

## **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 worldwide 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:

\_\_\_\_\_  
Nicolas Rémy

\_\_\_\_\_  
Date

Que tombent les murs: Terre, territoires et tremblement  
chez Dany Laferrière, Michel Houellebecq, Claire Denis

By

Nicolas Rémy  
Doctor of philosophy

Department of French and Italian

---

VALERIE LOICHOT  
Advisor

---

CLAIRE NOUVET  
Committee Member

---

SUBHA XAVIER  
Committee Member

Accepted:

---

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

---

Date

Que tombent les murs: Terre, territoires et tremblement  
chez Dany Laferrière, Michel Houellebecq, Claire Denis

By

Nicolas Rémy  
M.A., University of New Orleans, 2009

Advisor: Valérie Loichot

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 literature  
2017

## Abstract

Que tombent les murs: Terre, territoires et tremblement chez Dany Laferrière, Michel Houellebecq, Claire Denis

By Nicolas Rémy

Walls, barricades, and barbed wires mark the boundaries that separate territories. The study of representations of space, land and territories in the literary and filmic works of Dany Laferrière (*Tout bouge autour de moi*, 2011), Michel Houellebecq (*La carte et le territoire*, 2010) and Claire Denis (*Beau Travail*, 1999) reveals aesthetic and political patterns that inform us about worldviews either conforming to or resisting this division. A critical investigation of the imbrication of men, world, and territories inevitably requires an interdisciplinary framework. Thus, I use ecocritical theory in order to observe emerging environmental issues in contemporary novel and cinema. In addition, a geocritical framework, a literary cartography of sorts, allows me to study spaces seeped in geography and society. In Chapter One, the examination of Dany Laferrière's perambulation in the ruins left by the 2010 earthquake in Port-au-Prince (Haïti) reveals the organization and occupation of space by colonial and neo-colonial schemes. Edouard Glissant's concept of *tremblement* or tremor, Michel Serres's natural contract, and chaos theory, instead of dwelling on catastrophe, open pathways to constructive reimagining and remapping of the world. Chapter Two highlights Houellebecq's connections between dwelling, habitat, architecture, urban planning and modes of living. Specifically, Le Corbusier's architectural theories illustrate Houellebecq's practical vision of space and way of life. Deleuze, Guattari, and Glissant's concept of the rhizome reveals the desperate attempt of Western men to take root in a world in constant evolution. My final Chapter examines how the French Foreign Legion, in Claire Denis's *Beau travail*, endlessly strives to build and retain barricades in order to keep watch over a territory. Philosophers Deleuze and Guattari's notion of pierced, folded, smooth, or striated surfaces illuminate Denis's cinematic practice of the chiaroscuro and opacity, which challenge acts of penetration and domination. The overarching goal of this dissertation is to switch from an egocentric to a geocentric overview that finally gives a voice to the Earth in an anthropocenic and symbiotic world shared by humans and nature in intertwined ecosystems. Literature and cinema pave the way and show us a world where walls that fail to link and connect must fall.

Que tombent les murs: Terre, territoires et tremblement  
chez Dany Laferrière, Michel Houellebecq, Claire Denis

By

Nicolas Rémy  
M.A., University of New Orleans, 2009

Advisor: Valérie Loichot, PhD

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 literature  
2017

## Acknowledgements

The completion of this dissertation would not have been possible without the enriching emulation, the immense inspiration and the constant reassurance of my advisor Valérie Loichot. She guided and accompanied me on a daily basis with great rigor and patience at every turn, all the while leaving me free to develop a personal connection with the path I was following. She deftly helped me to search within myself to give me the resources to cross frontiers and climb to summits that I thought unattainable. With her, walls fall and horizons open up. I hope to continue the conversation long after this page has turned, in Atlanta, in Minnesota or in the Jura Mountains, these places that live within us.

I would also like to thank Claire Nouvet who made herself available in spite of the tight deadlines that my work required, with encouraging comments and useful guidance. I likewise thank Subha Xavier who agreed to join this already-underway adventure, replacing the dearly departed Philippe Bonnefis on my committee.

I wish to thank all of the professors and staff of the Department of French and Italian who made my experience at Emory University a valuable one.

A very special thanks to my graduate student friends who supported me, in particular Roselyne Gerazime who always loaned me her office, her house, her couch, and a listening ear in difficult moments; Lauren Upadhyay for the lively and stimulating conversations and for always pushing me when I was ready to give up; Marilène Haroux for the sound counsel on how to finish a dissertation without reaching insanity; Melyssa Haffaf for the never-ending discussions on philosophy and life.

I would like also to mention my younger sister Nathalie Clarenc, who inspired me by completing her Ph.D. in Law at Université Paris 1-La Sorbonne before me; Nadim Zeghoudi, my best friend in Miami, for his intellectual presence and recurrent curiosity and interest in my dissertation; Yamilet Hernandez for her endless and perpetual enthusiasm, cheering me up when I felt I was falling in a rift.

At this time, my thoughts are with my mother, who departed this world all too early but who would have been so proud today, she who often left the beaten paths, and hence taught me to live as a rhizome plant and fix my roots wherever I may go. She opened every horizon by carting us around along with her to the farthest corners of the Earth, and in so doing, allowed us to live the dream of inhabiting magical places such as Morocco, Haïti, and Réunion Island.

Finally, for both supporting and accepting me through even the worst storms, for accompanying me in this journey with strength and patience no matter what, and because there is no adventure without a port, to Devon Washington: my anchor, my rock, my horizon, my love.

## TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT.....	iv
ACKNOWLEDGEMENTS .....	vi
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRES	
I. DANY LAFERRIERE ET LE TREMBLEMENT.....	26
1. La faille salvatrice .....	32
2. Le désordre du monde.....	43
3. Un territoire insaisissable.....	49
4. Un monde innommable.....	57
5. Un espace morcelé.....	64
II. HOUELLEBECQ ENTRE LES MURS .....	74
1. Pourquoi Houellebecq et l'écocritique ? .....	80
2. L'impossible occupation de l'espace.....	88
3. La recherche d'un espace vivable.....	94
4. Vivre en lien avec l'environnement.....	101
5. L'errance entre carte et territoire.....	107
6. L'architecture et la représentation de l'espace.....	118
III. CLAIRE DENIS ET L'ETRANGETE DU MONDE .....	131
1. La Légion : corps étranger.....	137
2. Le corps du légionnaire : un territoire à maîtriser.....	156
3. Le territoire de Djibouti : un espace strié.....	174
CONCLUSION .....	193
BIBLIOGRAPHIE .....	200

## INTRODUCTION

*Les plans, les mappemondes, les cartes, qui suivent, cousent, donc tissent, nouent, dessinent ces entrelacs et ces prolongements ; ils mélangent et noient la mémoire dans l'aube.*<sup>1</sup>                      Michel SERRES

*Le coup de dés remplace le jeu du Plein, la monade ne peut inclure le monde entier comme un cercle fermé modifiable par projection, mais s'ouvre sur une trajectoire ou une spirale en expansion qui s'éloigne de plus en plus du centre*<sup>2</sup>.  
Gilles DELEUZE

« La poésie moderne n'a pas plus vocation à bâtir une hypothétique 'maison de l'Être' que l'architecture moderne n'a vocation à bâtir des lieux d'habitation »<sup>3</sup>.  
Incapable d'atteindre leur destination, les mots ne construisent plus d'identité, au même titre que l'architecture échoue à bâtir le monde des hommes. Ainsi, pour Michel Houellebecq, il y aurait pour l'homme une incapacité à savoir qui il est, et où il est. A ces questions, dans une ère post-moderne, il peut en effet paraître vain de vouloir tenter une

---

<sup>1</sup> Serres, Michel. *Atlas*. Paris : Julliard, 1994. Print. P. 17

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles. *Le Pli : Leibniz Et Le Baroque*. Paris : Editions de Minuit, 2014. Print. P. 188

<sup>3</sup> Houellebecq, Michel. *Michel Houellebecq : Rester Vivant = to Stay Alive*. Paris : Flammarion, 2016. Print. P. 48



réponse franche et définitive. Toutefois, des éléments de réponse, éparses et segmentés, peuvent être recherchés dans l'étude de l'imbrication et du lien que cette 'maison de l'Être' construit avec les lieux<sup>4</sup> de vie, et ce, à travers l'analyse des connivences entre littérature et architecture. Qu'elle soit métamorphique ou morphique, la notion d'espace envahit la littérature ; ainsi, l'analyse de la structuration de l'espace dans le champ fictionnel est essentielle à la compréhension de l'œuvre. En conséquence, on peut se poser la question de savoir ce que la littérature, *histoires de vie* inscrites dans un *chronos*, peut nous révéler sur nos *espaces de vie*, *inscrits* dans un *topos* ? A quelles topologies la construction narrative de l'habitat, de la ville, du territoire, peut-elle faire écho ? Pour y répondre, cette étude va s'attacher à observer la rencontre entre cet espace et ce temps au travers des perceptions de la terre et de l'organisation des territoires dans la littérature et le cinéma, et ce, dans les trois œuvres suivantes : *Tout bouge autour de moi*, de Dany Laferrière ; *La carte et le territoire*, de Michel Houellebecq ; et *Beau Travail*, de Claire Denis.

Pour illustrer cette question, commençons par prendre l'exemple emblématique du célèbre architecte Le Corbusier, précurseur de l'architecture dite *moderne*, qui s'est aventuré dans la littérature. Sa représentation esthétique et politique du monde, qui influence la structuration et la transformation de l'espace occidental contemporain est

---

<sup>4</sup> Il est utile de préciser ici ce qui sépare les notions de lieu et d'espace. Maria De Fanis propose cette définition : « des entités qui, se modelant sur l'espace, le chargent d'actions, d'idées, de valeurs individuelles et collectives le transforment en lieu », in De, Fanis M. *Geografie Letterarie: Il Senso Del Luogo Nell'alto Adriatico*. Roma : Meltemi, 2001. Print. P. 22. L'espace serait donc séparé en deux, d'un côté l'espace occupé par l'homme et les représentations qu'il y projette, et d'autre part l'espace qui environne le précédent. On retrouve là les notions de *Lebenswelt* chez Shutz et de *Umwelt* décrit par "Husserl : « Husserl introduces the Umwelt as the realm populated by all kinds of things that present themselves to us in our everyday experience not just in terms of their perceptible properties, but also in terms of their values and uses to us » in Bowler, Michael J, and Ingo Farin. *Hermeneutical Heidegger*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016. Print. Chapter 2

dévoilée par un de ses poèmes, symptomatique, *Le Poème de l'angle droit*<sup>5</sup>. La structure surprenante de celui-ci, compartimentée et hiérarchisée, reflète une certaine vision du monde : « the poem is arranged into seven levels, each of which represents a particular color-coded 'theme' ; and each level is further subdivided into free-form mini-poems of varying number and length that explore their relative themes »<sup>6</sup>. Ce poème est *arrangé par niveaux, subdivisé, codé*, et à chaque couleur est assignée une fonction. L'urbanisme contemporain, héritier de cette pensée, a entériné cette organisation d'un monde cloisonné où l'homme vit dans des espaces organisés et fonctionnels. Pour Le Corbusier, cette organisation doit répondre à un besoin premier de l'homme, celui de se couper des autres et de se retrancher en lui-même : « a basic human need has to be fulfilled, that of personal solitude. When the door is shut, I can freely enter my own world »<sup>7</sup>. Le nouveau monde qu'appelle de ses vœux Le Corbusier est un monde aux portes closes, barricadé, séparant l'homme du Dehors, l'isolant dans une froide solitude. Son entour est établi comme un lieu inutile et malveillant dont il faut se couper et se méfier puisqu'il détourne du *droit chemin* sur lequel l'homme moderne doit s'engager : « the poems ends as it began, implying that we must not idle our lives away »<sup>8</sup>. Ainsi, s'échapper de la ligne droite est une perte de temps et la courbe, le détour, la sinuosité n'ont pas leur place dans l'espace humain qui ne doit être défini et pensé que par le langage mathématique de la géométrie où domine, jusque dans la poésie, *l'angle droit*. Dans cette conception de

---

<sup>5</sup> Le, Corbusier. *Le Poème De L'angle Droit*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. Print. Dans ce poème, l'architecte exprime sa vision du monde à travers une écriture très structurée est canalisée par la forme. Le poème est arrangé en 7 niveaux et à chaque niveau est attribué une lettre, de A à G. On y circule donc comme dans une de ces résidences HLM où les immeubles, de forme standardisée, sont baptisés d'une lettre afin de s'y retrouver.

<sup>6</sup> Richards, Simon, and Corbusier Le. *Le Corbusier and the Concept of Self*. New Haven: Yale University Press, 2003. Print. P.138

<sup>7</sup> Le, Corbusier, Derek Coltman, Pamela Knight, and Eleanor Levieux. *[la Ville Radieuse.] the Radiant City. Elements of a Doctrine of Urbanism to Be Used As the Basis of Our Machine-Age Civilization. (translated by Pamela Knight, Eleanor Levieux, Derek Coltman.) [with Illustrations.]*. London: Faber & Faber, 1967. Print. P. 9

<sup>8</sup> Richards, Simon, and Corbusier Le. *Le Corbusier and the Concept of Self*. New Haven: Yale University Press, 2003. Print. P.142

l'espace, la seule trajectoire valable est toujours la plus courte, la plus directe, la plus droite.

Or, si l'urbanisme contemporain utilise la littérature pour nous parler des représentations de l'espace humain, nous allons observer comment la littérature et le cinéma contemporains lui répondent et utilisent à leur tour l'habitat, l'urbanisme, l'architecture. Ainsi, voyons ce que l'occupation des territoires et les trajectoires empruntées pour les traverser nous révèle sur le monde de l'homme contemporain. Pour cela, afin d'en offrir un regard croisé, j'ai convoqué trois points de vue, tous trois contemporains, exprimant des voix provenant d'aires culturelles et géographiques qui permettront d'éclairer le débat dans un faisceau polychrome. Tout d'abord, nous écouterons celle de l'écrivain haïtien-québécois Dany Laferrière avec *Tout bouge autour de moi*, livre écrit à la suite du tremblement de terre meurtrier de Port-au-Prince, et qui s'interroge sur ce qu'il reste, ce qu'il faut garder, ce qu'il est possible de reconstruire autrement quand tout s'écroule. Puis nous entendrons celle d'un écrivain français, Michel Houellebecq, avec *La carte et le territoire*, prix Goncourt 2010, qui ausculte l'isolement de l'homme occidental, enfermé dans des espaces clos fonctionnalisés, s'étiolant et s'échappant d'un monde dont il ne fait plus partie. Enfin, nous observerons Claire Denis, cinéaste française partiellement élevée en Afrique, vivant en France, qui, avec son film *Beau travail*, questionne les frontières, les territoires qu'elles créent et la notion d'étranger/étrangeté lors du passage et de l'intrusion dans l'espace d'autrui.

Le point de vue de Dany Laferrière, écrivain haïtien en exil<sup>9</sup> offre un regard dérivant et multifocal sur le monde puisqu'il s'inscrit dans un jeu de miroir où se reflètent

---

<sup>9</sup> L'exil, au sens où l'entend Laferrière, n'est pas un terme négatif, puisqu'au contraire, il permet de vivre détaché d'un lieu d'ancrage. « L'exil ne représente donc pas uniquement un hors-lieu négatif qui déracine, mais aussi un pont

les facettes de son existence. Il refuse d'être considéré comme un écrivain dit francophone, un écrivain antillais<sup>10</sup>, ou encore québécois<sup>11</sup>. Comme il le clame lui-même : « Je suis un écrivain japonais »<sup>12</sup>. Il ne se rattache à aucun pays en particulier, aucune sphère culturelle spécifique, il ne veut parler que depuis l'espace nomade dans lequel il s'est installé : « Je n'ai pas envie de perdre mon temps à discuter tout le reste de ma vie de questions relatives à la colonisation ou à l'identité. Pour tout dire, je n'ai rien à foutre de la créolité, du métissage ou de la francophonie »<sup>13</sup>. Le lieu d'où il parle, c'est une langue, le Français, et un continent, l'Amérique, à partir desquels il construit son paysage littéraire. Il est « écrivain américain à qui il est arrivé tout simplement d'écrire en français »<sup>14</sup>. Il est en cela la voix de tout un monde qui bouge et qui, par son mouvement, fait trembler les représentations d'une pensée voulant limiter les peuples dans des espaces clos. Ainsi se définir écrivain américain, c'est s'inscrire dans une géographie variable, large et transversale :

*Dany Laferrière se considère comme un 'écrivain américain' tout court, il part du fait que Petit-Goâve, Port-au-Prince, New-York, Miami et*

---

possible vers une autre culture, permettant de rapprocher des mondes à part » in Mathis-Moser, Ursula. *Dany Laferrière: La Dérive Américaine*. Montréal: VLB Éd, 2003. Print. P. 67

<sup>10</sup> « Non, je ne partage pas l'idée des Antilles, c'est selon moi une vision colonialiste de l'espace. Haïti se trouve en Amérique, point final », in « *Dany Laferrière : je ne suis pas obligé de crier ma créolité sur tous les toits* ». Propos recueillis par Nathalie Crom, Télérama 11 Juin 2011.

<sup>11</sup> Son domicile officiel est à Montréal, après avoir habité à New-York, Miami, et continue de se rendre régulièrement à Paris ou à Port-au-Prince.

<sup>12</sup> Laferrière, Dany. *Je Suis Un Écrivain Japonais : Roman*. Paris : Libr. Générale Française, 2014. Print. Il entame ce roman avec cette dédicace : « à tous ceux qui voudraient être quelqu'un d'autre », mettant ainsi en exergue les identités croisées et le désir d'appartenance multiple. Il précise sa pensée un peu plus loin dans le roman : « c'est quoi un écrivain japonais ? Est-ce quelqu'un qui vit et écrit au Japon ? Ou quelqu'un né au Japon [...] ? Ou quelqu'un qui n'est pas né au Japon, ni ne connaît la langue, mais décide de but en blanc de devenir écrivain japonais ? C'est mon cas. Je dois me le mettre dans la tête : je suis un écrivain japonais. Du moment que je ne sois pas cet écrivain nu qui pénètre dans la forêt des phrases avec un simple couteau de cuisine ». (P. 19). Ainsi, il dématérialise le lieu de l'écriture, pour installer la sienne au croisement de cultures qu'il s'est choisies. On le verra, cela rejoint l'idée du rhizome de Deleuze, pour qui la racine unique, l'ancrage dans un seul point, ne peut donner une vision satisfaisante du monde, puisqu'elle n'en donnerait qu'une facette unique, excluant tous les autres. Laferrière rejoint ici Deleuze, pour le monde est un empilement de points de vue, de strates. De plus, ce couteau dans cet entrée, cet angle d'attaque qui est propre non pas à une culture ou à une histoire mais à une personne ancrée dans la multiplicité des celles-ci.

<sup>13</sup> Laferrière, Dany, and Bernard Magnier. *J'écris Comme Je Vis*. Montréal : Boréal, 2010. Print. P. 27

<sup>14</sup> Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La Dérive Américaine*, Montréal : Vlb, 2003. Print. 81

*Montréal se trouvent sur le même continent. [...] Cette Amérique est synonyme de Nouveau Monde, un monde 'à la fois réel et rêvé', stimulant et décevant. [...] : ce Nouveau Monde, aussi réel qu'il soit, est en même temps un monde à inventer et à affranchir des clichés [...]. Il représente en tout premier lieu un monde pluriel avec des ressemblances et des différences entre ses parties constituantes, qui pourtant s'interpénètrent de plus en plus.*<sup>15</sup>

Cette interpénétration est particulièrement à l'œuvre dans *Tout bouge autour de moi*, puisque le tremblement de terre sera vécu, au-delà du drame, comme un sursaut : il lance un appel à décentrer son regard du malheur des hommes pour réfléchir à partir de la topographie de la ville, et pour cela invite à ne pas reconstruire en bétonnant et en cloisonnant par des murs les espaces libérés par l'effondrement. Au contraire, l'écrivain qui déambule, délesté de tout bagage, dans les rues de Port-au-Prince s'avance, hagard, au hasard des rues transformées et veut voir, en restant optimiste, dans cet événement tragique, l'opportunité de réinventer la ville.

Houellebecq n'a pas cette volonté de reconstruire, puisque ses personnages viennent s'inscrire dans une esthétique et une vision du monde qui correspond à celle de Le Corbusier. Il nous parle ainsi d'un point de vue d'homme occidental contemporain, ancré dans les turpitudes de son temps, explorant la modernité, ses excès et sa fin. Cet homme est perdu, que ce soit dans un réseau social distendu, une réalisation professionnelle inexistante ou un lieu de vie banal et triste. Ancré dans une histoire européenne qui l'inscrit dans une pensée rationnelle, il glisse machinalement sur un monde qui lui est toujours extérieur et avec lequel il n'a aucune connexion. Il semble

---

<sup>15</sup> Ibid. P. 83

errer dans des lieux lisses dont il n'est pas acteur et dont il est exclu, le laissant dans une solitude et une angoisse qui le font souffrir : « l'univers est basé sur la séparation, la souffrance et le mal »<sup>16</sup>. Il se veut l'écho d'une génération hésitante qui se morfond et sombre dans un nihilisme teinté d'égoïsme et de nombrilisme. Le confort matérialiste toujours plus sophistiqué se transforme en prison dorée dans laquelle ses personnages s'enfoncent, les plongeant dans une sorte de torpeur béate qui les coupent de la vie. « Le paysage est de plus en plus doux, amical et joyeux : j'en ai mal à la peau. Je suis au centre du gouffre. Je ressens ma peau comme une frontière et le monde extérieur comme un écrasement. L'impression de séparation est totale »<sup>17</sup>.

Or, pour Houellebecq, une des raisons de cet isolement provient de l'organisation de son espace de vie, défini par l'habitat, l'architecture et l'urbanisme contemporains envers lesquels il se fait très critique. L'espace y est découpé de façon fonctionnelle, le ramenant à l'unique place qui lui est dévolue, celle de consommateur :

*Atteignant son propre optimum dans la constitution de lieux tellement fonctionnels qu'ils en deviennent invisibles, l'architecture contemporaine est une architecture transparente. Devant permettre une circulation rapide des individus et des marchandises, elle tend à réduire l'espace à sa dimension purement géométrique. Destinée à être traversée par une succession ininterrompue de messages textuels, visuels et iconiques, elle doit leur assurer une lisibilité maximale (seul un lieu parfaitement*

---

<sup>16</sup> Duchatelet, Christophe, and Michel Houellebecq. *Michel Houellebecq*. Paris: Imec u.a, 2012. Print. P. 15

<sup>17</sup> Houellebecq, Michel. *Extension Du Domaine De La Lutte*. Paris: Éditions J'ai lu, 1994. Print. P. 156

*transparent est susceptible d'assurer une conductibilité totale de l'information).*<sup>18</sup>

Ces lieux transparents forment des hommes qui le sont tout autant et les transforment en personnages absents, sans substance et sans affect.

Le territoire, tremblant mais renaissant chez Laferrière, solide mais transparent chez Houellebecq, est approché par la caméra de Denis dans une perspective multifocale afin de mieux en saisir la fragmentation. Ainsi, la cinéaste refuse de se faire le rapporteur *d'un certain point de vue*, unique, car comme l'explique Nicholas Entrikin, spécialiste de la géographie moderne, par le concept d'*intersticialité*, « place is the best viewed from points in between »<sup>19</sup>. Plus que filmer des espaces, sa caméra cherche à s'immiscer dans ces interstices grâce au croisement des regards. Le territoire n'est jamais clairement défini ni arrêté car il est l'objet d'une constante menace d'intrusion et finit toujours par être envahi, comme contaminé ou parasité. Cette dépossession est mise à jour par le travail de sa caméra qui, au lieu de livrer un paysage, retire le territoire à celui qui tente de se l'accaparer. Denis ne filme pas le territoire d'un pays mais au contraire, comme l'explique Jean-Luc Nancy, le *dépayse* :

*[She is] conflating landscape (paysage) with disorientation and exile (dépaysement). More specifically, the term dépaysement denotes the strategy of displacement [...]. Landscape is neither diagnosed as symptom nor decoded as a sign but is identified with a force and a capacity to*

<sup>18</sup> Houellebecq, Michel. *Michel Houellebecq: Rester Vivant = to Stay Alive*. Paris: Flammarion, 2016. Print. P. 43

<sup>19</sup> Sullivan, ROB. *Geography Speaks: Performative Aspects of Geography*; Burlington, VT: Ashgate Pub. Company; 2011. Print. P. 59. Entrikin parle de la dimension subjective des lieux, puisqu'ils ne peuvent être compris qu'au croisement de plusieurs géographies : culturelles, régionales, et scientifiques. Géographe de formation, il s'intéresse à l'étude des lieux et leur signification dans la vie moderne, en particulier dans son livre considéré comme pionnier sur la question : Entrikin, J N. *The Betweenness of Places : Towards a Geography of Modernity*. London : Macmillan, 1991. Print.

*estrane and render uncanny. Not subordinated to any external value or authority, nor circumscribed by the assuming borders of homeland, nation-state, country or community [...], landscape is not the representation of a location but the presentation of dislocation.*<sup>20</sup>

L'homme se retrouve ainsi toujours dans une situation étrange et inconfortable, étranger à lui-même comme étranger à son territoire. Pour Nancy, « landscape begins when it absorbs or dissolves all presences into itself [...] ; what is henceforth present is the immensity itself, the limitless opening of place as a taking place of what no longer has any determinate place »<sup>21</sup>. Ainsi, dans le cinéma de Denis, très influencé par la philosophie de Nancy, les personnages n'appartiennent jamais à un territoire stable et précis, et de par la quête vaine de celui-ci, se rendent compte de leur étrangeté au monde. Cette errance des personnages sur des territoires incertains font des films de Denis des œuvres nomades et à la dérive dans des espaces et des paysages qui prennent le centre de sa narration : « she has been particularly focused on landscape as raw expanse, with extreme wide-angles shots underlining the immensity of the land and humankind's desperate and often hopeless attempts to control and civilize it »<sup>22</sup>.

Qu'il s'agisse de Laferrière, Houellebecq ou Denis, l'approche de l'habitat, de l'architecture, de l'urbanisme, et plus généralement, de l'organisation des territoires dans leur œuvres, donne à voir une certaine représentation du monde. Pour cette lecture qui lie espace et littérature, nous appellerons des auteurs de la pensée théorique et critique qui décrivent, analysent et exposent ces diverses façons de traverser l'espace, de l'occuper,

---

<sup>20</sup> Vecchio, Marjorie. *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border*. London: I.B. Tauris, 2014. Print. P. 206

<sup>21</sup> Nancy, Jean-Luc, and Jeff Fort. *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press, 2005. Print. P. 58-59

<sup>22</sup> Williams, James S. *Space and Being in Contemporary French Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2013. Print. P. 233



de le représenter en s'intéressant aux dynamiques en œuvre et aux trajectoires empruntées pour le traverser.

En premier lieu, Deleuze et Guattari, pour étudier ces chemins de traverse, inspiré par le philosophe Henri Lefebvre, lui empruntent un concept qui présente l'espace sous une forme dite *architectonique*<sup>23</sup>. Grâce à celui-ci, Deleuze et Guattari, au travers d'un schéma très organique<sup>24</sup>, imaginent l'espace comme un lieu dynamique se mêlent et s'entrecroisent les mouvements de plis et la superposition de strates qui le constituent, ces strates étant « des phénomènes d'épaississements sur le Corps de la terre [...] : accumulations, coagulations, sédimentations, plissements »<sup>25</sup>. Ainsi, ils déroulent un argumentaire qui utilise de nombreuses notions scientifiques qu'ils font ensuite dériver dans leur philosophie (le calcul différentiel, les sédiments, le corps sans organes, plaques tectoniques, ...) et auxquels le titre de leur ouvrage phare, *Mille Plateaux*<sup>26</sup>, fait référence. Dans cette représentation de l'espace, philosophie et sciences mêlent leur intelligence. Les philosophes attachent une importance toute particulière à la géographie pour développer ce qu'ils nomment, on le verra, une *géophilosophie*.

---

<sup>23</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux: Capitalisme Et Schizophrénie. Tome 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. Print. et Lefebvre, Henri. *La Production De L'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1986. Print. Comme Lefebvre explique que l'espace est une multiplicité "comparable à celle d'un feuilleté (celui du gâteau nommé mille-feuilles) bien plus qu'à l'homogénéité-isotropie d'un espace mathématique classique (euclidien-cartésien)" (P. 104), et il conceptualise cet empilement de strates en le qualifiant, terme issu de la géologie, d'architectonique : « L'antérieur, dans l'espace, reste le support de ce qui suit [...]. L'architectonique décrit, analyse, expose cette persistance, que disent en raccourci certaines métaphores telles que 'couches', 'règles', 'sédiments', etc ». (265)

<sup>24</sup> Deleuze et Guattari utilise le concept de Corps sans Organe pour modéliser un schéma qui représente la Terre dans toutes ses composantes et sa diversité, au travers d'une dynamique qui la décrit comme se régénérant constamment. Cette proposition définit la Terre "as absolute deterritorialization, or the Body without Organs, as what constantly flees and becomes destratified, decoded, deterritorialized" in Buchanan, Ian, and Gregg Lambert. *Deleuze and Space*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2008. Print. P. 234

<sup>25</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux: Capitalisme Et Schizophrénie. Tome 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. Print. P. 627.

<sup>26</sup> Ibid.

Dans cette même lignée, Michel Serres, par un travail interdisciplinaire qu'il a particulièrement développé dans le *Contrat Naturel*<sup>27</sup>, s'est attaché à croiser en termes juridiques et historiques le droit de l'homme et celui de la nature. Pour lui, il est urgent d'engager la nature dans ce qui n'est pour l'instant qu'un monologue. Comme Deleuze et Guattari, il croise le langage des sciences avec les mythes de l'homme pour faire émerger cette parole de la Terre jusque-là absente. Pour cela, il faut faire bouger les relations qui se sont fixées dans une relation à l'avantage du premier. « Quand les relations restent saines et normales, elles fluctuent ; seulement sont pathogènes les relations fixes et figées. Comment décrire cette fluctuation mieux qu'au moyen de mots courants, de l'expérience concrète, du récit, enfin »<sup>28</sup>. Pour Serres, s'il fut un temps dans l'histoire où la nécessité s'est fait sentir, pour la dignité des hommes, de passer un *contrat social* afin de fluidifier les rapports entre eux, l'époque n'est plus à un centrage sur l'homme, qui a obtenu gain de cause. Au contraire, le philosophe appelle à rééquilibrer la relation par ce *contrat naturel*, où la nature n'est plus objet mais sujet de droit, et à qui l'on doit rendre justice. Lui refuser ce droit et ne vivre la nature que dans une relation à sens unique revient à y vivre, comme on le verra, en *parasite*<sup>29</sup>.

Cette notion de parasitage de l'homme chez Serres peut être mis en relation avec la notion d'intrusion, développée par Jean-Luc Nancy, où le corps/le territoire de l'autre se voit toujours sous la menace de se faire envahir par un corps étranger qui vient en changer la dynamique et l'équilibre. Ainsi, l'espace vécu n'est pas une entité ouverte

---

<sup>27</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris : Editions F. Bourin, 1990.

<sup>28</sup> Serres, Michel, and Bruno Latour. *Éclaircissements: Cinq Entretiens Avec Bruno Latour*. Paris: François Bourin, 1992. Print. P. 171

<sup>29</sup> Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Hachette, 1997

mais le lieu de rencontre de multiples éléments qui dans leur entrecroisement le constitue :

*Notre 'monde' – ou notre 'élément' – est bien plutôt composé de pièces et de morceaux qui, tous ensemble, prolifèrent à partir d'une même souche [...]. Les pièces et morceaux, les 'éléments' jamais assez élémentaires de ce grand 'élément' au sens de milieu, cet écosystème qui est une échotechnie, échappent pourtant sans cesse à la saisie par une construction quelconque. Leur agencement ne réfère pas à une construction première ou finale mais plutôt à une espèce de création continue où se renouvelle et se relance incessamment la possibilité même du monde – ou bien de la multiplicité des mondes.*<sup>30</sup>

Ainsi, pour Nancy, le monde vient s'opposer à toute possibilité de territoire, fermé et définitif, puisqu'il ne peut être que le lieu de rencontres et d'échanges quand le territoire n'est qu'exclusion, division et violence.

Enfin, pour l'écrivain et philosophe martiniquais Edouard Glissant, un monde ne peut être une totalité fermée qui maintiendrait tous éléments puisqu'il ne peut-être imaginé que dans l'entrechoc et le tremblement de tous ceux-ci. La pensée d'un tel monde doit être envisagée par l'ouverture à ce qui n'est pas soi et dans l'acceptation que cette ouverture vienne faire trembler l'édifice sur lequel l'homme tente de construire une identité, ce qu'il appelle une pensée du tremblement : « la pensée du tremblement, qui ne s'élanche pas d'une seule et impétueuse volée dans une seule et impérieuse direction, elle éclate sur tous les horizons, dans tous les sens, ce qui est l'argument topique du

---

<sup>30</sup> Barrau, Aurélien, and Jean-Luc Nancy. *Dans Quels Mondes Vivons-Nous?* Paris: Galilée, 2011. Print. P. 95

tremblement. Elle distrait et dérive les impositions des pensées de système »<sup>31</sup>. Ainsi, il vient lier une pensée, que les sciences humaines voient désormais comme fragmentaires, aux questions environnementales qui s'intéressent à cette terre qui tremble. Histoire humaine et histoire naturelle viennent ainsi se révéler l'une à l'autre en se secouant et se transformant mutuellement, autorisant l'homme et son environnement à se définir dans une même relation.

La critique de nos trois œuvres va donc se faire par l'étude de cette relation dynamique entre l'homme et son environnement qui est au cœur d'une approche dite écocritique<sup>32</sup>. Celle-ci permet une ouverture et une reconnexion entre nature et culture, l'esprit et le corps, l'humain et le non-humain dans un tout pluriel. Elle vient instruire l'objet littéraire, qui à son tour dévoile une nouvelle esthétique de notre interaction avec le monde naturel. La littérature vient ainsi poser une alternative aux approches scientifiques qui définissent ce monde. L'approche esthétique de l'écocritique permet de relativiser l'anthropocentrisme qui guide les sciences et les technologies pour s'accaparer la nature. Ce dont a besoin la nature, ce n'est pas tant que la science trouve des solutions pour réparer des dégâts dont elle est en partie responsable par les modes de vie qu'elle induit, mais qu'un nouveau regard lui soit porté. Les arts comme la littérature, par leur

---

<sup>31</sup> Glissant, Édouard. *La Cohée Du Lamentin*. Paris: Gallimard, 2005. P. 168

<sup>32</sup> L'écocritique est un champ de critique littéraire qui n'est pas nouveau. On peut en trouver une définition dès 1996, dans le manifeste *Ecocriticism Reader*, édité par Cheryll Glotfelty et Harold Fromm, qui se sont inspiré de la déclaration de l'ASLE (Association for the study of Literature and the Environment). Ils assignent à l'écocritique la mission suivante : « the ecocritical goal is to promote the exchange of ideas and information pertaining to literature that considers the relationship between human beings and the natural world and to encourage nature writing, traditional and innovative scholarly approaches to environmental literature, and interdisciplinary environmental research » in Glotfelty, Cheryll, and Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens (USA): The University of Georgia Press, 2009. Print. cité dans Persels, Jeff. *The Environment in French and Francophone Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi, 2012. Print. Introduction P. 10. En 1997, Jhan Hochman en parle d'une 'discipline émergente, sous le nom alors d'un nouveau champ, 'Green cultural studies', et dont le but est le suivant : « the project of green cultural studies is the examination of nature through words, image, and model for the purpose of foregrounding potential effects representation might have had on cultural attitudes and social practices which, in turn, affect nature itself » in P. 187

force de création imaginaire et symbolique, nous invite à renouveler ce regard. Comme l'explique Evernden :

*It required the inspired vision of artists of the past to constitute the "things" which occupy the ordered domain of Nature, it will surely require a similar level of inspiration to reconstitute them. The so-called environmental crisis demands not the inventing of solutions, but the re-creation of the things themselves.*<sup>33</sup>

Mais le risque de cette assignation du monde littéraire à recréer ce que la science détruit est de retomber dans un dualisme qui opposerait nature et culture, comme le dit Snow : « Two polar groups : at one pole we have the literary intellectuals, at the other scientists, and as the most representative, the physical scientists. Between the two a gulf of mutual incomprehension »<sup>34</sup>. Guattari a voulu éviter cette opposition entre science et éco-poétique en proposant, dans *Trois écologies*, une approche transversale qu'ils nomme écosophie. « Moins que jamais la nature peut être séparée de la culture et il nous faut apprendre à penser 'transversalement' les interactions entre écosystèmes, mécanosphère et Univers de référence sociaux et individuels »<sup>35</sup>. Ainsi, la nature n'est plus infinie, illimitée, et éternelle, mais elle n'est pas non plus refermée sur elle-même dans une totalité figée et réduite à ce que l'homme en fait ; elle est prise dans le mécano des hommes au sein duquel elle doit se réaffirmer en se réinventant :

*La sensibilité écosophique est tout simplement une manière de dire la palingénésie de toutes choses : une genèse toujours et à nouveau actuelle.*

---

<sup>33</sup> Evernden, Neil. *The Social Creation of Nature*. Baltimore. Johns Hopkins Univ. Press, 1995. Print. P. 123

<sup>34</sup> Snow, C P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Mansfield Center, CT: Martino Publishing, 2013. Print. P.4

<sup>35</sup> Guattari, Félix. *Les Trois Écologies*. Paris : Galilée, 2011. Print. P.34

*Elle redit, ainsi, la divinisation grandiose d'un Réel gros de tous les ancestraux rêves de l'humaine nature. Mais cette sagesse populaire, cette sagesse de la maison commune (écosophie) s'exprime sous des formes diverses : ce qui est clair, ce qui est figuré, ce qui est caché.*<sup>36</sup>

Cela correspond à l'objet-global de Michel Serres pour qui le monde est également une virtualité construite de nature et de culture. « 'Nous' construisons désormais des machines propres à travailler le monde, mais aussi l'humanité comme telle, 'nous' : quasi-objet-humanité »<sup>37</sup>. Dans ce *quasi* réside tout le lien entre nature et culture. Enfin, Deleuze transfère cette écosophie sur une étude de la complexité de l'espace et de son occupation, qu'il nomme *géophilosophie*. En effet, une approche transversale qui puisse être ouverte sur la complexité des territoires dans leur devenir est nécessaire pour décrypter les multiples cartes aux frontières instables qui les définissent.

Ainsi, avec *Qu'est-ce-que la philosophie ?*<sup>38</sup> de Guattari et *Qu'est-ce-que l'écosophie*<sup>39</sup> de Deleuze et Guattari, le concept de géophilosophie permet de mettre en œuvre cette transversalité entre géographie, écologie et philosophie. La géographie n'est plus cette discipline à n'entendre que dans sa composante physique et statique mais prend pour objet des situations plus complexes de l'espace pris dans un mouvement, à travers ses flux, ses déterritorialisations et ses reterritorialisations :

*Les mouvements de déterritorialisation ne sont pas séparables des territoires qui s'ouvrent sur un ailleurs, et les procès de reterritorialisation ne sont pas séparables de la terre qui redonne des*

<sup>36</sup> Maffesoli, Michel. *Ecosophie: Une Écologie Pour Notre Temps*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2017. Print. P. 239

<sup>37</sup> Serres, Michel. *Hominescence*. Paris: Le Pommier, 2001. Print. P. 273

<sup>38</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Qu'est-ce Que La Philosophie?* Paris: les Éditions de Minuit, 2014. Print.

<sup>39</sup> Guattari, Félix, and Stéphane Nadaud. *Qu'est-ce Que L'écosophie?* Paris: Lignes, 2014. Print.

*territoires. Ce sont deux composantes, le territoire et la terre, avec deux zones d'indiscernabilité, la déterritorialisation (du territoire à la terre) et la reterritorialisation (de la terre au territoire).<sup>40</sup>*

Ainsi, une perspective spatialisante s'abat sur la pensée en revêtant une tendance politique, mais sans pouvoir centralisateur.

Par cette géophilosophie, comme Michel Foucault, inspirateur de Deleuze, le précise, la géographie refait son jeu dans la pensée du monde qui jusque-là ne s'intéressait qu'à l'histoire des hommes :

*La grande hantise qui a obsédé le XIXème siècle a été, on le sait, l'histoire [...] L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. [...] Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.<sup>41</sup>*

Deleuze reprend donc cette conception du monde qui n'est pas une longue linéarité du temps qui se déroule mais un réseau qui relie des points dans un entrecroisement complexe. La notion de *rhizome*, qui s'oppose à la racine, vient illustrer cette représentation. Deleuze, par sa collaboration avec Guattari, adopte ce tournant sur la *géophilosophie* et veut donc voir le monde dans toute sa complexité au travers de ses espaces, ses strates, ses lignes et ses plis. Comme le rappelle Manola Antonioni dans la *Géophilosophie de Deleuze et Guattari* : « Penser en géographe suppose que toute pensée dichotomique est impuissante à saisir la complexité du monde actuel »<sup>42</sup>. Le

<sup>40</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Qu'est-ce Que La Philosophie ?* Paris: les Éditions de Minuit, 2014. Print. P. 78

<sup>41</sup> Foucault, Michel, Daniel Defert, and François Ewald. *Dits Et Écrits, 1954-1988: Vol. IV*. Paris: Editions Gallimard, 2000. Print. P. 752

<sup>42</sup> Antonioni, Manola. *Géophilosophie De Deleuze Et Guattari*. Paris : l'Harmattan, 2004. P.17

savoir et l'information submerge et menace la possibilité à saisir le réel dans sa complexité, conduisant ainsi au repli sur soi et à une régression de la pensée qui s'enferme dans la familiarité des mythes rassurant de l'histoire.

Approcher des œuvres littéraires ou cinématographiques par cette pensée de l'espace est ce que Bertrand Westphal, dans *Geocriticism : Real and Fictional Spaces*, appelle la *géocritique* : « geocriticism, insofar as it studies the literary stratifications of referential space, can play an important role, since geocriticism operates somewhere between the geography of the 'real' and the geography of the 'imaginary' »<sup>43</sup>. Cette géocritique, née dans la pensée postmoderniste de l'espace, qui vient remettre en question une pensée moderne héritée des Lumières pour laquelle la théorie devait refléter parfaitement la réalité, intègre que tout point de vue ne peut être que partiel, relativiste, et contingent. Selon Michael J. Dear et Steven Flusty, dans *The space of postmodernity. Readings in Human Geography*, le postmodernisme alimente une ontologie de complète incertitude, dans un régime de *totale ubiquité*<sup>44</sup> où tout rentre en relation, ubiquité que Hans Robert Jauss appelle « la relation spatiale 'ici-et-là-bas' »<sup>45</sup>. Ainsi, par cette relation, la géocritique place l'espace contemporain dans une mobilité chronique où la transgression et le franchissement sont permanents, l'assimilant à un ensemble fluide. C'est l'étude de cette relation qui est au cœur de la géocritique. Comme la définit Westphal, « il s'agit de sonder les espaces humains que les arts mimétiques agencent par

---

<sup>43</sup> Westphal, Bertrand, and Robert T. Tally. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print. P. 170

<sup>44</sup> Dear, Michael J, and Steven Flusty. *The Spaces of Postmodernity: Readings in Human Geography*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. Print.

<sup>45</sup> Jauss, Hans R, and Claude Maillard. *Pour Une Esthétique De La Réception*. Paris: Gallimard, 2007. Print. P. 320



et dans le texte, par et dans l'image, ainsi que les interactions culturelles qui se nouent sous leur patronage »<sup>46</sup>.

Fort de cet appareil théorique, le premier chapitre va s'attacher à suivre Dany Laferrière, avec *Tout bouge autour de moi*, dans ses déambulations au milieu de la ville effondrée, conséquence du tremblement de terre de Port-au-Prince de 2010. Or, comme le souligne Diaz, les médias nous en donnent une « obfuscatory narrative », selon le point de vue qui les arrange. Laferrière se refuse à ce diktat pour suivre les rares personnes qui prennent le temps d'observer autrement : « they will be a few, however, who, steeling themselves, will peer into the ruins for the news that we will all eventually need »<sup>47</sup>. Ainsi, il refuse de céder à l'hystérie médiatique qui veut voir dans l'évènement une preuve de l'éternelle damnation d'Haïti depuis la Révolution de 1804. « Disaster and catastrophe were in fact the most common terms found in titles of pamphlets and memoirs by former colonists of Saint-Domingue in the course of the Haitian Revolution ; the emergence of a free black state in Americas was openly qualified as catastrophe »<sup>48</sup>. Elle payerait ainsi son affront, depuis plus de deux siècles, lors de son rejet, pour la première dans l'histoire d'un peuple noir, de l'ordre colon d'une nation occidentale. L'historien Laurent Dubois nous précise cela :

*What was blocking a 'normalization' of the situation in Haïti? [...] Haïti's original sin, in the international theatre, was its liberation [...]. Haïtians committed the unacceptable in 1804. The world didn't know how to deal with Haïti, and time and time again simply turned to force and coercion.*

<sup>46</sup> Westphal, Bertrand. *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace*. Paris: Éditions de Minuit, 2007. Print. P. 17

<sup>47</sup> Diaz, Junot. *Apocalypse: what disasters reveal*. May/June, 2011. Online Ressource.

<sup>48</sup> Jenson, Deborah. "The writing of disaster in Haïti: signifying cataclysm from slave Revolution to Earthquake". *Haiti Rising: Haitian History, Culture and the Earthquake of 2010*. (2010): P. 102-111. Print. Sur ce sujet, on pourra également voir Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 2015. Print.

*Two centuries on, it was clear that outsiders' efforts to shape Haïti to their own liking were ineffective.*<sup>49</sup>

Ainsi, si Haïti a été modelé sur le désir d'occupation et de formatage par l'Occident à son image, pour Dany Laferrière, le tremblement permet de mettre à nu cette structure d'oppression. L'observation des ruines l'amène à réfléchir sur l'organisation de la ville telle qu'elle a été imposée, selon un ordre très cartésien, hérité de l'époque coloniale. Or, ni fléau, ni malédiction, s'il y catastrophe, c'est dans et par cette organisation même qu'elle naît. Comme l'explique Stephen Jackson, qui analyse la catastrophe de l'ouragan Katrina de la Nouvelle-Orléans (2005), le désastre est l'épiphénomène qui révèle une structuration sociale défailante venant esquinter bien plus durablement et profondément les couches de populations déjà défavorisées : « the hurricane winds have starkly exposed the effect of deeper, structural causes : the marginalisation, disfranchisement and racial exclusion. [...] Those living in the lower areas were flooded out or drowned »<sup>50</sup>.

Géographie et géologie n'ont de sens que dans leur dimension humaine et sociale. Le désastre est relatif puisque selon sa race, son histoire, son territoire, il n'est pas vécu de la même façon. « Whether 'here' or 'there', no disaster is ever 'natural' »<sup>51</sup>. Ainsi, ici ou là, comme à la Nouvelle-Orléans ou à Fukushima, le désastre du tremblement de Port-au-Prince a des causes multiples, historiques, sociales, politiques autant que tectoniques. Comme le dit Diaz, « we call them social disaster »<sup>52</sup>.

Aussi, si la scène chaotique que Laferrière observe autour de lui l'épouvante dans sa dimension locale, bien évidemment, elle l'amène à voir autrement le tremblement, au

<sup>49</sup> Dubois, Laurent. *Haiti: The Aftershocks of History*. New York: Picador, 2013. Print. P.368

<sup>50</sup> Jackson, Stefan. *Un/natural Disasters, Here and There*. June 11, 2006. Online Ressource <http://understandingkatrina.ssrc.org/Jackson/>

<sup>51</sup> Ibid

<sup>52</sup> Diaz, Junot. *Apocalypse: what disasters reveal*. May/June, 2011. Online Ressource. [http://bostonreview.net/archives/BR36.3/junot\\_diaz\\_apocalypse\\_haiti\\_earthquake.php](http://bostonreview.net/archives/BR36.3/junot_diaz_apocalypse_haiti_earthquake.php)

niveau global, en accord avec la *théorie du chaos*, développée par l'américain James Gleick, dans *Chaos: Making a New Science*<sup>53</sup>. Cet historien des sciences s'intéresse particulièrement à l'impact culturel qu'ont les technologies modernes sur le monde. Il a ainsi influencé Edouard Glissant, le poète écrivain et essayiste guyanais Wilson Harris<sup>54</sup> ou encore l'écrivain et critique cubain Antonio Benítez-Rojo. Pour ce dernier :

*This recent interest of the scientific disciplines, which owes a lot to mathematical speculation and to holography, brings along with it a philosophical attitude (a new way of reading the concepts of chance and necessity, of particularity and universality) which little by little is sure to permeate other fields of knowledge [...]. The field in which Chaos may be observed is extremely vast, for it includes all phenomena that depend on the passage of time; Chaos looks toward everything that repeats, reproduces, grows, decays, unfolds, flows, spins, vibrates, seethes [...]. Chaos provides a space in which the pure sciences connect with the social sciences, and both of them connect with art and the cultural tradition.*<sup>55</sup>

En effet, par cette théorie, le chaos permet de briser les habitus qui enferment dans des schémas de pensée et aide à voir le monde, par des lectures croisées, sociale, historique, géographique, géologique, par le prisme de vibrations, de plis, de tremblements. Aussi, loin de vouloir coller au misérabilisme ambiant soufflé par les médias, la marche de Laferrière dans la ville s'apparente à une *rêverie du promeneur* dans le sens où elle lui

---

<sup>53</sup> Gleick, James. *Chaos: Making a New Science*. London: The Folio Society, 2015. Print.

<sup>54</sup> Pour Wilson Harris, la théorie du chaos permet une rupture positive des habitus: « Quantum physics and the new science of chaos correspond in some degree in our age to a possible breakthrough from ritual habit, ritual normality that seals our eyes and ears. Only a few weeks ago, I learnt of the new science of chaos in which the subtle rhythm of a butterfly's wing may signal the coming eruption of a storm in the changing climates of the globe. I was fascinated to hear of this », in Harris, Wilson. "The Fabric of the Imagination." *Third World Quarterly*. 12.1 (1990): 175-186. Print.

<sup>55</sup> Benítez, Rojo A. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham : Duke Univ. Press, 2006. Print. P. 2-3

laisse, grâce à cette théorie du chaos, imaginer un monde à voir autrement, à reconstruire et à réinventer.

Par-delà les gravats, en observant la géographie ainsi modifiée de la ville, à l'instar de Glissant, Laferrière cherche l'espoir qui s'y cache : « une géographie de décombres et de gravats pour une stratégie de trésor »<sup>56</sup>. Ce trésor, cet espoir, c'est celui de pouvoir revisiter la ville avec un nouvel élan. En effet, il voit dans ces murs qui s'écroulent, laissant la place à la faille, tout un symbole de passage et d'ouverture des espaces. « Il n'est plus dit, en pleine ère post-moderne, que le monde de ciment, de béton ou d'acier soit plus 'vrai' que le monde de papier »<sup>57</sup>. Ainsi, Laferrière espère que le tremblement de cette terre haïtienne, qui a mis bas ce ciment et ce béton, viendra caler la pensée sur ce même rythme tremblé, autorisant ainsi à voir le monde autrement que statique et uniforme. Depuis ses origines, la terre tremble, puisque née dans le Big Bang, elle n'a depuis jamais cessé ce mouvement chaotique dans lequel elle se régénère perpétuellement. Pour Glissant, le chaos<sup>58</sup> du tremblement n'est donc pas effrayant pour la bonne raison que « le chaos n'est pas chaotique »<sup>59</sup>. Il ne peut être considéré comme catastrophe que dans l'œil de celui qui vit le monde comme organisation ordonnée, figée et définitive. C'est cette organisation que Laferrière nous invite à observer sous un angle autre, celui du tremblement.

Dans un deuxième chapitre, on essayera d'échapper, avec Michel Houellebecq, aux murs érigés aussi bien dans la pensée que dans l'habitat, murs au sein desquels

---

<sup>56</sup> Glissant, Édouard. *Malemort*. Paris: Ed. du Seuil, 1975. Print. p.22.

<sup>57</sup> Westphal, Bertrand. *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace*. Paris: Éditions de Minuit, 2007. Print. P. 13

<sup>58</sup> Le chaos chez Glissant n'est pas à entendre comme une totale destruction mais comme un nouvel ordre du monde entre errance et enracinement ; certains reprochent à Glissant de mettre sur une même échelle le global et le local. Voir sur ce sujet Gallagher, Mary. *Ici-là: Place and Displacement in Caribbean Writing in French*. Amsterdam: Rodopi, 2003. Print. (P. 259)

<sup>59</sup> Glissant, Édouard. *Poétique De La Relation*. Paris: Gallimard, 2012. Print. P. 108

s'enferment les personnages de *La carte et le territoire*. A travers une réflexion qui compare carte et territoire, on constatera que le territoire, construit par l'homme occidental à partir d'une pensée rationnelle, est saturé de frontières qui séparent chaque espace, celui de la nature et le sien, opposant de façon hermétique intérieur et extérieur, ville et campagne, lui et l'Autre dans une structuration qui les rend incompatibles et irréconciliables. Cette répartition suit un schéma fonctionnel afin d'adapter au mieux l'environnement, de le transformer en un espace lieu sans obstacle au point de devenir lisse, sans attrait et désenchanté :

*Disenchanted world is a world liable to control and manipulation. Any science that conceives of the world as being governed according to a universal theoretical plan that reduces its various riches to drab applications of general laws thereby becomes an instrument of domination. And man, stranger to the world, sets himself up as its master.*<sup>60</sup>

L'homme maîtrise un territoire auquel il ne se sent plus appartenir. La seule issue à ce monde réel invivable est de le réinventer, ce que la carte autorise. Comme le dit Alfred Korzybski, *la carte n'est pas le territoire*<sup>61</sup> : « la nature humaine n'est pas un produit élémentariste de la seule hérédité, ni du seul environnement, mais représente un produit final très complexe de l'organisme-comme-un-tout, produit de l'ensemble multiple enviro-génétique »<sup>62</sup>. La carte prend ainsi en compte la dimension humaine quand le territoire est déjà inscrit dans des formes figées. De plus, la carte autorise des libertés et permet de s'échapper de la fermeture et de la délimitation rigide des espaces, par le biais

---

<sup>60</sup> Prigogine, I, Isabelle Stengers, and I Prigogine. *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. Toronto: Bantam Books, 1984. Print .P. 32

<sup>61</sup> Korzybski, Alfred, Didier Khon, MireilleMoura and Jean-Claude Derris. *Une carte N'est Pas Le Territoire: Prolégomènes Aux Systèmes Non-Aristotéliens Et A La Sémantique Générale*. Paris: Editions de l'éclat, 2015.

<sup>62</sup> Ibid. P. 117

de la cartographie, cette technique de mise en scène du territoire. Grâce aux arts plastiques ou la littérature, il est donc possible de réinventer, voire de ré-enchanter le monde tel qu'il est perçu. Aussi, dans un territoire qui ne fait plus rêver, le personnage principal du roman intitule son exposition : *la carte est plus intéressante que le territoire*. Comme pour Laferrière, l'utilisation de nouvelles perspectives, cette fois-ci grâce aux arts et à la littérature, peut briser celles imposées par un urbanisme moderne utopique qui échoue. Ce changement de point de vue autorise un jeu, un interstice qui laisse une ouverture, un passage vers l'extérieur, vers la nature et vers l'Autre, fracturant un monde formaté aux seules dimensions algorithmiques de la science.

Pour finir, dans le troisième chapitre, nous verrons comment dans *Beau travail* de Claire Denis, la cinéaste redistribue la parole entre d'un côté, une terre bavarde qui se fait entendre depuis la force des vagues, la puissance du vent ou la majesté de ses paysages volcaniques jusqu'au plus petit grain de sable qui se soulève ou la petite plante du désert qui oscille, et d'autre part, des personnages taiseux coincés dans le territoire étriqué dans lequel ils s'enferment. Les soldats de la Légion étrangère se démènent, dans une démonstration de force, pour exercer leur pouvoir de contrôle un territoire de Djibouti à peine décolonisé. Or, « il ne suffit pas de prendre le pouvoir pour être, comme dit Nietzsche, un 'maître'. Ce sont même le plus souvent les 'esclaves' qui prennent le pouvoir, et qui le gardent, et qui restent des esclaves en le gardant »<sup>63</sup>. Les soldats apparaissent effectivement, dans leur démonstration de force, comme des pantins menés par la roche volcanique violente et le vent hurlant.

---

<sup>63</sup> Deleuze, Gilles, and David Lapoujade. *L'île Déserte Et Autres Textes: Textes Et Entretiens, 1953-1974*. Paris: Editions de Minuit, 2002. Print. P. 181

Ainsi, terre et territoire se disputent la primauté devant la caméra de Denis qui les réarrange par un montage qui fracture tant l'espace de narration que l'espace géographique. La caméra s'attache à briser les linéarités pour observer les infractuosités et les plis qui font apparaître le monde non plus sous une lumière éclatante qui en autoriserait la compréhension lumineuse mais au contraire, qui lui conserve, par les jeux d'un clair-obscur, un mystère, un mouvement et un renouvellement permanent. Denis vient ainsi contredire toute perception qui pourrait paraître évidente et naturelle. Pour Deleuze, le cinéma est le meilleur instrument pour rendre compte de ce relativisme de la perception en y intégrant, par le montage, la perturbation dans toute la linéarité : « If cinema [...] spreads an "experimental night" or a white space over us ; it works with 'dancing seeds' and a 'luminous dust'; it affects the visible with a fundamental disturbance, and the world with a suspension, that contradicts all natural perception ». <sup>64</sup>

Ainsi, à travers une approche écocritique et géocritique de ces trois œuvres, observons la relation entre l'homme, l'entour et la nature. Cette relation, comme on l'a vu, doit prendre la forme d'un dialogue de l'homme avec la Terre. Cependant, dans ce dialogue, l'homme a jusque-là souvent pris le dessus et, bavard, s'est bien – trop ? - fait entendre. Aussi, qu'en est-il de la Terre ? Que dit-elle ? « Derrière les générations courtes dont les ombres bavardes dissertent, voici l'immense généalogie de notre mère muette, la Terre » <sup>65</sup> . L'homme, qui ne l'entend pas, la qualifie de muette. Ainsi serait-il impossible de connaître son point de vue, sa vision sur le monde des hommes ? Serres précise finalement sa pensée et nous invite à tendre l'oreille : « le bruit de fond du monde

---

<sup>64</sup> Deleuze, Gilles, Hugh Tomlinson, and Robert Galeta. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Print. P. 194

<sup>65</sup> Serres, Michel. *L'incandescence*. Paris: Ed. Le Pommier, 2003. Print. P. 51

murmure comme un *prae cogitat* »<sup>66</sup>, un langage murmuré, inaudible à la pensée. Ce murmure, c'est celui provoqué par les déplacements et les heurts de tous les éléments qui l'occupent : « the Earth exfoliates all its strata on a surface that has no unity, but is characterized by an essential dispersion [...]. The Earth, in any case, as Deleuze and Guattari have remarked many times, does not have a future, but only a becoming »<sup>67</sup>. Ce devenir, nous allons l'observer en regardant la Terre s'ébrouer, sortir et venir se frotter aux surfaces, aux limites et aux frontières que l'homme lui impose. C'est sa façon à elle de s'exprimer, alors écoutons ce qu'elle a à nous dire : « What the Earth thinks »<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Ibid. P. 61

<sup>67</sup> Buchanan, Ian, and Gregg Lambert. *Deleuze and Space*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. Print. P. 237

<sup>68</sup> « *What the Earth thinks* » est le titre d'un article qui analyse la pensée de Deleuze en plaçant la terre au centre de l'analyse et l'homme à sa marge, in Buchanan, Ian, and Gregg Lambert. *Deleuze and Space*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2008. Print. P. 220



## CHAPITRE 1 : DANY LAFERRIERE ET LE TREMBLEMENT

*A l'échelle de la planète, nous avons oublié que la terre vit. Qu'elle a un âge, qu'elle passe par des cycles. Nous avons perdu la mesure de notre âge écologique. Nous avons perdu la mesure de l'espèce*<sup>69</sup>.

Yannick LAHENS

*Du tremblement lui-même à la pensée du tremblement, il y a toute une fragilité qui renforce parfois un système erratique, en lui supposant non pas des commencements et des fins mais une situation, exact opposé de l'insinuation*<sup>70</sup>.

Edouard GLISSANT

Port-au-Prince, 12 Janvier 2010. *Goudougoudou*<sup>71</sup> ! Haïti s'engouffre dans une des pires heures de son histoire. La terre tremble, le béton craque et s'effondre, laissant la ville dans un chaos infernal et une désorganisation totale. Certains y verront un ultime épisode du parcours cataclysmique d'une île maudite qui chute de charybdes en scylla,

---

<sup>69</sup> Lahens, Yanick. *Failles: Récit*. Paris: S. Wespieser, 2010. P.32

<sup>70</sup> Glissant, Édouard. *Philosophie De La Relation: Poésie En Étendue*. Paris: Gallimard, 2009. P. 54

<sup>71</sup> « Goudougoudou », c'est le mot utilisé par la majorité de la population haïtienne, notamment à Port-au-Prince, pour imiter, désigner, traduire ou interpréter le son ou le bruit provoqué par les mouvements du séisme du 12 janvier 2010, suivi de nombre de répliques. C'est, depuis, l'onomatopée la plus populaire par laquelle les gens expriment le sentiment de l'effet ressenti à l'intérieur des maisons, à l'occasion des secousses », in "Haïti : "goudougoudou", le mot de tous les maux", *Le Nouvelliste*. Port-au-Prince 7 Avril 2010

une suite logique de sa destinée toujours plus funeste, un châtement des dieux, voire une punition de plus contre le pays révolutionnaire et rebelle à la marche de l'Occident.

Comme l'explique Laurent Dubois, spécialiste des questions historiques et culturelles caribéennes : « The day after the earthquake, televangelist Pat Roberston famously opined that Haitians were suffering because they had sold themselves to the devil »<sup>72</sup>.

D'autre, encore, se demandent pourquoi le sort s'acharne sur ce peuple, « une population extenuée qui a tout connu durant ce dernier demi-siècle : les dictatures héréditaires, les coups d'états militaires, les cyclones à répétition, les inondations dévastatrices, et les kidnappings à l'aveuglette » (TB<sup>73</sup>, 12). Un événement qui pour certains vient s'inscrire tout naturellement dans ce chapelet de malheurs qui s'enchaînent et viendrait ainsi corroborer l'image misérabiliste d'Haïti, colportée depuis son indépendance, et que dénoncent vivement les intellectuels haïtiens. En effet, pour Lyonel Trouillot, « rares, les États ayant cultivé le long de leur histoire une telle somme de déshonneurs »<sup>74</sup>, alors que Yannick Lahens dénonce le fait que « une certaine presse a pu véhiculé des clichés [...], avide de ces images qui nourrissent le voyeurisme, confortent l'idée de la malédiction divine »<sup>75</sup>. Dany Laferrière, quant à lui, voit « poindre un nouveau label qui s'apprête à nous enterrer complètement : Haïti est un pays maudit » (79).

Refusant cet enfermement dans une image d'inexorable malheur, ce dernier résiste au cri des loups, et nous livre une toute autre expérience de l'évènement, qui comme l'exprime Edwige Danticat, n'est pas un simple tremblement de la terre, mais

<sup>72</sup> Dubois, Laurent. *Haiti: The Aftershocks of History*. New York: Metropolitan Books, 2013. Print. P.3

<sup>73</sup> Laferrière, Dany. *Tout Bouge Autour De Moi*. Paris: Grasset, 2011. Print.

<sup>74</sup> Julia Borst. "Re-thinking the Haitian Other in Relation as *prochain*: A Reading of Édouard Glissant and Lyonel Trouillot." *Journal of Haitian Studies* 19.1 (2013): 139-162. *Project MUSE*. Web. 31 Mar. 2015. <<https://muse.jhu.edu/>>.

<sup>75</sup> Vanborre, Emmanuelle. *Haïti Après Le Tremblement De Terre: La Forme, Le Rôle Et Le Pouvoir De L'écriture*. Peter Lang Publishing. New York, 2014. Print. P.46

également celui de la pensée et de l'imaginaire : « Far from simply devastating the physical landscape and affecting its people in a material way, Danticat argues that the psychological fractures of the earthquake are perhaps the most powerful »<sup>76</sup>. Aussi, Laferrière veut explorer cet événement sans suivre le courant médiatique dominant. Celui-ci, qui manipule l'information, orientée et retransmise dans une seule direction, s'est saisie de ce drame de façon spectaculaire dans le but d'améliorer ses audiences, en suscitant l'émotion du téléspectateur occidental et en lui donnant le frisson à bon compte. Ce détachement opéré par Laferrière lui est possible car il s'inscrit lui-même, de par son parcours d'écrivain migrant, dans une pensée tremblée, traversante, qui remet constamment en question les points de vue univoques.

D'origine haïtienne, mais atypique et inclassable, il refuse de se laisser enfermer dans quelconque courant, schéma de pensée, ou catégories littéraire, identitaire, linguistique, et nous offre avec *Tout bouge autour de moi* (TB), ouvrage écrit dans l'immédiateté du terrible événement, une interprétation originale et décalée du tremblement de terre du 12 Janvier 2013. Ecrivain reconnu par de nombreux prix, dont le prix Médicis, élu à l'académie française en 2013, il a publié de nombreux romans - dont sa fameuse *Autobiographie américaine* - écrits depuis son exil au Canada où il s'est réfugié pour échapper à la dictature duvaliériste, dans lesquels il s'interroge sur la question de l'identité, non pas dans un souci identitaire mais bien au contraire pour remettre en question sa pertinence. En effet, cet exil, ce détachement de sa terre d'origine, l'amène à réfuter toute identité figée, et dans la droite ligne de Deleuze ou de Glissant, à la concevoir comme fuyante, fluide, sans origine et sans destinée, mais bien plutôt

---

<sup>76</sup> Thomas, Bonnie. *Connecting Histories: Francophone Caribbean Writers Interrogating Their Past*. Jackson : University Press of Mississippi, 2017. Print. P. 117

comme interaction avec ce qui l'entoure, en lien avec son environnement social, culturel, physique :

*L'idée de l'identité, comme racine unique, donne la mesure au nom de laquelle ces communautés furent asservies à d'autres. [...] Mais à la racine unique qui tue alentour n'oserons-nous pas proposer par élargissement la racine en rhizome qui ouvre la Relation ? Elle n'est pas déracinée : mais elle n'usurpe pas alentour.*<sup>77</sup>

Laferrière explore cette usurpation de l'alentour et met en garde des sociétés enfermées dans les questions identitaires qui oublieraient de vivre en réseau, en Relation, en interaction avec cet alentour, avec le mouvement du monde, avec ce qui vit et ce qui bouge autour de moi.

Présent le jour du tremblement de terre, il échappe à l'effondrement de son hôtel. Forcé à l'errance dans la ville en ruine, il ajuste son pas à la cadence déréglée, sa pensée au monde désorienté qu'il découvre dans les heures qui suivent le tremblement, l'amenant ainsi à observer sous un angle nouveau les habitus contrariés par le drame, celui des habitants comme les siens, interrogeant parmi les morts et les survivants, la condition humaine, et plus particulièrement, la place de l'humain dans son environnement.

Alors qu'il observe éberlué le peuple haïtien se relever superbement dans un jaillissement de vie défiant l'entendement des médias occidentaux, il tente d'en comprendre la raison. En effet, le séisme fait chavirer toutes les certitudes, et l'espace déstructuré emmène l'écrivain déambulateur dans une réflexion secouée par le tremblement, par ce que l'on pourrait nommer une *pensée du tremblement* au sens où

---

<sup>77</sup> Glissant, Edouard. *Traité Du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 2011. Print. P.21

l'entend Glissant, et dans un questionnement du rapport des hommes à leur environnement, à leur occupation de la terre, et à leur représentation de l'espace dans lequel ils vivent, les appelant à renouer avec ce qui les entoure, dans un *contrat naturel*, au sens où l'entend Michel Serres<sup>78</sup>.

La pensée du tremblement est celle de l'errance, celle de ceux qui ne se rattachent à aucun ordre imposé, de ceux qui dévient d'un chemin établi, qui s'égarent : « l'errance sied à ceux qui sont égarés » (TB 74). Cette errance est celle par laquelle Laferrrière se laisse emporter, tout comme ses concitoyens, alors qu'il s'aventure, désemparé, au hasard des rues. Sa pensée s'aligne alors à celle du tremblement :

*La pensée du tremblement s'accorde à l'errance du monde et à son inexprimable. Elle n'est ni crainte ni faiblesse, elle n'est pas irrésolution mais l'assurance qu'il est possible d'approcher ce chaos, de durer et de grandir dans cet imprévisible, d'aller contre ces certitudes encimentées dans leurs intolérances, de palpiter du palpitement même du monde qui est à découvrir enfin.*<sup>79</sup>

Ce tremblement de la pensée s'érige donc contre une pensée encimentée, bétonnée, qui ne peut vivre la vibration du monde autrement que par l'écroulement et la destruction, à l'image du béton qui s'est affaissé et a détruit la ville de Port-au-Prince. « C'est le béton qui a tué. Les gens ont fait une orgie de béton ces cinquante dernières années. De petites forteresses. Les maisons en bois, plus souples, ont résisté » (TB, 14). Le bois, souple et flexible, qui sauve et le béton, rigide, qui asphyxie et qui tue, voilà la métaphore qui

<sup>78</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions F. Bourin, 1990.

<sup>79</sup> Glissant, Édouard. *La Cohée Du Lamentin*. Paris: Gallimard, 2005. p. 25

illustre parfaitement deux systèmes de pensée, celle du tremblement et celle de la rigueur cartésienne.

En effet, la pensée du tremblement amène à un questionnement de la pensée occidentale, de l'existence du monde qu'elle a produite, dont l'homme occidental s'est accaparé la maîtrise. Ainsi, on verra dans un premier temps comment ce tremblement met à terre la pensée rigide héritée du monde occidental qui se fissure au même rythme que le béton, puis, à partir de ce qui apparaît sous les décombres, derrière le vernis effrité, une pensée autre, conduisant à une réflexion sur l'occupation de l'espace par l'homme. Au terme où l'entend Michel Serres, c'est un contrat nouveau, un *contrat naturel*<sup>80</sup> que Dany Laferrière nous invite à signer avec le monde, contrat qu'il est possible d'envisager grâce à ce tremblement de terre, puisqu'il voit cette *faille du monde*, au-delà de la tragédie, être un recommencement et un renouveau, un moment unique de s'interroger sur la façon que l'homme a d'occuper l'espace qui l'entoure. Se l'accapare-t-il ? S'y glisse-t-il ? Est-il possible de trouver un chemin médian ?

---

<sup>80</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions F. Bourin, 1990.

## 1. La faille salvatrice

C'est donc sur cette voie que l'écriture de Laferrière nous emmène, dépassant ainsi la narration de l'événement ; à l'inverse du sensationnel, cette écriture explore, dans un style fragmenté, au rythme du tremblement, le ressenti, la façon dont les corps les expriment et les vivent, lien direct avec un environnement en mouvement. Cette approche de Dany Laferrière fait échos aux théories de la nature de Michel Serres, qui appelle à une approche géographique, voire géologique du monde. Il est à ce titre intéressant de constater que lorsque l'on cherche le titre de Laferrière en bibliothèque, on ne le trouve pas à la section *Literature*, mais *Sciences/Geology/Dynamic and structural geology*<sup>81</sup>. Les ouvrages de sismologies découverts à cette occasion serviront d'ailleurs mon propos. En effet, c'est au travers de cette dynamique de la terre que l'on étudiera cet ouvrage de Laferrière, dynamique que Serres nous invite à retrouver : « enracinés depuis naguère exclusivement dans leur histoire, nos pensées retrouvent-elles l'essentielle et exquise géographie ? Seule, jadis, à penser le global, la philosophie ne rêverait-elle plus désormais » ?<sup>82</sup> On aurait donc perdu la part de rêve, la place du mystère dans notre environnement ? Laisser les mots, les explications du monde, libérer « le monde empaqueté de mots, de phrases, d'images [...], toutes les choses du monde en prison sous

---

<sup>81</sup> L'édition disponible à la bibliothèque Robert W. Woodruff de Emory University est : Laferrière, Dany. *Tout Bouge Autour De Moi*. Paris: Grasset, 2011, et est étiquetée QE 535.2.H2L34.2011. Voici des exemples de titres d'ouvrages trouvés juxtaposés dans le rayon à côté de l'ouvrage de Laferrière : *Agents of chaos* (QE 535.2.U6H37.1990) ; *The trembling Earth* (QE 534.2.G64.1983) ; *When the Earth moves* (QE 534.3.B37. 2007) ; *Earthquake fears* (QE 535.2.U6.F37.1998). Une partie de ces ouvrages serviront à appuyer mon analyse comme on le verra par la suite.

<sup>82</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions F. Bourin, 1990. P. 20

les mots, enfermés derrière les barreaux »<sup>83</sup>, pour en redécouvrir la part de rêve et ressentir à nouveau les choses sans forcément les comprendre, embrasser l'opacité qui les entoure, retrouver le lien avec notre environnement, trouver une harmonie, et vivre en « symbiote » avec celui-ci comme le propose Serres. Pour cela, il faut se détacher d'un système de représentation imposé par le monde occidental et son universalisme cartésien. Pour Lyonel Trouillot, historien et écrivain haïtien reconnu, tant pour ses talents littéraires que pour ses engagements politiques et sociaux, le monde occidental se trouve dans l'incapacité de saisir Haïti, pays exotique et mystérieux à ses yeux, puisqu'il perçoit l'île par sa pensée coloniale héritée de ce cartésianisme qui l'empêche de voir le monde hors d'un binarisme réducteur, avec d'un côté l'Occident montrant le chemin à suivre à travers un idéal limpide et universel, et de l'autre Haïti, engoncée dans sa complexité historique, politique, religieuse, sociale, culturelle, lieu de désastre par définition, qui serait incapable d'atteindre cet idéal :

*Lyonel Trouillot and other Haitian intellectuals have vehemently criticized this vision of Haiti based on stereotypes and binaries because it results in a distorted view of the country that largely ignores the complexity of both the Haitian past and its present. Therefore, Trouillot envisions transcending such binary thinking in order to assign Haiti a new place in the global public perception*<sup>84</sup>.

Le tremblement en Haïti doit en effet être un réveil des consciences figées dans ce cartésianisme qui empêche de voir le monde autrement. Comme l'indique Trouillot, ce

---

<sup>83</sup> Serres, Michel. *Biogée: Mer Et Fleuve. Terre Et Monts. Trois Volcans. Vents Et Météores. Faune Et Flore. Rencontres, Amours*. Brest: Editions-dialogues.fr, 2010.

<sup>84</sup> Borst Julia. "Re-thinking the Haitian Other in Relation as *prochain*: A Reading of Édouard Glissant and Lyonel Trouillot." *Journal of Haitian Studies* 19.1 (2013): 139-162. *Project MUSE*. Web. 31 Mar. 2015. <<https://muse.jhu.edu/>>.



tremblement de terre doit s'accompagner d'un tremblement de la pensée occidentale qui doit s'ouvrir à d'autres visions du monde. Cette pensée binaire, qui répartit le monde entre les possédants et les possédés, pousse à ne voir Haïti que comme terre de désolation, au travers de la misère et du désespoir, à l'aune de l'aide qu'il doit lui être allouée. Non seulement cette aide médiatisée réduit Haïti à un éternel enfant malade ayant besoin d'assistance, mais de plus, cette aide réduit son peuple à un statut d'incapable, renforçant le pouvoir de celui qui vient *aider* mais le fait au final pour son propre bénéfice : « Isn't it time we admit to ourselves that mission trips are essentially for our benefit ? ... The community must be empowered to act, initiate, make decisions, and respond »<sup>85</sup>. Haïti est bien autre chose que cette zone de désastre. Aussi, la littérature a ici toute sa place pour montrer au contraire, comme Dany Laferrière tente de le faire, que ce pays a, pour celui qui sait le regarder par-delà les apparences sous lesquelles on le décrit, une riche contribution à apporter à un monde qui a tendance à ne regarder que dans une seule direction.

Ainsi, ce tremblement de terre révèle, à travers l'écriture de Laferrière, une richesse inestimable, celle d'un rapport autre à l'entour, venant ainsi transcender cette vision réductrice du monde. Dans *Tout bouge autour de moi*, l'auteur renverse les points de vue, et observe la société haïtienne non plus au travers de ses besoins et de ses manques, mais au contraire de ses richesses, celle dont l'Occident semble bien avoir besoin. Ainsi, la question n'est plus de savoir comment contribuer à aider Haïti, mais comment Haïti peut contribuer à aider le Monde :

*Il faut changer de direction et laisser le cap imposé par la philosophie de  
Descartes. La maîtrise ne dure qu'un terme court et se tourne en*

---

<sup>85</sup> <https://jamesmadison.org/library/doclib/2016-Fall-Journal-Toxic-Charity.pdf>

*servitude ; la propriété, de même, reste une emprise ou se termine par la destruction. Voici la bifurcation de l'histoire : ou la mort ou la symbiose* <sup>86</sup>.

De vouloir posséder, l'homme se retrouve possédé à son tour, mis en danger dans un monde qu'il croit dominer. La destruction, comme on le verra, ne vient pas de la terre qui s'agite, mais des hommes qui lui refusent ce tressaillement de vie.

Ainsi, dans cette lecture éco-critique du roman de Laferrière, en résonance avec les théories de Michel Serres sur le nécessaire tremblement du monde, on verra comment *Tout bouge autour de moi* est une lecture de ce tremblement, du chaos, du remuement, du mouvement perpétuel qui emmène et la terre et les hommes, brisant les chaînes que ces derniers tentent de lui imposer dans sa folie de vouloir le façonner à l'image qu'il s'en fait. Le drame n'est pas la terre saisie d'un mouvement incontrôlé, mais le refus des sociétés humaines occidentales, qui dans leur sentiment de puissance et leur désir de maîtrise, lui refusent cette liberté de mouvement dans leur perception d'un monde qu'ils n'imaginent pas au-delà du contrôle et de la main mise. L'écriture du tremblement de terre dans l'œuvre de Laferrière vient faire trembler les hommes au diapason de cette terre insoumise et exprimer cette façon unique que la société haïtienne a d'approcher, de concevoir et de vivre un espace déstructuré, urbain, inscrit dans la réticularité et le chaos des origines, concept aussi bien mythologique, scientifique que philosophique.

En effet, une des plus anciennes explications des origines chaotiques du monde se trouve dans les mythologies grecques et romaines. Dans sa cosmogonie, Hésiode explique la naissance du monde comme étant la résultante d'un amas de forces qui

---

<sup>86</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions F. Bourin, 1990. P.61

s'entrechoquent et finissent par trouver un équilibre et un ordre de par cet affrontement.

On retrouve encore cette cosmogonie dans les Métamorphoses d'Ovide :

*Avant la création de la mer, de la terre et du ciel, voûte de l'univers, la nature entière ne présentait qu'un assemblage confus d'éléments discordants et mal unis entre eux. [...] L'air, la mer et la terre étaient confondus ensemble ; rien n'avait encore reçu sa forme distincte et propre. Ennemis les uns des autres, tous ces éléments rassemblés en désordre [...] se livraient une éternelle guerre. Un dieu, si ce n'est la bienfaisante Nature elle-même, mit fin à cette lutte, en séparant la terre du ciel, l'eau de la terre, et l'air le plus pur de l'air le plus grossier. Quand il eut débrouillé ce chaos, et séparé les éléments en marquant à chacun d'eux la place qu'il devait occuper, il établit entre eux les lois d'une immuable harmonie .<sup>87</sup>*

Les éléments, à l'origine, s'entremêlent et s'entrechoquent dans un chaos qui les projettent les uns contre les autres, créant ainsi une énergie considérable, et n'ont pas de place définie, attribuée, avant qu'une main extérieure vienne y mettre de l'ordre. Pour Ovide, cet ordre est apparu avec la volonté de Dieu, bien avant que l'homme vienne y apporter le sien. Or, le tremblement vient rappeler qu'aucun ordre, ni celui des hommes, ni celui d'un Dieu, ne peut s'imposer à la terre, puisque « la mort en nous frôlant laisse en nous une frénésie qui nous pousse à défier les dieux » (TB, 64). Pour Laferrière, la frénésie retrouvée dans le chaos du tremblement doit permettre de défier l'ordre, celui des dieux tout autant que celui des hommes. Si la modernité tend à aider à dépasser les

---

<sup>87</sup> Ovide, and Désiré Nisard. *Oeuvres Complètes*. Paris: J. J. Dubochet et Compagnie, 1838. P. 251

croyances qui imposent leur ordre, certains s'en remettent à la science pour prendre le relais et ne guère laisser de place au désordre.

Or, les sciences actuelles sont elles-mêmes influencées par la pensée du tremblement et le chaos :

*La pensée du tremblement nous éloigne des certitudes enracinées, nous supposons par exemple qu'elle inspire toute une partie de ces sciences actuelles, qu'on a donc appelées sciences du chaos, qui se méfient tant de la régie de l'universel et méconnaissent si fort la linéarité impérative.<sup>88</sup>*

En effet, les scientifiques en appellent également au chaos des origines pour expliquer les mystères du monde. Bien avant l'arrivée des hommes, et dès son origine, avec le big bang, la terre est une masse en mouvement, qui n'a depuis jamais cessé de s'exprimer. Cette activité n'est considérée comme une crise que lorsqu'elle vient bousculer l'ordre des hommes. Elle n'est donc catastrophe que parce que l'homme n'a pas voulu voir la vie propre de la terre, a refusé d'être à son écoute et n'a pas voulu construire dans la symbiose avec celle-ci. Le problème n'est donc pas la terre qui bouge, mais les hommes restant sourds à son langage et aveugles devant la manifestation de sa vie :

*Only a handful of the up to 800,000 quakes that occur in a typical year are powerful enough to take any lives. Most quakes are beyond human perception, barely moving the needles of the sensitive instruments that have been designed to record them. The majority jar the océan bottom, far from any place where they can do harm. And this accounting does not include the vastly greater number of tiny micro tremors that constantly*

---

<sup>88</sup> Glissant, Édouard. *Philosophie De La Relation: Poésie En Étendue*. Paris: Gallimard, 2009. P. 54

*seem to be vibrating our world. No doubt about it, we live on a trembling earth*<sup>89</sup>.

La terre en mouvement n'est donc un problème qu'à l'aune de l'organisation de la vie humaine, cette dernière ayant une telle emprise sur la première qu'elle en fait oublier qu'à son échelle, elle n'en est qu'un détail. Les hommes se sentent menacés par les vibrations de la terre qu'ils souhaiteraient immobilisée pour leur confort et leur sécurité, quand les soubresauts de celle-ci, bien connus puisqu'elles viennent la secouer et l'animer depuis les origines, sont les signes de sa vitalité. Ainsi, c'est le déni de son existence même, du respect de son rythme, de sa vie propre qui vient piéger les hommes, c'est cette arrogance qu'ils ont de penser qu'ils peuvent l'ignorer, cet affront de vouloir vivre contre elle, en dépit d'elle, que vient emporter le terrible trémolo tellurique. La terre est faite des failles qui lui donnent vie, mais l'homme, qui le sait, décide de l'ignorer. Par exemple, la ville de San Francisco, bâtie sur la faille San Andreas, attend le « Big One ». Pourtant amenée à disparaître du fait de sa localisation sur cette faille géante, elle n'en est pas moins, aujourd'hui, la ville la plus chère des Etats-Unis, la cupidité des hommes refusant de se plier aux rythmes de la terre.

*Faille : cassure des couches terrestres accompagnée d'une dénivellation tectonique des blocs séparés. Phénomène géologique finalement assez fréquent et assez répandu. [...] Phénomène connu de certains d'entre nous qui avons choisi de l'oublier. [...] Le déni est tellement plus commode. Tellement moins dérangeant*<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Golden, Frederic. *The Trembling Earth: Probing & Predicting Quakes*. New York: Scribner, 1983. p. xii

<sup>90</sup> Lahens, Yanick. *Failles: Récit*. Paris: S. Wespieser, 2010. p. 29-30

Ne pas être dérangé, ne pas se défaire de sa rassurante routine quotidienne, ne pas briser la course d'un monde, effrayé par la rupture, la faille, la fracture, un monde qui n'aime que le régulier et le constant, et s'effraie devant la diffraction des linéarités, des surfaces planes qu'il s'efforce d'imposer pour se protéger. Toutefois, cette construction et cette représentation du monde par les hommes est un leurre, le monde n'est à l'origine qu'éclats disruptifs, que fragments en mouvement. Le tremblement de terre vient rappeler aux hommes ce mouvement. « Le 12 Janvier a forcé le monde à sortir de l'amnésie »<sup>91</sup>. Réveiller les hommes, leur faire prendre conscience que leur vie est imbriquée avec celle des éléments qui les entoure, qu'ils font partie d'un tout, le *Tout-Monde*<sup>92</sup>, que tout est lié, et que refuser ces liens et cette symbiose, c'est se mettre en danger. Non seulement faut-il accepter le mouvement de la terre, mais également accepter que ce mouvement soit chaotique, qu'il ne soit ni prévisible ni maîtrisable.

*While measurement of earthquakes made steady progress, the growth in theoretical understanding of earthquake mechanisms was less impressive. The plate tectonic theory may have triumphantly explained most – though certainly not all – of the macroscopic picture. Yet the microscopic picture – what happens to the rocks underground during an earthquake – remains to a great extent proposed a century ago after the great San Francisco earthquake of 1906, with all its faults, in both the normal and the geological sense of that word*<sup>93</sup>.

Un monde traversé par des failles, au sens géologique ou *normal*, c'est-à-dire dans son sol comme dans tout ce qui l'entoure et y prend vie, sans organisation arrêtée, fait de

---

<sup>91</sup> Ibid. p. 35

<sup>92</sup> Glissant, Édouard. *Tout-monde: Roman*. Paris: Gallimard, 1993

<sup>93</sup> Robinson, Andrew. *Earthquake*. London, UK: Reaktion Books, 2012. p. 111

soulèvements et d'embardees, un mouvement perpétuel qui demeure énigmatique et étranger à l'entendement, au scrutin et au désir de maîtrise des hommes qui s'évertuent pourtant encore et toujours à vouloir tout comprendre, tout analyser, tout dominer, tout structurer. « Nos lignes de faille sont aussi nos lignes de structure, donc nos pistes d'espoir »<sup>94</sup>. La structure de l'humain c'est la faille. Il ne faut pas la craindre, chercher à l'éviter ou à l'ignorer, mais l'accompagner, se glisser dans les mouvements qu'elle génère. Dans les instants qui suivent le tremblement, Laferrière retrouve cette communion avec les entrailles d'un monde qui bouge. « Couchés sur le sol, nous ressentons chaque tressaillement de la terre au plus profond de notre être. On fait corps avec la terre » (TB, 21). Cette nécessité de faire corps avec la terre, d'en éprouver les tressaillements, voire les dangers, accepter de se sentir dominer par elle sans résister, sans lutter contre son pouvoir et l'expression de sa force, lâcher prise, et accepter qu'elle puisse à son tour être celle qui nous maîtrise et nous possède, apporte un plaisir immense à l'écrivain. On pourrait penser qu'il ne s'agit que des élucubrations lyriques d'un esprit littéraire qui se laisse déborder par l'émotion et l'imagination. Or, face au tremblement et à la force de la terre qui nous dépasse, des scientifiques s'expriment étrangement de la même façon. Le sismologue Harris se remémorant son premier tremblement de terre à San Francisco, en est tout aussi ému : « the earthquake was also strong enough to stimulate my lifelong fascination with the geological forces that can so dramatically convulse the earth, injecting an unpredictable element of excitement and danger into our lives »<sup>95</sup>. Malgré les morts, malgré le drame, ce tremblement redonne à penser la place de l'imprévisible et du danger, honnis des hommes. Laferrière constate ce même état

---

<sup>94</sup> Lahens, Yanick. *Failles: Récit*. Paris: S. Wespieser, 2010 p. 56

<sup>95</sup> Harris, Stephen L. *Agents of Chaos: Earthquakes, Volcanoes, and Other Natural Disasters*. Missoula, Mont: Mountain Press Publishing Company, 1990. P. 6

d'excitation et d'agitation, « il y a une grande fébrilité dans l'air, car la terre vient de bouger » (TB, 16) ce qui va être le point de départ de sa réflexion et de son questionnement sur l'ordre du monde.

C'est à partir de ce chaos scientifique que Glissant s'interroge lui aussi sur le chaos du monde, dont il va transposer l'analyse au niveau philosophique afin de remettre en cause les fixités et les déterminismes sociaux et culturels.

*La science du chaos dit qu'il y a des systèmes dynamiques déterminés qui deviennent erratiques. En principe, un système déterministe a une fixité, une 'mécanicité' et une régularité de fonctionnement ; la découverte des sciences du chaos est qu'il y a une infinité de systèmes dynamiques déterminés qui deviennent erratiques, c'est-à-dire dont le système de valeurs flotte à un moment donné, sans qu'on sache à première vue pourquoi*<sup>96</sup>.

Si le monde des sciences admet une imprévisibilité dans les systèmes à laquelle la science euclidienne n'avait laissé aucun espace, Glissant s'interroge sur le fonctionnement et la représentation du monde érigé dans un ordre déterminé. Ce chaos est la beauté même du monde, et vouloir l'éliminer serait lui ôter son intérêt et sa beauté : « rien n'est plus beau que le chaos »<sup>97</sup>. Toutefois, ce chaos n'est pas un monde informe, mais plutôt une multiplication de forces vives qui s'équilibrent entre le chaos originel et l'ordre des hommes. « Chaos, for Glissant, must be seen as a negotiation between order (*enracinement*) and disorder (*errance*) »<sup>98</sup>. Le chaos n'est donc pas un mélange des

<sup>96</sup> Glissant, Édouard. *Introduction À Une Poétique Du Divers*. Paris: Gallimard, 1996. P.84

<sup>97</sup> Glissant Édouard. "Le chaos-monde, l'oral et l'écrit" in Ludwig, Ralph. *Écrire La "parole De Nuit": La Nouvelle Littérature Antillaise: Nouvelles, Poèmes Et Réflexions Poétiques*. Paris: Gallimard, 1994. P.111

<sup>98</sup> Gallagher, Mary. *Ici-là: Place and Displacement in Caribbean Writing in French*. Amsterdam: Rodopi, 2003 P. 259



éléments du divers dans une soupe insipide, « le melting-pot, le bouilli-bouilli, le mélémélo » mais au contraire l'expression de la diversité du monde qui s'exprime dans ses différences « qui se rencontrent, s'ajustent, s'opposent, s'accordent, et produisent de l'imprévisible »<sup>99</sup>. Le chaos est donc souhaitable dans sa capacité à nous maintenir alerte dans l'imprévisible, dans la surprise des mouvements inattendus qui permettent le renouveau perpétuel des fixités dans lesquelles les hommes ont tendance à s'enfermer. La vie, à l'image de la terre, est « cette succession ininterrompue de tourbillons et de fixités »<sup>100</sup>. Le chaos est donc un dialogue entre ordre et désordre, un passage incessant de l'un à l'autre étant nécessaire au fonctionnement de la terre, afin qu'elle ne s'asphyxie pas dans une rigidité paralysante ni qu'elle se perde dans un informe maelstrom. « Le chaos est beau à condition qu'on essaie par l'imaginaire d'en pister, d'en tracer non pas les lois mais les invariants »<sup>101</sup>. Après le tremblement de terre, ce sont ces invariants, débarrassés des lois des hommes et des dieux que Laferrière, dans son errance, cherche à tracer.

Aux vues de ces données sur le chaos, on comprend mieux qu'un tel évènement, bien qu'aussi mortifère<sup>102</sup>, puisse également être l'occasion d'une réflexion sur la vie et la pensée qui la formate. Cette réflexion s'explique d'autant plus par la position même de l'écrivain et de son parcours hors des chemins tout tracés. Ecrivain d'abord en exil, aujourd'hui en errance, il a un regard naturellement décalé sur le monde dans lequel il

---

<sup>99</sup> Glissant, Édouard. Chapitre « *Chaos-monde: pour une esthétique de la Relation* ». *Introduction À Une Poétique Du Divers*. Paris: Gallimard, 1996 p.98

<sup>100</sup> Glissant, Édouard. *Tout-monde: Roman*. Paris: Gallimard, 1993. P. 180

<sup>101</sup> Glissant, Édouard. *Introduction À Une Poétique Du Divers*. Paris: Gallimard, 1996. P. 134

<sup>102</sup> Le séisme qui a frappé Haïti le 12 janvier 2010 est le plus meurtrier de l'histoire récente. La secousse principale a duré près de 2 minutes 30. Au total, entre 230 000 (selon le journal *Nature* et la plupart des sources occidentales) et 300 000 (selon le gouvernement haïtien) personnes ont péri dans ce tremblement de terre de magnitude 7,2 (on notera l'approximation des chiffres selon les sources, comme si la vie d'un Haïtien n'était pas si importante). Le nombre de morts est anormalement élevé pour un séisme de cette ampleur. « With an official death toll of 230,000 and thousands still buried beneath collapsed structures, the Haiti earthquake of 12 January was more than twice as lethal as any previous magnitude-7.0 event » in *Nature* 463, 878-879 (18 February 2010)

évolue, qu'il ne voit pas Un ni figé, mais multiple. Haïtien d'origine, il évolue entre le Canada et les Etats-Unis, des pays définis par le *rêve américain*, un rêve pourtant bien éloigné de celui dont parle Michel Serres pour qui ce rêve se résume à une accumulation de biens et de possessions, domaine dans lequel l'Amérique excelle, ce qui la place au sommet de sa puissance et lui permet d'imposer son ordre planétaire. Or, le lieu de son écriture, celui de l'exil, donne à Laferrière la distance nécessaire et utile à la remise en question de ce rêve bercé des illusions de la possession, rêve illusoire puisqu'au lieu de libérer les imaginations, il impose les schémas d'un monde fagocité, ficelé, délimité. Voyons exactement ce qu'il en remet en question.

## 2. Le désordre du monde

Dans le documentaire *La Dérive douce d'un enfant de Petit Goâve*<sup>103</sup>, Laferrière explique comment les villes américaines, de par leur organisation rationnelle, leur distribution réfléchie, leur gestion optimale de l'espace, ont perdu toute vie : « dans les villes américaines, les gens sont morts »<sup>104</sup>. Cet ordonnancement des villes, de l'harmonie architecturale hausmanienne à la linéarité des villes américaines, est contraire au foisonnement naturel du développement humain, et vient brider son épanouissement. Selon Nietzsche, le chaos est indispensable à la vie, car l'ordre ne fait pas partie de la nature, à moins que l'homme le lui impose. L'ordre n'est donc que la conception issue

---

<sup>103</sup> Ruiz, Pedro, Felipe Bello, Dany Laferrière, Benjamin Vasile, and Laurent Cantet. *La Dérive Douce D'un Enfant De Petit-Goâve: Dany Laferrière*. Rennes: les films du paradoxe [éd., distrib.], 2010.

<sup>104</sup> Réflexion que Dany Laferrière me confie, alors que nous roulions dans les rues désertées d'Atlanta, lors de sa visite à Emory University en Avril 2015.

d'une pensée occidentale d'une société, par définition *contre-nature*, qui a pour but la domination de son milieu de vie. Mais cet ordre est un enfermement, un asservissement des hommes qui brime leur curiosité, les empêche de vivre un monde qui bouge, qui flamboie, qui évolue. Pour cela, il faut un choc, un grand chamboulement, donner un grand coup dans l'ordre établi pour que les sens et les impulsions puissent enfin être libérés :

*Le grand coup de partie arrive pour des serfs, de cette sorte, soudainement, comme un tremblement de terre : l'âme est d'un seul coup ébranlée, détachée, arrachée – elle-même ne comprend pas ce qui se passe. C'est une instigation, une impulsion qui s'exerce et se rend maîtresse d'eux ; une volonté, un souhait s'éveille, d'aller en avant, n'importe où, à tout prix ; une violente et dangereuse curiosité vers un monde non découvert flambe et flamboie dans tous les sens<sup>105</sup>.*

Le tremblement de terre, tel ce grand coup, ébranle les certitudes d'un ordre établi. Cette idée, très nietzschéenne, du refus d'un ordre systémique imposé par la peur d'être soi face à l'immensité des possibles, mais rassurante et donnant l'illusion de maîtrise, et par la même de puissance, rappelle que ce confort et cette puissance sont symbole d'ennui et de vacuité : « les hommes les plus vides ont le sentiment de puissance ; pour moi, la puissance est un fardeau, un ennui, ce butin est facile, il est méprisable »<sup>106</sup>. A l'inverse de cette volonté de maîtrise et de puissance, Laferrière trouve dans le chaos une source de vie non négligeable. Ainsi, vagabondant parmi les éboulis, alors que les cadavres jonchent le sol et que les télévisions du monde entier se perdent dans le calcul des morts

<sup>105</sup> Nietzsche, Friedrich. *Humain, Trop Humain*. Avant-Propos 2 rédigé par Nietzsche dans l'édition de 1886

<sup>106</sup> Picabia, Francis, Friedrich W. Nietzsche, Suzanne Romain, and Carole Boulbès. *Picabia Avec Nietzsche: Lettres D'amour À Suzanne Romain (1944-1948)*. Dijon: Presses du réel, 2010. (p.186)

de Port-au-Prince, Laferrière refuse ce bilan comptable macabre et fait entendre sa petite musique à rebours du charivari médiatique, faisant échos au fameux aphorisme de Nietzsche, *ce qui ne tue pas rend plus fort*. C'est à cette force, à cette énergie née dans le tremblement qu'il va s'intéresser, essayer de comprendre, au-delà de la fameuse traditionnelle résilience attribuée par les Occidentaux au peuple haïtien mais dénoncée par Trouillot, pourquoi « des gens retrouvent leur énergie quand tout s'écroule autour d'eux » (TB 87).

Enseveli sous les réactions des médias étrangers, il observe notre incapacité à dépasser, transcender la souffrance des corps, notre refus et notre peur de le voir dans un état autre que celui dit *normal*, et s'interroge sur la place de la douleur dans les sociétés modernes. « Nous ne pouvons plus tolérer la moindre douleur » (TB 111). Pourtant, au sein même de cette douleur naissent la vie et la relation au monde. L'éliminer, c'est éliminer la capacité de résistance et de régénération. Yannick Lahens, écrivain engagée dans les questions de culture et de société de son pays, figure incontournable de la littérature haïtienne dépeignant la réalité caribéenne sans complaisance, rappelle que le peuple haïtien a cette capacité, puisqu'il s'est forgé « dans la constante métamorphose de la douleur en créativité lumineuse »<sup>107</sup>. L'évitement et la fuite affaiblissent les capacités de résistance, et la réaction du peuple haïtien dans le tremblement vient confirmer cela. « Port-au-Prince doit absorber ce séisme pour éviter qu'il nous avale. Au lieu de fuir, nous devons affronter 'la chose' ». (TB 47). Sans la douleur, l'homme demeure dans un état étal, une continuité sans aspérités sur lesquelles la vie ne peut buter et prendre, par le mouvement ainsi créé, son sens et sa valeur. Un peuple que rien ne bouscule, un peuple

---

<sup>107</sup> Lahens, Yannick. *Faïlles: Récit*. Paris: S. Wespieser, 2010 p. 72

« assis », comme le dirait Rimbaud, choyé dans son confort, se protégeant de toute souffrance jusqu'à s'exclure du monde, est déjà mort. A l'inverse, ne plus avoir peur de la douleur libère la vie de toute entrave.

Cette peur de la douleur s'accompagne de la peur de la maladie, qui obnubilent les Occidentaux, vivant dans la crainte que celle-ci les frappent<sup>108</sup>. S'en protégeant à tout prix, ils en payent les conséquences collatérales, celles de vivre dans un monde dénué de risques, mais également d'originalité, sans saveur et ni intérêt. En Haïti, « on passe de la vie à la mort. La maladie est un luxe qu'on ne peut se permettre sans moyens. Alors on meurt sans avoir été malade » (TB 100). Laferrrière, une fois encore, ne fait pas l'apologie de la pauvreté, mais observe plutôt les conséquences du luxe, du confort, de la constante recherche de stabilité des Occidentaux, et ceux, en Haïti, qui ont adopté leur style de vie. Si d'un côté ils protègent les populations et leur permet de vivre dans de meilleures conditions matérielles, de l'autre ils les détournent, les coupent de leur environnement. Il ne s'agit pas de devenir pauvre pour retrouver ce lien, il s'agit, à l'inverse, de comprendre les dangers d'une protection excessive, celle de vivre dans un monde sans risques, sans douleur, sans maladies :

*Ma sœur est obsédée par les microbes qu'on imagine se baladant au petit marché, alors que les légumes du supermarché restent loin des mouches et de la poussière. De plus, ils sont bien enveloppés dans du papier cellophane. Mais depuis le séisme, et la chute du Caribbean Market, on*

---

<sup>108</sup> On pourra par exemple se référer aux travaux de Michel Foucault qui date et explique le passage de cette obsession de santé par un désir de surveillance des classes dirigeantes lors du passage à l'ère industrielle. Elles inculquent cette obsession de santé à la population, cette nécessité d'être auscultée, afin de mieux la surveiller et la dominer. Voir Marzano Michela. *Foucault et la santé publique*, in Les Tribunes de la santé 2011/4 (numéro 33). Presses de Sciences Po (PFNSP). P. 39-43

*sait qu'il y a un danger à fréquenter ces supermarchés, alors qu'on ne risque rien dans un marché en plein air. (TB 156)*

Laferrière se moque de cette peur obsessionnelle des microbes, des insectes, de la saleté, qui, s'ils en rebutent certains, font partie de ce monde, et participent à son équilibre.

Refuser le grouillement, être révolté par la promiscuité, vouloir ainsi un environnement aseptisé, « sous cellophane », fait perdre le goût, le tressaillement de la vie. Nietzsche, qui a traversé la souffrance de la maladie et les tortures physiques de la névralgie dont il souffrira toute sa vie a gagné au travers de ces épreuves une joie sauvée, une joie retrouvée. Ainsi, il attribue à la maladie la capacité d'émerveillement et de goût à la vie :

*Ce besoin de jouir après une longue période de privation et d'impuissance, le tressaillement de joie des forces récupérées [...]. Ce morceau de désert, d'épuisement, d'incroyance, de gel en pleine jeunesse, cette tyrannie de la douleur surpassée encore par la tyrannie de la fierté, qui refusait les conséquences de la douleur. [...] On revient de pareils abîmes, de pareille grave langueur, on en revient né à nouveau, avec une peau neuve, avec un goût plus affiné de la joie, avec des sens plus joyeux, avec une seconde et plus dangereuse innocence dans la joie<sup>109</sup>.*

Eradiquer les microbes, se protéger des maladies permet certes d'allonger la vie en préservant la santé mais ce caisson protecteur dont on s'entoure ne ressemble-t-il pas déjà à un sarcophage ? Se couper des parties les moins reluisantes du monde pour en éviter les dangers s'accompagne de la limitation de ce renouvellement des sens et de cet appétit pour la vie décrits par Nietzsche.

---

<sup>109</sup> Nietzsche, Friedrich, Giorgio Colli,azzino Montinari, Pierre Klossowski, and de L. M. Buhot. *Le Gai Savoir*. Paris: Gallimard, 1990. P. 21-26

Plus encore que la peur de la douleur ou de la maladie, ce qui jette les hommes dans l'effroi est la peur de la mort, peur ultime qui règle la vie moderne. Cette emprise de la fin inéluctable sur les consciences pousse à se soustraire de toute agression qui pourrait raccourcir la vie. L'environnement devient source d'agressions desquelles il faut se protéger, se couper, créant une existence hors-sol. Cette peur est celle de la mort, peur ultime qui fige dans l'effroi les hommes des sociétés modernes. Seul un peuple alerte, sur le vif, toujours prêt à éviter les obstacles, est un peuple debout, vivant, et en marche. Eviter les calamités, plutôt que de les affronter, assoupit les forces vives :

*Considérer les calamités comme une chose à éliminer, c'est la niaiserie par excellence, c'est presque aussi bête que le serait le désir de supprimer le mauvais temps (...). Les horreurs de la réalité sont incalculablement plus nécessaires que cette forme de petit bonheur. Il faut même être indulgent pour lui accorder une place car elle a pour condition le reniement des instincts <sup>110</sup>.*

Pour Nietzsche, ces instincts perdus expliquent la perte de volonté de l'homme moderne, devenu pour cette raison un être affaibli, incapable d'exprimer sa force naturelle, esclave, dominé et dépendant d'un système, social et institutionnalisé, qui n'est souhaité que par les faibles afin de les protéger d'un environnement naturellement instable car en mouvement, et dont ils vivent les imprévisibilités comme une agression potentielle permanente. Le prix de ce *petit bonheur* est donc un renoncement définitif et total à l'inattendu, à la surprise, à la spontanéité qui pourtant sont constitutifs du jaillissement de la vie. Ce petit bonheur quotidien, cette « vulgarité que charrie la vie quotidienne » (TB 110), est la source de cette peur qui pousse les Occidentaux à étouffer

---

<sup>110</sup> Ibid., P. 295

toujours un peu plus leur vie dans des normes, des institutions, des systèmes toujours plus rassurants et protecteurs. Face à la crainte de la douleur et au refus de la peur, l'instinct est tué, les corps sont muselés, l'intelligence canalisée. « Toute institution impose à notre corps, même dans ses structures involontaires, une série de modèles, et donne à notre intelligence un savoir, une possibilité de prévision »<sup>111</sup>. Cette peur a pour corollaire un besoin de prévision, de maîtrise. Or, pour maîtriser, il faut posséder. C'est par cette logique que l'homme occidental définit son rapport aux autres et à la terre, et c'est par elle encore qu'il a justifié l'occupation coloniale, imposant ses vues aux peuples amérindiens et africains habitants les Amériques :

*Maîtrise et possession, voilà le maître mot lancé par Descartes, à l'aurore de l'âge scientifique et technique, quand notre raison occidentale partit à la conquête de l'univers. Nous le dominons et nous l'approprions. La maîtrise cartésienne redresse la violence objective de la science en stratégie bien réglée. Notre rapport fondamental avec les objets se résume dans la guerre et la propriété*<sup>112</sup>.

### **3. Un territoire insaisissable**

Les peuples autochtones amérindiens, avant l'arrivée des Européens, comme ceux importés d'Afrique, acceptaient, comme le rappelle Glissant, de ne faire que passer, que fréquenter la terre, sans se l'approprier. Leur rapport au monde et la représentation qu'ils

---

<sup>111</sup> Deleuze, Gilles. *Instincts et Institutions*. Paris: Classiques Hachette, 1955. P.6

<sup>112</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions F. Bourin, 1990. P. 58



s'en font en ont durablement été affectés. C'est le vestige de cet autre rapport au monde que Laferrière tente de retrouver sous les gravats du tremblement. Et c'est en se laissant aller à une pensée débarrassée des oripeaux occidentaux, remuée, tremblée, une pensée que Glissant nomme du tremblement, qu'il va pouvoir exprimer cela, car cette pensée invite :

*A ce passage, à ce suspens du jugement, et peut-être de l'Être, que Montaigne a si génialement prétendus, comme à la fréquentation, non à la possession, de la terre, proposée par les pensées amérindiennes, comme à la fonction tellurique de la lignée des ancêtres, jamais close ni excluante, chantée par les peuples de l'Afrique des Griots. Les catastrophes frappent le monde, l'espoir vient aussi de partout <sup>113</sup>.*

Ce tremblement de la pensée, ouverte, sautillante, détruit toute approche du monde érigée en absolu, et vient ici faire échos et se mettre au pas du tremblement qui secoue la terre haïtienne, détruisant tout ce qui semblait, à première vue, le plus solide. Il faut ouvrir, dégager les vues. Pour cela, des murs doivent tomber. Dans l'effondrement des structures, comme le dit Glissant, la catastrophe n'est pas dénuée d'espoirs, puisque le choc vient réveiller les consciences endormies sous les oripeaux d'un système de pensée hérité du colonisateur européen. Quel est ce système qui vacille ?

C'est celui d'un monde capitaliste forgé par l'Occident, où la possession est élevée à un mode d'existence. Ce que l'on est équivaut à ce que l'on possède. Or, ce tremblement de terre vient sanctionner cette antienne, et son corollaire, l'exploitation des ressources, cette volonté d'accumuler les biens et d'en tirer profit, ce besoin de

---

<sup>113</sup> Glissant, Édouard. *La Cohée Du Lamentin*. Paris: Gallimard, 2005. (p. 168-169)

possession qui s'est substitué à l'approche tellurique originelle de ces populations :

« l'ennemi n'est pas le temps mais toutes ces choses qu'on a accumulées au fil des jours. Dès qu'on ramasse une chose on ne peut plus s'arrêter. Car chaque chose en appelle une autre. C'est la cohérence d'une vie. On retrouvera des corps près de la porte. Une valise à côté d'eux ». (TB, 19)

Valise à côté d'un corps mort. Tout un symbole. Quelle est cette valise au pied du cercueil ? Bien sûr, elle représente ce besoin de possession hérité de l'ancien colon. Mais plus encore, c'est un fardeau, le lourd bagage qu'est le legs de la pensée rationnelle, celle que l'homme blanc a laissée à son départ, sur les terres et aux peuples qu'il avait voulu mouler à son image.

Autre temps, autre lieu, en Algérie au moment de l'indépendance, le peuple se libérant demandait à ce même envahisseur de remporter ce qu'il avait apporté avec lui et imposer aux premiers occupants. Cette valise. Car libérer la terre ne suffit pas, il faut également libérer les pensées, décoloniser les consciences comme le clamait Fanon. Ainsi, rappelons-nous, c'était *la valise ou le cercueil*<sup>114</sup>, seule alternative offerte aux colons alors que leur empire s'écroulait dans un fracas monumental, un véritable tremblement de terre pour l'édifice universaliste des Européens, fissurant tout un système construit sur cette nécessité de maîtrise par la connaissance du monde qu'il fallait étendre et donc inculquer aux peuples indigènes. On aurait pu penser que partout, l'effondrement du colonialisme aurait été suffisant à la remise en question de cette façon de voir le monde, que ce tremblement de toute la mécanique construite sur la logique cartésienne de

---

<sup>114</sup> Hubbell, A.L. "La Valise Ou Le Cercueil: Un Aller-Retour: Dans La Mémoire Des Pieds-Noirs." *Diasporas*. 12 (2008): 199-207. Print. Dans cet article, Hubbell explique précisément l'expression *la valise ou le cercueil* qui a marqué le départ des Pieds-Noirs d'Algérie. Elle analyse le premier objet de cette expression, la valise, comme le symbole du patrimoine culturel et philosophique du colon.

la maîtrise, aurait éveiller les hommes sur les conséquences de cet héritage du besoin tout occidental de possession, d'appartenance à une terre d'origine, base du colonialisme. Dans le tremblement algérien, le colon aurait pu saisir cette chance pour laisser cette vieille valise de la maîtrise qu'il traîne derrière lui depuis Descartes, emplie de possession de l'autre et de la maîtrise des terres, refusant par là même le cercueil de la pensée des peuples ataviques, se libérant lui-même autant qu'il libérait l'autre.

Au-delà de ce désir de procession, c'est donc ici toute une conception de la pensée occidentale que Dany Laferrière remet en question, envisagée sous la forme de la « cohérence d'une vie » (TB 67), une linéarité logique où les épisodes s'enchaînent dans un ordre précis, dont chaque élément doit faire sens, inscrit dans un système, représenté ici par des institutions, qui est ici questionnée. Cette cohérence de la vie enferme l'homme dans des systèmes matérialisés par ces institutions :

*Moins on possède d'objets, plus on est libre, et je ne fais pas l'éloge de la pauvreté. Ce n'est pas le malheur d'Haïti qui a ému le monde à ce point, c'est plutôt la façon dont ce peuple a fait face à son malheur. Ce désastre aura fait apparaître, sous nos yeux éblouis, un peuple que des institutions empêchent de s'épanouir. Il aura fallu que ces institutions disparaissent un moment du paysage pour qu'on voie surgir, sous une pluie de poussières, un peuple à la fois fier et discret (TB 26).*

Malheur et désastre font partie d'un monde en mouvement, puisque c'est la capacité d'un peuple à résister à un ordre établi qui lui donne sa force.

Or, dans *Tout bouge autour de moi*, Laferrière réalise que cette valise, bagage de la pensée occidentale, n'a pas été complètement remporté avec le ressac des troupes

napoléoniennes, et qu'une partie semble en avoir été récupérée par les descendants de Toussaint Louverture. Le tremblement de terre, de façon allégorique, en montre les conséquences. N'ayant pu se débarrasser de ce fardeau, l'alternative n'est plus possible, et c'est donc *la valise ET le cercueil*. Le cercueil parce que la valise. Avec pour conséquence le remplacement, et donc la mort des modes de pensée ancestraux. Ce lourd bagage hérité du colonialisme a privé les peuples de multiples possibilités de voir le monde, ou plutôt, de la possibilité de le voir multiple, divers, car en se libérant, ils n'ont parfois pas pu, pas su se débarrasser d'une vision unique, unifiée, universelle, léguée par le colon.

C'est cette approche non rationnelle du monde que Laferrière trace dans sa lecture du tremblement, lui qui regrette « un pays où tout le monde fabulait, chacun s'inventait un univers particulier qui n'avait aucun lien avec la réalité » (TB 151). La réalité, donnée comme un en-soi, enraye la créativité, limite l'imaginaire et empêche de voir le monde dans ses dimensions autre et mouvantes. Comme le dit Glissant, « les puissances d'oppression corrompent en sourdine notre réel, elles le régissent sans que nous voyons d'où ni comment »<sup>115</sup>. Si chacun peut créer son propre réel, c'est qu'il n'existe donc pas de réel absolu, et vouloir en donner une version unique ne peut être que manipulation, ne reposant que sur des représentations subjectives. Alors le tremblement de terre permet cela, qu'« on évite de penser à la réalité, car c'est la réalité le problème » (BT 72). Tout du moins celle-ci, donnée, imposée. Or, si cette réalité est construite et qu'elle pose problème, il faut réagir, concevoir le monde au-delà de cette limite, en la débordant, en la faisant trembler pour laisser échapper d'autres conceptions. Ainsi, ce tremblement,

---

<sup>115</sup> Glissant, Édouard. *Traité Du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997. P 177

faisant table rase, est une occasion unique de repenser le monde hors de cette réalité imposée.

Pour Laferrière, il faut saisir la chance de voir éclater par le tremblement tout repère et profiter du jeu ainsi créé dans cet immense montage, du desserrage enfin possible de l'étau logocentrique, laissant ainsi un espace pour expérimenter, imaginer le monde non plus sous sa forme ordonnée, organisée, établi dans une structure, dans un langage, mais dans son chaos originel. Il ne s'agit pas de donner des vertus à la misère et au malheur, Laferrière précise d'ailleurs : « je ne fais pas l'éloge de la pauvreté » (TB 26). Il s'agit bien plus de se défaire d'un discours moralisateur de l'Occident, qui par son conseil, exerce son pouvoir. Deborah Jenson explique : « the Haïti earthquake's high profile – and the generosity it inspired – came at a price. With stories of devastation, appearing to many foreign observers as hell on earth with phrases like 'state failure' often repeated, foreign media coverage also naturalized foreign control of the response »<sup>116</sup>. La solution doit venir des Haïtiens, qui la trouveront dans ce tremblement de la pensée et le réveil des consciences pour inventer un monde nouveau et libre.

Ainsi, certains reprochaient déjà à Glissant de défendre le système des plantations lorsqu'il expliquait qu'il était le creuset de la modernité, de la créativité créole et du jazz. Loin de lui l'idée de vanter les bienfaits d'un tremblement, mais bien plutôt de réfléchir à ce qu'il ébranle, rigidité, sclérose, qui empêche toute fluidité, toute souplesse. Il se place dans une perspective plus longue, dans un temps qui sied à la terre, bien au-delà du temps des hommes. Si ces derniers périssent, ce n'est pas un châtement, ce n'est pas qu'ils sont maudits, mais qu'ils refusent à la terre son expression et son rythme. Certes, dans

---

<sup>116</sup> Button, Gregory, and Mark Schuller. "The tremors felt around the world", in *Contextualizing Disaster*. New York : Berghahn, 2016. Print. P. 67

l'instant, et d'autant plus dans une société de l'immédiateté, le drame est terrible, les pertes et les souffrances inestimables, mais comme on l'a vu avec Nietzsche, à long terme, la douleur évite aux hommes leur perte de vitalité, et donc la mort.

Or, dans son souci d'ordre et de contrôle, l'homme a érigé des structures matérielles et mentales, canalisé, et par conséquent amenuisé, et perdu, le flux de ses forces vives. Un peu comme un barrage coupe un fleuve du courant de ses eaux-vives. Avec le tremblement, la matérialisation de ces structures organisées, comme l'école, l'église, la justice, la police, le gouvernement, sont à terre :

*Comment ça se fait qu'on ne tente pas quelque-chose qui nous sorte du chemin tracé de la vie ordinaire ? Rien ne nous retient. Plus de prison, plus de cathédrale, plus de gouvernement, plus d'école, c'est vraiment le moment de tenter quelque-chose. Ce moment ne reviendra pas. La révolution est possible. (TB 66)*

Il faut sortir du *chemin tracé*, suivre une autre route, plus tortueuse, plus rugueuse, certes, mais qui suit les crevasses, les trous, les dénivelés naturels de la terre, « une route bossuée [...], une route qui charge à fond de train »<sup>117</sup>, qui effraie mais qui par là même projette dans la surprise l'homme en alerte, sur le vif, cette *sinuation* que fait naître le tremblement dont parle Glissant<sup>118</sup>. Tout est donc à terre, et si Laferrière prend conscience de l'urgence à agir, ce n'est pas dans la précipitation, mais en empruntant ces *sinuations*, ces errements du tremblement.

En effet, cette urgence va bien au-delà des survivants à secourir. Car les survivants, les tout-juste, les à peine vivants, ne sont pas ceux qui émergent des gravats,

<sup>117</sup> Césaire, Aimé. *Cahier D'un Retour Au Pays Natal*. Paris: Présence africaine, 1956. P. 32

<sup>118</sup> Glissant, Édouard. *Philosophie De La Relation: Poésie En Étendue*. Paris: Gallimard, 2009. P. 54

mais bien plus ceux qui se laissent enfermés dans des environnements stériles. Si la vie rejaillit des rues de la capitale, la mort, pour Laferrière se trouve d'abord au Morne Calvaire, le bien nommé quartier huppé de Port-au-Prince, ou les privilégiés s'isolent, évitent la masse, s'extirpent du fouillis du monde : « Le morne calvaire. Il s'agit du plus riche périmètre d'Haïti. Il règne ici une paix qui donne envie de mourir » (TB 177). La mort n'est donc pas sous les gravats, d'où la vie rejaillit aussitôt, mais bien entre ses murs solides qui les coupent du monde.

Cet enfermement derrière des murs-remparts, des murs-prisons, Laferrière l'avait déjà éprouvé lorsque cette séparation catégorique entre le dedans et le dehors lui avait été imposée lors de son arrivée au Canada à la suite de son exil. En Haïti, l'espace privé et public n'est pas si séparé, on circule, on passe de l'un à l'autre avec plus d'aisance et de fluidité, le seuil de la porte n'est pas une frontière, les espaces ne sont pas si cloisonnés. « Je me suis demandé quel était l'événement le plus important qui me soit arrivé. Et ce n'était pas la dictature, c'était d'avoir une clé dans ma poche. Je n'en avais jamais eu en Haïti »<sup>119</sup>. Cette clé est le symbole de ce clivage des espaces sectionnant l'environnement en lieux autorisés, réservés. Dans l'organisation des sociétés occidentales, la terre n'est plus espace de vie mais enjeu de pouvoir, elle n'est plus terre mais territoire, dans lequel, on le verra dans le chapitre suivant, l'homme occidental de Michel Houellebecq s'est égaré. Lahens reproche à la modernité française et américaine d'avoir tenté d'imposer ses valeurs, mais veut croire que la révolution haïtienne a fait barrage à son funeste dessein en venant leur indiquer « leurs contradictions et leurs limites, celle de cette modernité dont elles ont dessiné les contours, la difficulté à humaniser le Noir et à faire de leurs

---

<sup>119</sup> Vanborre, Emmanuelle. Haïti Après Le Tremblement De Terre: La Forme, Le Rôle Et Le Pouvoir De L'écriture. , 2014. P.53

terres des territoires »<sup>120</sup>. Elle se moque au passage de cette « humanisation », qui aux yeux des occidentaux se résume donc à respecter des codes, « à dessiner des contours », à s'enfermer dans des systèmes. La réponse du peuple haïtien s'est faite dans « la démesure d'une révolution »<sup>121</sup>, un renversement qui autorise la sortie d'une mesure imposée et qui laisse toute sa place au chaos régénérateur, prévenant ainsi de tout conservatisme, toute sclérose, tout enfermement.

Laferrière se moque donc des grandes maisons cadénassées de l'aristocratie haïtienne qui imite le mode de vie occidental, lui pour qui la vie ne peut se vivre que sans clé, sans mur, sans frontière. « Parce que j'écris, je circule dans le monde librement, sans argent. C'est le summum de l'aristocratie pour moi »<sup>122</sup>. On n'est pas riche de ce que l'on possède, mais au contraire de sa capacité à s'en détacher et à s'inscrire dans la fluidité du monde.

#### **4. Un monde innommable**

A l'inverse de la rigidité des maisons bourgeoises hollywoodiennes du Morne Calvaire de Port-au-Prince, l'urbanisation chaotique du reste de la ville est pour lui synonyme d'un jaillissement de vie, en accord avec le chaos originel. Vouloir en échapper, c'est échapper à la vie. Or, si la vie rejaillit si rapidement dans les rues de la ville, c'est qu'elle évolue en permanence avec les vibrations de ce chaos. L'imbrication et

---

<sup>120</sup> Lahens, Yanick. *Faïles: Récit*. Paris: S. Wespieser, 2010. P.70

<sup>121</sup> Ibid. P.70

<sup>122</sup> Vanborre, Emmanuelle. *Haïti Après Le Tremblement De Terre: La Forme, Le Rôle Et Le Pouvoir De L'écriture*. Peter Lang Publishing. New York, 2014. P.53



le cognement de l'homme avec les éléments créent cette force vibratoire si présente. Le refus de la soumission à une organisation urbaine rigide de la ville de Port-au-Prince, à une certaine logique pragmatique de l'espace, est le signe d'une symbiose non pas avec la nature, ce qui dans le capharnaüm de la capitale serait bien difficile à trouver, mais avec l'organisation chaotique de celle-ci. « Quiconque pénètre dans ce fouillis pour la première fois risque de tourner en rond un bon moment s'il ne trouve pas une âme charitable pour lui indiquer le chemin. L'Etat a tenté, sans succès, d'y mettre un peu d'ordre en numérotant les différentes entrées » (TB 35). Mettre des numéros, ordonner, voilà l'obsession des hommes, qui craignent un monde en branle dont il est vain de vouloir supprimer la nature imprévisible qui lui est intrinsèque. Ce refus de la ville à se plier au diktat des numéros, de la mesure, de la règle, du découpage au couteau pensé pour une gestion urbaine de fonctionnaires, est observable dans d'autres villes antillaises : « tracée par les polyrythmes, les détours, les parcours imprévus et improvisés, la science officielle de l'arpentage du facteur-fonctionnaire, la parcellisation de la ville en mesures objectives et prédéterminées ne suffit pas »<sup>123</sup>. Ce tremblement vient rappeler la futilité de cette mesure et de ce déterminisme ; le jaillissement de la vie impose sa loi, qui n'a que faire de celle des hommes.

Au-delà du drame, l'effondrement des infrastructures de Port-au-Prince rappelle donc que la vie ne dépend d'aucun ordonnancement, d'aucune dictature des nombres ou des noms, puisqu'avec leur disparition soudaine, de façon plus symbolique, toute forme d'élaboration physique ou mentale de représentation le monde, donne à repenser ce lien au monde hors des structures et hors du langage. Dans le désordre généralisé, cette

---

<sup>123</sup> LOICHOT Valerie. « *Fort-de-France : Pratiques Textuelles et Corporelles D'une Ville Coloniale* » ; French Cultural Studies 15(1) : 48-60. 2004

volonté de maîtrise et de domination absolue lui apparaît bien dérisoire ; surtout, elle est contre-productive puisqu'elle fait apparaître les conséquences désastreuses de la construction hors-sol des sociétés modernes, de la déconnection des hommes avec la nature dont ils se sont extraits et que, dans cette violente appropriation, ils détruisent, et par là même, se détruisent tout autant.

Cette domination repose toute entière sur le langage qui articule le monde dans une forme compréhensible pour l'homme. Les études sociales et culturelles réfléchissent sur la construction de cette connaissance par le langage, et considèrent que celle-ci, au lieu d'ouvrir sur le monde et d'en donner un accès transparent, n'en est qu'un médiateur et ainsi en obscurcit sa perception. En effet, le langage qui sous-tend cette connaissance n'est qu'un produit, une construction, une médiation dans la formation de cette connaissance. Selon Merleau-Ponty, le monde nous est rendu par le biais de la traduction que la conscience en donne, par la synthèse élaborée par la connaissance et le langage. Or, l'accès au monde par le langage ne peut être immédiat, et on ne peut en avoir une idée que par les faits, par les phénomènes. Ainsi, son approche phénoménologique écarte toute définition rigide, définitive et préconçue, et essaye au contraire de nous éveiller à la conception qu'il se fait du monde, un monde construit :

*Which precedes knowledge, of which knowledge always speaks, and in relation to which every scientific schematization is an abstract and derivative sign-language, as if geography in relation to the countryside in which we have learnt beforehand what a forest, a prairie or a river is.*<sup>124</sup>

Ainsi, cette représentation du monde par le langage nous en coupe l'accès direct, cette médiation par les mots nous en tient à distance. « The perceived world is no longer an

---

<sup>124</sup> Merleau-Ponty Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 1962. p. IX

immediate given ». Afin de pouvoir retrouver cet accès, il faut se détacher des mots.

« The mediation of knowing allows us to retrieve indirectly and in a negative way the perceived world that anterior idealizations had made us forget »<sup>125</sup>. Ce monde des idées dont il est ici question est la représentation que Platon se fait du monde, théorie qui est à l'origine de la philosophie occidentale qui considère que la réalité n'est qu'une vue de l'esprit, reposant sur des formes abstraites et des représentations mentales et où l'accès direct au monde, comme le préconise Serres, n'est pas possible.

Or, c'est du contraire que s'étonne Laferrière dans son observation de la capacité du peuple de Port-au-Prince à pouvoir garder ce précieux rapport direct aux choses. Il en fait la démonstration à travers l'appropriation des rues de la ville non pas par leur nomenclature mais directement par leur topologie. « L'état a beau nommer les rues, ils établissent leurs propres repères » (123). Impossible, à Port-au-Prince, de demander son chemin avec une adresse : les mots ont tremblé, ils sont tombés et ont cédé la place à une orientation topologique, en lien direct avec le terrain. Les repères ne s'établissent plus par les panneaux de signalisation, avec des mots gravant le nom des rues, leur assignant une identité car le chaos du tremblement, qui s'est approprié les rues de Port-au-Prince, les rendent bien éphémères. Au contraire, ils s'établissent désormais directement par la topologie du terrain, la communication des espaces, une orientation adaptée à l'environnement sans l'intermédiaire de leur fragiles symbolisation par des panneaux, car même quand les rues reprennent leur autonomie, se libèrent de la mainmise des hommes et, dans un ébrouement, se débarrassent des noms dont on les a affublés, quand l'espace urbain se met en mouvement, bouge et se modifie, les hommes retrouvent d'anciens

---

<sup>125</sup> Merleau-Ponty Maurice, and Claude Lefort. *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes*. Evanston [Ill.: Northwestern University Press, 1968. P.100

repères pour s'y mouvoir sans en être désorientés. En effet, l'espace n'est pas figé dans leur conscience, ils le savent en perpétuel mouvement comme le sont les rues de Port-au-Prince. La médiation du monde par le langage, si en apparence nous en aide la lecture, brouille en fait l'accès charnel que l'homme peut en avoir par un lien direct. Lire le nom d'une rue n'en donne pas la même réalité que d'y déambuler, que d'en sentir la pente, la roche creuse ou convexe. Le pied la reconnaît tout autant que les yeux. Cette médiation ne cesse donc d'interférer dans cette expérience du lieu en y mettant une distance entre soi et les choses. Pour retrouver cette symbiose perdue, Serres appelle à l'effacement de cette distance du langage et de la représentation qu'elle donne du lieu en délaissant la langue des hommes pour parler celle de la terre, actant ainsi le fusionnement de la connaissance et de l'être, redonnant aux sens le pouvoir abandonné à la raison.

Comme Laferrière, pour qui cette réflexion sur la perception et l'appréhension du monde héritées de la pensée occidentale naît dans le tremblement, Michel Serres éprouve quelques années auparavant lui cette même nécessité, vivre la ville au plus près de sa topologie, non pas dans la représentation, mais dans la relation avec celle-ci, lors d'un tremblement de terre, le Loma Pieta, en 1989 en Californie.

*J'ai goûté à la joie pendant le tremblement de terre qui a terrifié tant de gens autour de moi. Tout d'un coup, le sol tremble sur sa base : les murs vacillent, prêts à s'effondrer, les toits se déboîtent, les gens tombent, les communications sont interrompues, le bruit empêche de s'entendre, le film fin du récit se déchire <sup>126</sup>.*

---

<sup>126</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions F. Bourin, 1990. P. 124

Serres décrit son expérience comme s'il avait vécu une joie intense, voire érotique : « au départ, je voyais la terre de par mes yeux et ma compréhension ; puis, ce fût par mon ventre, mes pieds ; par mon sexe je suis elle »<sup>127</sup>.

De la même façon, Aimé Césaire regrette ce lien charnel à la terre, perdu dans le processus de colonisation, où l'homme blanc a imposé la raison au détriment du ressenti, de l'émotion. Lors d'une cérémonie de Noël, où les chants ont pris le dessus sur les paroles monocordes et les soporifiques litanies, le chant s'empare des corps qui se mettent en vibration et s'inscrivent ainsi dans le monde avec ce même échange charnel : « ce ne sont pas seulement les bouches qui chantent, mais les mains, mais les pieds, mais les fesses, mais les sexes, et la créature toute entière qui se liquéfie en sons, voix et rythme »<sup>128</sup>. Les voies de l'expression se font multi-sensorielles et la bouche, organe de la parole qui les occulte fait place au reste du corps qui ressent le monde et s'ouvre enfin à ces canaux inexploités. Ainsi, il ne s'agit pour Laferrière en aucun cas de minimiser le drame, mais d'y voir, au-delà de celui-ci, et comme dans toute tragédie, le positionnement nouveau de l'homme dans un monde auquel il s'ouvre. Cette situation doit être le résultat d'un réveil, permettant de *décadavériser* une société décharnée et sans vie, *une ville inerte*, qui court après le modèle mortifère occidental. La mort sous les décombres l'afflige. Mais les médias étrangers se chargent d'en faire le décompte et d'en faire un spectacle<sup>129</sup>. En revanche, ces médias ne s'intéresseront pas aux morts-debout,

---

<sup>127</sup> Ibid. P. 124

<sup>128</sup> Césaire, Aimé. *Cahier D'un Retour Au Pays Natal*. Paris: Présence africaine, 1956. P. 35

<sup>129</sup> Le journaliste et écrivain Mathieu-Robert Sauvé décrit la façon dont les médias se sont emparés de l'évènement, comme si c'était un spectacle : « Le tremblement de terre en Haïti est le plus gros évènement médiatique de la décennie, dépassant même la tragédie du 11 septembre 2001 du point de vue du « poids média ». Par exemple, un séisme au Cachemire a fait quelque 75 000 victimes en 2005 sans attirer un dixième de l'attention internationale accordée à Haïti », in *Quand l'aide humanitaire devient un spectacle*. Université de Montréal Nouvelles. Lundi 01 février 2010.

aux hommes sans vie, ensevelis non pas sous les gravats mais sous les modes et les façons de vivre qui s'occidentalisent, les tuant tout doucement pour en faire des êtres *cadavérisés*, comme les nomme Césaire. Les médias n'en diront rien puisqu'ils en sont les représentants, appelant à 'reconstruire', en profitant pour imposer un peu plus leur modèle sclérosant.

Si Césaire, au travers de la *Négritude*, cherchait à se réapproprié un mode ancestral de relation autre au monde, Laferrière va plus loin, n'impose rien, mais ouvre sur une autre relation au monde. Ainsi, cette érotisation de la terre n'occulte en rien la tragédie de la scène apocalyptique du désastre qui meurtrit et qui tue. Mais la tragédie, comme le dit Giraudoux, est *ce destin plus grand que le destin humain*, elle permet d'aller au-delà des contingences de l'humanité. Le tremblement rappelle que le monde se vit à travers le corps, par les sensations vécues grâce à lui, à travers lui, et que les sociétés humaines tendent à perdre. Une fois encore, il n'est pas question d'un retour à la nature ni même d'un appel à un système de pensée idéal, précolonial, comme dans l'appel de Césaire, mais d'incorporer dans l'approche qu'on en a un rapport plus direct. Serres vit ce moment du tremblement avec le *bruit de fond*<sup>130</sup>, la *terre grondante*, comme une connexion viscérale qui le mène à l'extase, un état hors d'une normalité linéaire et illusoire.

---

<sup>130</sup> Pour Michel Serres, le monde a sa langue propre, et une des formes qui nous en est la plus accessible est la musique. « Tel un fleuve qui se jetterait dans la mer, Michel Serres fait jaillir la musique du sol, la suit dans le lit qu'elle y creuse, l'observe s'élargir et finalement rejoindre l'étendue des eaux maritimes. Elle est un 'bruit de fond' brut, primaire, qui gronde au plus profond de la terre avant d'être lissée, rythmée, vocalisée », in Detry, Lionel. "Michel Serres, Musique." *Questions De Communication*. (2012): 329-330. Print.

## 5. Un espace morcelé

Le tremblement brise la pellicule cinématographique, interrompt le film que l'homme se construit de cette façon linéaire et illusoire, ignorant l'environnement dans lequel il vit, le rendant spectateur du déroulement de sa vie. La destruction de ce médiateur l'oblige ainsi à recevoir le monde d'une façon plus directe. Ce vécu du monde en tant que spectateur est également ce qui frappe Laferrière, quand il compare la réception de l'événement par les gens qui l'ont vécu et celle relatée par les médias. Après le décalage spatial, il s'étonne du décalage temporel. « Deux temps s'affrontent dans un duel mortel, le temps de la nature et le temps de la télé (...) quand on regarde trop souvent la télé, on finit par croire qu'on peut agir sur l'événement. Tout, dans la vie, nous paraît alors trop lent » (TB 142). Le problème du monde reçu comme une information transmise plutôt que comme une expérience est ce que décrit Walter Benjamin, dans son analyse de la narration d'un événement<sup>131</sup>. Pour Benjamin, il existe deux façons de vivre le réel, soit par l'information, soit par l'expérience. L'information passe par un média, médiateur entre l'homme et son environnement. Par conséquent, cette information donne une représentation unique de cet environnement, et étant la même pour tous, elle ne permet pas à chacun de s'en faire une représentation personnelle et diverse. En revanche, l'expérience, passant par le vécu, est ce qui passe de main à la main, de bouche à oreille, qui est confronté à la contradiction, et qui va parfois au-delà du sens commun. Laferrière constate cette même séparation entre deux mondes, celui qu'on expérimente en allant au contact de son environnement, au rythme de la nature, et un autre construit à partir d'un

---

<sup>131</sup> Benjamin Walter, « Le narrateur » in *Essais 2*, traduction française M. de Gandillac. Paris, Denoël – Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1983. P. 60

discours rapporté, au rythme de la télévision. Or, si les médias d'information ont envahi notre espace, c'est vers l'expérience du monde que l'on se tourne quand se fait urgent le besoin des hommes de dire : « je l'ai vu, je l'ai vécu, cela m'a traversé » (TB 47). C'est ce moment où la voix du poète, du chanteur, le génie de l'écrivain, du peintre ou du danseur devient une réalité unique à chacun d'entre nous. Comme on le verra par la suite, pour Laferrière, c'est effectivement l'omniprésence de l'art dans la société haïtienne qui fait la richesse du peuple, lui donnant force et propension à l'extase.

C'est cette extase retrouvée dans le tremblement que Laferrière ne veut pas voir emporter par les pelleteuses. Il urge, à contre-courant, à ne pas reconstruire, et à plutôt profiter de cette situation pour aller plus loin dans la déconstruction, dans la mise à terre, la mise à mort, d'un monde rigide qui ne peut que craquer, il nous invite à s'ouvrir aux variations, aux ondulations de celui-ci, à prendre un autre chemin : « On voudrait bien faire quelque chose d'inusité car une pareille situation ne se reproduira plus. C'était plus acceptable hier soir qu'aujourd'hui, et demain ce sera déjà trop tard. On aura complètement repris nos esprits » (TB, 65). Ne pas reprendre les esprits, voilà ce dont il faut s'assurer, ces esprits qui calculent, rationalisent, catégorisent ; au contraire, profiter de l'espace ainsi libéré de leur emprise. Surtout, ne pas remonter les murs, les structures à l'identique ; au contraire, avant que les réflexes de l'habitus ne reprennent leur chemin et qu'on retrouve la raison, en tracer de nouveaux. Donner à l'âme de ce pays l'opportunité de reprendre le dessus sur l'esprit qui d'ordinaire envahit comme il a envahi le monde. « Une ville doit avoir une âme pour pouvoir être habitable » (TB, 128). Mais en quoi le tremblement de terre peut aider à retrouver l'expression de cette âme ?



Dany Laferrière regarde autour de lui. Tout bouge. Tout se transforme. Pourtant, dans l'effondrement, seules les constructions de l'homme, bâties sur son expertise, son savoir, ce qu'il croit être sa connaissance et la maîtrise de son environnement, s'effondrent. Le reste, dans ce tremblement, par ce tremblement, reprend vie, tout aussitôt. Jaillissant. « Les fleurs les plus fragiles se balancent encore au bout de leur tige. Le séisme s'est donc attaqué au dur, au solide, à tout ce qui pouvait lui résister. Le béton est tombé. La fleur a survécu ». (21) Ce tremblement du monde, dans sa chair, dans sa terre, comme dans sa représentation doit favoriser le tremblement de la pensée bétonnée, solide, rigide, qui le définit par cette version étriquée, limitée, unique, qui tente de le définir. De façon très symbolique, ce qui semble solide, ancré dans des fondations, s'est écroulé. Le béton ayant servi à édifier ces structures définitives, pérennes, n'est pas adapté à la nature de l'homme et de son environnement, car il les cloisonne et les tronque.

A un monde bétonné, dur, dominé par les murs qui fortifient, les barricades qui séparent, les frontières qui limitent, Laferrière propose une approche autre, celle d'un monde cosmique, sans racine unique, sans limites, à l'image de la vision de Deleuze qui imagine un monde fait d'échanges et de flux. Seul le mouvement perpétuel peut permettre d'avoir une compréhension de ce monde, et l'homme en tant qu'Être est hors-jeu. A l'Être, Glissant préfère l'Étant, non plus centré sur lui-même, mais dans son mouvement vers le Monde. « L'Étant nubile dévole au feu de ses îles. L'Être se boute aux proues de terre, il commande »<sup>132</sup>. L'Étant est donc l'homme dans sa dimension évolutive, adaptative, qui se glisse dans les anfractuosités de la terre, et associé à la multiplicité, celle des îles, que viennent renforcer les images de fécondité et de feu. L'Être, en revanche, est l'homme qui s'arc-boute sur ses vérités, et se voit associé à

---

<sup>132</sup> Glissant, Édouard. *Pays Révê Pays Réel: Poèmes*. Paris: Seuil, 1985. P.30

l'autorité, au commandement, à la violence, à l'agression et à sa volonté de dominer le monde. Dans cette pensée, seul l'Étant est en accord avec le monde, il n'en est plus ce centre auquel les périphéries doivent se subordonner, il n'en est plus qu'un élément, défini non plus par un qui, mais par un comment. Son existence n'est plus défini par ce qu'il est, mais par comment il est, et donc, par sa façon d'être, de s'insérer dans un ensemble global, que Deleuze compare à un mécano, où tout est machine. L'homme est machine. Mais cette dernière n'est pas robot. C'est une *machine désirante*.

Ce concept central de la pensée deleuzienne déconstruit le sujet cartésien un et unique qui repose sur son âme, espace invisible, ailleurs immatériel qui préside le corps, et l'inscrit au contraire dans un plan d'immanence, une structure où tout est machine, où toutes les machines sont interconnectées, et où tout est lié au tout. L'homme est une des machines de ce grand mécano, une machine qui s'agite, qui produit, en lien avec les autres machines, il ne peut se soustraire par son âme ou par sa volonté aux lois du monde et de la nature. Toutefois, ce n'est pas un monde mécanisé. « Une machine-organe, pour une machine-énergie, toujours des flux et des coupures »<sup>133</sup>. Ces machines, dans leur interconnexion, produisent des échanges et des flux qui dans leur activité productrice créent le désir. Le principe même de production, ce flux qui unit les machines, est le désir. Ainsi, toute machine productrice est une machine désirante. Le désir est le *principe immanent* qui met les machines en mouvement. Le désir connecte les machines entre elles. C'est donc le désir qui est le moteur de la vie, cette impulsion vitale qui rend cette machine vivante, *désirante*. « Ni la peur, ni la peine, ni l'indigence n'empêchera le *désir de fleurir*. C'est la seule chose capable de nous distraire d'une situation inconfortable » (TB 179). Le désir est donc cette dernière fleur qui émerge du tremblement. La douleur

<sup>133</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Capitalisme Et Schizophrénie*. Paris: Editions de minuit, 1972. P. 7

d'un raté, la peur d'une panne, d'un arrêt, d'une mort, ne doivent plus être craintes, au contraire, elles permettent au désir de sortir vainqueur. Mais cette machine à désir n'est vivante et dynamique que dans et par ses soubresauts, ses détraquements. « Les machines désirantes ne marchent que détraquées, en se détraquant sans cesse »<sup>134</sup>. Le tremblement de terre est ce détraquement, il en est un, il fait partie de cet assemblage cosmique de flux, d'échanges, ou tout est lié, brouillant ainsi les identités arrêtées, séparées. Par cette pensée de l'immanence, rien n'est un, tout se retrouve dans le tout, ce Tout-Monde cher à Glissant. « J'appelle tout-monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant »<sup>135</sup>. Cette pensée du Tout-Monde dit le monde dans sa diversité et dans son mouvement, laissant s'exprimer la multiplicité des relations et interrelations qui le constituent. Le tremblement met à jour ces interrelations : « Les interrelations procèdent principalement par fractures et ruptures. Elles sont même peut-être de nature fractale : d'où vient que notre monde est un chaos-monde »<sup>136</sup>. Laferrière expérimente ce monde immanent, en dehors des lignes arrêtées, en dehors des linéarités, le voyant diffracté et non plus d'un point de vue unique, libéré de l'universalisme rationnel de la civilisation occidentale. Cette immanence, il la vit grâce au tremblement qui rompt tout figement dans l'Un ; au contraire, il se retrouve dans l'Autre et dans tout ce qui se trouve autour de lui :

*Pendant ces terribles dix secondes, j'ai perdu ce que j'avais si péniblement accumulé tout au long de ma vie. Le vernis de civilisation qu'on m'a inculqué est parti en poussière. Tout cela a duré dix secondes. Est-ce le poids réel de la civilisation ? Pendant ces dix secondes, j'étais*

---

<sup>134</sup> Ibid., P. 14

<sup>135</sup> Glissant, Édouard. *Traité Du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997. P.176

<sup>136</sup> Ibid. P. 24

*un arbre, une pierre, un nuage ou le séisme lui-même. Ce qui est sûr, c'est que je n'étais plus le produit d'une culture. J'avais la nette sensation de faire partie du cosmos. Les plus précieuses secondes de ma vie. (TB 90)*

Cette représentation cosmique du monde semble remettre la culture au second plan, car seul le mouvement, le tout-bouge, est symbole de vitalité. « On cherche une sortie par tous les moyens. Ce qui fait croire que quand tout tombe autour de nous, il reste la culture. Mais ce qui sauve cette ville, ce sont les gens qui déambulent » (TB 61). Cette nécessité impétueuse de trouver une sortie est le signe d'un enfermement qui paralyse. Les corps sont engourdis par les esprits, et l'éboulement des murs libère les corps qui s'expriment enfin. L'allégorie du tremblement de terre représentant un possible tremblement de la pensée prend tout son sens dans cette mise en marche des corps, cette déambulation. Nietzsche, grand marcheur, en est persuadé la vie ne trouve sa valeur et son expression que dans celle des corps, qui ont une compréhension directe du monde. « C'est le corps qui connaît l'enthousiasme : laissons l'âme en dehors de tout cela... On aurait souvent pu me surprendre en train de danser ; à cette époque, je pouvais, sans trace de fatigue, marcher sept ou huit heures en montagne. Je dormais bien, je riais beaucoup, j'étais plein de vigueur »<sup>137</sup>. Cette expression du corps, moyen de communiquer avec la terre en mouvement, se retrouve donc ainsi dans la danse, mais également dans la peinture, ou encore la musique, expressions que l'on retrouve tout au long du roman de Laferrière. En effet, le peuple haïtien laisse une place non négligeable à ces expressions parallèles, et lorsque la terre impose son silence aux mots, à cette langue des hommes qui

---

<sup>137</sup> Nietzsche, Friedrich, and Jean-Claude Hémery. *Oeuvres Philosophiques Complètes: T. 8. I.* Paris: Gallimard, 1990. P.311

dans le chaos retrouvé du monde a perdu toute son utilité, c'est cette expression autre qui reprend le dessus.

Laferrière rappelle cet ancrage des expressions diverses dans la culture haïtienne :

*Déjà en 1929, Paul Morand notait dans son vif essai Hiver Caraïbe que tout finissait en Haïti par un recueil de poèmes. Plus tard, Malraux parlera, lors de son dernier voyage à Port-au-Prince en 1975, d'un peuple qui peint. On cherche encore la raison d'une pareille concentration d'artistes sur un espace aussi restreint. (TB 13)*

La peinture haïtienne est célèbre pour être particulièrement expressive. Au-delà de l'immanquable peinture naïve, d'autres artistes explorent cette expression du chaos du monde, comme le célèbre peintre haïtien Frantz Zéphirin, dont les sujets mystiques ou ésotériques nous emmènent dans des mondes transversaux, où toute sorte d'animaux sauvages ou familiers se mêlent à la nature pour récréer l'histoire mouvementée de l'humanité. « Look, in every man there is an animal, a monkey, an elephant, a giraffe... I see them in a gesture, an attitude, a personality trait and immediately I fix them on the canvas »<sup>138</sup>. Tout comme Laferrière, le tremblement de terre est pour Zéphirin une révélation car il saisit enfin l'hébétéude des hommes qui ne savent appréhender leur environnement, prisonniers qu'ils sont des mots incapables de leur dire le monde en mouvement, dépassés qu'ils sont par l'éveil de la terre qui s'ébroue. Alors que l'artiste assiste au tremblement, impuissant, seule la peinture peut l'aider à s'exprimer. « I saw so many things I cannot explain to people. I want to paint everything I saw »<sup>139</sup>. Dans le

<sup>138</sup> <http://frenchculture.org/visual-and-performing-arts/events/frantz-zephirin-exhibit-un-monde-fantastique-fantastic-world>

<sup>139</sup> *After the Earthquake, Haitian Art Heals*. In Newsweek, Oct.2, 2010.

tableau *Prisoner of the rubble*<sup>140</sup>, les lignes et les contours, qui d'ordinaire soutiennent la représentation picturale, ces linéarités qui d'ordinaire aident l'homme à se représenter le monde, ont disparu, seules les énergies, que représentent des loas<sup>141</sup>, occupent l'espace.

Outre la peinture comme expression du chaos du monde, Laferrière s'étonne que dans un moment si dramatique, la danse soit également ce par quoi les hommes reviennent à la vie, et qu'à peine les derniers soubresauts terminés, « ils ont dansé, avec cette joie sauvage » (TB 17). Laferrière s'interroge sur cette nécessité des corps à prendre la relève des mots pour venir accompagner la terre en mouvement. « La terre s'est mise à onduler comme une feuille de papier que le vent emporte » (TB 12). Les ondulations de la terre et celle des corps se laissent emporter par un même rythme dans lequel ils peuvent communiquer, langage commun qui les unit enfin. Une fois encore, il est étonnant de voir que les scientifiques utilisent cette même métaphore de la danse pour décrire la terre qui se met en mouvement alors qu'elle se met à trembler :

*The sudden compressions, slips, dips, and separations that create a quake occur seemingly at random, but in reality, it is done to a dance that makes sense on a restless, shifting planet. One of the reasons we know about*

---

<sup>140</sup> <https://www.pinterest.com/pin/33115537882022312/>

<sup>141</sup> Les loas sont les esprits vénérés ou craints dans la croyance et la pratique du vaudou en Haïti. Ils expriment la partie mystérieuse et invisible du monde. Pour Maya Daren, auteur de référence sur la connaissance et l'expérience des pratiques vaudous, « the ritualistic form treats the human being not as the source of the dramatic action, but as a somewhat depersonalized element in a dramatic whole. The intent of such depersonalization is not the deconstruction of the individual; on the contrary, it enlarges him beyond the personal dimension and frees him from the specializations and confines of personality. He becomes part of a dynamic whole which, like all such creative relationships, in turn, endow its parts with a measure of its larger meaning » in Deren, Maya. *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, 1970. Print. P.20

*seemingly constant jostling of the crust is the shorter, jerky shifts felt every year - mostly as minor earthquakes.*<sup>142</sup>

Pour Laferrière, les tribulations de la terre sont un langage, le langage de la terre qui s'exprime par la danse. Ce langage est le fruit d'une mise en mouvement qu'il serait vain de vouloir stopper, car nul ne peut mettre fin à cette communication entre la terre et les hommes, à ces élans, à ces vibrations, à ces ondulations qu'ils ont en commun. « Si en Haïti on a peur une minute, il arrive qu'on danse la minute d'après. C'est une société où c'est mieux d'être divers et ondoyant » (TB 169). Ondulation que vient rappeler le rythme du tremblement. Cette pensée philosophique de la danse et des rythmes est celle que l'on retrouve chez Léopold Sédar Senghor, comme le rappelle le philosophe Souleymane Bachir Ndiaye, qui explique comment le célèbre écrivain sénégalais a cherché à exprimer une philosophie au travers des arts plastiques, des chants et des danses africains, en mettant à jour une ontologie dans laquelle « l'être est rythme », et où « les arts africains constituaient le langage privilégié »<sup>143</sup>.

Dany Laferrière nous fait réfléchir aux perceptions trompeuses que l'homme occidental peut avoir, et donner à voir, sur le monde. Le sien, on l'a compris, est enclavé dans un logocentrisme qui ne permet de le représenter que par la raison, dans une logique structurale et linguistique, solide et indémontable. Ce monde d'équilibre, de stabilité, sans jeu, où rien n'est laissé au hasard, pourrait être décrits dans un autre livre qui s'intitulerait « Plus rien ne bouge autour de moi », et donc ainsi sur un monde quasi-mort, ce qui soudain nous montre que la description mortifère que les médias font d'Haïti serait

---

<sup>142</sup> Barnes-Svarney, Patricia L. *When the Earth Moves: Rogue Earthquakes, Tremors, and Aftershocks*. New York: Thunder's Mouth Press, 2007. p.26

<sup>143</sup> <http://www.franceculture.fr/oeuvre-leopold-sedar-senghor-l-art-africain-comme-philosophie-essai-de-souleymane-bachir-diagne.html>.

finalement plus approprié à leurs pays. En revanche, alors que tout bouge autour de lui, l'écriture de Laferrière dépasse les mots pour s'approcher d'une expression corporelle en lien avec cette terre remuante. Voilà le cadeau que Laferrière veut rapporter du tremblement, ce cadeau qu'Haïti peut passer à l'humanité. Sa position d'exilé, de l'entre-deux, permet de dépasser les oppositions entre sa terre d'origine et sa terre d'adoption, comme il dépasse celles des sens et de la raison, ou de nature et de culture, pour imaginer un monde au-delà des séparations binaires, des limites de structures de pensée, et nous proposer un monde cosmologique. Ainsi, il nous invite à un rapport autre à notre environnement, par le biais de ce que Michel Serres appelle le contrat naturel, « qui reconnaît un équilibre entre notre puissance actuelle et les forces du monde »<sup>144</sup>. Pour cela, il faut écouter la langue du monde, sur laquelle est venue se superposer jusqu'à l'étouffer la langue des hommes, car la Terre ne nous parle pas avec les mots, qu'elle ne reconnaît pas, « la Terre nous parle en termes de forces, de liens et d'interactions »<sup>145</sup>. Le tremblement de terre est venu rappeler ces liens, au-delà du logos. Les Haïtiens l'ont bien compris, puisque, plutôt que le nommer par le langage, ils ont préféré le faire en utilisant la langue rugissante de la Terre : *Goudougoudou*.

Alors que le tremblement, chez Dany Laferrière, éprouve poutrelles et piliers-boutants qui carapacent le monde dans lequel les hommes tendent à se laisser enfermer, nous allons voir que chez Michel Houellebecq, se libérer des murs fait l'objet d'une lutte dont l'issue est plus incertaine.

---

<sup>144</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions F. Bourin, 1990. p 78

<sup>145</sup> Ibid. p. 69



## CHAPITRE 2 : HOUELLEBECQ ENTRE LES MURS

*Une société toujours plus malade,  
mais toujours plus puissante, a recréé  
partout concrètement le monde comme  
environnement et décor de sa maladie, en  
tant que planète malade.<sup>146</sup>*

*Guy DEBORD*

*L'essentiel se passe dedans et en  
paroles, jamais plus dehors avec les  
choses. Nous avons même muré les  
fenêtres<sup>147</sup>.*

*Michel SERRES*

« C'est la seule chose que j'aie vraiment dans ma vie, des murs ». Houellebecq, personnage dans son propre roman, *La carte et le territoire*<sup>148</sup> (CT 150), résume ainsi sa vision du monde, toujours oppressant et limité, dans lequel il évolue, fait de clôtures, de barrières, de ces murs qui séparent, enferment et limitent son espace. L'examen de ces murs, frontières infranchissables qui viennent couper et opposer le dedans du dehors, l'humain du non-humain, le moi des autres, et d'une façon plus générale l'homme moderne de son environnement, montre la conception binaire que Houellebecq se fait du

---

<sup>146</sup> Debord, Guy. *La Planète Malade*. Paris: Gallimard, 2004. P. 5 *La lèpre urbanistique qui s'étale toujours plus à la place des villes et des campagnes p.11*

<sup>147</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions F. Bourin, 1990. P.53

<sup>148</sup> Houellebecq, Michel. *La Carte Et Le Territoire*. Paris : Flammarion, 2010.

monde, où tout s'oppose, se divise et s'exclue. Vivre dans un tel monde plonge ses personnages dans un mal existentiel, un dégoût de soi, qui les empêche d'aller à l'encontre, au travers, ou de se frotter à ce qui les entoure.

On peut alors se demander ce qui justifie ce « dégoût de soi mêlé à la complaisance, poussant à rester ce que l'on est, le désenchantement qui conduit à la plainte et au cynisme »<sup>149</sup>, cette crainte et ce repli sur soi qui caractérise une « France moisie »<sup>150</sup>. L'étude des conditions et des origines de cette moisissure - toujours le résultat d'un certain confinement menant à la destruction - dans l'œuvre de Houellebecq, et plus particulièrement dans *la Carte et le Territoire*, va constituer le centre de ce chapitre. Après la Terre en tremblement, les fleurs qui résistent, les murs qui se lézardent et qui laissent entrevoir une vision nouvelle d'un monde qui vibre, et tout l'univers en mouvement de Dany Laferrière, nous allons donc entrer sur le territoire de Houellebecq, un monde fait de murs rectilignes, qui enferment et qui séparent, où l'homme croupit dans sa terreur d'habiter, de pénétrer, de traverser l'espace, celui de l'autre, de la nature, celui dans lequel il vit sans jamais vraiment en faire partie.

En effet, la question du confinement de l'homme s'impose dans chacun des romans de Houellebecq. Quand il observe autour de lui, il se sent vivre dans un milieu qui lui est extérieur et étranger, ce qui le pousse à s'en méfier et à s'en soustraire. Face à la nature qui l'entoure, la séparation est inéluctable et définitive. Humains et non-

<sup>149</sup> Bridet, Guillaume. "Michel Houellebecq Et Les Montres Molles." *Littérature*. 151.3 (2008): 6. Print. P. 6-20.

<sup>150</sup> Sollers Philippe. *La France moisie*. Le monde du 28 Janvier 1999. Cet article retentissant avait soulevé beaucoup de controverses à sa parution. Pour Sollers, cette France, « elle est assise une fois pour toutes [...], c'est la force tranquille des villages, la torpeur des provinces, la terre [...], le mariage du clocher et de l'école », une France qui rêve de « repartir des cathédrales » et pour qui « il y a eu trop de bizarreries, de désordres intimes, de singularités ». Dans la description de Sollers, on retrouve la rectitude d'un paysage, figé dans ses tracés, dans les voies étriquées des villages, dans l'architecture dominante des cathédrales qui s'impose aux hommes, dans les sillons réguliers incrustés dans la terre, une France où la *bizarrerie*, le *désordre*, et comme on le verra, où la voie sinueuse et la tangente n'ont pas leur place.

humains semblent appartenir à des univers hermétiques sans correspondances aucunes : « sous le couvert des hêtres, la rivière déroulait infiniment ses ondulations liquides, d'un vert sombre. Le monde extérieur avait ses propres lois, et ces lois n'étaient pas humaines » (PE 347). Mais quel est ce monde qui ondule, aux lois mystérieuses, à la lisière de l'humain ? De quel monde parle-t-on quand on parle du monde dans l'œuvre de Houellebecq ? Quel est ce monde duquel l'homme houellebecquien fait césure ? S'agit-il simplement de la nature inviolée, royaume originel, monde idéal perdu par le genre humain comme le décrit le mythe de l'âge d'or où l'homme est rendu au chaos originel dans une fusion avec celle-ci ? Ou bien s'agit-il de ce que l'homme a créé, un monde culturel, historique, pris de vitesse par la modernité, qui évolue sans cesse et dans lequel l'homme perd tous repères ?

Se poser de telles questions revient à opposer histoire et géographie. Le choix même du titre de l'ouvrage qui nous intéresse, *La carte et le territoire*, appelle à observer la vision du monde houellebecquien par une étude des lieux de vie, c'est-à-dire une approche géographique plus qu'historique :

*La grande hantise qui a obsédé le XIXème siècle a été, on le sait, l'histoire [...] L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. [...] Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau.*<sup>151</sup>

De même qu'il est impossible de résumer le monde des hommes à un récit unique, il en est de même pour les territoires, qui ne peuvent être ramenés à des entités naturelles, figées et immuables.

<sup>151</sup> Antonioli, Manola. *Géophilosophie De Deleuze Et Guattari*. Paris: l'Harmattan, 2004. P.17

Ainsi, si la notion de « territoire » est centrale dans *La carte et le territoire*, on ne peut pas dire qu'elle recoupe la même signification chez Houellebecq et chez Deleuze. Pour Deleuze, les questions de territorialité s'expliquent à travers une géophilosophie<sup>152</sup>, qu'il considère comme une philosophie de la géographie. Pour ce dernier, la géographie est au centre de la pensée sur le monde, mais elle est à entendre autrement que la simple géographie physique et statique. On peut ainsi résumer sa pensée sur ce qu'elle devrait être :

*La géographie n'est plus l'étude de l'enracinement séculaire d'une communauté humaine dans un milieu naturel, mais une analyse des flux et des réseaux, des paysages urbains et des mutations induites par l'industrialisation et l'informatisation. La notion même de territoire devient problématique.*<sup>153</sup>

Si la notion de territoire est problématique chez Deleuze, elle l'est également chez Houellebecq, comme on le verra, puisqu'il se pose justement la question de sa nature : est-ce un espace métaphorique, mobile, évolutif, comme la carte, ou morphique, statique, défini selon des critères utiles aux hommes, ainsi, le territoire ?

Le cadre théorique de cette recherche est donc celui des études sur l'écocritique, « when literature and literary studies help us appreciate both local and global

---

<sup>152</sup> Nom du concept donné par Gilles Deleuze pour repenser la condition destinale de l'homme : « S'adossant sur les catégories nietzschéennes du tragique et du dionysiaque, Deleuze tente de défonder le sujet rationnel chéri par la philosophie classique pour soutenir l'idée d'un sujet irrationnel, esthétisant, déshistorisé, délocalisé, mobile, flexible, plurielle, décentré, nourrit à la sève d'une identité « rhizomique » et ouvert aux flux du monde. Dans la mesure où les flux sont toujours aléatoires et mutants et que le décentrement nie toute identité stable ou tout lieu d'assignation, Deleuze esquisse une véritable politique de l'hybridisme, du nomadisme, l'errance et de l'exil qui valorise à chaque fois les « lignes de fuites » comme principe de la « déterritorialisation ». Que signifie déterritorialiser sinon « faire passer des flux à l'état libre sur un corps sans organe désocialisé » ; in Aliana, S.B.E. "Géophilosophie Et Deterritorialisation Chez Gilles Deleuze : Esquisse D'une Nouvelle Citoyennete Dans L'espace Public Postnational." *Africa Development Senegal*. 35.4 (2010): 19-46. Print.

<sup>153</sup> Antonioli, Manola. *Géophilosophie De Deleuze Et Guattari*. Paris: l'Harmattan, 2004. p. 14

environmental concerns »<sup>154</sup>, la géographie postmoderne qui a pour but « the reassertion of a critical spatial perspective in contemporary social theory and analysis »<sup>155</sup>, et la géophysique associée à la géophilosophie, ou géosophie<sup>156</sup>, c'est-à-dire une géographie philosophique au sens où l'entendent Deleuze et Guattari qui étudient à travers ces concepts les rapports de l'homme avec le monde qui l'entoure, du sujet avec son extériorité, articulant, comme le montre Manola Antonioli, les registres écologiques de l'environnement, des rapports sociaux et de la subjectivité<sup>157</sup>.

Ainsi, seule cette interdisciplinarité peut rendre compte de la multiplicité du monde. Une scission de l'espace entre terre et territoire, entre un monde naturel et un monde civilisé perd son sens, puisqu'un espace n'existe pas dans une essence mais par les flux qui lient les différents acteurs présents qui y évoluent. Ces théories ont en effet pour objet de montrer cette absurdité installée dans la pensée rationnelle par le désir tout occidental de vouloir catégoriser le monde par des séparations qui ne seraient que des constructions mentales enfermant et brisant les liens qui unissent l'homme et la nature dans un même univers. « For Cartesian metaphysics – the founding move of modern philosophy that split mind from nature – has collapsed in the face of today's interpretation of humans and nature in a global ecology »<sup>158</sup>. Par le biais de cette approche, et en particulier, grâce à la géophilosophie de Deleuze ou l'écocritique de

<sup>154</sup> Goodbody, Axel. *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011. Print. P.230

<sup>155</sup> Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 2011. Print. Préface p.1

<sup>156</sup> Guattari explique que la question écologique ne peut avoir lieu que dans une philosophie plus globale qui englobe et fait le lien avec les dimensions sociales et humaines: « Bien qu'ayant récemment amorcé une prise de conscience partielle des dangers les plus voyants qui menacent l'environnement naturel de nos sociétés, elles [les formations politiques et les instances exécutives] se contentent généralement d'aborder le domaine des nuisances industrielles (...) alors que seule une articulation éthico-politique – que je nomme **écosophie** – entre les trois registres écologiques, celui de l'**environnement**, celui des **rapports sociaux** et celui de la **subjectivité humaine**, serait susceptible d'éclairer convenablement ces questions. » in Guattari, Félix. *Les Trois Écologies*. Paris: Galilée, 2011. Print. P. 13

<sup>157</sup> Antonioli, Manola. *Géophilosophie De Deleuze Et Guattari*. Paris: L'Harmattan, 2004. Print. P.20

<sup>158</sup> Goodbody, Axel, and Catherine E. Rigby. *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011 p. 98

Michel Serres, je vais m'intéresser au monde dans lequel vit l'homme houellebecquien, en m'attardant sur sa façon de vivre dans et avec son environnement. Plus exactement, je vais montrer, à travers différentes notions (territoire, espace, réseau, flux, passage) que son malaise naît exactement là, dans cette impossibilité même de faire le lien entre lui et ce qui l'entoure, dans cette impossibilité de concilier nature et culture, espace et temporalité, dans cette catégorisation du monde qui l'enferme et l'isole.

En m'appuyant sur cette théorie écocritique, cette étude va donc porter sur les modes d'occupation d'un monde où homme et environnement semblent ne plus communiquer, à partir de deux œuvres majeures de Houellebecq, *Les particules élémentaires*<sup>159</sup> (PE), deuxième roman, premier succès médiatique de l'auteur qui l'introduisit durablement, dès sa parution en 1998, dans le champ de la littérature française contemporaine, et plus longuement *La carte et le territoire*<sup>160</sup> (CT), roman d'une tonalité nouvelle pour l'auteur, qui a remporté le prix Goncourt 2010.

---

<sup>159</sup> Houellebecq, Michel. *Les Particules Élémentaires: Roman*. Paris: Flammarion, 1998

<sup>160</sup> Houellebecq, Michel. *La Carte Et Le Territoire*. Paris: Flammarion, 2010.

## 1. Pourquoi Houellebecq et l'écocritique ?

Malgré cette reconnaissance par le plus prestigieux des Prix littéraires français, Houellebecq reste un personnage sulfureux, et certains pourraient s'étonner du choix de cette œuvre pour une approche écocritique, qui pourrait paraître bien éloignée des préoccupations d'un auteur souvent perçu comme un conservateur réactionnaire plutôt que le visionnaire d'un monde nouveau. « Au secours, Houellebecq revient ! »<sup>161</sup>, en effet, voilà la litanie régulière à chaque parution d'un nouveau roman de Michel Houellebecq, trublion de la littérature française. L'écrivain occupe une place sulfureuse dans le paysage littéraire qui ne sait dans quelle catégorie le classer. A-t-il même sa place dans le champ littéraire ? « Houellebecq is one of those writers who cause critics to panic, since placing him is tricky »<sup>162</sup>. On lui reproche son style réaliste, de n'inventer ni genre, ni type de narration, et de n'avoir d'intérêt ni littéraire ni esthétique, ce qui le discrédite auprès des universitaires français. « Houellebecq has become a literary 'case' to be reprimanded »<sup>163</sup>. Les chercheurs français l'ignorent et la gêne est palpable au sein du corps universitaire vis-à-vis de son œuvre devant laquelle la plupart d'entre eux, au mieux, fait la grimace, au pire, se bouche le nez.

---

<sup>161</sup> C'est le titre d'un ouvrage qui a paru juste après la sortie des *Particules Élémentaires*. Un véritable déchainement de critiques se sont alors abattus sur Houellebecq, l'accusant tour à tour d'être mauvais écrivain, opportuniste, fasciste, raciste, sexiste, et surtout, un véritable fossoyeur de la littérature française. Voir Naulleau, Eric, Christophe Absi, and Jean-Loup Chiflet. *Au Secours, Houellebecq Revient! : Rentrée Littéraire : Par Ici La Sortie*. Paris: Chiflet, 2005.

<sup>162</sup> Gopnik, Adam. Michel Houellebecq's Francophobic satire. In *Cultural Chronicles*, The New Yorker. January 26, 2015 issue

<sup>163</sup> Ibid.

*Si les chercheurs français ne s'intéressent pas suffisamment à Houellebecq, c'est peut-être en partie à cause du 'snobisme intellectuel français'. Russell Williams confie d'ailleurs que, le jour où il a passé un entretien d'embauche dans une université française, le jury a souri quand il a mentionné son grand intérêt pour cet auteur.*<sup>164</sup>

Pourtant, il est reconnu à l'étranger où il a trouvé sa place dans les études académiques, et de nombreuses conférences internationales lui sont consacrées.<sup>165</sup>

Il faut d'abord rappeler que Houellebecq n'est pas tant un ovni de la littérature française puisqu'il s'inscrit dans un mouvement plus large qui a émergé en France au tournant du XXIème siècle, celui des romans désenchantés qui décrivent une certaine angoisse de la société française moderne, comme le font Frédéric Beigbeder (*Windows on the World*, Prix interallié 2003 ; *Un roman français*, Prix Renaudot 2009), Jean Echenoz (*Je m'en vais*, Prix Goncourt 1999), ou Pierre Mérot (*Mammifères*, Prix de Flore 2003 ; *Toute la noirceur du monde*)<sup>166</sup>.

<sup>164</sup> Manilève Vincent. *Michel Houellebecq, le mal-aimé des universitaires français*. 18.01.2015. <http://www.slate.fr/story/96947/universitaires-michel-houellebecq>. Russel Williams est professeur britannique de littérature comparée à American University of Paris.

<sup>165</sup> Les conférences et colloques sur Houellebecq se multiplient à l'étranger. La première conférence académique a eu lieu à Edimbourg le 5 novembre 2005. University of Saint Andrews. *Le monde de Houellebecq*. Colloque international du 3-4 mars 2016. Université de Lausanne. *Les 'voix' de Michel Houellebecq*. Conférence du 17 au 20 mars 2016. Hartford, Connecticut. Northeast Modern Language Association. *La littérature française après les années Houellebecq*. De même, si seules quatre thèses (selon le site [www.theses.fr](http://www.theses.fr)) ont été consacrées entièrement ou partiellement sur Houellebecq par des chercheurs français, de nombreuses thèses sur cet auteur ont été effectuées par des étudiants étrangers.

<sup>166</sup> De nombreuses analyses relèvent ce désenchantement chez ces auteurs français contemporains. Par exemple, pour Echenoz, voir Vray, Jean-Bernard, and Christine Jerusalem. *Jean Echenoz : "Une Tentative Modeste De Description Du Monde"*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 2006. Print. P.8: les livres de Echenoz « baignent dans une atmosphères de désenchantement et d'échec ». Pour Beigbeder, voir Review by: Gretchen Rous Besser *The French Review* Vol. 75, No. 5 (Apr., 2002), pp. 994-995. Sur son livre le plus célèbre, 99 Francs: « 99Francs [...] set an immediate tone of irony and pessimism ». On peut noter que Houellebecq, Mérot et Beigbeder sont traduits en anglais par le même traducteur, Frank Wyne, ce qui renforce l'idée d'une certaine unité dans l'écriture de ces auteurs. Le dernier roman de Pierre Mérot s'intitule *Toute la noirceur du monde* (Prix Mottart de l'Académie française)



Ceux qui s'y sont intéressés se sont souvent attardés sur deux aspects essentiels de son œuvre, d'une part ce qui l'assimilerait à un néo-roman réaliste, voire hyperréaliste<sup>167</sup>, narrant les déboires de l'homme occidental aux prises avec des questions existentielles et une crise du sujet, d'autre part ce qui caractériserait ses romans de science-fiction, voire d'utopie,<sup>168</sup> avec une approche post-humaniste. Qu'en est-il ? C'est en fait un mélange des deux, où monde réel et monde virtuel et imaginaire se mêlent, mais où l'homme ne trouve d'issue ni dans l'un ni dans l'autre :

*The worlds we inhabit are always imaginary, just as they are always grounded. To be human is to move in this virtual space between the imaginary and the real; we are adrift between truth and fiction, and whatever we have to say to each other is a mixture of the true and the fictitious.*<sup>169</sup>

Ce pluriel des mondes plonge le personnage houellebecquien dans un inconfort qui l'angoisse, et il semble ne pouvoir vivre ni dans le monde qu'il a construit, ni dans celui qu'il invente pour le remplacer. Il fuit le premier qui l'emprisonne, dans lequel il étouffe et ne vit plus pour se réfugier dans le second qui reste son dernier espoir. Ce dernier, bien qu'imaginé, n'est pas le fruit d'une utopie, la recherche d'un lieu de vie idéal, mais simplement un espace autre, entérinant définitivement le rejet de celui qui l'entoure. La fascination de Houellebecq pour la recherche d'un monde utopique est la conséquence directe de cette coupure et de cette impossibilité à vivre dans un milieu avec lequel le lien

<sup>167</sup> « Le réalisme devient hyperréalisme, métaphysique et science s'accouplent pour donner des fruits bizarres », in Wesemael, Sabine, and Michel Houellebecq. *Michel Houellebecq*. Amsterdam: Rodopi, 2004. P.36

<sup>168</sup> « Houellebecq s'est laissé bercer par sa passion pour la science-fiction et l'utopie ». Wesemael, Sabine, and Michel Houellebecq. *Michel Houellebecq*. Amsterdam: Rodopi, 2004. P.73

<sup>169</sup> Adams, Paul C. *The Boundless Self: Communication in Physical and Virtual Spaces*. Syracuse, N.Y: Syracuse University Press, 2005. Préface p. xv

n'existe plus. Comme l'explique Michel Foucault, les utopies extirpent l'homme du lieu réel :

*Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont des emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels.<sup>170</sup>*

Avoir en toile de fond la recherche d'une utopie met en exergue le lieu réel que l'homme fuit et illustre ainsi le malaise d'être soi dans un monde avec lequel il ne trouve aucune connexion. Que révèlent ses romans d'anticipation d'une société à bout de souffle, où l'homme se met en retrait ou s'efface ?

Dans les deux romans étudiés dans ce chapitre, le personnage houellebecquien ne peut vivre ni dans le monde de la nature, ni dans le monde des hommes. On peut se demander si son angoisse ne provient pas, non pas de ne pouvoir vivre ni dans l'un ni dans l'autre, mais au contraire de ne pas arriver à vivre avec les deux, dans une harmonie de l'un avec l'autre, dans cette symbiose que Michel Serres nomme le « contrat naturel », « au sens de rapport équilibré avec la terre »<sup>171</sup>. Effectivement, l'approche écocritique remet en question cette dichotomie entre le monde humain et non-humain. Cette approche va nous permettre d'interroger le monde houellebecquien et la place que

<sup>170</sup> Foucault, Michel. « Des espaces autres », in *Dits et écrits 2, 1976-1988*. Paris: Gallimard, 2001. P. 1574

<sup>171</sup> Posthumus Stéphanie. *Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres*, in *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature*. Volume 44, Number 2. June 2011. Michel Serres refuse l'opposition nature-culture mais demande à faire rentrer la nature dans le contrat social pour devenir un *contrat naturel* : « voilà l'état, le bilan équilibré de nos relations avec le monde, au commencement d'un temps où l'ancien contrat social devrait se doubler d'un contrat naturel ». Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions F. Bourin, 1990. Print.

l'homme y occupe sous un nouvel angle. Cette impossibilité d'être dans le monde n'est-elle pas un appel à y être autrement ?

En effet, les personnages, coupés de leur environnement, et enfermés dans des espaces non communiquant, sont prisonniers de ce schéma qui oppose nature et culture. Pour remettre cette opposition en question, l'écocritique commence par redéfinir les deux termes, puis tente d'y trouver les liens, les passages entre les deux. « The ecocritical objective of lending salience to the 'more-than-human world' within literary and cultural studies necessitates a critique of inherited notions of 'nature', and thereby also 'culture', to which said 'nature' is always implicitly opposed »<sup>172</sup>. La constante obsession des personnages des romans de Houellebecq à quitter le monde des hommes pour entrer dans une nouvelle ère, dans un monde nouveau, peut être vue non pas comme le regret d'un monde perdu, mais cette nécessité à trouver ce « more than human world », où humain et non-humain ne font plus qu'un ; non pas dans un amas informe, mais dans une indéfectible intrication, un faisceau d'échanges constant. On s'attend à ce que l'approche d'une œuvre de Houellebecq au travers d'une analyse écocritique fasse apparaître le défaut d'une telle intrication ; pourtant, cette analyse nous montrera que l'humain ne demande qu'à être relié au monde qui l'entoure dans une réévaluation de celui-ci. Pour trouver une « manière d'envisager le monde, mais aussi une manière de me situer par rapport à lui » (PE 385), il faut d'abord le définir, puis savoir y trouver sa place.

Pour commencer, une première mise en garde s'impose : une approche écocritique pourrait laisser penser que l'œuvre de Houellebecq a des préoccupations

---

<sup>172</sup> Goodbody, Axel, and Catherine E. Rigby. *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011 p. 2

écologiques<sup>173</sup>, qui feraient le constat d'une inadéquation de l'homme à son environnement naturel, ou d'un appel à la préservation de l'environnement, ou même un retour de l'homme à la nature. En effet, c'est ainsi que certains critiques ont lu *la Carte et le Territoire*, « aux antipodes de l'univers culturel rattaché à l'auteur : elle concerne l'écologie, un thème étranger aux habitués de Houellebecq et au milieu littéraire. [...] Les références à la nature, à l'écologie sont innombrables dans la Carte et le Territoire »<sup>174</sup>. Certes, comme on va le voir, la nature y trouve une place inhabituelle chez Houellebecq. Toutefois, cette étude va nous montrer que celle-ci n'est pas abordée en tant que telle, dans un geste de protection de celle-ci, mais dans la recherche d'un espace commun entre humains et non-humains, dans leur collaboration et leur enchevêtrement. On va le voir, Houellebecq ne fait pas ici un appel politique à la protection de l'environnement.

En effet, l'écologie, centrée sur la préservation de la nature, n'est pas un thème cher à Houellebecq, chez qui la nature est un monde à part, parallèle à celui du monde humain, sans aucun échange possible, et dont l'homme n'a que faire. Comme on le verra, la nature, ou ce qu'il y a de 'naturel' chez l'homme, a quelque-chose de répugnant qu'il faut dépasser. Lors de l'enterrement de son père, Jed, le personnage principal de *La carte*, méprise ce lien entre nature et humains et se moque de la tendance moderne à vouloir « disperser ses cendres en pleine nature, comme pour mieux montrer qu'on retournait en son sein, qu'on se mêlait à nouveau aux éléments [...] L'homme ne faisait pas partie de

---

<sup>173</sup> Posthumus Stéphanie. *Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres*, in Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of literature. Volume 44, Number 2. June 2011. « Serres représente un candidat idéal pour élaborer une approche écocritique dans le domaine littéraire ». Pourtant, « le mot *écologie* ne paraît même pas dans *Le contrat naturel* ». p. 88

<sup>174</sup> Alice Audouin. *Le Goncourt pour un Houellebecq néo-rural*. Magazine Terra Eco. Jeudi, 28 octobre 2010. Terra Eco est un bimédia créé en 2004, dont le but est de remettre l'environnement et l'humain au cœur du système par une approche environnementaliste et sociale de l'économie. Dans une démarche identique à l'écocritique, elle ne défend pas l'isolation de la nature afin de la protéger, mais la mise de l'économie au service de l'homme et de l'environnement. Alice Audouin est par ailleurs présidente de l'association COAL, Coalition Art et Développement Durable.

la nature, il s'était élevé au-dessus de la nature » (CT 319). L'homme houellebecquien l'ignore, la méprise et souhaite s'en extraire de façon radicale, en en gardant ses distances, ou si possible, même, en l'éradiquant : « La nature n'était rien d'autre qu'une répugnante saloperie ; prise dans son ensemble la nature sauvage justifiait une destruction totale, un holocauste universel – et la mission de l'homme sur la Terre était probablement d'accomplir cet holocauste » (PE 48). On est donc loin des préoccupations écologiques traditionnelles, la nature n'a pas à être préservée pour elle-même, pour conserver un mythique espace de pureté sauvage que l'homme aurait corrompue. Tout ce qui est naturel répugne et porte en soi les traces de sa déchéance, de sa pourriture, de son anéantissement futur. « L'ambiance mystérieuse et les descriptions associées à la mort des paysages naturels, habituellement symboles de vie, suscitent des réflexions complexes chez le lecteur. On entrevoit un sentiment de désolation et un symbole de l'anéantissement »<sup>175</sup>.

Cette destruction, comme l'explique le narrateur de *Lanzarote*<sup>176</sup> (L) - autre roman de Houellebecq - est même souhaitée, puisque c'est dans sa disruption que cette « nature abstraite, reconstruite à l'usage des hommes » (L 37) va enfin pouvoir se régénérer. En effet, le territoire dévasté par un déluge de lave est porteur d'un espoir de « résurrection » (L 36), ses volcans représentant « la possibilité d'une régénération, d'un nouveau départ » (L 54).

Le monde de Jed n'a rien à voir avec cette nature, il se moque de « certains écologistes radicaux [qui] en manifestent par périodes une nostalgie incompréhensible » (PE 32). Les « écologistes radicaux, » ceux qui souhaitent un retour à une nature pure des

<sup>175</sup> Hu, Hua. "L'utopie Chez Houellebecq : Interprétation Des Éléments Dominants Et Du Style D'écriture Dans L'univers Houellebecquien." *Res Futurae*. (2015). Print. P.46

<sup>176</sup> Houellebecq, Michel. *Lanzarote: Au Milieu Du Monde*. Paris: Flammarion, 2000

origines, sont ici accusés de nostalgie, celle d'un monde passéiste et finalement conservateur, qui refuse tout changement et toute évolution. Ainsi, cette critique des écologistes, en les assimilant à une pensée rétrograde, clarifie le positionnement du narrateur sur les politiques environnementales : l'homme n'a pas à s'adapter à la nature, le lien avec celle-ci importe peu ; il évolue clairement dans un monde anthropocentrique. Toutefois, c'est un élément de départ, car cet enfermement sur soi, et ce rejet véhément de la nature qui est vue comme un état primitif dont il faut s'extirper, relève au contraire, comme souvent dans tout rejet violent, d'une attraction doublée d'une incapacité à y avoir accès, à n'y trouver aucune porte d'entrée, aucun point d'accroche.

Or, la nature n'est pas une entité existant par elle-même, séparée de l'homme. Comme le montre l'approche écocritique, c'est-à-dire une prise de conscience écologique par l'outil littéraire, l'intérêt pour la seule protection de la nature ne peut s'effectuer sans intégrer des préoccupations sociales, c'est-à-dire l'homme, avec son histoire, sa culture, ses constructions mentales et ses expériences sensorielles. La culture ne s'oppose pas à la nature, la dimension sociale du monde ne s'oppose pas à son explication scientifique. Cette écologie transversale, généralisée, est ce que Guattari nomme les *Trois écologies*<sup>177</sup> puisqu'elle allie les préoccupations environnementales, sociétales et cognitives, ou que Serres appelle « l'objet global »<sup>178</sup>. Ainsi, on va pouvoir aborder le monde de Houellebecq dans sa vision globale, au sens où l'entend Serres, où l'histoire de l'homme n'est plus séparée de celle de la nature : « l'histoire globale entre dans la nature ; la nature

---

<sup>177</sup> Guattari, Félix. *Les Trois Écologies*. Paris: Galilée, 2011. Print. P.34. Guattari déclare: « moins que jamais la nature peut être séparée de la culture et il nous faut apprendre à penser « transversalement » les interactions entre écosystèmes, mécanosphère et Univers de référence sociaux et individuels.

<sup>178</sup> Serres, Michel. *Retour Au Contrat Naturel*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2000. Print. P.17

globale entre dans l'histoire »<sup>179</sup>. C'est dans cet aller-retour, dans ce passage contrarié de l'un à l'autre qu'il faut chercher le mal-être de l'homme houellebecquien.

## 2. L'impossible occupation de l'espace

Dans son monde, la nature est d'abord honnie car elle ne se soumet pas à la maîtrise des hommes. Dans les *Particules Élémentaires*, deux frères, Michel et Bruno, vivent en victimes, incapables de survivre dans un monde qui bouge, un monde qui bataille, car ramené à un monde de consommation, matérielle et sexuelle, où seuls ceux qui ont l'argent et le physique ont le pouvoir et le contrôle. S'il est possible de modifier son pouvoir financier, il n'en est pas de même pour le pouvoir sexuel. En effet, la libération de la sexualité depuis *Mai 68*, période très critiquée par l'écrivain, au lieu d'ouvrir de nouveaux horizons, ne fait qu'aggraver *l'extension du domaine de la lutte*<sup>180</sup>, où seuls les hommes bien dotés par la nature dominant, quand les autres sont condamnés à se retirer du *marché sexuel*. « Un nouveau champ s'ouvrit à la compétition narcissique, [...] l'âpreté de la compétition sexuelle ne diminua pas, bien au contraire » (PE 82). Les perdants de cette lutte se retrouvent alors seuls et sont condamnés à l'isolement.

Ce marché sexuel est représenté par les nombreux lieux échangistes où Bruno se rend, où les corps passent de main en main en fonction de leur valeur d'échange, c'est-à-dire leur aspect physique. L'un d'entre eux est un camp de nudistes au bord d'une rivière,

<sup>179</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Editions F. Bourin, 1990. P.18

<sup>180</sup> Houellebecq, Michel. *Extension Du Domaine De La Lutte: Roman*. Paris: M. Nadeau, 1994. Ce premier roman de Houellebecq installe, avant *Les Particules*, ce monde désenchanté. La modernité est vécue comme une remise en cause de l'homme qui devient désabusé et disqualifié par une société où seules les règles économiques règnent et où chacun doit lutter âprement pour trouver sa place. L'amour y fait place au sexe, qui prend une valeur économique. La lutte pour la survie économique s'élargit au champ sexuel.

le bien nommé *Le lieu du changement* qui laisse Bruno, comme tout changement qu'il doit affronter dans la vie, à l'écart, incapable de s'adapter. La nature ne lui a pas donné les éléments pour lutter à armes égales. « Je ne suis pas assez naturel, c'est-à-dire pas assez animal – et il s'agit là d'une tare irrémédiable : quoi que je dise, quoi que je fasse, quoi que j'achète, je ne parviendrai jamais à surmonter ce handicap, car il a toute la violence d'un handicap naturel » (PE 78). Contre cette inégalité, contre la violence d'une nature qui répartit les rôles et les pouvoirs de façons aléatoires, un monde délivré de la reproduction par voie naturelle doit être envisagé, comme on le verra avec son frère Michel. Toutefois, si la nature peut être en partie responsable, en observant les caractéristiques physiques qui rendent son corps moins *naturel* que d'autres, « blanchâtre, minuscule, répugnant, obèse » (PE 77), on peut douter du fait que la nature soit l'unique responsable du désastre.

En effet, si la petite taille peut être imputable à la nature, le surpoids et le manque de couleur le doivent surtout à un certain type de vie, dans un certain type d'habitat. « En Septembre 1955 fut lancé à Sarcelles la politique dite des 'grands ensembles'<sup>181</sup>, traduction visuelle évidente d'une socialité réduite au cadre du noyau familial » (PE 70). Une sociabilité réduite pousse à l'enfermement et va de pair avec un mode de vie plus sédentaire, claquemuré dans ces appartements. Michel n'est jamais sorti au grand air, et a toujours vécu enfermé. Ce corps, atrophié, victime d'un style de vie sédentaire et cloisonné, est donc devenu un obstacle, un handicap pour interagir avec son environnement. On voit déjà ici l'intrication entre la gestion de l'espace et les volontés de la nature dans ce qu'il estime être son handicap.

---

<sup>181</sup> On le verra, ces 'grands ensembles' sont le fruit de la conception d'une société nouvelle élaborée par l'architecte Le Corbusier.



Le deuxième frère, Michel, « a des idées modérées sur le bonheur » (PE 63), il n’y croit pas, et n’entre même pas dans la lutte. Toute son énergie est mise au service de la science, qui seule selon lui peut le faire sortir d’un monde trop en prise avec l’état de nature qu’il exécère. Il vit seul, ne fréquente personne et vit enfermé, lui aussi, dans son immeuble. Il est comme cet oiseau en cage qu’il avait dans son appartement, son seul lien avec le monde non-humain. « Une fois, il avait sorti l’oiseau de la cage. Terrorisé, celui-ci avait chié sur le canapé avant de se précipiter sur les grilles à la recherche de la porte d’entrée. Un mois plus tard, il renouvela la tentative. Cette fois, la pauvre bête était tombée par la fenêtre » (PE 19). Comme le malheureux volatile, il est dénaturé, ne pouvant vivre que dans sa cage, son espace protégé, conditionné pour rester enfermé dans le confort légal de son intérieur, isolé des siens et de son environnement, et toute tentative de changement lui apparaît comme fatale. On peut noter au passage l’aspect vulgaire et scatologique de la scène qui répugne le narrateur, et qui relève de l’abjection, au sens entendu par Kristeva, pour qui celui qui la subit « est dehors, hors de l’ensemble dont il ne semble pas reconnaître les règles du jeu »<sup>182</sup>. En effet, l’éventualité d’une projection hors de son territoire le désespère, il n’en maîtrise plus les règles et se sent menacé, vulnérable. Cette menace a deux origines, la part de soi incontrôlable, ce dedans du corps dont l’excrément indésirable est le produit, tout autant que ce dehors sans frontières, sans limites et donc inquiétant. « Il y a dans l’abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l’être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d’un dehors ou d’un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable »<sup>183</sup>. Ce dégoût d’un Moi abject justifie la nécessité d’entrer dans un monde nouveau, futuriste, où le corps

---

<sup>182</sup> Kristeva, Julia. *Pouvoirs De L'horreur: Essai Sur L'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Print. P.9

<sup>183</sup> Ibid. P.9

serait enfin libéré de ses contingences. « Houellebecq envisage un corps sans organes. [...] Le concept d'humanité traditionnel laisse place à des drones »<sup>184</sup>. A ce nouveau corps démis de ses failles et de ses souillures devrait correspondre un monde aux contours clairs, façonné à l'utilisation qu'il en fait. Le territoire hors-contours inquiète, il devient hors-jeu et doit être séparé, expulsé du lieu de vie. « La peur cimente son enclos mitoyen d'un autre monde, vomé, expulsé, déchu »<sup>185</sup>.

Dans un premier temps, se sentant incapable d'adapter sa façon de vivre à un autre milieu que celui construit pour lui, il préfère changer l'homme plutôt que sa cage, c'est-à-dire le cadre imposé. Il imagine alors un concept nouveau d'être humain sans émotion ni sensation, qui vivrait dans un monde où le lieu de vie n'importe plus. Un homme hors-sol. Or, rien ne sert de tenter « d'accorder le nouveau concept au cadre des théories antérieures » quand ce cadre apparaît « irrémédiablement condamné » (PE 22). Si l'environnement dans lequel vit l'homme n'est plus adapté, il va s'attacher à changer le deuxième plutôt que le premier.

Pour lui, changer son lieu de vie est impossible et inutile, car il est trop instable, trop perméable aux aléas, les lois des hommes étant trop éphémères. Il veut le monde éternel, immuable. La disparition des structures, des cadres, des cages, est vécue comme une défaillance, comme une perte de repère, plutôt qu'un avènement libérateur. Sans elles, la transmission de valeurs, nécessaires à une société qui cherche à se conserver telle quelle, est perturbée. Les schémas sociaux structurants ne sont rassurant que lorsqu'ils préservent de l'inattendu et de la contingence - vécus comme des agressions ou des dangers - et favorisent une reproduction de son milieu à l'identique dans une invariable

---

<sup>184</sup> Clément, Murielle L, and Sabine, Wesemael. *Michel Houellebecq Sous La Loupe (faux Titre; 304)*. Editions Rodopi BV, 2007. Print. P.167

<sup>185</sup> Kristeva, Julia. *Pouvoirs De L'horreur: Essai Sur L'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Print. P.13

répétition. « La dissolution progressive au fil des siècles des structures sociales et familiales, la tendance croissante des individus à se percevoir comme des particules isolées, soumises à la loi des chocs, agrégats provisoires de particules plus petites... tout cela rend bien sûr inapplicable la moindre solution politique »<sup>186</sup>. C'est la peur de la disparition des *structures*, de cette structuration du monde dans des normes sociales, familiales, et du chaos, du *choc* qui peut en découler, qui effraie Michel, car pour lui, sans normes, sans conventions, ce monde est invivable. Il ne peut vivre que dans un monde codé. Les trajectoires doivent être tracées, les vies humaines encadrées. « Il ne nourrissait aucune illusion sur le comportement de l'être humain lorsqu'il n'est plus soumis au contrôle de la loi » (PE 58).

Cette crainte de la contingence le pousse donc à imaginer un autre monde, prévisible et maîtrisable, où la génétique prendrait le pas sur la genèse, la science sur la nature. Ainsi, le clonage remplacerait la sexualité, afin de lui substituer une évolution du genre humain qui serait enfin neutralisée, contrôlable et raisonnée. L'évolution laissée au libre arbitre de la nature est bien trop aléatoire, il faut y remédier : « tous ces gens qui coexistent dans le cœur d'une même ville sans raison particulière, sans intérêt ni préoccupation communs, poursuivant des trajectoires incommensurables et disjointes, parfois réunis (de plus en plus rarement) par le sexe ». (CT 353). La sexualité libérée débouche sur un monde hors-contrôle, qu'on ne peut mesurer, avec des failles, des discontinuités. L'homme houellebecquien est un être calibré et prédictible, il aime la mesure, l'équilibre, le contrôle. Tout aléa est condamné, car l'incertitude qui en résulte est crainte. D'où la nécessité de se projeter dans une ère néo-humaine qui pourrait dépasser les imperfections de cette nature aléatoire. Cette nouvelle ère passe par la

---

<sup>186</sup> Houellebecq, Michel. *Interventions*. Paris: Flammarion, 1998. p. 47

suppression de la sexualité, source de chaos et d'incertitude, à l'aide de la biologie moléculaire et du clonage. L'homme n'est plus soumis aux contingences du hasard puisqu'il devient un être produit par la science, reproductible à l'identique, à l'infini, et garanti sans défauts, sans aspérités, sans surprises. « Sa vision du monde en acquérait quelque-chose de mécanique et d'impitoyable » (PE 113). Un monde utopique et parfait, rappelant le monde de Huxley, que l'auteur admire et cite d'ailleurs à de nombreuses reprises. « Houellebecq considère que *Le Meilleur des mondes* de Huxley n'est pas une utopie futuriste, mais décrit le monde d'aujourd'hui »<sup>187</sup>.

La technique scientifique du clonage est donc la seule issue face à un monde condamné et c'est comme par évidence que Michel est devenu un grand spécialiste de médecine génétique qui va être à l'origine de ce changement de paradigme. S'il veut permettre au monde des hommes de se séparer de l'évolution bien trop imprévisible de la nature, c'est dans une logique plus globale de vouloir réduire la lecture du monde à une équation mathématique afin d'en éliminer tout défaut. « L'univers humain – il commençait à s'en rendre compte – était décevant, plein d'angoisse et d'amertume. Les équations mathématiques lui apportaient des joies sereines et vives » (PE 85). Il rêve donc d'un monde sous domination des mathématiques, régi uniquement par des algorithmes, des équations implacables et sans surprise. « L'humanité devait disparaître ; l'humanité devait donner naissance à une nouvelle espèce, asexuée et immortelle, ayant dépassé l'individualité, la séparation, le devenir » (PE 385). L'idée d'un monde en évolution, en devenir, lui est insupportable. Dans l'attente de ce nouveau monde, rassurant, figé dans un temps reproductible et dans un espace maîtrisé, il se retranche, se

---

<sup>187</sup> Arènes Claire, Arènes Jacques, « Michel Houellebecq », *Études* 6/2006 (Tome 404), p. 796-803

recroqueville sur lui-même. De cette attente naît l'angoisse et le malaise du personnage houellebecquien confiné, enfermé, coupé de son environnement avec lequel il n'échange plus. Ainsi, il passe à côté d'un monde qui évolue selon des lois qui lui sont devenues étrangères, et dans lequel il ne trouve pas sa place, refusant un monde de nature qu'il rejette d'emblée comme un monde de culture qu'il cherche constamment à améliorer et dont il n'arrive à se satisfaire.

### 3. La recherche d'un espace vivable

La dernière phrase des *Particules élémentaires*, « Michel Djerzinski est entré dans la mer », est significative, elle résume cette impossibilité d'habiter la terre, son incapacité à occuper l'espace des hommes et pour cela, la recherche d'un monde autre. La mer est-elle ici symbole d'une volonté d'entrer dans un lieu libre de tout repère, s'y perdre pour enfin se trouver, à la façon d'un Rimbaud qui lance : « Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer ! »<sup>188</sup> ? Ou bien la volonté de trouver ce monde meilleur tant recherché ? Quitter ce monde, mais dans quel but ? Pour en vivre un autre, à l'image de celui que la science se prépare à livrer, un monde peuplé d'hommes clonés, libérés des pulsions, des désirs, des hommes qui vivent et ressentent les choses de façon identique. Derrière ce but annoncé par le narrateur, tout indique que ce monde nouveau est imaginé, faute de mieux.

Or, cette fin du roman nous indique autre chose, il s'arrête sur un lieu significatif, cette entrée dans la mer, qui est un lieu de passage, il s'échoue sur un seuil, une

---

<sup>188</sup> Rimbaud, Arthur, and Antoine Adam. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2007. Print. P.69. Cette recherche de la mer peut être interprétée comme un désir de se libérer de tout système de valeur et de lecture du monde, avancer enfin sans être guidé, tel un navire dont tout instrument de stabilisation éclate, en assumant le risque du naufrage.

transition. Il n'est plus sur la terre, mais il n'est pas encore dans la mer, il y entre seulement, il est sur le rivage. Certes, entrer dans la mer, c'est s'imaginer un nouvel horizon, c'est désirer voir et ressentir le monde autrement, c'est quitter une place imposée sur une terre organisée selon la logique des hommes pour entrer dans un espace nouveau matérialisé par un élément autre, c'est un appel à redéfinir la place de l'homme dans son milieu. La philosophie de Jed « s'exprime sous la forme d'une axiomatique en apparence purement logique, [mais] est en réalité solidaire d'une nouvelle conception visuelle de l'univers » (PE 375). S'agit-il seulement d'imaginer une nouvelle conception du monde ? On est ici au-delà d'un appel à un autre monde. Entrer dans la mer ne doit pas être compris comme la mort, la fin, la limite de ce monde, c'est bien plutôt une ouverture non pas sur un monde nouveau, mais sur une autre façon de vivre celui-ci. Il ne franchit pas le seuil, il est en train de le franchir, et la fin du roman le laisse là, dans cet entre-deux, incapable de vivre dans le monde des hommes, mais incapable d'entrer dans un monde vierge de tout repère. C'est un appel non pas vers un ailleurs, un autrement, mais bien plutôt à vivre dans un monde hybride, en constante évolution, à la fois dans celui des hommes, de la terre ferme, rassurant, logique, et dans cet autre, inconnu, celui de la nature inféodée, dans toute son étrangeté et ses mystères.

Cet appel à habiter le rivage, au sens où l'entend le philosophe Jean-Luc Nancy, c'est être à la recherche d'un monde libéré des définitions qui enferment, des bords qui délimitent et des frontières que l'on construit pour se rassurer, en acceptant de vivre le monde dans son étrangeté :

*Le rivage apparaît aussitôt comme à son tour le lointain, comme le là-bas au-delà de l'horizon, l'autre monde pressenti, à la fois redouté dans son*

*étrangeté et espéré comme l'assurance d'un autre bord de l'élément périlleux, comme le terme possible d'une traversée – ce qui est le sens fondamental de l'expérience – c'est-à-dire comme la chance d'une arrivée sur quelqu'autre rivage, auprès d'une autre proximité. Le rivage est le lieu d'où l'on part et où l'on aborde : un lieu qui n'est exactement ni limite, ni bord [...], mais passage, glissement dans l'eau de la côte déchirée ou effrangée, de la roche émietlée en sable, mêlée de l'écume et du sol où le pas se dérobe.<sup>189</sup>*

Vivre le monde en rivage, non pas bercé par le roulis de la mer ni solidement ancré dans un pré, mais dans cet entre-deux plein de promesses, c'est aussi accepté de vivre l'incertain. « On n'a pas envie, au premier abord, sur la côte bretonne, de plonger dans une mer agitée, froide – tout en sachant qu'au bout de quelques brasses on trouvera délicieuse et tonique la fraîcheur des vagues » (CT 161). Cet extrait est caractéristique de la peur de la transition chez Houellebecq. C'est ce passage, du connu vers l'inconnu, du confortable vers l'agité, qui effraie. Se frotter à la violence, à l'agitation du monde, aux éléments divers et variés, passer des uns aux autres, vivre dans ce passage, se saisir de l'énergie des vagues qui s'écrasent sur la rive, voilà tout ce dont cherchent à s'épargner ses personnages qui fuient l'inconnu, l'instable, le mouvant, le changeant dont ils se protègent sans cesse, tout en sachant que cette protection dont ils s'entourent les isole, les coupe de cette agitation, de ce mouvement de la vie, de cette *délicieuse et tonique fraîcheur des vagues*.

---

<sup>189</sup> Nancy, Jean-Luc. "Rives, Bords, Limites." *Angelaki*. 9.2 (2004): 41-53. Print. Ce texte fut prononcé au colloque "Rivages" organisé par la mairie et l'Université de Nice en juillet 2000.

Or, cette violence du passage, du changement, c'est la vie-même. Le philosophe Edouard Glissant revendique cette violence créatrice : « Nous n'avons pas besoin d'un mythe mais plutôt d'un imaginaire nouveau dans notre manière de fréquenter le monde, ses divagations, ses errances, ses massacres »<sup>190</sup>. Par massacre, il ne faut y voir une apologie de meurtre, de destruction, c'est-à-dire une violence pure et gratuite, mais plutôt l'appel au dérèglement d'un ordre, la perturbation d'une représentation, la violence nécessaire du chaos qui défait les équilibres sclérosants et instille l'instabilité naturelle de ce que Glissant appelle l'entour, celle de « la Brousse, de la Jungle et du Tremblement de terre, c'est-à-dire quelque-chose qui prolifère sur lui-même et qui est fait de ruptures, de tensions, d'explosions, d'éruptions »<sup>191</sup>. Explosions et éruptions rappellent cette violence salvatrice et créatrice des éléments provoquée par le tremblement de terre chez Dany Laferrière.

Or, le personnage houellebecquien n'est pas un être glissantien qui se nourrit de l'éruption, de l'explosion, c'est un être craintif, sans substance, qui s'efface plutôt que d'affronter. La violence qui prolifère sur les points de contact ou d'échange lorsque le monde se met en branle lui fait peur. Il préfère toujours l'évitement et lui oppose un monde lisse, lisible et formaté, un mythe qu'il peut se raconter. Dans *la Carte et le Territoire*, loin d'accepter le monde avec sa part de mystère et de changement, au lieu de vivre le territoire, de *fréquenter le monde*, il veut l'inscrire dans une linéarité, dans un livre, dans un mythe, dans un guide, dans une architecture, ainsi donc, il veut le codifier, le cartographier. Au risque de se laisser enfermer par les limites de la carte, de ses

---

<sup>190</sup> Glissant, Edouard. « *Entretiens avec Edouard Glissant : Un peuple invisible pour sauver le monde réel* » avec Héric Libong et Boniface Mongo-Mboussa. Journal *L'humanité*. 28 Septembre 1999.

<sup>191</sup> Delpech, Catherine, Maurice Roelens, Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant, and Ernest Pépin. *Société Et Littérature Antillaises Aujourd'hui: Actes De La Rencontre De Novembre 1994 (université De Perpignan)*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 1997. Print. P.153



contours, de ses symboles, de ses tracés. Glissant met en garde contre cette lecture symbolique et logique, contre ce mythe d'un monde que l'on peut dire et que l'on veut se raconter, se construire. Il défend le principe d'*opacité* qui lui concède une part inconnue et incompréhensible, c'est-à-dire en terme glissantien, qui ne peut être pris, saisi, possédé. Il en appelle à l'imagination, fluide, variable, plutôt qu'à la construction, solide et rigide. Ainsi, le rivage que Michel fuit tout au long du roman, mais sur lequel il échoue finalement dans sa fuite du monde, c'est cet *entour* dont parle Glissant. « Chaque entour recèle une quantité d'éléments contenant une charge symbolique endormie, prête à éclore à la conscience par une relation sensible et immédiate au réel »<sup>192</sup>. Cet entour relève de ce qu'il nomme 'concepts de réalité', qu'il oppose aux systèmes symboliques et métaphysique occidentaux. L'idée est de ne plus chercher à objectiver le monde, car seule la physis, l'observation directe de ce qui nous entoure, en permet une lecture. C'est justement cette objectivation du monde qui enferme les personnages du roman de Houellebecq et les empêche d'avoir avec lui *une relation sensible et immédiate*.

Les questions de la place de l'homme dans l'espace qu'il occupe, sa façon de l'habiter, avec sa part de raison et sa part de mystère, sont centrales dans *la Carte et le Territoire*. On y voit les trois personnages principaux, Jed Martin, artiste peintre, son père Jean-Pierre Martin, architecte, et Michel Houellebecq lui-même, dans la peau d'un écrivain désabusé, évoluer dans des espaces clos et enfermés sur eux-mêmes, à la recherche d'une échappatoire. Le malaise des personnages des romans de Houellebecq est le symptôme de cette difficulté à vivre dans des espaces symbolisés, formatés, qui empêchent tout contact avec ce qui les entoure, avec l'entour. Jed est constamment

---

<sup>192</sup> Gyssels, Kathleen, and Bénédicte Ledent. *The Caribbean Writer As Warrior of the Imaginary: L'écrivain Caribéen, Guerrier De L'imaginaire*. Amsterdam: Rodopi, 2008. P.212

enfermé chez lui, et les rares fois où il s'aventure à l'extérieur, ses promenades ne le connecte pas au monde, « si l'on peut qualifier de promenade une marche presque automatique où aucune impression extérieure ne parvenait à son cerveau » (CT 116). Il a perdu cette relation sensible au monde, qui apparaît comme une masse uniforme, homogène, un bloc qui lui est étranger et extérieur, et avec lequel il n'a aucune connexion. « Il avait certes maintenu un résidu de vie sociale mais celle-ci n'évoquait en rien un réseau ou un tissu organique ni quoi que ce soit de vivant, on avait affaire à un graphe élémentaire et minimal, non ramifié, aux branches indépendantes et sèches » (CT 252). Cette incapacité à se voir en réseau, mais plutôt en tronc, en branche indépendante, unique, en racine, nous ramène à la pensée de Glissant pour qui le monde ne peut se vivre que par la multiplicité métamorphosante du rhizome, se renouvelant sans cesse, plutôt qu'arrimé à une racine unique et mortifère : « La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines »<sup>193</sup>. Ce concept est emprunté à Deleuze et Guattari qui les premiers remettaient en cause un système fermé, ordonné et figé dans une binarité incluante/excluante et promouvait au contraire sa nécessaire ouverture en une multiplicité d'entrées et de sorties connectant ensemble, dans un monde mouvant, l'homme à tous les éléments qui l'entourent :

*Le rhizome procède par variations, expansion, conquête, capture, piqûre.*

*A l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des*

*claques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite,*

---

<sup>193</sup> Glissant, Édouard. *Introduction À Une Poétique Du Divers*. Paris: Gallimard, 1996. Print. P. 59

*construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite.*<sup>194</sup>

Le schéma d'une représentation rhizomique, qui se renouvelle sans cesse, s'oppose à celui qui ne se conçoit que par la racine unique, implantée dans un lieu précis et qui meurt dans le changement, le déracinement. Jed est issu de cette deuxième catégorie, il est établi sur sa racine, sans contact, sans contiguïté avec son environnement. La plante à racine unique délimite son territoire et étouffe ses voisins s'ils poussent trop proche d'elle. Pas d'échange, mais une lutte.

Ainsi, Michel ne se sent bien que dans un territoire fermé, dans l'isolement et la séparation de celui-ci. Le lieu où il se sent le plus apaisé est d'ailleurs sa voiture, bulle qui le préserve de tout échange avec son milieu :

*Il avait été séduit par la rigueur et la précision des assemblages métalliques, le claquement doux des portières au moment où il les refermait, tout cela était usiné comme un coffre-fort. Tournant la molette du régulateur de vitesse, il opta pour une vitesse de croisière de 105 km/heure. Des crantages légers, répartis tous les 5km/heure, facilitaient la manipulation du dispositif ; cette voiture était décidément parfaite. (CT 253)*

Il souhaite un monde à l'image de cette voiture, qui pour lui est l'allégorie d'un monde *parfait*, qu'il pourrait *refermer, usiner, réguler, répartir, manipuler*, un monde de *rigueur*, de *précision*, qu'il pourrait ajuster à l'aide de *molettes* et de *crantages*, et dans lequel il pourrait se sentir protégé, isolé du reste comme dans un *coffre-fort* bien

---

<sup>194</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux: Capitalisme Et Schizophrénie. Tome 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. Print. P. 32

hermétique. Une vie sans surprise, sans changement, protégée de l'extérieur, dans un milieu stérile et coupé du monde vivant. Aussi, dans son admiration du bruit doux de la portière, on retrouve là son besoin de fermer les espaces, la portière sépare l'intérieur de l'extérieur, ce qui est une constante chez lui comme dans la majorité des personnages de Houellebecq qui craignent pour leur territoire. Il faut fermer, protéger, entourer. Alors qu'il se retirera à la campagne dans le domaine hérité de sa grand-mère, Jed fait « élever une barrière de treillage métallique d'une hauteur de trois mètres, qui le clôturait entièrement. En haut de la barrière courait un fil électrique alimenté par un générateur à basse tension » (CT 409). Clôtures et barrières sont pour lui un nécessaire rempart afin de se protéger, de garder son entourage à distance et de se séparer de son environnement

#### 4. Vivre en lien avec l'environnement

Ainsi, plus que la volonté d'adopter le ton nihiliste dont certains l'accusent<sup>195</sup>, Houellebecq, à travers ses personnages désabusés, expose cette césure entre l'homme et son milieu qui l'enferme dans un monde immobile et l'empêche d'avancer, le fige dans un malaise étouffant et paralysant. Dans l'attente de sa fin souhaitée, il s'exclut de son milieu, territoire qu'il souhaite malléable et séparé de lui, au point de ne plus vivre la plupart du temps que recroquevillé sur lui-même, enfermé chez lui, sans contact avec autrui, à l'image de Jed. « Il noua des amitiés, quoique pas très vives, sans se rendre

---

<sup>195</sup> Thèse défendue par exemple dans: Rita Sandnes Lovseth. Thèse de Master. Nihilisme de Houellebecq? : le saut dans le vide : une étude sur Les Particules élémentaires de Michel Houellebecq. Université d'Oslo 2007, ou par Wesemael, Sabine, and Michel Houellebecq. *Michel Houellebecq*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

compte à quel point elles seraient éphémères. Il noua également quelques relations amoureuses, dont presque aucune non plus ne devait se prolonger » (CT 41). Pour sortir d'une telle vacuité, d'autres mondes sont envisagés à travers diverses conceptualisations de l'espace, artistique pour Jed, et architecturale pour son père. Au lieu de changer le monde, on l'envisage, on le perçoit, on le représente autrement, ainsi qu'on se perçoit en lui sous de nouvelles perspectives.

Mais quelle est cette représentation du monde ? Est-elle une simple construction qu'il est alors possible de modifier à l'envi ? Jed explore cette question à travers l'art. « Jed consacra sa vie à l'*art*, à la production de représentations du monde. Le mouvement général de l'art comme de la société tout entière portait en ces années vers une acceptation du monde » (CT 39). Jed, lui, n'accepte pas ce monde tel qu'il est. S'il n'aime pas le changement, on l'a vu, c'est par peur, et non par amour du monde tel qu'il est. L'art va être un moyen d'échapper à cette peur comme à ce monde. Il va donc ainsi combattre cette acceptation du monde. Il tente d'en donner une représentation ouvrant sur de nouvelles perspectives. Toutefois, son style et ses objectifs ne sont pas clairement définis. Cherche-t-il à nous livrer le monde tel qu'il est ? Tel qu'il le veut ? Tel qu'il le voit ? Tel que l'on ne peut le voir ?

Alors que les critiques d'art accourent à l'exposition de Jed, plusieurs critiques d'art donnent leur avis. Pour l'un d'entre eux, Houellebecq, ici personnage de son propre roman et qui rédige le catalogue de cette exposition, « Jed Martin est toujours simple et direct : il décrit le monde, ne s'autorisant que rarement une notation poétique [...], le regard que Jed Martin porte sur la société de son temps, souligne Houellebecq, est celui d'un ethnologue » (CT 188-189). C'est donc un monde sans poésie, un monde scruté,

ausculté, expliqué, comme le font les ethnologues ou les socio-scientifiques : « in his novels, Houellebecq has numerous references to social scientists as such and to one sociologist in particular, namely Auguste Comte »<sup>196</sup>. Auguste Comte est effectivement une des références récurrentes de Houellebecq, qui le cite à de nombreuses reprises et qui apparaît dans deux exergues des *Particules élémentaires*. Dès le début de ce roman, pour expliquer le passage d'un monde à un autre, Houellebecq fait clairement référence à Comte, il parle des *mutations métaphysiques*, ces « transformations radicales et globales de la vision du monde » qui viennent transformer l'ordre établi par le christianisme médiéval, « système complet de compréhension de l'homme et de l'univers » (PE 10). La vision de Comte sur l'homme et l'univers dans lequel il vit peut nous aider à mieux comprendre l'univers houellebecquien. Pour ce philosophe français, rien n'est laissé au hasard, le monde est pragmatique, et peut être entièrement défini par les sciences et le rationalisme<sup>197</sup>, « aucune ontologie n'avait trouvé grâce à ses yeux » (CT 372). Fondateurs de la sociologie envisagée comme philosophie de la science, il est pragmatique et positiviste, et voit le monde des hommes se résumer à l'image que la science peut nous en donner. Ainsi, Houellebecq-personnage comme Houellebecq-auteur partage cette vision du monde, celle de Comte<sup>198</sup>.

Un autre critique d'art vient confirmer cette vision du monde dans le travail de Jed:

*L'artiste s'écarte, dès la pièce inaugurale par laquelle il nous donne à  
entrer dans son monde, de cette vision naturaliste et néopaienne par où*

<sup>196</sup> Jacobsen, Michael H, and Keith Tester. *Utopia: Social Theory and the Future*. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2012. Chapitre 5: Houellebecq's Dystopia

<sup>197</sup> Houellebecq le définit ainsi lui-même dans un entretien: « he was the father of Positivism, which is considered to be the height of rationalism » . In *The Paris review*. Michel Houellebecq interviewed by Susannah Hunnewell No. 206

<sup>198</sup> La thèse de Houellebecq comme « premier romancier positiviste » est défendu par Eric Satori dans : Wesemael, Sabine , and Michel Houellebecq. *Michel Houellebecq*. Amsterdam: Rodopi, 2004. P. 145-147

*nos contemporains s'épuisent à retrouver l'image de l'Absent. Non sans une crâne audace, il adopte le point de vue d'un Dieu coparticipant, aux côtés de l'homme, à la (re)construction du monde. [...] Entre l'union mystique au monde et la théologie rationnelle, Jed Martin a choisi. [...] Il a, aux séductions nocturnes d'une Hildegarde de Bingen, préféré les constructions difficiles et claires du 'bœuf muet'. (CT 84)*

La vision naturaliste, où les forces de la nature donneraient des clefs de compréhension du monde, est traitée de néo-païenne, faisant référence à de sombres cultes, comme le culte préraphaélite omniprésent et constamment moqué dans l'œuvre de Houellebecq. Pour les préraphaélites, un retour à la nature s'impose, « les fondateurs de la Préraphaélites Brotherhood, créée en 1848 [...], rejettent le formalisme idéaliste [...] lui préférant le réalisme archaïsant des primitifs »<sup>199</sup>. Les références au *bœuf muet*, surnom de Thomas d'Aquin<sup>200</sup>, et Hildegarde de Bingen, deux penseurs du Moyen-Age, ne sont pas ici des choix anodins, puisqu'il s'agit de remonter aux sources de deux visions du monde qui s'affrontent, le premier défendant un modèle rationnel<sup>201</sup> quand la deuxième défend « un modèle ineffable ». Cette dernière, femme de lettre médiévale, est connue pour ses visions et son mysticisme, offrant un rapport au monde plus direct, un *moyen court*, sans intermédiaire.

*Le mysticisme offrait aux âmes une tentation redoutable : celle d'un moyen court de parvenir à Dieu, sans le détour des préparations rationnelles et de l'effort volontaire [...] par les seules voies et les seules*

<sup>199</sup> Lesage, Anne-Sophie. *Le Héros Du Préraphaélisme*. Cork: Primento Digital, 2014 p. 10

<sup>200</sup> Pranchère, Jean-Yves, and Alexis Philonenko. *L'autorité Contre Les Lumières: La Philosophie De Joseph De Maistre*. S.l.: s.n., 1996. P. 278. "L'autorité se fonde sur le besoin de certitude. Raisonner, disait Saint Thomas, c'est chercher". On parle du 'rationnalisme mitigé' de Saint Thomas d'Aquin.

<sup>201</sup> Chevalier, Jacques. *De Saint Augustin À Saint Thomas D'Aquin*. Paris: Éd. Univ, 1992 p. 163

*forces de la nature. [...] Hildegarde de Bingen (1098-1179) mêle à ses élans mystiques et au récit de ses visions toutes sortes de fantaisies cosmologiques.*<sup>202</sup>

Dans un geste de mépris, le critique d'art se réjouit que le travail de Jed n'explore pas cette *image de l'Absent*, cette part absente, mystérieuse du monde que livre la nature et qu'il qualifie de mysticisme douteux qui ne saurait être pris au sérieux, mais que son travail relève plus d'une *théologie rationnelle*, une construction d'un monde logique où les hommes achèveraient un travail entamé par Dieu. Pour lui, le monde que la peinture de Jed révèle est donc transcendantal, organisé, et serait dominé par une force spirituelle supérieure, une raison, lui donnant un cadre, secondée par des hommes qui tenteraient d'y trouver leur place, en l'aménageant à son image. L'exposition des tableaux de Jed indiquerait donc que le territoire sans aménagement n'existe pas, seule sa représentation par l'homme le fait exister. En effet, comme le titre de son exposition l'indique, « la carte est plus intéressante que le territoire ». Cette phrase est d'autant plus énigmatique qu'elle ne peut être interpréter sans comprendre le sens qui se cache derrière le mot passe-partout *intéressante*. Quel est l'état d'esprit de Jed. La surprise, la crainte, la bienveillance ? Cette suprématie de la carte sur le territoire est-elle bienvenue ? Voulue ? Subie ? Que peut vouloir dire cette phrase ?

Pour cela, il faut se pencher sur la nature de son travail, qui consiste à photographier des cartes régionales Michelin.

*Pour l'exposition, il avait choisi une partie de la carte Michelin de la Creuse, dans laquelle figurait le village de sa grand-mère. Il avait utilisé un axe de prise de vue très incliné, à trente degrés de l'horizontale, tout en*

---

<sup>202</sup> Ibid.



*réglant la bascule au maximum afin d'obtenir une très grande profondeur de champ. C'est ensuite qu'il avait introduit le flou de distance et l'effet bleuté à l'horizon, en utilisant des calques Photoshop. (CT 65)*

Se faisant, il se fait maître de cet espace, il l'incline, le bascule, lui donne le champ, la profondeur, la couleur de son choix. Telle la main de Dieu, il vient redéfinir un monde qu'il veut familier. La Creuse pour lui n'est pas celle d'un quidam. Cette région, ordinairement symbole de l'abandon du territoire, de sa déchéance, de sa désertification, revêt à ses yeux les charmes mais aussi les souffrances des réminiscences de l'enfance. Le choix de la région de sa grand-mère indique bien qu'il se saisit d'un territoire qu'il connaît, mais pour mieux le modifier à sa convenance, pour qu'il corresponde à ses souvenirs du passé, à sa nostalgie. Il n'est plus un élément de l'espace que les voies du hasard ont projeté dans un espace défini, il en devient le centre puisqu'il en devient le maître. Ce besoin de cartographier l'espace est un moyen de conforter sa place dans celui-ci. « En cherchant à visualiser de la manière la plus scientifique possible l'organisation des territoires, c'est lui-même que l'homme représente, c'est lui-même qu'il cherche à dessiner »<sup>203</sup>. L'angoisse du personnage houellebecquien provient donc de cette nécessité de vivre dans un environnement défini et délimité, à son image, avec des repères précis qu'il reconnaît, pour l'aider à se situer et à se fixer.

---

<sup>203</sup> Daniel-Risacher Nathalie. Cartographie et art contemporain. « Le corps du lieu ». Espace : Art actuel, Numéro 103-104, printemps-été 2013, p. 23-27

## 5. L'errance entre carte et territoire

Sans ces repères, il ne peut trouver sa place, et l'existence est un poids. « Jed prit congé d'une existence à laquelle il n'avait jamais totalement *adhéré*<sup>204</sup> » (CT 426). Ainsi, son angoisse trouve son origine dans cette impossibilité à *adhérer*, à s'implanter, à s'inscrire de façon définitive dans un espace qu'il ne perçoit que dans la fixité. Sans cette adhésion, il ne peut exister, car c'est alors l'entrée dans un espace où l'on glisse, en mouvement, sans direction préétablie, un espace lisse. Surface plane ou surface d'adhésion, Deleuze définit ces deux représentations de l'espace par ce qu'il désigne par espace lisse et espace strié.

*Smooth space is filled by events, far more than by formed and perceived things. It is a space of affects, more than one of properties. It is haptic rather than optical perception. Whereas in the striated forms organized a matter, in the smooth materials signal forces and serve as symptoms for them. It is an intensive rather than extensive space, one of distances, not of measures and properties.*<sup>205</sup>

Ainsi, son travail d'artiste lui permet de quitter l'espace strié du territoire dans lequel il ne trouve pas sa place pour entrer sur la surface plane et lisse de la carte sur laquelle il n'a pas à le faire et peut se laisser glisser, enfin débarrassés des affects qui entravent son chemin. Inutile de chercher sa place dans un espace lisse, il n'y en a pas, aucune place n'est réservée, attribuée, c'est l'espace même de la déterritorialisation, de l'impossibilité

---

<sup>204</sup> Je souligne

<sup>205</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980. P.598 (ou version anglaise cite ici: Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Bloomsbury, 2015. Print. p.479)

de s'ancrer comme le réclame le territoire, espace de la socialisation où chacun a sa place, ou du moins, est sommé de la trouver. L'espace lisse est ouvert, il est possible de s'y distribuer de façon aléatoire pour accéder à la multiplicité du monde et échapper à l'enfermement, à la territorialisation, au monde codifié, strié, qui l'assigne à suivre des directions précises selon des lignes préétablies indiquant et imposant le chemin à suivre. « Striated space is that which has been codified, gridded, subjected [...]. The possibilities for movement within striated space are limited, sometimes severly »<sup>206</sup>.

Toutefois, cette carte ne peut être réduite à sa surface. Dans sa manipulation, il lui apporte *une très grande profondeur de champ*, c'est à dire qu'il cherche à donner du relief à sa carte, à lui apporter une perspective, à la *strier*, pour mieux s'y repérer. Surtout, il n'utilise pas ces cartes de façon brute, mais comme on l'a vu en tant que matière première à sa production artistique. A ce propos, les critiques d'art s'étonnent et s'émerveillent du travail de Jed, mais le procédé de cartes utilisées comme œuvre d'art n'est toutefois pas nouveau, il était déjà utilisé au temps des explorateurs. Que traduit cette volonté de mêler les cartes à l'art ? Que révèle-t-elle sur la conception que les hommes se font du monde ? En ce temps-là :

*Les cartes sont considérées comme des œuvres d'art, dessinées et ornées par des artistes et des enlumineurs [...]. Les artistes qui les ornent inventent des peuplements apparemment rationnels : bêtes sauvages et antipodistes correspondent au climat et à la disposition du continent. Le*

---

<sup>206</sup> Light, Andrew, and Jonathan M. Smith. *Philosophies of Place*. Chapitre "Deleuze and Guattari and the impossibility of wilderness". Lanham: Rowman & Littlefield, 1998. P.271

*monde apparaît avant tout comme un domaine à la disposition de l'homme, lieu de son étonnement, qui s'offre à l'exploration.*<sup>207</sup>

Dans le travail de Jed, c'est bien la nostalgie d'un monde à la disposition de l'homme, prêt à se laisser conquérir, cette vision d'un monde rationnel et à la merci de l'homme, qui ne demande qu'à être organisé selon la logique occidentale. La nostalgie qui émane du travail de Jed est bien celle d'un monde cartésien, logique, pratique et exploitable.

Or, on ne maîtrise jamais mieux que ce que l'on crée. En effet, on constate que la carte qu'il observe est le point de départ à la création d'un monde qu'il reconstitue. En observant son œuvre principale, photographie de la carte Michelin de la région de sa grand-mère, il plonge dans un monde imaginaire, entre féerie et réalité, où nature et monde des hommes trouvent enfin leur place de façon harmonieuse :

*Au premier plan étaient l'étang du Breuil et le village de Châtelus-le-Marcheix. Plus loin, les routes qui sinuaient dans la forêt entre les villages de Saint-Goussaud, Laurière et Jabreilles-les-Bordes apparaissaient comme un territoire de rêve, féérique et inviolable. Au fond et à gauche de l'image, comme émergeant d'une nappe de brume, on distinguait encore nettement le ruban blanc et rouge de l'autoroute A 20.*

*(CT 65)*

Cette narration d'une carte routière laisse perplexe puisque la multiplication des détails topographiques donne une idée concrète de l'espace sans que rien ne vienne rappeler qu'il s'agit d'une carte, laissant penser que Jed raconte un paysage qu'il aurait devant lui, qu'il décrit le territoire dans lequel il se trouve, alors qu'il s'agit bien d'un territoire

---

<sup>207</sup> Daniel-Risacher Nathalie. Cartographie et art contemporain. « Le corps du lieu ». Espace : Art actuel, Numéro 103-104, printemps-été 2013, p. 23-27

imaginé. Le fait que cet espace soit *inviolable* montre bien que ce passage par la carte, et donc par l'ordre du symbolique, lui est nécessaire pour échapper au monde réel qu'il voit comme menaçant puisqu'il n'arrive plus à le maîtriser, comme cela devrait être possible dans tout monde rationnel. Ceci rappelle son désir de protection du milieu qu'il a recréé, et qu'ainsi il s'est approprié par un travail de topographie, c'est-à-dire de transcription du territoire à partir d'outils de mesure sur une surface plane sur laquelle il est possible de travailler.

Ramener le monde à une carte, à un schéma précis, où tout est traduit en symbole mathématique, est le meilleur moyen de tracer des lignes nettes, de le réduire à des symboles, à des catégories. Sa peur de ne plus distinguer le monde de la nature de celui des hommes, son refus de les voir s'unir et se mélanger, est alors apaisée par ce monde aux frontières claires et bien délimitées. Dans cette exposition, il présente, aux côtés de ses clichés de cartes Michelin, des photographies satellites de ces mêmes régions, faisant ainsi le parallèle entre carte et territoire :

*Jed avait affiché côte à côte une photo satellite prise aux alentours du ballon de Guebwiller et l'agrandissement d'une carte Michelin 'Départements' de la même zone. Le contraste était frappant : alors que la photo satellite ne laissait apparaître qu'une soupe de verts plus ou moins uniformes parsemée de vagues taches bleues, la carte développait un fascinant lacis de départementales, de routes pittoresques, de points de vue<sup>208</sup>, de forêts, de lacs et de cols. (CT 82)*

Voilà ce qui l'effraie donc, le vague, la soupe, tout ce qui ne contient pas, qui ne renferme pas, qui ne sépare pas et pourrait le laisser dans l'errance et dans le doute. Il

---

<sup>208</sup> En italique dans le texte.

veut des lignes, des contours qui définissent la place de chacun. L'imprécision et le flou de tout ce bleu et ce vert, couleurs de la nature, l'écœure et l'inquiète. Il faut qu'il puisse saisir, comprendre, enserrer ce monde. Surtout, qu'il puisse le voir, le définir. Le surlignage de *point de vue* est d'ailleurs significatif : il centre le monde dans l'œil de celui qui le regarde et qui ainsi le définit.

Au-delà de ce plébiscite de la carte, on devine que cette fuite du monde des hommes comme celle des arbres (vert) et des eaux (bleu) vers un monde réduit à une représentation technique et codifiée est avant tout un cri de désespoir devant son incapacité à y habiter :

*Cette carte était sublime ; bouleversé, il se mit à trembler devant le présentoir. Jamais il n'avait contemplé d'objets aussi magnifique, aussi riche d'émotion et de sens que cette carte Michelin au 1/150 000 de la Creuse, Haute-Vienne. L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. (CT 54)*

On retrouve l'obsession de Jed : *modernité, scientifique, technique, clarté, code*, tout cette transparence du monde qui le ramène toujours à un espace clôturé et contrôlé. Toutefois, on réalise que la carte n'est qu'un moyen de retrouver, par catharsis, les *émotions* et le *sens* de la *vie animale*, toute cette part du monde et de lui-même, et tous les liens perdus entre ces deux, tout esquivant le risque du frottement direct avec cet extérieur et en le maintenant à distance. Cela se confirme dans la suite de la description de cette carte : « Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur

importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaines ou de centaines d'âmes » (CT 54). Les habitants ont disparu, et seules des *âmes*, évidées de leur support physique, de ce corps qui est l'interface avec l'Autre, comme devenus transparents, demeurent.

Houellebecq nous parle de la carte, mais nous décrit avant tout un paysage, un territoire tel qu'il veut le voir et qui lui manque. « Alors que l'espace géographique est un espace déjà idéalisé [...], l'espace du paysage n'est pas fait d'emplacements reliés extérieurement par des coordonnées objectives : il se déploie à partir d'un 'ici' central et possède un horizon qui se déplace en même temps que je me déplace en lui »<sup>209</sup>. On n'est plus dans le virtuel, c'est-à-dire un environnement qui serait uniquement recréé afin de se conformer à l'image qu'il s'en fait, mais dans le réel, un réel transformé par son point de vue. Il a voulu échapper au territoire, ce monde organisé. Seul un reliquat de peur demeure, un dernier attachement à la catégorisation et la classification des villages *suivant leur importance*, rassurant ainsi le personnage de ne point se perdre complètement.

Toutefois, le manque de lien se fait ici criant, ce besoin d'être avec les autres, non plus de les voir, mais de les sentir *palpiter*, de sentir cette énergie de vie disparue du monde froid et hermétique dans lequel il vit, où tout est organisé pour que les hommes ne se rencontrent plus. Toutefois, ceci ne paraît être qu'un monde rêvé, idéalisé, et non une projection de la réalité, et sentir cette énergie des villageois n'est qu'un espoir, une attente refoulée. En effet, lorsqu'il se rend dans certains de ces villages, voici la description qu'il en fait : « il atteint le village où vivait Houellebecq, mais il n'y avait personne dans les rues. Y avait-il jamais quelqu'un, d'ailleurs, dans les rues de ce village ? » (CT 255). Et quand il lui arrive de voir quelqu'un, dans un autre village, voici

---

<sup>209</sup> Romano, Claude. *Le Chant De La Vie: Phénoménologie De Faulkner*. Paris: Gallimard, 2005. Print. P. 52

ce qu'il en dit : « les habitants des zones rurales sont en général inhospitaliers, agressifs et stupides » (CT 407). Jed se retrouve une fois encore dans cet entre-deux, éprouvant un dégoût pour le monde dans lequel il vit, mais incapable de trouver le monde parfait qu'il avait imaginé, puisque ce monde n'existe que sur les cartes qui le racontent selon une narration que Jed lui impose. Il est comme « ces Russes attachants qui ont appris au cours de leurs années de formation à admirer une certaine image de la France [...] et se désolent ensuite régulièrement de ce que le pays corresponde si mal à leurs attentes » (CT 71). Le schéma de la carte, les images vues en cours, le rêve des brochures, c'est tout un monde préfabriqué qui est ici brocardé par le narrateur mais après lequel court Jed, tous ces guides qui analysent et catégorisent le paysage en le ramenant à des images préconçues, lisses et facilement lisibles, prêtes à être digérées, ingurgitées par le touriste, lui ôtant par là même toute consistance. Le monde n'existe plus, ce ne sont plus que des paysages aménagés, des espaces organisés, tels des décors de carton-pâte remaniés pour le seul agrément de l'homme. Cette réorganisation pour les seuls besoins des populations, ramenés à de simples consommateurs ou usagers, besoins que l'auteur résume par capitalisme, ou libéralisme, qu'il décrit mais dont il rend ses personnages esclaves, réorganise le monde selon une carte artificielle dans laquelle il les fait vivre :

*Le libéralisme redessina la géographie du monde en fonction des attentes de la clientèle, que celle-ci se déplace pour se livrer au tourisme ou pour gagner sa vie. A la surface plane, isométrique de la carte du monde se substituait une topographie anormale où Shannon était plus proche de Katowice que de Bruxelles, de Fuerteventura que de Madrid. Pour la France, les deux aéroports retenus par Ryanair étaient Beauvais*



*et Carcassonne. S'agissait-il de deux destinations particulièrement touristiques du simple fait que Ryannair les avait choisies ? Méditant sur le pouvoir et la topologie du monde, Jed sombra dans un assoupissement.*  
(CT 152)

Ainsi, l'espace n'existe pour Jed que comme une image que les cartes souhaitent donner du réel, image qu'il souhaite rendre la plus proche de sa réalité. Mais, à l'image de ces villes qui changent de représentation en fonction de l'auteur et de la destination de la carte, le monde est un empilage de cartes qui sont différentes selon les points de vues. « Travels and transfers involve local and national policy-makers in networks that extend globally, bringing certain cities into conversation with each other, while pushing others further apart. They create mental maps of best cities »<sup>210</sup>. Une carte pour touriste ou une carte pour homme d'affaire ne représentera pas les villes et le monde de la même manière. Jed ne comprend pas cela, il est prisonnier de sa conception d'un monde fixe et monolithique, ne dépendant que de ce qu'il voit et cette représentation des villes non plus pour ce qu'elles sont mais dans leur relation des unes aux autres l'interpelle. La carte n'est pour lui guère autre chose qu'une traduction du monde dans un langage mathématiques, une sorte de calque qui cherche à neutraliser les flux, au sens où l'entend Deleuze, plutôt qu'une véritable carte, qui pour le philosophe est la composition d'un agencement, d'un rapport de conventions avec le réel permettant d'en multiplier les voies d'accès et de libérer ses flux. Pour Deleuze, la carte que Jed vient de voir, représentant les villes en fonction de leur relation, des trajets entre elles, plutôt que de leur

---

<sup>210</sup> McCann, E, and K Ward. "Relationality/territoriality: Toward a Conceptualization of Cities in the World." *Geoforum*. 41.2 (2010): 175-184. Print.

localisation, serait une représentation du monde dans son expérience de la distance, dans son étendue, et en rendrait mieux le mouvement :

*Le trajet se confond non seulement avec la subjectivité de ceux qui parcourent un milieu, mais avec la subjectivité du milieu lui-même en tant qu'il se réfléchit chez ceux qui le parcourent. La carte exprime l'identité du parcours et du parcouru. Elle se confond avec son objet, quand l'objet lui-même est mouvement.*<sup>211</sup>

Or, il se trouve que Jed n'est plus dans le mouvement, il ne se voit que dans la localisation unique, l'enracinement, et ne peut donc voir le mouvement du monde ni interagir avec lui. Aussi, plutôt que d'accompagner les flux du monde, il cherche à en tracer la carte, qui pour lui est définitive. Elle n'est pas une façon d'en rendre la multiplicité comme l'indique Deleuze et Guattari, mais au contraire d'asseoir son autorité et son contrôle sur lui :

*They are able to assert the non-authoritarian character of maps because they do not question the manner in which maps are constructed. They can argue that the map is 'acentric', that it is a 'view from nowhere', because they do not appreciate how a map's various authors do in fact impose a perspective which the reader cannot evade.*<sup>212</sup>

Ainsi, la carte d'un espace en mouvement ne lui inspire rien de plus que le sommeil, et il n'en retient, au moment de s'endormir, que les notions de *pouvoir* et de *topologie* du monde. Ce qui l'intéresse dans la carte, c'est le pouvoir qu'elle donne aux hommes pour

---

<sup>211</sup> Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. P. 81-88.

<sup>212</sup> Edney, M H. "Theoretical Aspects of the History of Cartography: Theory and the History of Cartography." *Imago Mundi Amsterdam*. (1996): Vol. 48. 185-191. Print. P. 187

réécrire le monde selon leurs besoins, lui superposant une topologie qui ne correspond en rien à la multiplicité du territoire que Deleuze veut y voir.

La topologie est en effet une lecture mathématique des lieux de vie, elle permet de « classer ces espaces [...], elle s'intéresse à définir ce qu'est un lieu et quelles peuvent en être les propriétés »<sup>213</sup>. Cette caractérisation vient les segmenter en une liste de propriétés irréfutables et classables. Pourtant, la vérité que l'homme semble ainsi détenir sur le monde, cette topologie, ne peut en être qu'une lecture partielle. Or, le langage mathématique qui le traduit n'en reste pas moins un langage, donc un code. Aussi, Glissant rappelle que le *Vrai* ne l'est que dans le langage de celui qui le définit et qui force donc ainsi sa définition. En revanche, le *Vivant* n'a pas de langage. « Il n'y a pas un langage du vivant. Mais rien n'est vivant qui ne s'exprime cependant [...]. Le vivant ne s'exprime en rien, sinon en son propre transport et le Vrai passe de force par celui qui le prétend »<sup>214</sup>. Forcer le monde, le formater pour qu'il corresponde à ses besoins, au lieu de se laisser aller dans le transport du Vivant, c'est le piège dans lequel Jed, homme moderne occidental, est enfermé.

Dans sa préférence pour la carte qui arrête le monde dans une configuration qui lui sied, à vouloir sans cesse arrêter le monde pour qu'il corresponde à l'image qu'il s'en fait, il en oublie la sensation du passage, de la traversée, il en oublie le *paysage*, dirait Glissant. « Ces lieux deviennent paysage car ils sont traversés de sources multiples dont le découvreur accompagne les passages [...] Cette esthétique relève aussi d'une politique de l'étendue : elle revendique un *ici* contre l'aplanissement planétaire des espaces »<sup>215</sup>.

<sup>213</sup> Définition de topologie sur Wikipédia. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Topologie>

<sup>214</sup> Edouard Glissant. « *Rien n'est Vrai, tout est vivant* ». Titre de l'ultime conférence publique qu'Édouard Glissant prononça le 8 avril 2010 à la Maison de l'Amérique Latine, en clôture du séminaire 2009-2010 de l'Institut de Tout-monde : « Les Transformations du vivant dans un monde en relation ».

<sup>215</sup> Noudelmann, François. "Glissant Le Déchiffreur." *Littérature*. 154.2 (2009): 36. Print. P.36-42

Jed ne veut pas un monde à découvrir, il veut un monde déjà traduit, sans surprise. L'étendue du monde l'effraie. L'espace de la carte lui permet d'éviter l'ici qu'il fuit en se projetant sans cesse dans un ailleurs, le monde finissant dont il est nostalgique ou le monde meilleur qui remplacera celui-ci.

Cette incapacité à traverser le monde se lit, chez Houellebecq, dans le remplacement du paysage par le décor. « Les maisons blanches aux bardeaux noirs, d'une propreté impeccable, l'église impitoyablement restaurée, les panneaux d'information prétendument ludique, tout donnait l'impression d'un décor, d'un village faux, reconstitué pour les besoins d'une série télévisée » (CT 280). Le choix du *décor de série télévisée* plutôt que l'attendu *décor de cinéma* renforce l'idée d'un désir de s'enfermer dans un paysage invariant, que l'on retrouve identique à chaque visite et qui est familier. C'est d'ailleurs la clef du succès de ce format. Aussi, on peut noter que c'est le confort de cette répétition à l'identique que l'on retrouve dans la vénération de la science chez Houellebecq, puisque celle-ci permet, c'est sa définition, de répéter les expériences en obtenant toujours les mêmes résultats, à l'infini.

Pour ce faire, les villages sont petit à petit vidés de leurs habitants autochtones, et remplacés par des néo-urbains ou des touristes étrangers qui ont en commun d'en avoir une attente anticipée, construite selon leurs préjugés et d'après ce que les guides leur en ont fait voir. Le guide est, tout comme la carte, un succédané du territoire, et renforce ces préjugés de ce qu'est le territoire. Un restaurant qui ne servirait pas la cuisine du terroir, *typique*, en dérange la lecture. L'éphémère amie de Jed, Olga, qui est rédactrice pour un de ces guides, refuse que le territoire vécu ne corresponde pas à la carte postale qu'elle

---

s'en fait : « Moi, j'suis une touriste, je veux du franco-français. Un truc franco-marocain ou franco-vietnamien, ça peut marcher pour un restaurant branché du canal Saint Martin ; sûrement pas pour un hôtel de charme dans le Cantal. Je vais peut-être le virer du guide, cet hôtel » (CT 96). On passe ici de la carte à la carte postale, les attentes du consommateur, une fois encore, définissent le terroir et l'hôtel franco-marocain doit disparaître du paysage idéalisé et lisse d'un Cantal éternel. Or, ce décor rêvé est un mythe. Comme on l'a vu, ces villages sont déserts, les rues vides, la *vie de village* fantasmée par les touristes est un mythe urbain.

## 6. L'architecture et la représentation de l'espace

La campagne est donc divisée en deux espaces disjoints et sans liens. Le premier, le non-humain, une nature qu'il tient à distance puisqu'elle représente une vie brute qui le dégoûte, et le deuxième, humain, mais qui est un lieu mort, artificiel et sans vie. Si l'habitat parisien de Jed sort de cette dichotomie, il ne favorise pas plus ce lien ; au contraire, il vient souligner cette incapacité à vivre dans le flux du monde et matérialiser son phagocytage. « Le monde est ennuyé de moy, et moy pareillement de lui »<sup>216</sup>, incipit du roman, illustre cette inévitable séparation. Ainsi, les personnages vivent reclus dans des habitats uniformisés, à l'image des hommes nouveaux voulus par le narrateur, que rien ne différencie plus : « Les gens sont beaucoup moins différents entre eux qu'ils ne le

---

<sup>216</sup> Orléans, Charles, and Aimé Champollion-Figeac. *Les Poésies Du Duc Charles D'orléans*. Paris: J. Belin-Leprieur et C. de Batines, 1842. Print. P. 291. « *Le monde est ennuyé de moy* », rondeau LXXX de Charles d'Orléans (1394-1465). Cet incipit est particulièrement intéressant car il met le monde et l'homme au même niveau. En effet, si l'homme se lasse du monde, il est donné à ce dernier un droit de réponse : le monde se lasse également de l'homme.

croient en général » (CT 176). A ces hommes tous semblables correspond ainsi un habitat standardisé.

Quand Houellebecq vit en Irlande, c'est dans un de ces lotissements de banlieue sans âme où toutes les maisons se ressemblent :

*L'architecture irlandaise, pour ce qu'il avait pu en voir, n'avait aucun caractère spécifique : c'était un mélange de maisonnettes en brique rouge, similaires à celles que l'on pouvait rencontrer dans les banlieues anglaises, et de vastes bungalows blancs, entourés d'un espace goudronné et bordés de pelouses, à l'américaine. (CT 137)*

Le goudron aplanit l'espace, les pelouses sont contenues par des rebords, et les maisons alignées, sur le même modèle. Cet habitat standardisé répond à la volonté du narrateur de voir éclore un homme cloné, reproductible à l'identique, en série. Cette organisation optimale et efficace de l'espace est initialement défendue par la vision, révolutionnaire pour l'époque, d'un des inventeurs de l'architecture moderne, Le Corbusier, qui souhaitait dégager la ville du chaos. « Les lotissements urbains et suburbains seront vastes et orthogonaux et non plus désespérément biscornus ; ils permettront l'emploi de l'élément de série et l'industrialisation du chantier »<sup>217</sup>. La sériation de l'homme cloné de Houellebecq est à l'image de la sériation de l'habitat du Corbusier dont on voit ici les conséquences.

Cette obsession d'une efficacité de la distribution de l'espace, que le narrateur nomme à l'américaine, mais qui est véritablement le fruit de cette architecture moderne née dans l'entre-deux guerre, ne favorise pas les flux et les liens. L'écrivain-urbaniste canadien Charles Montgomery explique que cet urbanisme moderne est même

---

<sup>217</sup> Le, Corbusier. *Vers Une Architecture*. Paris: Arthaud, 1977. P.193

responsable de cette césure. Il enferme et ainsi étouffe l'homme car il crée ce que cet auteur appelle un urbanisme en *cul-de-sac*<sup>218</sup>, c'est-à-dire en retrait, brisant les fluidités, effaçant ses sinuosités. A vouloir la ville trop organisée et réglementée selon des lois mathématiques, elle en devient si parfaitement huilée, rangée, ordonnée, qu'elle en efface les hommes, êtres qui n'y trouvent plus d'ancrage et deviennent interchangeable.

Cet urbanisme moderne né dans le seul langage mathématique est l'antienne de Le Corbusier. Pour ce dernier, le monde doit être débarrassé de sa géographie pour ne se résumer qu'à une géométrie, et l'on peut dire que la carte y précède le territoire, elle le façonne, le dompte et l'encadre : « les axes, les cercles, les angles droits, ce sont les vérités de la géométrie et ce sont des effets que notre œil mesure et reconnaît ; alors qu'autrement, ce serait hasard, anomalie, arbitraire. La géométrie est le langage de l'homme »<sup>219</sup>. On l'a vu, c'est exactement ce que fuient les personnages de Houellebecq : *le hasard, l'anomalie, l'arbitraire*, c'est-à-dire tout ce qui pourrait échapper à sa coupe. Des formes régulières, un habitat anguleux et sans connexions avec le reste, voici les responsables de cette architecture rigide qui influe sur les modes de vie et les comportements. Les hommes, tout en adoptant la modernité de leur habitat, se sentent coupés, exclus, isolés, voire relégués. Jed, par exemple, vit dans un espace transparent, sans mystère, barré par des lignes droites, des formes géométriques qui découpent l'espace. De son appartement, « une baie vitrée ouvrait sur un paysage d'immeubles élevés qui formaient un enchevêtrement babylonien de polygones gigantesques,

---

<sup>218</sup> Montgomery, Charles. *Happy City: Transforming Our Lives Through Urban Design*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013. Dans ce livre, l'auteur, pour illustrer cet urbanisme en cul-de-sac, prend comme exemple la ville d'Atlanta, ville étendue et sectorisée, où de nombreuses parties sont organisées en 'grappes' de maisons, voir en 'gated communities' avec une entrée unique et gardée, chaque grappe étant reliée à des axes de communication rapides et impersonnels. Chaque grappe est recroquevillée sur elle-même et vit isolée, en autonomie, mais sans accès les unes aux autres.

<sup>219</sup> Le, Corbusier. *Vers Une Architecture*. Paris: Arthaud, 1977. P.54-55

jusqu'aux confins de l'horizon. On aurait pu se trouver au Qatar ou à Dubaï » (9). A titre de comparaison, il ne choisit pas New York ou Tokyo, mais deux villes nouvellement érigées hors-sol, qui pourraient être partout et nulle part, sorties du néant, au milieu du désert. Aucun lien avec l'environnement n'est possible, l'horizon est obstrué par cet enchevêtrement de formes géométriques qui l'enferment dans un univers fini et fermé. L'immensité des ensembles, *babylonien*, *gigantesque*, n'est pas sans rappeler les larges dimensions donnant un sentiment de lourdeur et d'écrasement des projets réalisés par Le Corbusier, qui, comme dans sa *Cité radieuse*, « sous la forme d'un parallélépipède », voulait contenir un village par immeuble<sup>220</sup>.

On le voit, l'acte d'habiter un lieu n'est pas un comportement anodin, il ne relève pas que d'une simple considération technique ou esthétique ; au contraire, il ne peut se faire qu'en s'appuyant sur une conception de l'homme et du monde. Ainsi, la littérature de Houellebecq, par la réflexion de ses personnages sur l'architecture et l'urbanisme, nous donne à lire ces significations et à voir l'homme dans sa complexité. « Literature makes the connection between the concrete structure of dwelling and the complexities of human subjectivities »<sup>221</sup>. Théoriser sur les structures de l'habitat, c'est théoriser sur l'humain et sa façon d'habiter le monde.

Un personnage vient nous éclairer sur ce que représente l'architecture moderne à l'œuvre dans le roman, née des théories de Le Corbusier. C'est le père de Jed, Jean-Pierre Martin, architecte, qui s'est battu pour une autre façon d'occuper le monde que celle

---

<sup>220</sup> « De 1945 à 1952, Le Corbusier construit la Cité radieuse de Marseille, *un immeuble d'habitation sous la forme d'un parallélépipède* [...] qui constitue une innovation importante dans la conception architecturale des résidences d'habitations. Dans cet immeuble, il a tenté d'appliquer ses principes d'architecture pour une nouvelle forme de cité en créant un village vertical, composés de 360 appartements en duplex distribués par des rues intérieures. Cet immeuble est l'une des cinq unités d'habitation construites par Le Corbusier au cours de sa carrière ». [http://www.clg-aragon.ac-aix-marseille.fr/spip/IMG/pdf/Le\\_Corbusier.pdf](http://www.clg-aragon.ac-aix-marseille.fr/spip/IMG/pdf/Le_Corbusier.pdf)

<sup>221</sup> Spurr, David. *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012. P.248



proposée par son illustre confrère. « Le courant quand j'étais jeune était le fonctionnalisme, à vrai dire, il dominait depuis plusieurs décennies déjà, il ne s'était rien passé depuis Le Corbusier ». (CT 220) Ce fonctionnalisme se traduit par la volonté de Le Corbusier de découper l'espace dans des unités, des cellules, ayant chacune une fonction propre, leur permettant un fonctionnement indépendant et optimal. L'espace n'est jamais multiple et divers, mais découpé en unités indépendantes, spécialisées, ayant chacune un objectif qui lui est attribué. « La distribution, à l'intérieur de la cellule, ne se fait pas d'une manière traditionnelle. A la notion habituelle de pièces, se substitue ici celle d'espaces, délimités par des blocs de rangements articulant les différentes fonctions du logement »<sup>222</sup>. Comme dans le roman, l'espace de Le Corbusier est délimité, rangé, articulé, rien n'est laissé au hasard. Cette construction de l'espace, découpé en cellules spécialisées et compartimentées, est ce que Houellebecq appelle une construction de l'hypermarché social : « l'architecture contemporaine se dote donc implicitement d'un programme simple, qu'on peut résumer ainsi : *construire les rayonnages de l'hypermarché social*. Elle y parvient en manifestant une fidélité totale à l'esthétique du casier »<sup>223</sup>. Le casier chez Houellebecq rejoint la notion de cellule, l'hypermarché social rappelle cette nécessité de ranger par fonction chez Le Corbusier.

Or, Jean-Pierre Martin, lors d'une des rares conversations qu'il a avec son fils, établit ce lien entre l'environnement moderne dans lequel vit Jed et cette architecture :

*Le Corbusier était un productiviste. Ce qu'il imaginait pour l'homme, c'était des immeubles de bureaux, carrés, utilitaires, sans décoration*

---

<sup>222</sup> Sbrigliio, Jacques. *Le Corbusier: L'unité D'habitation De Marseille Et Les Autres Unités D'habitation À Rezé-Les-Nantes, Berlin, Briey En Forêt Et Firminy = Unité D'habitation in Marseilles and the Four Other Unité Blocks in Rezé-Les-Nantes, Berlin, Briey En Forêt and Firminy*. Paris: Fondation Le Corbusier, 2004. p. 78

<sup>223</sup> Houellebecq, Michel. In *Rester Vivant Et Autres Textes*. Paris: Libro, 1998 p. 28

*d'aucune sorte ; et des immeubles d'habitation à peu près identiques, avec quelques fonctions supplémentaires – garderie, gymnase, piscine ; entre les deux, des voies rapides. (CT 220)*

Jed vit effectivement dans ce milieu stérile, sans flux, sans liens, où « un homme = une cellule, des cellules = villes »<sup>224</sup>, chaque appartement enferme l'individu dans une cellule isolée du reste de l'immeuble, chaque immeuble est séparé du suivant par des espaces vides, des larges avenues ou encore des dalles chères à Le Corbusier : « la dalle du centre commercial Olympiades était déserte en ce matin de décembre, et les immeubles, quadrangulaires et élevés, ressemblaient à des glaciers morts » (128). L'architecture dans laquelle vit Jed est déprimante, les volumes à forme régulière, tout en angles droits, figent les hommes comme s'ils étaient saisis dans des cubes de glace.

Jean-Pierre Martin reconnaît avoir contribué à la construction d'un monde modulé sur ce schéma, « il devait produire des configurations habitables où les gens étaient appelés à vivre. Il était responsable en cas de dysfonctionnement grave de la machine à habiter » (CT 39). Il construit ainsi en se pliant à la théorie du fonctionnalisme imposée par Le Corbusier, s'assurant que la machine fonctionne. « Une maison est une machine à habiter. [...] Un fauteuil est une machine à s'asseoir. [...] Les aiguières sont des machines à se laver »<sup>225</sup>. L'idée de machine renvoie ici à la machinerie de l'usine et sa production en série, où les unités d'habitation doivent être standard, toutes les mêmes, doivent fonctionner. Il ne peut y avoir de dysfonctionnement, car comme toute machine,

---

<sup>224</sup> Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris : Éditions Altamira, 1994 (1<sup>re</sup> édition G. Crès et Cie, Paris, 1930). p 141. Ce titre est également le nom d'une de ses conférences à Buenos Aires en 1922.

<sup>225</sup> Le Corbusier. *Vers Une Architecture*. Paris: Arthaud, 1977. P.73

seul le changement d'une pièce, à l'identique, peut faire repartir la machine. On est dans un monde mécanique où le sensible n'existe pas.

Or, pour Martin, « il n'avait fait à son avis qu'aligner des cubes de tailles variables, d'un blanc mat uniforme » (48), qui enferment les hommes dans des espaces fermés. *Variables* est à entendre ici pour *variés*, déjà faits, car *-able* n'a pas ici la valeur du possible, du devenir, l'aspect modulable que ce mot laisse entendre. Or, le père de Jed a pris conscience du malaise produit par la fabrication d'un monde figé imposé à l'homme par cette architecture. Pour le libérer, il a imaginé une architecture alternative qui laisserait de côtés ces lignes droites, ces formes anguleuses composant des cadres rigides, pour s'intéresser à des formes plus incurvées, laissant des ouvertures, des passages qui autorisent l'échange. Son but, faire céder le langage mathématique de Le Corbusier, en accord avec le langage d'équations du narrateur, pour laisser la place au langage de la nature, un langage plus proche de la physique, avec la figure du tourbillon, de la spirale, comme élément central, qui tolère la souplesse.

Ainsi, après sa mort, et à sa surprise, Jed découvre les plans laissés par son père :

*Les derniers dessins réalisés par son père n'évoquaient en aucun cas un bâtiment habitable, en tout cas par des humains. Des escaliers en spirale montaient vertigineusement jusqu'aux cieux, rejoignant des passerelles ténues, translucides, qui unissaient des bâtiments irréguliers, lancéolés, d'une blancheur éblouissante, dont les formes rappelaient celle de certains cirrus. Au fond, son père n'avait jamais cessé de vouloir bâtir des maisons pour les hirondelles. (406)*

Cette allusion à la maison des hirondelles vient clairement proposer une alternative à l'oiseau en cage qui périt au début du roman, allégorie de l'homme moderne qui se meurt dans le confort et l'uniformité de son habitat. En quoi cette maison des hirondelles, symbole de liberté, délivrance attendue, diffère-t-elle du monde de Jed ? Pour ce dernier, « donner une forme arrondie à un bâtiment ne pouvait se justifier en aucune manière ; sur le plan rationnel, c'était simplement de la place perdue » (CT 348). Il ne peut sortir de la rationalité, qui doit être le principe de toute réalisation. Ainsi, l'architecture de son père est à l'exact opposé de sa vision de ce que doit être l'espace où vivent des hommes, les bâtiments sont irréguliers, reliés les uns aux autres par des passerelles, et des escaliers ouvrent, éclatent l'espace de vie vers l'extérieur, hors de toutes limites. « Les cellules habitables étaient séparées par de longs passages incurvés, couverts ou à l'air libre, qui se ramifiaient en étoile. Les cellules étaient de dimension très variable, et de forme plutôt circulaire ou ovale – ce qui surprit Jed ; il aurait imaginé son père plus attaché à la ligne droite » (405) Les cellules ne sont plus à taille unique comme chez Le Corbusier. L'étoile est la figure même de l'éclatement, de la distribution. Enfin, la ligne droite n'est plus omniprésente, elle laisse la place aux sinuosités qui permettent les passages et brisent la monotonie, les espaces sont enfin reliés, ramifiés, les flux circulent.

Pour Michel Serres, la vie ne peut naître que dans ce flux, cette relation entre les éléments et les corps. « Les corps sont faits d'atomes et de vide, leur matière est particulière, leur nature est relationnelle. L'essentiel, donc, pour un discours exact de *rerum natura*, est la relation ou l'interrelation [...] cet ensemble de relations, sans quoi rien ne naît ni n'existe »<sup>226</sup>. L'architecture en cellules variables de J.-P. Martin est à

---

<sup>226</sup> Serres, Michel. *La Naissance De La Physique Dans Le Texte De Lucrèce: Fleuves Et Turbulences*. Paris: Éditions de Minuit, 1977. P.152

l'image de cette matière particulière, puisque celles-ci varient, changent de forme, échappent à la fixité des blocs, à l'enfermement définitif dans des volumes cubiques. La spirale de l'escalier qui occupe le centre de l'espace permet le brassage, ainsi qu'un passage perpétuel entre l'intérieur et l'extérieur, elle est à l'image du tourbillon, symbole même de ce monde en mouvement qu'appelle Serres de ses vœux. « Tout objet naissant est, d'abord, tourbillon, ainsi que le monde, en somme. [...] Le monde est tourbillon de tourbillons, entrelacs, ou lacis de flots »<sup>227</sup>.

J.-P Martin n'aura jamais réussi à réaliser ce rêve, et s'est fait rattraper, à sa mort, par le monde qu'il a fui toute sa vie. En effet, il s'est fait euthanasié en Suisse, dans un centre fabriqué selon les préceptes d'une architecture qu'il a combattue sans relâche :

*Un immeuble bloc de béton blanc, d'une irréprochable banalité, très Le Corbusier dans sa structure poutre-poteau qui libérait la façade et dans son absence de fioriture décorative, un immeuble identique en somme aux milliers d'immeubles de béton blanc qui composaient les banlieues semi-résidentielles partout à la surface du globe [...] Aucune irrégularité, aucune fissure ne venait tenir la façade. (CT 370)*

L'architecture moderne est donc à l'image de ce centre de la mort, et les deux ont finalement la même finalité, faire mourir les hommes, les réduire à leur plus simple expression pour les faire tenir dans des boîtes.

Jed semble toutefois, à la fin du roman, comprendre le message de son père défunt, cette nécessité de vivre dans un espace moins homogène et plus ouvert. Il retourne à la campagne, vivre dans sa maison d'enfance dans la Creuse :

---

<sup>227</sup> Ibid. P. 64-65

*Il se sentait bien dans cette maison, il s'y était tout de suite senti bien, c'était un endroit où l'on pouvait vivre. Il aimait la juxtaposition maladroite entre la partie rénovée, aux murs recouverts d'un enduit isolant de couleur blanche, et la partie ancienne, aux murs faits de pierres inégalement jointes. Il aimait la porte battante, impossible à vraiment fermer. (CT 59)*

Cette maison est le symbole de deux mondes, celui construit, de l'enduit, du béton, et celui de la pierre, issue de la nature, et c'est bien dans l'entre-deux, dans le passage rendu possible de l'un à l'autre qu'il trouve enfin sa place. Le monde n'est pas séparé entre différentes catégories d'espaces autorisés et non autorisés, il n'existe pas d'espaces hermétiques, ceux qui nous seraient imposés et ceux où l'on voudrait s'échapper. Pour reprendre en terme deleuzien, il est impossible de faire ce choix, entre monde construit et monde naturel, entre espace humain et non-humain, entre lisse et strié, puisqu'ils ne sont pas exclusifs. « Tantôt encore nous devons rappeler que les deux espaces n'existent en fait que par leurs mélanges l'un avec l'autre : l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse »<sup>228</sup>. Ne pas être figé dans un espace, être libre d'appartenir à l'un comme à l'autre, se sentant bien enfin et dans l'un et dans l'autre, le monde de la carte et celui du territoire sont enfin réunis. L'impossibilité de fermer cette porte symbolise d'ailleurs cet espace ouvert, où enfin, il peut se sentir vivre. La palpitation qu'il cherchait en vain au travers des cartes est remplacée par cette porte battante, cœur de la maison, imposant le mouvement continu de la vie.

---

<sup>228</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980. P. 593

Enfin, Jed est cette fleur, tant dessinée quand il était enfant, alors que les autres dessinaient des espaces de guerre : « Il avait commencé à dessiner des fleurs [...] ». La volonté de vivre des fleurs se manifeste par la constitution de tâches de couleur éblouissantes, qui rompent la banalité verdâtre du paysage naturel, comme la banalité en général transparente du paysage urbain » (CT 36). Le monde qu'il recherche en vain est donc un espace qui mêle subtilement le naturel et l'urbain, ce que son père, à l'image de Le Corbusier, avait cherché, en vain, à réunir par son architecture, mais qui l'un comme l'autre ont échoué dans ce dessein, le premier restant trop naturel et le second trop urbain. Jed, lui, enfant, à travers cette fleur, avait trouvé le moyen d'y parvenir. Cette fleur colorée, offerte, est le symbole même de la rencontre et d'un monde qui s'offre à l'autre.

Toutefois, cette fleur a une issue fatale, tout comme Jed, car elle quittera cet espace du lien qu'il lui avait attribué pour se replacer dans un monde unique, pour revenir à son lieu d'origine, le règne végétal, d'où l'homme sera expulsé, tout comme Jed était revenu dans sa maison d'enfance sans guère plus de succès. Impossibilité d'évoluer, de quitter les directions assignées et de prendre les lignes de fuite pour construire un monde qui ne se renouvelle que dans cet échange même. Les dernières créations de Jed représentent les espaces de l'homme et de la nature qui tentent d'interagir mais l'entremêlement tourne au pugilat :

*Les objets industriels semblent se noyer, progressivement submergés par la prolifération des couches végétales. Parfois ils donnent l'impression de se débattre, de tenter de revenir à la surface ; puis ils sont emportés par une vague d'herbe et de feuilles, replongent au sein du magma végétal, en*

*même temps que leur surface se délite, laissant apparaître les microprocesseurs, les batteries, les cartes mémoires. (CT 425)*

La lutte n'est que de courte durée et le monde des hommes doit s'effacer. Ainsi se termine le roman: « le triomphe de la végétation est total » (CT 428).

Le mal-être de l'homme houellebecquien trouve finalement son explication dans le mot de la fin, dans cette vision de la nature, l'autre monde par excellence, qui ne peut être que l'ennemie, d'abord rabaissée, puis mise à l'écart, mais qui finit par contre-attaquer, par se venger, sinueusement, insidieusement et par prendre le dessus. Le territoire ne peut plus être un espace de communication, d'échange et de partage, mais un lieu partagé, de partition, de lutte, de séparation. Cette impossibilité à combiner les mondes qui l'entourent, d'en trouver les passages et d'en faire jouer leur multiplicité, refuser de faire le lien, c'est renoncer à signer le contrat naturel dont parle Serres :

*Nous avons laissé le lien qui nous rattache au monde, celui qui relie le temps qui passe et coule au temps qu'il fait, celui qui met en relation les sciences sociales et celles de l'univers, l'histoire et la géographie, le droit et la nature, la politique et la physique, le lien qui adresse notre langue aux choses muettes, passives, obscures, qui en raison de nos excès reprennent voix, présence, activité.<sup>229</sup>*

Le roman termine sur cette reprise d'activité de la nature balayant un genre humain qui l'avait mise de côté. La fleur de Dany Laferrière avait réussi à trouver sa place dans les fissures des murs. La fleur de Houellebecq, allégorie de la nature, en cherchant la faille, le passage, mais ne les trouvant pas, doit détruire les murs de cet univers bien trop rigide.

---

<sup>229</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Flammarion, 2009. Print.



Comme on l'a vu, Dany Laferrière s'intéresse également à l'écroulement des murs. Toutefois, loin de lui de souhaiter la destruction du monde tel qu'il existe. A travers les failles et les secousses du tremblement de terre de Port-au-Prince, il veut voir dans les éboulements l'opportunité de pouvoir briser les organisations spatiales héritées de l'ère coloniale puisqu'elles ne sont pas en rythme avec la terre haïtienne. L'effondrement des murs libère et laisse un espace où vivre le tremblement du monde devient possible. Pour Houellebecq, en revanche, aucun ajustement n'est possible et tout tremblement est vécu comme une menace. Vivre hors les murs, construits le plus hermétiquement possible, expose à un hors de soi angoissant et à un insupportable frottement avec le milieu extérieur, qui n'est vivable que dans des formats adaptés et modifiés selon ses besoins. Aussi, ne faisant confiance qu'en la science, et devant l'impossibilité de maîtriser un territoire qu'il ne peut séparer d'un milieu naturel qui le répugne et l'inquiète, Houellebecq préfère s'en extraire et devenir étranger à son propre lieu de vie jusqu'au point de vivre hors-sol, à l'image des hommes clonés qui parsèment son œuvre. Tournons-nous maintenant, pour cette dernière étape de la thèse, vers Claire Denis qui analyse cette étrangeté au monde, dans son film *Beau Travail*<sup>230</sup>, où la Légion, corps d'armée étranger au pays comme étranger à lui-même, vit une relation tourmentée avec le territoire qu'elle occupe.

---

<sup>230</sup> Denis, Claire, Bankhole I. De, Giulia Boschi, Grégoire Colin, Denis Lavant, and Isabelle Huppert. *The Claire Denis Collection*. London: Artificial Eye, 2013.

### CHAPITRE 3: CLAIRE DENIS ET L'ETRANGETE DU MONDE

*Le cinéma ne présente pas seulement des images, il les entoure d'un monde.<sup>231</sup>*

Gilles DELEUZE

*Je fondais le sens de ma présence dans le monde sur la conviction irraisonnée que certaines parties de la terre étaient plus magiques que d'autres. A la question qu'entendais-je par magie?', j'aurais sans doute défini ce mot comme un lien secret entre le monde de la nature et la conscience de l'homme, un passage direct mais caché qui court-circuitait le cerveau.<sup>232</sup>*

Paul BOWLES

« When the boat gets to Guinea Gulf, the coast line is dark green. I remember that line, because it is almost like a wall; it is nothing you feel you can penetrate. [...] It is not charming, it is terrifying»<sup>233</sup>. La ligne qui s'avance s'apparente ici à un mur. Dans le regard de cette petite fille qui, abordant le continent africain, scrute la ligne d'horizon, pas l'ombre d'une contrée exotique, mais un monde étranger emmuré dans toute son impénétrable étrangeté. Pour la première fois, à bord de ce bateau, Claire Denis fait l'expérience de ce qui sera le fil conducteur

<sup>231</sup> Deleuze, Gilles. *Cinéma: 2*. Paris: Éd. de Minuit, 1985. Print. p. 92

<sup>232</sup> Ulad-Mohand, Mohamed, Paul Bowles, and Paul Bowles. *An American in Tanger: Paul Bowles*. Paris: Centre national du cinéma et de l'image animée, 2014. Dans ce film documentaire, ainsi s'exprime Paul Bowles alors qu'il s'interroge sur sa présence au Maroc, lieu si particulier pour lui, puisqu'il ne le quittera plus. Il essaye de comprendre ce qui le lie à ce territoire qui lui est impénétrable et hostile, mais avec lequel il tisse des liens inexplicables.

<sup>233</sup> Denis, Claire. Dialogue with Eric Hynes. « *Unpredictable universe* ». Talk at the Walker Center. Minneapolis, Nov. 2012 (18'50)

de son œuvre : le franchissement des lignes, la mise à l'épreuve des limites et la figure de l'intrus qui les dépasse. Cette première rencontre africaine en est à l'origine et dès lors, ces questions ne cesseront d'habiter ses films : « her childhood experience as a stranger, an Other and an intruder, resonate throughout her body of work, as intangible (but ever present) horizons, divide, oppress and define conditions and experiences ». <sup>234</sup>

Dans *Beau Travail*<sup>235</sup> (BT), film de Claire Denis produit en 1999, l'intrusion dans l'espace de l'autre se fait dans un combat où chacun tente de s'affirmer en imposant son pouvoir sur le territoire qu'il occupe. Pour cela, des légionnaires, suivis par la caméra de Denis, s'acharnent à le baliser par des lignes de tous ordres. Or, le territoire y répond en y opposant ses propres lignes qui viennent non pas contrer celles édifiées par les soldats mais s'y joindre et s'y mêler en les modifiant. Ce territoire, terre djiboutienne occupée par la Légion, refuse de se voir emprisonné et imposé par celle-ci une dynamique qui n'est pas la sienne. Il négocie le partage des lieux, mais devant le refus des soldats de lui laisser initiative ou liberté, menace de les balayer.

Voyons comment, face au refus de négocier de la Légion, le territoire qu'elle occupe lui oppose une résistance qui va la faire échouer dans son entreprise de s'accaparer cette corne de l'Afrique qui, rebelle, lui devient hostile et lui impose son tempo. En occupant l'écran de façon magistrale par des plans panoramiques qui envahissent l'espace et l'occupent souvent tout entier, la terre djiboutienne prend l'ascendant. Comme pour les narguer, en spectatrice, cette terre se fait une place parmi les personnages et observe cette troupe de combattants se débattre comme des pantins ballotés par les vents. Du haut de sa roche noire, elle ne suit nul autre agenda que le sien. Comme on le verra, elle ne se livre aux soldats qu'en y mettant ses conditions, les ramenant à

<sup>234</sup> Dinning, Samantha. "Claire Denis", *Sense of cinema*. Issue 50. April 2009. Web. 23 August 2016.

<sup>235</sup> Denis, Claire, Herman Melville, and Benjamin Britten. *Beau Travail*. 2013.

une humble humilité, les rabaissant parfois jusqu'à l'humiliation, les faisant plier sous son diktat. En effet, les prises de vues choisies par Denis apportent une approche originale du territoire, puisque c'est le point de vue de la Terre qui s'exprime : c'est elle qui observe la Légion, renversant le rapport de force engagé sur le terrain. Ainsi, face à la posture guerrière des soldats, c'est bien la terre qui les fait rentrer dans la danse, mais selon son tempo.

Comme dans les deux chapitres précédents, une approche éco-critique et éco-philosophique<sup>236</sup> va me permettre de mettre en lumière la place singulière du milieu physique sur le caractère des personnages, qui à leur tour, dans un aller-retour constant avec celui-ci, vont modifier la relation qu'ils entretiennent avec lui. En effet, l'approche éco-critique permet d'analyser le rapport entre environnement et personnages : « ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Ecocritics and theorists ask questions like the following: How is nature represented in this sonnet? What role does the physical setting play in the plot of this novel? »<sup>237</sup>. Dans *Beau travail*, le paysage ne se contente pas de modifier l'intrigue, il surpasse le rôle des personnages pour dévoiler non pas ce qui est un monde nouveau, mais un monde vu au travers d'un prisme sur lequel l'homme n'a plus le contrôle. Comme le pense Nancy, grand théoricien de Denis qui nous aidera à mieux analyser ce film, « il ne s'agit pas que de changer de monde mais de penser la perte totale de toute signification possible assignable au concept même de monde »<sup>238</sup>. Il ne s'agit pas de créer un monde nouveau mais de se défaire d'une vision occidentale qui le réduit trop souvent à des formes restreintes et dans ce but, d'aborder d'autres perspectives, d'autres angles de vue.

---

<sup>236</sup> Pour Michel Serres, l'éco-philosophie interroge la question écologique à travers une approche philosophique. Michel Serres comprend, dès les années 1990, grâce à sa double formation en sciences dures et en sciences humaines, l'urgence de penser la situation écologique alarmante à travers la philosophie. Depuis *Le Contrat Naturel* (1990) jusqu'à *La Guerre Mondiale* (2008), *Biogée* (2010), ou *Le Mal propre* (2008), il insiste sur la nécessité de changer notre rapport au monde qui nous entoure et notre façon d'être à celui-ci

<sup>237</sup> Shewry, Teresa, Cheryll Glotfelty, and Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996. Print. p.xix

<sup>238</sup> Aurélien Barrau. « Jean-Luc Nancy, immortel et révolutionnaire ». Revue *Diacritik*. 4 octobre 2016

Pour ce faire, Claire Denis met le territoire<sup>239</sup> au cœur de son film en s'attardant sur les lignes, visibles et invisibles, qui le parcourent, le traversent, et sur lesquels une lutte de pression et de pouvoir s'exerce. Suivre ces lignes, savoir les lire, c'est écouter le territoire et en comprendre son économie. C'est un peu en apprendre son langage. Ainsi, être attentif à ces lignes, c'est la meilleure façon de s'y insérer et de communier avec lui. La caméra va, comme on le verra, mettre en évidence le parcours de ces lignes qui évoluent en un réseau contingent formé par l'entremêlement des courbes des corps des soldats, des arabesques de leur mouvement, des cordons tirés pour ériger des camps, des sillons tracés par le vent, des ondulations de la mer, où chacun, soldat, Légion et territoire, cherchent à imprimer son passage. Dans ce puissant réseau, le contact se passe du langage du soldat, qui se fait, comme on le verra, dérisoire. Dans cet embrouillamini, il en perd les codes, au premier lieu desquels la parole, qui devient ici inutile. Le film, où les dialogues sont rares, en fait donc l'économie pour ne lui laisser qu'une place subalterne.

En effet, dans ce réseau, les soldats vont avant tout communiquer au travers du corps, et ce, de deux façons. D'une part, dans un leurre, ils s'effacent pour laisser le groupe s'exprimer, le corps d'armée qu'est la Légion prenant le dessus sur leur individualité. D'autre part, l'expression se fait directe, c'est celle du corps physique, dont la présence existe dans les mouvements, magnifiques et magnifiés par Denis. Elle rapporte le corps en mouvement à un mode d'expression bien plus puissant que la parole. Pour Deleuze, le cinéma, qui permet justement

---

<sup>239</sup> Claude Raffestin, universitaire et géographe français, nous aide à mieux comprendre ce que recoupe les notions de terre, territoire, espace et paysage qui nous serons utiles pour la suite de mon développement. D'après lui, « les notions d'espace et de territoire ne sont pas synonymes et, a fortiori, pas davantage identiques », in Claude Raffestin. « Paysage et territorialité », *Cahiers de géographie du Québec*, vol.21, n°53-54, 1977, p.132. L'espace est la réalité préexistante, indépendante de l'homme. Lorsque l'espace est investi par les pratiques et les volontés des acteurs sur le terrain, il devient alors un territoire. Quant au paysage, s'il revêt l'apparence du territoire, il va au-delà de cela. Le paysage se construit également par les actions et les relations entre les différents acteurs. Raffestin affirme ainsi « que le paysage est la structure de surface alors que la territorialité est la structure profonde », in Claude Raffestin, "Paysage et territorialité", *Cahiers de géographie du Québec*, vol.21, n°53-54, 1977, p.132. Enfin, la terre est un terme plus générique, qui ne correspond pas au vocabulaire géographique mais littéraire.

cette expression du corps, est « la relativisation de tout langage, de toute narration devant l'expression du corps humain (organique, social, culturel, politique), seule forme d'expression propre et unique au cinéma ». Pour lui, « le cinéma moderne (*i.e.* la Nouvelle vague) opère une rupture du schème sensorimoteur »<sup>240</sup>. Rappelons que ce schème, comme l'énonce le neurophysiologiste J. Paillard, permet normalement un dialogue pré-programmé entre l'organisme et son environnement en passant par un traitement direct des informations, « avec une flexibilité due à ses processus d'assistance et de régulations 'réflexes' »<sup>241</sup>, relevant des automatismes que viennent entériner la parole et la conscience. Ainsi, Deleuze signifie que le cinéma moderne bouleverse ce schéma fait d'automatismes réflexes en laissant le corps être présent à son environnement par un lien direct, voire organique, biaisant ainsi l'influence d'une parole qui vient le parasiter.

Laissant de côté le langage, nous allons donc observer les lignes qui sous-tendent les territoires en nous intéressant non pas à leur tracé arbitraire mais à leur économie. Sur un mode deleuzien qui réclame « les droits d'un nouveau fonctionnalisme : non plus ce que ça veut dire, mais comment ça marche, comment ça fonctionne »<sup>242</sup>, Denis s'intéresse non pas au pourquoi mais au comment de ces espaces qui se construisent et s'entrechoquent. Ainsi, elle va poser sa caméra à la limite des territoires de chacun et observer les lignes qui les définissent, sans pour autant prétendre en percer la logique. Au contraire, elle approche l'inconnu sans chercher à donner des explications incisives et affirmatives. Elle respecte la résistance des espaces qui se refusent à dévoiler leur part de mystère ou encore à justifier leur utilisation pour la satisfaction des hommes. C'est même au contraire cette résistance qu'elle cherche à capturer car dans son approche, c'est par cette tension avec le territoire que les êtres se révèlent le mieux. « Denis's

<sup>240</sup> Deleuze, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit, 1985. Print. p.225

<sup>241</sup> J. Paillard " Les niveaux sensori-moteurs et cognitifs du contrôle de l'action ", *Recherche en APS n°1*, 1985

<sup>242</sup> Deleuze, Gilles. *Capitalisme Et Schizophrénie: 2*. Paris: Éd. de Minuit, 1980. Print. P.338

approach to external space bears out the essential idea that the world is defined by intractable mystery and lies on the hither side of all solutions »<sup>243</sup>. Effectivement, le cinéma de Claire Denis évolue en eau trouble. On ne connaît rien ici de ces étrangers ni du monde dans lequel ils évoluent, leur identité importe peu, ils ne se révéleront que dans le faisceau des lignes de friction créée par leur rencontre avec les espaces qu'ils traversent. On retrouve dans *Beau Travail* ce constant désir d'explorer l'inexorable fracturation des espaces concomitante à la rencontre de mondes distincts, à même faire apparaître les espaces flous, les parts d'ombre de chacun.

Ainsi, chez Laferrière, on l'a vu, les lignes déterminant le monde s'érigeaient en murs qui finissent par s'effondrer dans le fracas du tremblement, poussant le narrateur à en tracer de nouvelles et ainsi réinventer sa perception du territoire. Pour Houellebecq, la fuite des lignes établies s'opère dans une lutte vaine qui le laisse, malgré les tentatives d'en échapper, enfermé dans un monde clos au sein duquel il se retrouve emmuré. Constatons dans *Beau Travail*, comment le cinéma de Denis expose la perception de l'espace par la géographie variable des lignes qui parcourent le territoire et comment sa caméra se fait l'instrument venant mettre à jour le maillage de ces lignes et la porosité du bunker de la Légion. Nous verrons cela au travers de l'entrecroisement de trois corps qui luttent pour sauver leur territoire : la Légion, le soldat et les terres djiboutiennes.

---

<sup>243</sup> Williams, James S. *Space and Being in Contemporary French Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2013. Print. P. 234. Pour la pensée de Merleau-Ponty sur ce sujet, voir: Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. xxiii, New York : Humanities Press, 1962. Print.

## 1. La Légion, corps étranger

La Légion étrangère, au cœur du film de Claire Denis, se trouve en territoire étranger. *Beau Travail*, film sur la notion d'étranger et d'étrangeté, est une commande de la chaîne de télévision franco-allemande ARTE, qui cherche à interroger ce thème dans une collection de films appelée « Terres étrangères »<sup>244</sup>. Cette collection a pour but d'apporter une réflexion sur les motivations d'un départ vers des espaces nouveaux et le sentiment que l'on éprouve lorsqu'on est étranger. « La question était en réalité : qu'est-ce que c'est qu'être à l'étranger ? C'était ça la vraie question ; ce n'était pas de décrire le voyage de quelqu'un — ça n'a pas d'intérêt —, mais d'aborder la notion d'étranger »<sup>245</sup>.

Il s'agit d'être étranger non pas tant par le voyage, c'est à dire dans l'espace de l'autre, mais dans le sien propre. Cette question est au cœur du cinéma de Denis, où des ruptures et des renversements de situations sont mis à jour lors de passage ou d'intrusion au-delà de frontières, de limites, de barrières, de corps étrangers<sup>246</sup>. Alors qu'elle réfléchit sur cette question, faire un film sur la Légion étrangère lui est donc venue comme une évidence : « J'avais l'impression qu'il me fallait analyser ce que contenait le mot 'étranger'. De là est venue assez vite l'idée de Djibouti, comme terre vraiment étrangère, et puis celle de la Légion étrangère. J'ai compris qu'il

---

<sup>244</sup> « Pour *Beau Travail*, Patrick Grandperret avait déterminé le thème de cette collection qui devait s'appeler 'Terres Etrangères'. La question était : pourquoi quelqu'un part-il à l'étranger ? Définir ce rapport qu'un Français peut avoir avec l'étranger », in Renouard, Jean-Philippe, and Lise Wajeman. "Ce poids d'ici-bas : entretiens avec Claire Denis" *Vacarme*. 14.1 (2000): 62. Print.

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> Son film *L'intrus* en est le meilleur exemple. Michel Subor, qui en est le personnage principal, vit dans un passage permanent : les chiens ne sont ni sauvages, ni domestiques, mais les deux à la fois, il évolue entre un chez lui familier où il ne vit plus et des terres inconnues dans lesquelles il revit, il est entre un soi qu'il questionne et un Autre qui s'introduit en lui, lors d'une transplantation de cœur. Le film même s'ouvre sur le passage de la frontière franco-suisse, un poste frontière isolé au milieu des sapins, dans la montagne, qui ne semble faire aucun sens. C'est ce passage de frontière que Denis explore dans sa cinématographie.



y avait là-dedans quelque chose d'étranger pour moi »<sup>247</sup>. Double sentiment face à l'étranger : des soldats venus du monde entier pour étoffer les rangs d'un régiment français, lui-même étranger sur cette terre isolée et lointaine. Au-delà, s'attarder sur les conséquences de cette confrontation à l'Autre dans le fonctionnement interne de cette entité, symbole de l'unité, de « l'esprit de corps ». Cette belle harmonie devient vite dissonante sous la caméra de Denis, puisqu'elle ne semble ne tenir le choc d'une immersion dans un territoire qui lui est hostile que par son opposition et sa résistance à ce qui se refuse à elle, à être comme elle, au grain de sable qui pourrait mettre son fragile et illusoire équilibre en péril.

Ce grain de sable apparaît sous divers aspects. Pour Galoup - personnage principal de *Beau Travail* - sergent-chef à Djibouti, il prend la forme d'un nouveau soldat qui vient faire dérailler la belle mécanique de la Légion. Sentain n'est pas un soldat ordinaire, il est porteur de trouble, celui de l'émotion, dans un milieu qui en est dépourvu et qui la fuit. Sa beauté ravageuse, mise en exergue par la caméra filmant son corps en plans longs, fixes et rapprochés, dans des lumières surexposées mettant en valeur son grain de peau et sa musculature, fait de lui, dans sa jeunesse éclatante ainsi mise en lumière, un danger pour l'unité d'un groupe soudé par des valeurs<sup>248</sup> d'ordre moral : l'esthétique érotique de cet homme vient subvertir l'éthique du groupe. Or, dans la Légion, l'individualité n'existe pas, et la distinction de Sentain par son physique attrayant vient troubler l'ordre établi. « The Legion seeks to establish a network of tight, harmonious bonds which override any difference between its members. What binds this

---

<sup>247</sup> Renouard, Jean-Philippe, and Lise Wajeman. "Ce poids d'ici-bas : entretiens avec Claire Denis" *Vacarme*. 14.1 (2000): 62. Print.

<sup>248</sup> La notion de corps est primordiale dans la Légion. Dans leur Code d'Honneur, vademecum édicté en 7 points, donc très concis, de ce que doit être un légionnaire, le 2ème point dit ceci : « Chaque légionnaire est ton frère d'arme, quelle que soit sa nationalité, sa race, sa religion. Tu lui manifestes toujours la solidarité étroite qui doit unir les membres d'une même famille ». L'idée de famille, d'un corps unique dont on ne peut se défaire, est affirmé, et renforcé par le 3ème point : « Respectueux des traditions, attaché à tes chefs ». Ainsi, attaché à un groupe, mais aussi à une filiation – qui remplace la leur, effacée, souvent, à l'arrivée dans la Légion. Pour voir le Code d'Honneur de la Légion : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Code\\_d%27honneur\\_du\\_L%C3%A9gionnaire](https://fr.wikipedia.org/wiki/Code_d%27honneur_du_L%C3%A9gionnaire)

community is a collective identity : that of the Legionnaire »<sup>249</sup>. Aucune particularité ne doit émerger, chacun doit se fondre dans le groupe, dont la cohésion, qui l'emporte sur les individualités, fait la force.

Ainsi, Sentain déroge à cette règle, il ne se glisse pas dans le costume du légionnaire dans lequel veut le faire rentrer Galoup. Dès le départ, à sa sortie de l'avion, il note : « je remarquais un type qui sortait du lot » (BT 8 :50). La terminologie utilisée par Galoup n'est pas anodine : le lot, c'est un « ensemble d'articles, d'objets assortis »<sup>250</sup>, identiques, interchangeables. Ainsi, dans la Légion, il ne faut pas *sortir du lot* ; au contraire, il faut *rentrer dans le rang*. Sortir, dépasser, ne pas se dissoudre dans le tout, ne pas se fondre dans l'ensemble et faire corps avec lui est une menace à son intégrité. Le couperet tombe alors, tranchant, voulant amputer cet intrus de ce groupe avant même qu'il n'y pénètre : « un jeune type distant qui n'avait rien à faire parmi nous » (BT 8 :54). Etre distant, c'est la volonté de prendre du recul. Son physique, comme son parcours, en font un élément disparate, atypique, une aspérité qui détonne sur la carapace lisse et hermétique de la Légion. Très vite, le trouble qu'il y introduit en perturbe le fonctionnement. Alors que chaque soldat doit être traité à l'identique, le commandant Forestier, qui l'a repéré, s'emporte et s'exclame : « En voilà, une trouvaille » ! (BT 1 :01 :55). Le trublion attire l'œil du chef, détourne son regard de la neutralité nécessaire à l'ordre. Pour le sergent Galoup, l'émotion pénètre dans la troupe comme le ver dans un fruit.

Le sergent va alors élaborer un plan pour neutraliser ce parasite. Toutefois, comme l'explique Michel Serres, plutôt qu'éliminer le parasite, il faut s'en servir pour comprendre les points faibles du corps infesté : « là où il y a du parasite, nos concepts faiblissent, la certitude

---

<sup>249</sup> McMahon, Laura. *Cinema and Contact: The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*. London: Legenda, 2012. Print. P.117

<sup>250</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/lot/47839>

nous manque. Les positions ne sont plus sûres »<sup>251</sup>. Ainsi, la relativisation des positions est vécue comme une agression. Si l'on suit le concept de parasite chez Serres, Galoup craint, comme l'explique le philosophe, que l'introduction de celui qu'il considère comme un parasite mène à la destruction du groupe : « le parasite s'introduit dans l'hôte et commence à habiter son intérieur. Il poursuit son développement dans l'hôte grâce à celui-ci et, lorsqu'il passe à une nouvelle étape de son processus, il le rejette et en sort. L'hôte peut être tué »<sup>252</sup>. Cette relation parasitaire binaire met l'hôte en position de victime qui se voit dépossédé de son territoire envahi par le parasite.

Mais, selon Serres, le schéma de la relation parasitaire se complique lors de l'arrivée d'un tiers. On est alors dans un schéma ternaire où « le parasite parasite les parasites. Autrement dit, n'importe quelle position sur le schéma ternaire est, *ad libitum*, parasitaire »<sup>253</sup>. L'arrivée de Sentain vécue comme une situation parasitaire met à jour un processus qui peut être appliqué à tout organisme, puisque comme l'explique Serres, le parasitisme est synonyme de relation où les rôles ne sont pas fixes. Dans cette perspective, la Légion prend alors également un rôle parasitaire, puisqu'elle est elle-même ce qui est reproché à Sentain, un corps étranger greffé sur un territoire qui n'est pas le sien. Ainsi, le danger est double : au-delà de l'affaiblissement de ce corps armé se sentant menacé par l'arrivée d'un tiers incompatible, est mise à jour la situation complexe de parasitisme dans laquelle il se trouve, celle, selon l'angle de vue, et voire tour à tour, d'hôte ou de parasite. « Un parasite qui devient hôte n'exclut plus le tiers, mais le situe à toutes les places »<sup>254</sup>. Refuser Sentain reviendrait à cautionner un éventuel refus de Djibouti de se voir parasiter par la Légion. Conscient du danger, Galoup refuse ce tiers car il refuse toute perméabilité de la Légion qui se vit comme une entité inviolable à Djibouti. Dans un

---

<sup>251</sup> González Castaño, Héctor. "Le Parasite, Michel Serres." *Journals:appareil*. (2013). Print.

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> Michel Serres, *Le Parasite*, Paris, Hachette, 1997, p.103

<sup>254</sup> Ibid., p.90

renversement des perceptions, c'est elle, l'étrangère, implantée chez autrui, qui, ironiquement, craint l'intrusion.

Ainsi, c'est par cette figure de l'intrus que Claire Denis atteint son objectif premier, aborder le thème de l'étranger. « L'intrus s'introduit de force, par surprise ou par ruse, en tout cas sans droit ni sans avoir été d'abord admis. Il faut qu'il y ait de l'intrus dans l'étranger, sans quoi il perd son étrangeté »<sup>255</sup>. Ce parallèle entre la figure de l'étranger et celle de l'intrus fait l'objet d'une intense conversation entre Denis et Nancy<sup>256</sup>. Influencée par l'expérience et la pensée du philosophe qui pénètrent le travail de la réalisatrice, elle poursuit son exploration de la figure de l'intrus dans nombre de ses films, jusqu'au paroxystique *L'intrus*<sup>257</sup>, film où elle analyse les mécanismes d'intrusion à travers la transplantation d'un cœur dans un corps étranger. Ce film se fait l'écho de *L'intrus*, livre éponyme de Nancy écrit à la suite de sa transplantation du cœur. Pour Nancy, l'intrusion d'un nouvel organe questionne les limites du corps et ses conséquences sur sa perception d'identité. Il remet en question la séparation d'un corps propre, qui nous appartient, séparé d'un extérieur, forcément étranger. Cette frontière disparaît, en laissant l'impression de « passer par-dessus bord en restant sur le pont »<sup>258</sup>. Toutefois, pour que la greffe fonctionne, il faut au préalable abaisser la barrière immunitaire du corps hôte afin d'éviter le rejet.

<sup>255</sup> Nancy, Jean-Luc. *L'intrus*. Paris: Galilée, 1985. P. 11

<sup>256</sup> « In 2001, Jean-Luc Nancy was writing an essay (Nancy 2001a) about a film by Claire Denis (*Beau travail* 1999), while Claire Denis was reading Nancy's essay on his heart transplant, *L'Intrus* (Nancy 2000b). Denis also read the book Jacques Derrida had written about Nancy's work: *Le Toucher, Jean-Luc Nancy* (Derrida 2000). Denis felt that Nancy's thinking and writing opened new ways for her in filmmaking and she continued thinking of *L'Intrus* while she was working on *Trouble Every Day* (2001). Finally, she decided to contact Nancy for an adaptation of *L'Intrus* (Denis 2001). Philosopher and filmmaker have been engaged in a dialogue ever since. Nancy has written several essays on her films, they made a film together (Vers Nancy, 2002), Denis adapted *L'Intrus* in 2004 and they published a book together (Nancy 2005a) », in Streiter, Anja (2008) '*The Community according to Jean-Luc Nancy and Claire Denis*', *Film-Philosophy*, vol, 12, no. 1: pp. 49-62. <<http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/streiter.pdf>>.

<sup>257</sup> Denis, Claire, Denis Lavant, Michel Subor, Grégoire Colin, Richard Courcet, Katerina Golubeva, Jérôme Minet, Patrick Grandperret, Jean-Pol Fargeau, and Jean-Luc Nancy. *Beau Travail: L'intrus : [deux Films De Claire Denis]*. France: Pyramide Video, 2010.

<sup>258</sup> Nancy, Jean-Luc. *L'intrus*. Paris: Galilée, 1985. P. 15

Or, le corps armé de la Légion fonctionne ici comme un corps humain : toute introduction de corps étranger met sa survie en péril et entraîne, tel un système immunitaire, la mise en œuvre de mécanismes qui peuvent conduire à son rejet. Galoup veille sur cette vieille institution figée qui s'enlise et étouffe dans les sables chauds d'une ancienne colonie où elle n'a plus lieu d'être. Le commandant voit en Sentain l'élément étranger apportant le renouveau dont a besoin la Légion pour survivre. Il s'attendrit et baisse la garde, abaissement nécessaire du système immunitaire pour la survie de ce corps armé, ce qui en revanche est perçu par Galoup comme une défaillance le mettant en danger. « Elle abaisse son immunité pour qu'il supporte l'étranger. Elle le rend donc étranger à lui-même. [...] Il y a de l'intrus en moi et je deviens étranger à moi-même »<sup>259</sup>. Cette confusion entre mon espace et celui de l'autre est insupportable pour Galoup, pour qui toute intrusion d'un être non conforme à l'ensemble homogène de la Légion ne peut qu'avoir une issue fatale. En effet, l'intrus remet en cause les légitimités établies. « Je n'ai plus un intrus en moi : je le suis devenu, c'est en intrus que je fréquente le monde où ma présence pourrait bien être trop artificielle ou trop peu légitime »<sup>260</sup>. Pour Nancy, face à cette conséquence inattendue de la transplantation, « cette pensée donne une joie singulière »<sup>261</sup>. Mais pour Galoup, la Légion pourrait ne pas survivre à la greffe de ce nouveau soldat. En effet, elle pourrait ouvrir des brèches dans l'espace vital de la Légion, bousculer les équilibres et faire émerger l'évidence d'une présence *trop artificielle ou trop peu légitime* de ce corps armé sur les terres djiboutiennes.

Tout au long du film, face à cette peur de toute intrusion, la Légion barricade l'espace sur lequel elle évolue. Ne pouvant posséder l'ensemble du territoire qu'elle occupe dans ce Djibouti postcolonial, la Légion recrée par l'édification de camps établis des lieux artificiels sur lesquels

---

<sup>259</sup> Ibid. P. 31

<sup>260</sup> Ibid. P. 47

<sup>261</sup> Ibid. P.47

elle se veut maître. Ce lieu n'existe pas en soi, mais dans l'image qu'elle s'en fait, c'est l'expérience qu'elle en a qui le transforme et le crée. Par conséquent, la Légion construit son territoire dans l'agencement des événements qu'elle organise pour défendre l'occupation de ces lieux et ainsi justifier son existence :

*Les territoires sont toujours des lieux de passages par rapport aux devenirs. [...] Le devenir est un mouvement qui traverse et qui transforme un lieu. C'est la raison pour laquelle je parle de dynamique deleuzienne. La philosophie de Deleuze est une physique, c'est-à-dire une physis, au sens grec du terme, autrement dit une science des émergences et des surgissements. Or, cette physique est dynamique, traversée de mouvements et de vecteurs.*<sup>262</sup>

Pour matérialiser son territoire physique, la Légion est donc condamnée à maintenir une dynamique par laquelle elle pourrait imposer ses propres vecteurs, ses valeurs intrinsèques.

Un premier obstacle se présente à elle : aucune mission véritable ne lui est confiée et elle est en proie à la léthargie. La plupart du temps, on voit les soldats occupés à des tâches subalternes, des occupations insignifiantes, comme le ménage, le repassage, la pêche, le jeu d'échec, quand ce ne sont pas les sorties en boîtes de nuit ou dans les bordels de la ville. Pour lutter contre la sclérose totale, elle contourne alors l'obstacle en créant de toute pièce un manège bien réglé, celui des entraînements, un peu comme on installe une roue dans la cage d'un hamster. Pour maintenir l'action et justifier sa présence, et donc son existence, elle multiplie les opérations. Toutefois, devant la vacuité de ces entraînements, leurs activités tournent à la mascarade : les combats héroïques se font entre camarades consentants (BT 31 :00), la prise d'une place forte n'est que celle d'un bâtiment abandonné (BT 12 :40), le seul blessé ne l'est que par un oursin (BT 32 :00) et la mort d'un des leurs (BT 34 : 00) ne l'est ni au combat, ni même

<sup>262</sup> Sarnel, Romain. "Lieux De Passages Et Transversalités : Pour Une Dynamique Deleuzienne." *Le Portique*. 20/2007. Print.

dans la bravoure d'un exercice périlleux mais dans un peu glorieux accident d'hélicoptère, « pour une raison inconnue (BT 34 :30). Ainsi, le théâtre des opérations des soldats n'est qu'un lieu balisé, organisé autour de leurs interventions, tel un décor.

Lors de l'assaut de la maison abandonnée (BT 12 :40), la caméra finit la scène par un contre-champ sur des femmes djiboutiennes. Leur position de spectatrices place soudainement les légionnaires, pourtant en pleine démonstration de force, dans une position de marionnettes. Elles ne comprennent pas la scène mais s'en amusent et rigolent. Ce geste de la caméra sur ce rire met soudain à jour le regard orientaliste du légionnaire, qui, comme l'exprime Edward Saïd, se voit comme « un héros qui sauve l'Orient de l'obscurité, de l'aliénation et de l'étrangeté »<sup>263</sup>. Or, ils ne sauvent personne et leur combat insignifiant est tourné en ridicule. Le lieu de leur bravoure n'existe pas : Djibouti, terre mythique de la Légion, n'est qu'un territoire imaginé, un décor de cinéma que la caméra de Denis vient défaire. Le pays que vivent ces soldats n'existe que dans la représentation qu'ils s'en font. Il n'est certainement pas celui vécu par le peuple indigène, qui observe tout au long du film ces soldats d'un œil perplexe, voire narquois. Djibouti, territoire fantasmé dans l'œil de la Légion, n'est pas le même pays que la caméra filme lorsqu'elle s'attarde sur le point de vue des Djiboutiens, rendus par ces brefs retournements de caméra qui émaillent le film comme autant de piqûres de rappel de cet orientalisme gênant. La caméra lui oppose les multiples facettes du territoire, dans toute sa fragmentation.

La Légion refuse de voir cette multiplicité, elle ne reconnaît ce territoire que comme le sien et s'efforce d'en imprimer sa marque et d'en limiter le contour. Ainsi, tout au long du film, on observe la lutte vaine de la Légion pour se protéger, se barricader, renforcer les lignes tracées pour affirmer les contours de son espace. Toute remise en question ou menace de ces lignes est synonyme de danger. « Il faudrait à la fois franchir la ligne, et la rendre vivable, praticable,

---

<sup>263</sup> Saïd, Edward W. *L'orientalisme: L'orient Créé Par L'occident*. Paris: Seuil, 2015. Print. P.121

pensable. En faire autant que possible, et aussi longtemps que possible, un art de vivre. Comment se sauver, se conserver tout en affrontant la ligne ? »<sup>264</sup>. Or, vivre sur la ligne n'est pas concevable pour la Légion pour qui seul compte le franchissement de celle-ci, alors que la caméra de Denis, sur un mode deleuzien, fait apparaître le monde dans un enchevêtrement de lignes que l'on suit ou que l'on fuit.

Selon Deleuze, le monde est tissé de lignes de plusieurs ordres<sup>265</sup>. Les lignes dures, celles des dispositifs de pouvoir, fournissent par segments un cadre rigide et tracent une trajectoire, alors que les lignes souples permettent d'incorporer aux précédentes une certaine élasticité, en s'entortillant autour des précédentes sans jamais toutefois les remettre en question. Enfin, il existe des lignes de fuite, troisième catégorie de lignes qui vient perturber l'ensemble fabriqué par les deux premières en laissant un espace suffisant pour la fêlure, c'est-à-dire une rupture certes dangereuse mais salvatrice. Dans *Beau Travail*, cette fracture des lignes ouvre sur de nouveaux territoires et trace de nouveaux horizons :

*On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile.*

*Plus rien ne peut se passer ni s'être passé. Plus personne ne peut rien pour moi ni contre moi. Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire, parce que je suis en train de les tracer.*<sup>266</sup>

Denis met en lumière ces traces qui marquent et ces lignes qui parcourent et sous-tendent les différents espaces qui se côtoient, se frôlent ou s'entrechoquent : « Denis puts into circulation a continually shifting and proliferating array of natural, social and cultural spaces, from primal,

<sup>264</sup> Gilles Deleuze, « *Ligne(s). Variations (Entretien avec Claire Parinet)* », *Lignes* 1992/1 (n° 15). P. 115

<sup>265</sup> Deleuze, Gilles, and Claire Parinet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977. Print. P.16. « Les choses, les gens, sont composés de lignes très diverses, et (...) ils ne savent pas nécessairement sur quelle ligne d'eux-mêmes ils sont, ni où faire passer la ligne qu'ils sont en train de tracer : bref il y a toute une géographie dans les gens, avec des lignes dures, des lignes souples, des lignes de fuite, etc. »

<sup>266</sup> Deleuze, Gilles. *Capitalisme Et Schizophrénie: 2*. Paris: Éd. de Minuit, 1980. Print. p.244



oceanic regions to urban frontiers »<sup>267</sup>. Sa caméra, comme on l'a vu, expose divers points de vue sur le territoire de Djibouti et ses protagonistes : tour à tour, tout au long du film, celui du colon sur l'indigène, de l'indigène sur le colon, mais aussi, tout simplement, celui de la Terre sur la Légion ou sur son entourage. En effet, la caméra se retrouve lors de nombreuses prises de vues au milieu de paysages vierges filmant d'autres espaces intouchés, comme s'il s'agissait du regard de la terre sur elle-même, ou encore, elle filme de loin la Légion depuis ses montagnes de lave, vision du cœur-même de cette terre qui lui retourne le regard. Par la multiplicité des angles de la caméra, face à la terre qui lui conteste son point de vue, la focale unique par laquelle la Légion embrasse et découpe le territoire devient dérisoire. Comme l'explique Frantz Fanon, chantre de la décolonisation, « le monde colonial est un monde compartimenté »<sup>268</sup>. Or, cette perception de la Légion est contestée, le schéma qu'elle dessine se trouve mêlé à la lutte des innombrables lignes qui émanent des différents points de vue voulant s'imposer sur ce territoire. « Il n'y a pas un colonisé qui ne rêve au moins une fois par jour de s'installer à la place du colon »<sup>269</sup>. Alors que la population semble ignorer cette Légion qu'elle moque, le colonisé, ici, c'est la terre, et elle entend bien reprendre sa place.

Si Denis est si attentive à cette lutte pour l'occupation du territoire, c'est qu'elle l'a vécue lorsque enfant, son père<sup>270</sup>, administrateur de l'ordre colonial, fût envoyé étendre les lignes conquérantes de l'empire, gérer ces terres étrangères où la France tentait d'imposer un ordre nouveau. La Légion, née dans la colonisation de l'Algérie au 19<sup>ème</sup> siècle pour maintenir la

---

<sup>267</sup> Williams, James S. *Space and Being in Contemporary French Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2013. Print. P. 233

<sup>268</sup> Fanon, Frantz, Jean-Paul Sartre, Alice Cherki, and Mohammed Harbi. *Les Damnés De La Terre*. Paris: La Découverte, 2002. Print. P. 4

<sup>269</sup> Ibid., P. 5

<sup>270</sup> « Born in Paris, Claire Denis spent her childhood and formative years traveling across Africa due to her father's career as a colonial administrator and his interest in teaching his children about the importance of geography. This experience formed the basis for her interest in national identity and the legacy of French colonialism », in <http://egs.edu/faculty/claire-denis-1>

présence et l'ordre sur ce territoire alors sous domination française<sup>271</sup>, n'a pas perdu de vue la raison première de son existence : occuper et protéger les territoires qui lui sont assignés. Denis, qui a vécu en Afrique de l'Ouest de 1948 à 1962, connaît la pensée postcoloniale qui envisage une nouvelle occupation de l'espace. Le souvenir de son enfance coloniale est à l'origine de son intérêt pour l'hétérogénéité du monde et son refus de la vision monocorde à travers laquelle la Légion le perçoit. Son enfance en tant que l'Autre, que l'intruse, est à l'origine de son exploration cinématographique solidaire des immigrés, des étrangers, de tous ceux qui se trouvent en marge.

Elle conteste alors cette hégémonie occidentale voulant convertir à son modèle ce qu'elle considère comme un territoire sauvage. Investie d'une mission civilisatrice et salvatrice, elle veut dompter ces nouveaux territoires en lui infligeant ses normes et ses repères. Elle justifie d'ailleurs sa présence par cela : apporter une structure à ce désordre qu'elle considère comme chaos. Comme l'explique Fanon :

*Dans la période de décolonisation, il est fait appel à la raison des colonisés. On leur propose des valeurs sûres, on leur explique abondamment que la décolonisation ne doit pas signifier régression, qu'il faut s'appuyer sur des valeurs expérimentées, solides, cotées.*<sup>272</sup>

Or, la caméra de Denis vient défaire cette perception d'un monde qui devrait être ordonné, solide, en retournant une fois encore le regard du scrutateur sur lui-même. Une femme gardant ses chèvres est observée du bord de la route (BT 55 :30), d'un véhicule qui passe, comme une étrangeté. Que fait donc cette femme, ne suivant aucun chemin, au milieu d'un espace fait d'une

---

<sup>271</sup> « Créée le 9 Mars 1831, elle a participé à la plupart des opérations militaires menées par la France », in Comor, André-Paul. *La Légion Étrangère : Histoire Et Dictionnaire*. Paris : Laffont, 2013. Print. P.11

<sup>272</sup> Fanon, Frantz, Jean-Paul Sartre, Alice Cherki, and Mohammed Harbi. *Les Damnés De La Terre*. Paris: La Découverte, 2002. Print. P. 8

avalanche de roches ? Denis renverse la question : elle filme la femme jetant une pierre à celui qui l'observe. Cet acte est le refus de cet homme, de son véhicule, de sa route tracée qui barre son espace d'une fonctionnalité qui n'est pas la sienne. Elle continue son chemin évitant soigneusement la courbe de la route, repartant vers les amas de roches le long d'une trajectoire sinueuse, hors des lignes imposées.

Dans *Chocolat*<sup>273</sup> déjà, le découpage des espaces est au cœur du film ; la délimitation des lieux physiques se fait, comme le veut l'ordre colonial, selon l'origine ethnique. « Ce monde compartimenté, ce monde coupé en deux est habité par des espèces différentes »<sup>274</sup>. Cependant, le maintien de cette frontière se complique d'autres mouvements inattendus et incontrôlables mettant en péril la structure coloniale de séparation : « such barriers are constantly in danger of being eroded by the everyday intimacies of two races living side by side »<sup>275</sup>. Dans *Chocolat*, France, la jeune fille de la famille de colons installée dans un endroit reculé du Cameroun, observe la limite des différents espaces, hermétiques, coupés par les lignes invisibles mais si présentes de l'ordre colonial. Son jeune âge l'autorise à passer des uns aux autres puisque les enfants ont l'excuse de l'innocence et ne connaissent pas encore ces règles. Or, elle interroge déjà ces lignes qui découpent arbitrairement le territoire. Elle commence par questionner celle qui semble la plus évidente, la ligne définissant l'horizon. Son père, Marc, qui sait que l'ordre colonial est sur le point de vaciller, répond :

*Quand tu regardes vers les collines, là il n'y a plus de cases, là où il n'y a plus d'arbres, quand la Terre touche le ciel, exactement, c'est l'horizon. Plus tu t'approches de cette ligne, plus elle s'éloigne. Si tu marches vers elle, elle*

<sup>273</sup> Denis, Claire. *Chocolat*. London: Artificial Eye, 2009.

<sup>274</sup> Fanon, Frantz, Jean-Paul Sartre, Alice Cherki, and Mohammed Harbi. *Les Damnés De La Terre*. Paris: La Découverte, 2002. Print. P. 6

<sup>275</sup> Morgan, Janice. "The Spatial Politics of Racial and Cultural Identity in Claire Denis'chocolat." *Quarterly Review of Film and Video*. 20.2 (2003): 145-153. Print.

*s'éloigne, elle te fuit. Tu vois cette ligne, tu la vois, mais elle n'existe pas.*

*(Chocolat 1 :26)*

La ligne peut être approchée, mais vouloir l'atteindre, la franchir, la maîtriser ou encore la fixer relève du fantasme, de l'illusion. Marc est conscient de vouloir imposer un monde aux contours dans lesquels les populations ne se reconnaissent pas : « un jour, ils nous mettront dehors ».

Alors que le colon est placé au centre de l'espace dans lequel il évolue, d'autres temps viendront où il sera relégué à la périphérie, telle France, une fois adulte, qui erre autour de Douala. Le choix du prénom vient évidemment souligner le parallèle entre les destins personnel et national de France, la mise à l'écart de la jeune femme cherchant maladroitement son chemin dans cette Afrique qu'elle regarde avec nostalgie mais qu'elle ne reconnaît plus est à l'image de la voie que la France emprunte dans ses rapports avec le continent décolonisé sur lequel elle n'accepte pas de renoncer, toutefois, à conserver des prérogatives<sup>276</sup>.

Si Marc est conscient de ce découpage arbitraire, tout comme les légionnaires dans *Beau travail*, il ne cesse de tracer des limites, d'imposer ses voies. Sa maison est plantée au milieu d'un territoire dont les limites sont clairement dessinées de pierres peintes en blanc, les mêmes qu'utilisent les légionnaires dans *Beau travail* pour délimiter leur camp. Le monde blanc se veut solide comme le roc, il s'aligne sur cette terre africaine où ne cesse de voler au vent la terre battue que les pierres ne peuvent retenir. L'incongruité de cet agenda est encore visible lorsqu'au début du film, Marc, faisant une pause sur la route déserte et peu usitée, s'exclame : « l'année prochaine, je fais élargir la route » (*Chocolat*, 9 :13). Cette route rectiligne semble n'aller nulle part, si ce n'est vers sa maison, symbolisation de sa présence et de son occupation. Protée, le « boy », prononce alors cette phrase énigmatique : « le long du chemin, un fil noir ... » . Ce fil

---

<sup>276</sup> La France tente de façon pernicieuse de maintenir les mêmes entrées privilégiées qu'elle avait sur le continent, lorsqu'elle y avait ses colonies, au travers un réseau d'influences communément appelé la *Françafrique*.

noir, celui du peuple africain, peut être cette ligne invisible à l'œil des Blancs qui, au mépris des lignes préexistantes, tracent et greffent leurs routes, toujours plus larges, toujours plus imposantes. Le chemin, qui édifie et impose ses voies, se retrouvera bientôt doublé et effacé par ce *fil noir*, plus souple et adapté au terrain, qui peut être vu comme l'allégorie de la direction que le peuple africain empruntera au moment de la décolonisation.

En attendant, ce découpage de l'espace permet de créer un monde organisé, hiérarchisé, avec un centre, où le colon se voit, et l'autre, l'étranger, devant être contenu à la périphérie, à l'extérieur. Or, Denis veut montrer en quoi la pensée occidentale, héritière de ce schéma, produit cette notion de l'Autre comme pur étranger à soi. Comment renverser cette logique qui va faire de cet extérieur, de ce Dehors, l'ultime chance de pénétrer en soi ? Seul un aller-retour constant entre les deux peut forcer l'acceptation de la perméabilité de la ligne qui les sépare. « La pensée ne vient pas du dedans, mais elle n'étend pas davantage une occasion du monde extérieur. Elle vient de ce Dehors, et y retourne, elle consiste à l'affronter. La ligne du dehors, c'est notre double, avec toute l'altérité du double »<sup>277</sup>. Pour Denis, très influencée par Deleuze, la pensée enferme dans une vision limitée et tronquée du monde ; le cinéma, seul, autorise la porosité des lignes qui l'emprisonnent :

*L'image cinématographique, dès qu'elle assume son aberration de mouvement, opère une suspension du monde, ou affecte le visible d'un trouble, qui, loin de rendre la pensée visible, comme le voulait Eisenstein<sup>278</sup>, s'adressent au contraire*

---

<sup>277</sup> Deleuze, Gilles. "Ligne(s). Variations (entretien Avec Claire Parnet)." *Lignes*. 15.1 (1992): 113. Print. P. 114

<sup>278</sup> Sergei Eisenstein, réalisateur russe, a significativement influencé le cinéma de la première moitié du XXème siècle. Il a en particulier beaucoup théorisé le montage, qui est pour lui le moment où le film prend forme. Pour Deleuze, le montage ne doit pas venir aider la pensée mais au contraire, laisser les différents éléments du film s'entrechoquer. C'est dans ce choc qu'un supplément de pensée se crée, ce qui justement, pour lui, est tout l'intérêt du cinéma.

*à ce qui ne laisse pas penser dans la pensée, comme à ce qui ne se laisse pas voir dans la vision.*<sup>279</sup>

Denis utilise donc le cinéma pour nous présenter le trouble du monde, les lignes qui traversent son espace, dessinant ses formes, ses contours, mais surtout les fractures, les trous, les rayures, tout ce qui vient rayer la surface trop régulière du réel. Pour cela, elle laisse s'y introduire l'intrus, l'incertitude, le doute qui viennent constamment remettre en cause les linéarités et les platitudes des espaces ordonnés et organisés du monde occidental.

Dans *Beau travail*, Denis utilise à nouveau le regard des Djiboutiens pour relativiser, voire ridiculiser cette perception rigide et structurée que la Légion se fait de l'espace. Lors de l'attaque de la bâtisse abandonnée (BT 13 :10), la caméra suit la troupe dans sa préparation d'une opération d'attaque puis d'occupation du bâtiment. Ils commencent par longer le mur d'enceinte de la propriété. Dans l'immensité du territoire qui envahit l'écran tout au long du film, ce mur est une balafre qui vient arbitrairement couper l'espace. Il ne correspond à aucune logique dans les espaces vierges du désert. Il marque l'appropriation, créant un espace intérieur et un espace extérieur. Les populations locales qui évoluent dans cet espace hostile, et non contre lui, ne comprennent pas ce marquage. A plusieurs reprises, on les voit parcourir le territoire en suivant non pas des lignes tracées, imposées, mais en épousant les courbes, les trajectoires déjà inscrites par les éléments, comme ces deux femmes qui évitent la route (BT 50 :06), une femme seule semblant suivre une voie invisible pour nous entre des rochers (BT 57 :00), ou la caravane de nomades avec chameaux qui va sauver Sentain, trouvant son chemin dans la plaine de sable déserte, lieu-même où le soldat perdu est en train de mourir (BT 1 : 20). Ce territoire, comme le révèle la caméra, peut apparaître d'une beauté sauvage et impressionnante, car hors norme. Mais selon un autre point de vue, il se transforme en cauchemar : soleil écrasant, chaleur, sécheresse,

---

<sup>279</sup> Deleuze, Gilles. *Cinéma*: 2. Paris: Éd. de Minuit, 1985. P. 219

absence d'eau, poussière, monde presque exclusivement minéral. La caméra de Denis souligne cette dichotomie en présentant en parallèle, d'une part l'aisance des autochtones à se mêler au paysage, à s'y frayer un passage parmi les éléments avec lesquels ils ont appris à se mêler, d'autre part la déshérence de Sentain dans ce même paysage. Ainsi, elle met en exergue le chemin laborieux de l'homme occidental dès qu'il sort de ses *chemins battus*, c'est-à-dire des chemins qu'il s'est tracés. Ce traçage prend ici la forme d'une boussole, symbole d'un monde qui ne peut être vécu que dans la mesure, dans le repère. Alors que Galoup l'abandonne seul au milieu du désert pour le punir (BT 1 :14 :00), il lui lance avec bravache : « à tout de suite mon capitaine ! ». Armé d'une boussole, il est confiant de retrouver son chemin. Toutefois, quand il réalise que la boussole a été sabotée, il est littéralement *déboussolé* : il n'a plus aucun repère et ne sait comment s'orienter en fonction des éléments qui l'entourent. Des études<sup>280</sup> démontrent que l'homme occidental, muni de tous ses accessoires de repérage, cartes, compas, GPS, perd le *sens de l'orientation* car ces outils perturbent son cerveau, qui à l'origine fonctionne sur une base topologique plus que géométrique, mais par ces outils, en vient à faire l'inverse. Perdu dans le désert, Sentain erre, incapable de survivre (BT 1 :14 :00). Sans le tracé de ses routes pour lui monter le chemin, de ses murs pour marquer les territoires de chacun, de ses lignes balisées pour le guider, le territoire dans lequel vit l'homme occidental devient rapidement un tombeau.

En revanche, pour les populations locales, les lignes ou les murs ne sont pas leurs outils et ne leur servent pas. Au contraire, ce sont des obstacles, ils séparent l'espace en différents territoires quand eux le conçoivent comme un tout, dans le sens d'u Tout-Monde au sens où

---

<sup>280</sup> « The connections between spaces are over-represented by the spatial localized firing of hippocampal place cells, and it has been argued that hippocampal place cells may preferentially code the *topology* of an environment rather than its *geometry* ». in *Nature Communications*. Javadi, A.-H. . "Hippocampal and prefrontal processing of network topology to simulate the future". 8/ 14652 doi : 10.1038/ncomms14652. London: Nature Publishing Group, 2017. Internet resource. <https://www.nature.com/articles/ncomms14652>

l'entend Glissant. Ainsi, l'obsession des légionnaires pour le mur ou les barricades les intrigue. Lors de l'édification du camp retranché (BT 45 : 15), la première chose que font les soldats est de monter un grillage pour délimiter leur territoire. La caméra, dans un contre champ, montre un groupe de six enfants djiboutiens (BT 45 :24) réunis le long du fil barbelé qui les maintient à l'extérieur du camp. Ils font partie de cet extérieur artificiellement créé au milieu de l'étendue désertique. Interloqués, ils semblent s'interroger sur la signification et l'intérêt d'une telle opération. On retrouve la même posture que lors de l'attaque fictive de la maison abandonnée (BT 13:10) : lors de cette prise d'assaut, qui débute par la prise de possession du mur d'enceinte, passage à franchir pour assaillir l'édifice abandonné, la caméra, encore une fois, nous montre par un contre champ quatre Djiboutiennes, en gros plan, qui se sont arrêtées, regardent ce manège en spectatrices.

Dans ce désert immense, le mur est une incongruité, puisqu'il ne sépare de rien, si ce n'est du sable et du vent qui entourent le bâtiment. Or, la Légion ne perçoit l'espace que découpé en trois blocs : un premier qui est le sien, qui est perçu comme l'intérieur ; un deuxième qui est celui de l'Autre, qui est l'extérieur, et une frontière entre les deux, qu'il s'agit de garder pour contrer l'invasion de cet Autre, ou mieux, de franchir pour l'occuper et agrandir son territoire. Ce mur ne semble être là que pour faire exister le territoire fantasmé de la Légion. Dans ce désert qui redéfinit la conception de l'espace non plus en territoire mais en flux de vent, d'herbes, de sable, de mer, inscrivant des lignes multiples dans le paysage selon les fluctuations de trajectoires aléatoires entre les roches ou le ciel, la Légion, qui n'entre pas dans cette dynamique, se trouve marginalisée. Son mode opératoire binaire basé sur le couple intérieur/extérieur, appartenance/exclusion l'exclut de la dynamique en jeu où les éléments du paysage envahissent l'écran et la remettent au second plan.



La scène du creusement d'une route au milieu du chaos rocheux (BT 48 :18) en est l'illustration. Face à l'amas de roches volcaniques qui empêche leur pénétration plus avant sur le territoire, les soldats fracassent la roche afin de lui imposer leur trajectoire. Il ne s'agit pas pour eux d'accompagner et de s'inscrire dans les lignes déjà existantes mais de lutter contre ses lignes pour imposer les lignes rectilignes de la Légion. Or, la caméra vient souligner la dérision de leur entreprise. Par un simple effet de champ, la caméra s'éloigne et montre les soldats affairés à ces opérations de maîtrise du territoire, au point où ils finissent par apparaître minuscules dans l'immensité du panorama, grandiose, qui les engloutit. Seul un nuage de particules rocheuses demeure et indique encore leur présence, littéralement réduite en poussière.

Ainsi, la caméra transforme l'image habituelle de force et de maîtrise de la Légion qui soudain apparaît fragile et sans repère. N'étant plus qu'une ombre traversant un milieu qui lui est hostile, elle en devient étrangère à elle-même. Dès sa première apparition dans le film (BT 0 : 46), elle n'est d'ailleurs qu'une ombre peinte en noir, dont les contours se démarquent vaguement sur un mur délabré. Elle se laisse deviner plus qu'elle ne s'impose, le trait qui la dévoile semble incertain, elle disparaît dans la roche noire. La Légion n'est que l'ombre d'elle-même, elle n'arrive pas à se détacher de cette trame dans laquelle elle est enchâssée. Alors qu'elle croit pouvoir s'imposer dans le paysage dans lequel elle s'insère, elle n'en est qu'un élément de décor qui se démarque à peine, telle une verrue qui dérange mais à laquelle le paysage s'habitue. Cette ingurgitation de ses troupes par le milieu dans lequel elle évolue, la Légion ne l'accepte pas, elle se débat pour continuer à croire à son hégémonie sur celui-ci. Pourtant, comme l'annonce sa silhouette sur ce mur, qui ne la représente que comme une ombre, elle ne se détache qu'à peine du rouge de la terre de Djibouti.

La lutte pour l'espace géographique étant ardue, elle est transférée sur l'espace corporel. La domination d'un territoire passe souvent par la volonté d'en soumettre ses femmes, d'autant plus que le territoire physique se révèle indomptable. Si comme l'explique Gayatri Spivak, dans le contexte colonial, les hommes blancs déguisent en mission sociale leur assaut sur les femmes locales, « white men are saving brown women from brown men »<sup>281</sup>, ici, les légionnaires ne cherchent pas à sauver ces femmes des hommes indigènes mais à les en déposséder. Occuper leurs femmes, c'est occuper leur territoire. La scène qui suit (BT : 1'25), montrant à voir une boîte de nuit occupée uniquement de femmes locales qui se déhanchent, en est une démonstration. Les prédateurs, qui n'étaient dans la scène précédente que chimères, engloutis par la ligne d'horizon, apparaissent alors au grand jour des néons d'un espace qui ne se limitent plus alors pour eux qu'à ses filles à conquérir. Ils s'infiltrèrent dans le groupe, la conquête est facile, prévue d'avance, programmée, monnayée. Bien que la capture de ce 'butin' soit un jeu d'enfant, puisque sous le joug du seul rapport économique, cette prise de guerre symbolique leur assure le sentiment de puissance qu'est venue chercher la Légion sur cette terre étrangère. Si cette appropriation n'est qu'un leurre, elle satisfait à bon compte leur besoin d'emprise sur le bien d'autrui, ces femmes n'étant réduites qu'à des éléments du décor, bien meubles dont ils s'accaparent. Il va sans dire que les corps de ces filles, achetés, leur donnent l'illusion d'une victoire ; ces corps sont plus aisément pénétrables que les sables retors de Djibouti.

---

<sup>281</sup> Spivak, Gayatri C. 'Can the Subaltern Speak?', in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, eds. Patrick Williams and Laura Chrisman. Hemel Hempstead: Harvester, 1993. P. 93

## 2. Le corps du légionnaire : un territoire à maîtriser

Pénétrer l'autre, ou par extension son territoire, le posséder avant qu'il ne le fasse, semble en effet au cœur du film de Claire Denis. Cette obsession de la possession du territoire de l'autre, qu'il soit géographique ou corporel, relève d'une inquiétude : la pénétrabilité de son espace propre, l'intrusion dans le corps du soldat, considéré comme territoire infaillible, invincible, inviolable. Pour cela, il faut monter la garde, car l'intrusion menace ce territoire convoité : les corps sont montrés dans une sensualité intense, offerts de façon impudique à la caméra qui les filme à de très nombreuses reprises en gros plan, s'attardant en de multiples plans fixes, sur une épaule, un fessier bombé, un biceps saillant, un dos musclé, les fracturant en autant de morceaux livrés à la découpe, prêts à être consommés par le spectateur. « Wide-angle compositions in which figures are inscribed as one object among others in the frame, dwarfed Antonioni-style by their surrounding landscapes, are alternated with isolating and fragmentary close-ups of those same bodies filling the frame »<sup>282</sup>. Par cette découpe, la caméra met à nu la brèche tant crainte par le soldat, celle de n'être plus seulement un corps sans faille, sans orifice, sans pli. Par ces gros plans qui se succèdent, il est révélé non plus dans la toute-puissance de l'objet-soldat représenté sous la forme d'une entité indestructible mais dans sa parcellarité. Denis les fait exister au monde, à ce *jeu du monde* que Deleuze décrit comme une succession d'éléments dérivants, ouverts et reliés :

*Il ne représente aucune totalité passée dont il dériverait, aucun tout à venir qui en dériverait, mais au contraire laisse dériver le fragment pour lui-même et pour les autres fragments, en faisant de la distance, de la divergence et du décentrement*

---

<sup>282</sup> Murphy, Ian. "Feeling and form in the films of Claire Denis", in *Jump Cut: A Review of Contemporary cinema*, Berkeley. No.54, fall 2012

*qui les séparent, mais aussi bien les mélangent, une affirmation comme une nouvelle relation avec le Dehors, irréductible à l'unité.*<sup>283</sup>

Ces gros plans mettent donc en évidence la fragmentation de ces corps et défait ainsi cette unité dans laquelle ils s'enferment. Denis les présente dans la possibilité d'une nouvelle relation avec ce dehors contre lequel pourtant ils luttent et se protègent.

Ainsi, le constant établissement de périmètres de sécurité autour de leur espace de vie n'est que le reflet de la crainte de la pénétration du corps, car la moindre brèche est vécue comme une menace. Deleuze explique que le refus de ce qui est différent, extérieur, considéré comme marginal, va de pair avec la méfiance et la crainte de l'ouverture, du trou. « Il s'agit d'une bordure intérieure qui fait écho aux bordures extérieures. Toutes deux constituant la différence d'intensité entre laquelle tout se passe et communique, négligence de la marge et oubli du trou, tous deux se répondent »<sup>284</sup>. Plus qu'un oubli du trou, c'est un besoin de le faire disparaître, de le combler sans cesse. Les soldats passent leur temps à aplanir la surface, emplissant les cavités, ratissant les monticules, afin de mieux pouvoir y faire passer leurs alignements et leurs démarcations. Le trou fait peur, il est communication entre un dedans et un dehors, il est passage, il nécessite un contrôle permanent car les échanges entre différents espaces remettent en question une unité vécue comme primordiale et vitale.

L'altercation à l'origine du différend entre Galoup et Sentain est ainsi une béance, celle causée par la défection d'un soldat, camarade de ce dernier, à la surveillance de la barrière (BT 1:06 :51). A l'entrée du camp, cette sentinelle a la charge d'empêcher toute intrusion. Cette négligence offre un trou grand-ouvert sur la nuit de Djibouti, comme une appellation à la pénétration par cette masse sombre, cet espace de l'autre que la Légion tente de tenir à distance.

<sup>283</sup> Deleuze, Gilles. *L'île Déserte Et Autres Textes: Textes Et Entretiens, 1953-1974*. Paris: Minuit, 2002. Print. P.219

<sup>284</sup> Deleuze, Gilles, and David Lapoujade. *Deux Régimes De Fous: Textes Et Entretiens 1975-1995*. Paris: Éditions de Minuit, 2003. P. 392-393

Pour Galoup, c'est une trahison au corps-même de la Légion, qui se voit ainsi ouvert et offert. C'est là que naît le début du conflit ouvert avec Sentain, qui a facilité l'absence de son camarade, et que s'expose au grand jour la rivalité des deux hommes. Aucun corps étranger ne doit pénétrer dans ce corps de l'armée qui veut se voir comme invincible, et donc impénétrable. L'entrée d'un corps intrus remettrait en question l'unité du corps, condition nécessaire à la préservation de son identité et de sa force.

Mais cette peur du trou béant et de l'intrusion révèle une tension due à un désir homosexuel refoulé qui éclate finalement ici. Il veut détruire ce qu'il ne peut avoir. Ce désir est sous-jacent mais réprimé tout au long du film<sup>285</sup>, comme il l'est dans la Légion. Denis, qui a fait l'objet d'hostilité pendant le tournage, affirme : « dans la Légion, cette terreur de l'homosexualité est d'une violence insensée. La grande injure c'est 'schmoul', c'est-à-dire pédé. Moi, les acteurs, l'équipe, on s'est fait traiter de schmoul et schmoulerie pendant tout le tournage »<sup>286</sup>. La vie de légionnaire s'apparente donc à une lutte constante pour réfuter ce qui symbolise l'ouverture ultime, la pénétration, dont l'une des formes la plus crainte est l'homosexualité.

L'homosexualité dérange car la figure homosexuelle représente une menace qui dépasse le simple aspect physique/mécanique de la pénétration, comme le développe Lee Edelman, théoricien de la pensée queer, dans *No Future*<sup>287</sup>. Être queer, ce n'est pas être homosexuel, comme dans l'entendement commun, mais être à la marge, une marge qui remet en question et met en péril les ordres établis au cœur des systèmes, et dont l'homosexualité n'est qu'un

---

<sup>285</sup> L'homosexualité de Galoup est un sujet qui a été exploré dans de nombreuses études sur *Beau Travail*. Par exemple, dans l'article de Mc Gill, Hannah. « *Blood and Sand: Beau Travail* » in *Poll countdown essay no. 3 | BFI, May 2012 issue, ou le livre de Davis, Nick. The Desiring-Image: Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*. New York, N.Y: Oxford University Press, 2013. Print.

<sup>286</sup> <http://www.vacarme.org/article84.html>. Renouard

<sup>287</sup> Edelman, Lee. *No future : queer theory and the death drive*. Durham : Duke University Press, 2004. Print

symptôme : « queerness can never define an identity: it can only disturb one »<sup>288</sup>. Ainsi, Edelman fustige par exemple l'utilisation du terme *gay*, c'est-à-dire en français, *joyeux*, et préfère celui de *queer*, c'est-à-dire en français, *étrange*, car il regrette que la figure de l'homosexuel cherche à travers ce vocable une acceptation, une intégration, au lieu de conserver cette figure étrange, à la marge et libre, venant défaire les ordres établis. Or, c'est justement ce côté à la marge du personnage de Sentain qui intéresse Denis. Le queer n'est pas la défense d'un système ou d'une identité, mais la défense du droit à n'entrer dans aucun d'eux ; au contraire, à les menacer et tous les remettre en question. Ainsi, on voit bien dans le cas de *Beau Travail* que ce qui est étranger au groupe, dont Sentain n'est qu'une représentation, devient étrange et donc, menaçant.

Cette angoisse de l'homosexualité se traduit dans le film par une hyper-virilisation des rapports entre les hommes. Dans la logique binaire du légionnaire, l'alternative entre le pénétré et le pénétrant n'a guère de place et il faut affirmer son camp. La femme étant du côté des pénétrés, il faut affirmer une masculinité exacerbée au risque de franchir la frontière et tomber dans l'autre camp. Cette volonté de prévenir toute perméabilité, Jonathan Kemp l'explique : « *the penetrated male body registers as somehow female* »<sup>289</sup>.

Ainsi, les échanges entre hommes attirent puisqu'ils sont source d'identification, mais en même temps sont craints car ils menacent de rapports homosexuels ou d'assimilation au féminin. Ce double mouvement d'attrance-répulsion refoulé est ce que Eve Sedgwick décrit dans les rapports *homosociaux*, que l'on retrouve dans *Billy Budd* de Melville. « Le désir des hommes entre eux est-il ce grand stabilisateur des hiérarchies masculinistes de la culture occidentale ou compte-t-il parmi ses menaces les plus puissantes. *Billy Budd* semble poser la question

---

<sup>288</sup> Ibid. P.17

<sup>289</sup> Kemp, Jonathan. *The Penetrated Male.*, 2013. Print.

fondamentalement »<sup>290</sup>. La Légion encourage cette homosocialité puisque cette camaraderie permet une solidarité du groupe résistant à l'épreuve. En même temps, elle s'en méfie, car cette concentration et cette promiscuité d'hommes dans un espace restreint peut, quand le camarade suscite le désir, être le catalyseur d'une insurrection de l'ordre établi par les *hiérarchies masculines*. Ce désir menaçant l'intégrité physique du corps du soldat menace pareillement celle de la Légion.

Pour éviter tout écueil, il faut montrer un corps solide pouvant résister à toute épreuve, preuve ultime d'une masculinité sans faille. Cela se traduit dans *Beau Travail* par la multiplication d'exercices physiques éreintants dont le but est de montrer une capacité à lutter contre l'âpreté du territoire. S'en rendre maître est un tour de force venant souligner la vaillance du corps infaillible du soldat. Ainsi, faute de réel opposant à combattre, l'ennemi ultime à vaincre, par transfert, devient le territoire. Cette opposition entre territoire et corps vient justifier la domination du premier par la maîtrise du second. La lutte qui s'ensuit évite la concomitance entre le territoire et le soldat qui, afin de ne pas lui céder, de ne pas s'ouvrir à lui, maintient la distance<sup>291</sup>. Selon Foucault, ce besoin de contrôle et de surveillance sont les moyens de l'exercice du pouvoir qui ne se construit que dans l'établissement de points de lutte et de résistance : « les rapports de pouvoir ne peuvent exister qu'en fonction d'une multiplicité de points de résistance : ceux-ci jouent, dans les relations de pouvoir, le rôle d'adversaire, de cible, d'appui, de saillie pour une prise »<sup>292</sup>. Présenter le territoire comme sauvage et étrange et pour cela se donner pour mission de le contrôler est une manière de l'installer dans la position d'un

<sup>290</sup> Sedgwick, Eve K, and Maxime Cervulle. *Epistémologie Du Placard*. Paris : Ed. Amsterdam, 2008. Print. P.109

<sup>291</sup> Les soldats de la Légion partant en mission dans les territoires étrangers le font par roulement et sont remplacés régulièrement afin d'éviter cette possible acclimatation qui leur ferait 'baisser la garde', en se rapprochant des populations locales et en s'assimilant au milieu qu'ils sont sensés avoir sous contrôle. Il est intéressant de voir qu'à ce sujet, Subor, le commandant, qui est là depuis puis longtemps, a adopté des coutumes locales, et que les cercles dans lesquels il évolue sont plus perméables et intriqués avec ceux de la population locale que ceux du reste de la troupe, qui reste toujours unie et ne se mélange guère.

<sup>292</sup> Foucault, Michel. *Histoire De La Sexualité: I. La Volonté De Savoir*, 1978. Print. P. 125-126

adversaire afin d'en justifier la *prise*, la maîtrise. On a donc ici un parallèle entre corps et territoire, puisque Sentain comme la terre de Djibouti, apparaissent comme étranges aux yeux de la Légion qui cherche à avoir une emprise sur ces *territoires*, qu'ils soient de terre ou de chair.

L'entraînement du traditionnel parcours du combattant (BT 10 :00 - 12 :20) est l'occasion pour Galoup de vérifier l'invincibilité du soldat dans cette résistance à l'âpreté du territoire. Aucun obstacle ne doit pouvoir défier ces corps en action commandée, rien ne doit pouvoir faire dévier cette file de soldats de son parcours programmé. Ces corps, valorisés pour leur capacité à prendre l'ascendant sur ce qu'ils affrontent, doivent être mis à l'épreuve et prouver qu'ils possèdent le pouvoir de grimper, franchir, sauter selon des trajectoires déterminées, sans dévier, en surmontant toute sensation de chaleur ou de douleur. Mais ce formatage empêche de pouvoir évoluer en dehors de ce parcours formaté par la Légion. Une fois renvoyé de l'armée, Galoup ne saura plus faire fonctionner ce corps en dehors des exercices codifiés. Libre, sans balises, il est perdu et ne sait plus emprunter d'autres trajectoires : « inapte à la vie, inapte au civil... [...] Mes muscles sont rouillés ; je m'sens rouillé, attaqué par un acide » (BT 7'00). Son corps ne peut fonctionner que sous un commandement, utilisant toujours les mêmes mouvements, les mêmes muscles. Hors parcours, ses muscles sont rouillés, attaqués par un acide qui n'est autre que les flux nouveaux de cet environnement extérieur à son corps de rattachement. Sans une marche à suivre, son pas se dérègle et le voilà perdu, inapte, incapable de vivre un monde qui change et qu'il ne sait voir que d'un certain point de vue.

Pour le légionnaire, le corps n'existe que pour la performance, il doit fonctionner correctement, et chaque organe doit remplir son rôle. Il ne vaut que par ce fonctionnement, cette belle mécanique qu'on lui demande d'être. Ce corps est donc une machine, organisée, totale, entière, conçue par la pensée pour répondre à des critères définis, déterminés. Or, cette



détermination du corps vécu comme une machine est à l'origine même de ce qui semble le ronger : « Les machines désirantes nous font un organisme ; mais au sein de cette production, dans sa production même, le corps souffre d'être ainsi organisé, de ne pas avoir une autre organisation, ou pas d'organisation du tout »<sup>293</sup>. C'est dans ce corps rangé, organisé - « subordonné à l'autorité de l'âme »<sup>294</sup> comme le veut la tradition cartésienne que Deleuze cherche à remettre en question<sup>295</sup> - que le légionnaire cherche à s'identifier, à se protéger, à se sécuriser. Il ne vit pas son corps, il le modèle selon l'idée qu'il s'en fait. La pensée sur le corps l'emporte sur le vécu de celui-ci. Il le gère comme un objet coupé de son milieu, en occultant les forces vives qui le traversent. Deleuze reprend ici l'idée de Nietzsche<sup>296</sup> pour qui ces forces sont le résultat d'une *volonté de puissance* qui permet de propulser l'homme dans un devenir : « la volonté de puissance n'est point un être [...] elle est le fait élémentaire d'où résulte un devenir et une action »<sup>297</sup>. Selon Nietzsche, cette volonté permet un excès, un supplément de soi, car le maintien à l'identique empêche la création, le nouveau. Dans la conception nietzschéenne, l'homme est malade de ce corps coupé de son milieu et de ses forces.

Au lieu de laisser agir les forces créatrices et de puissance qui sont en lui, le soldat s'efforce de se conformer à l'image préconçue de l'homme viril. Comme le montre l'historien Alain Corbin, qui étudie ces catégorisations de la masculinité, ces façons d'*être un homme* et ces images de virilité ne sont que le produit de schémas fluctuants dans l'histoire et imposés par la culture occidentale :

---

<sup>293</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *L'anti-Œdipe, Capitalisme Et Schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972. Print. p.14

<sup>294</sup> Le, Diraison S, and Eric Zernick. *Le Corps Des Philosophes*. Paris: Presses universitaires de France, 1993. Print. p. 9

<sup>295</sup> Pour Deleuze, Descartes a échoué à comprendre l'homme dans une continuité avec la matière qui l'entoure, ce « labyrinthe du continu dans la matière et ses parties [...] : si Descartes n'a pas su les résoudre, c'est parce qu'il a cherché le secret du continu dans des parcours rectilignes, et celui de la liberté dans la rectitude de l'âme, ignorant l'inclinaison de l'âme autant que la courbure de la matière », in Deleuze, Gilles. *Le Pli: Leibniz Et Le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988. Print. P.5

<sup>296</sup> On peut retrouver l'influence de Nietzsche sur Deleuze dans de nombreux ouvrages. Deleuze lui rend hommage dans Deleuze, Gilles. *Nietzsche Et La Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2014. Print.

<sup>297</sup> Nietzsche, Friedrich (2013-07-26). *La Volonté de puissance* (French Edition) (Kindle Locations 4078-4083). Editions la Bibliothèque Digitale. Kindle Edition.

*Si le garçon devient homme, c'est que, à mesure que s'accomplit le lent travail de maturation biologique, les institutions qui participent à sa socialisation se chargent de lui transmettre l'habitus viril, c'est-à-dire l'ensemble des dispositions physiques et psychiques qui lui permettront de tenir son rôle d'homme une fois atteinte la maturité.*<sup>298</sup>

Ce rôle est particulièrement poussé à son paroxysme dans la Légion, où les codes de la virilité sont renforcés.

Cette conception du corps idéalisé, unique, uniforme, ne laisse aucune marge de mouvement : « *le corps n'est autre chose qu'une statue* »<sup>299</sup>. Il est donc à l'image du corps cartésien, déterminé, figé dans une entité qui ne permet pas le jeu, l'ouverture, la fuite de ce corps, cette *ligne de fuite* qui selon Deleuze laisse accès à l'inconnu, à l'imprévisible, à l'incontrôlable mais qui ne peuvent trouver place au sein de la Légion. Le corps est bien à l'image du territoire, il faut s'en assurer la maîtrise.

La caméra montre ainsi en détail les étapes successives du parcours du combattant que la Légion a conçu pour renforcer cette maîtrise des corps, poussés à surmonter les mêmes obstacles, à la même vitesse et sous le même entraînement. Pourtant, une observation plus détaillée des mouvements indique que ces corps se rebellent. En effet, pour le premier passage, celui du franchissement d'un chemin sous des obstacles (BT 10 :05), un premier soldat le fait en étendant jambes et bras, rampant en s'aplatissant comme une araignée, un autre ramasse ses jambes et ses bras du même côté en glissant et s'appuyant sur les coudes pour glisser comme un serpent, quand un dernier le fait dans une position intermédiaire, les jambes écartées mais s'appuyant sur les coudes. Ces postures très animales montrent la nécessité pour ces soldats d'exister sous une

<sup>298</sup> Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, and Georges Vigarello. *Histoire De La Virilité*. 3, La virilité en crise ? : les XXe - XXIe siècles. Paris : Seuil, 2011. Print. (p.161)

<sup>299</sup> Descartes, René, and Ferdinand Alquié. *Œuvres Philosophiques (1618-1637)*. Paris : Garnier, 1973. Print. P.65

forme autre que celle imposée, ce besoin d'altérité que Deleuze nomme justement le *devenir-animal*. Selon ce concept, il est nécessaire de se détacher du *telos*, qui attache nos sens à une origine, un but, une identité, pour explorer l'*ethos*, cette manière d'être, libérée du sujet, de la personnalisation et sentir son moi, en se fragmentant dans un faisceau de sens, se dégager de toute détermination ; aussi, sentir son corps non plus comme un organisme fini, une forme parfaite, mais comme un assemblage de molécules en mouvement, en relation avec toutes celles projetées dans le même espace. Devenir-animal, c'est se développer en autre que soi, c'est vivre étranger à soi :

*C'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus proches de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient.*<sup>300</sup>

Le reste du parcours illustre cette recherche du devenir autre. Lors du franchissement des barres (BT 10 :40), certains s'éjectent, d'autres s'enroulent, d'autres encore tournoient ; pour le franchissement du mur (BT 11 :50), certains s'agrippent d'une main puis passent un genou afin de faire levier quand d'autres sautent des deux mains puis avec l'élan font basculer le corps sur le côté. Ces corps que la Légion formate refusent ainsi de se plier à une assignation, une détermination, une fonctionnalité. Malgré le rude entraînement, chaque corps se met en mouvement selon des formes et des trajectoires qui sont le résultat d'une adaptation au terrain qui lui est propre. Ainsi, ce corps résiste à la raison pour ne plus exister que par le lieu dans lequel il évolue, il est ce que Nancy nomme le *corps-lieu* :

---

<sup>300</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux: Capitalisme Et Schizophrénie. Tome 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. Print. P. 334

*Les corps ne sont pas du 'plein', de l'espace rempli : ils sont ouverts, c'est-à-dire l'espace proprement spacieux plutôt que spatial, ou ce qu'on peut encore nommer le lieu. Les corps sont des lieux d'existence, il n'y a pas d'existence sans lieu, sans là, sans un 'ici'. Le corps-lieu n'est ni plein ni vide, il n'a ni dehors, ni dedans, ni totalité, ni fonctions, ni finalités.*<sup>301</sup>

Ainsi, ces corps de légionnaires à qui l'on impose une *totalité* et une *finalité* en viennent, dans l'adaptation spontanée au terrain, à dévier du geste imposé.

Les corps résistent et apparaissent ainsi sous des formes qui ne correspondent pas à la masse musculaire presque statuaire affichée et sculptée par la Légion, mais plutôt à cette capacité à se déformer, à s'articuler avec son milieu. « Forms means that body is articulated, not in the sense of articulation of members but as the relation to something other than itself »<sup>302</sup>. Le corps ne prend forme que dans le frôlement à un extérieur, à cette matière étrangère qui n'est pas lui, à sa surface, à sa limite avec l'autre et le dehors. Il n'existe que sur le bord de lui-même qui l'ouvre à l'autre. Pour le légionnaire, la seule façon d'éprouver ce corps devenu hermétique et qui lui reste étranger est d'en ressentir sa limite, son bord. La plaie, qui apparaît à de nombreuses reprises tout au long du film, est une manifestation récurrente de ce bord. Comme le dit Nancy, « c'est depuis mon corps que j'ai mon corps comme à moi étranger [...] ; le corps ouvre, coupe, écarte »<sup>303</sup>.

Dans les premières apparitions des légionnaires à l'écran, Denis les filme les uns après les autres, par des gros plans qui s'attardent tour à tour sur le visage de chacun (BT 5'30). Cet effet de caméra crée un malaise, poussant le spectateur dans la position de voyeur qui prend alors

<sup>301</sup> Winspur, Steven, and Adam Watt. "La Poesie Du Lieu: Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge." *The Modern Language Review*. 103.1 (2008): 169. Print. p.60. Citation de J.-L. Nancy

<sup>302</sup> Nancy, Jean-Luc, and Richard A. Rand. *Corpus*. New York, N.Y: Fordham University Press, 2008. Print. P.127

<sup>303</sup> *Ibid.*. P.18

la place du prédateur jusque-là réservée aux légionnaires. Ces derniers, filmés un à un comme s'ils étaient passés en revue, sont coupés de ce corps-rempart derrière lequel ils se protègent ordinairement afin de laisser parler la force du physique plutôt que la fragilité que l'on peut lire sur un visage. Bien qu'ils gardent le visage fermé, le gros plan donne au spectateur un regard puissant et inquisiteur qui soudain en force l'ouverture. Ces soldats si solides d'apparence se découvrent alors dans toute leur vulnérabilité. Tous regardent de côté, par pudeur, comme pour éviter notre regard scrutateur livrant l'accès aux moindres pli, rides, commissures de leur visage. L'exemple des deux premiers est le plus flagrant : ils exposent, l'un une plaie à peine fermée sur le front, l'autre une large cicatrice, comme autant d'ouvertures de leur corps venant briser l'unité de leur carapace.

La plaie apparaît à nouveau lors de la baignade en groupe, lorsque Sentain s'ouvre le pied (BT 32 :00). Là encore, son corps qu'il arbore fièrement cède. Il n'existe alors plus que par cette plaie, autour de laquelle tous ses camarades se pressent. Par cette plaie, Sentain n'est plus ce légionnaire, il est tout entier cette ouverture qui lui permet de se livrer aux autres. Galoup observe la scène et ne supporte pas ce qu'il considère comme une lâcheté, un corps vulnérable qui n'a pas sa place dans la Légion.

Pour finir, la plaie apparaît encore dans la scène du légionnaire condamné à creuser un trou (BT 1 :09 :00). Son corps n'est plus celui d'un soldat, en totale maîtrise dans un habit parfait. Son corps n'existe plus de par une fonction, encore moins une essence, mais dans une production, il ne prend vie que dans l'échange avec son milieu et les transformations qui en résultent, ce qui l'empêche d'être un corps mort. Pour Deleuze, l'homme est « une machine à manger, une machine anale, une machine à parler, une machine à respirer »<sup>304</sup>, on pourrait rajouter, une machine à suer, une machine à saigner. Le corps de ce soldat est ruisselant d'une

---

<sup>304</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Capitalisme Et Schizophrénie: L'anti-oedipe*. 1972. Print. p.7

sueur abondante, ses mains blessées par le labeur sont parcourues par des plaies qui laissent échapper de larges traînées de sang. Ainsi, il quitte le royaume des solides pour se liquéfier. Il vient se mêler à la terre qui le lui rend bien : son corps est recouvert par la poussière de la terre qu'il remue et dans laquelle il s'enfonce par le trou qu'il creuse :

*Cohérente, rigoureuse, consistante, disons-nous d'une connaissance estimable ; nous donnons notre confiance aux objets solides, dont la raideur fixe la masse et le volume [...] alors que nous répugnons à nous plonger parmi les liquides, l'aquatique et le vapoureux – vague, confuse, trouble, disons-nous d'une pensée méprisée -, règne fluide où les distances changent et fluctuent, sur laquelle, enfin, la mesure se perd.*<sup>305</sup>

Son corps poreux et distendu est mis en marge de la Légion, il est lâché dans les flux de l'extérieur, poussières, vent, rayons du soleil, et les sécrétions provenant de l'intérieur, salive, sueur, et sang.

Cette crainte d'un monde traversé par les flux se confirme dans la relation des soldats avec la mer. Milieu fluide par excellence, elle est celle par qui le danger arrive et dont il faut se méfier. Elle est ce milieu insaisissable, immaîtrisable, incertain qui appelle au mélange et à l'ouverture. Si la caméra la rend omniprésente, comme un fond d'écran, elle est gardée à distance par la Légion. Dans les rares échanges, quand la Légion se risque à l'approcher, c'est toujours pour la dominer. Or, la mer refuse le monde rectiligne et sans issue de la Légion en la pliant à son monde malléable et fluide. Lors de l'épisode de l'hélicoptère qui s'en approche trop et s'écrase, elle lui prend ses hommes qu'elle déchiquète (BT 33 :58). Lors de la baignade, on l'a vu, elle ouvre le pied de Sentain. Le seul moment où la mer ne ramène pas le corps du légionnaire à sa découpe, à sa fragmentation, c'est lors de la baignade d'un légionnaire, seul, qui

<sup>305</sup> Serres, Michel. *Atlas*. Paris: Julliard, 1994. Print. PP. 71-72

s'y livre nu (BT 8 :03). Son corps glisse alors comme s'il appartenait à cet élément, qu'il en était une composante. Le corps qui se crispait et se fermait face à l'éventualité d'une pénétration que laisse craindre les rapports homosociaux de la Légion peut enfin ici s'abandonner. Si la communion de son corps avec celui de l'Autre apparaît risquée, celle avec les éléments n'est en revanche entachée d'aucune menace. Le corps peut enfin baisser la garde et embrasser son entour. Pour être accepté, il faut se livrer, ne pas craindre de s'ouvrir et proposer, jusque sur son corps, des points d'échange. Le corps, débarrassé ici de la pensée, vit, par le seul toucher, une cohabitation harmonieuse et intime avec son milieu : « l'intimité du corps, c'est qu'il *expeause* son espacement, ses parties décomposées, disséminées »<sup>306</sup>. Le corps, sortant de son entité fermée par les contours de sa peau, vit par le chaos fragmenté des parties du corps avec l'eau, le toucher de l'un à l'autre, ce *sens* du monde autre que celui élaboré par la pensée. « La singularité du toucher parmi les sens, c'est qu'en marquant la limite, il rappelle qu'à toute existence finie, vient un monde »<sup>307</sup>.

Cet échange avec le monde, on vient de le voir, n'est rendu possible que lorsque le soldat laisse tomber sa statuaire et sa peau-armure. Aussi, Denis continue d'explorer les failles de ce corps barricadé à travers la danse, qui étrangement dans un film sur l'armée, est omniprésente. En effet, le corps n'est *lieu d'existence* que lorsqu'il échappe à la volonté de la signification. Le danseur est « un sujet qui ne propose pas un sens, qui n'attend pas un sens, mais qui tend toujours vers lui-même, c'est-à-dire vers ce corps comme corps faisant de l'espace ».<sup>308</sup> Le corps qui danse n'est pas une masse statique mais une trajectoire dans un espace, il est espace traversant, se mêlant par son mouvement aux nombreuses autres strates de l'espace dans lequel il

<sup>306</sup> Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Métailié, 2000. Print. P. 31

<sup>307</sup> Derrida, Jacques. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy: Accompagné De Travaux De Lecture De Simon Hantai*. Paris: Galilée, 2000. Print. P. 67

<sup>308</sup> Monnier, Mathilde, and Jean-Luc Nancy. *Allitérations: Conversations Sur La Danse*. Paris: Galilée, 2005. Print. P.98.

prend vie. Il ne fait alors plus qu'un avec le paysage, il lui appartient et n'existe plus que dans cette résonance avec lui, comme dans la première apparition des soldats (BT 4 :00) qui apparaissent sur l'écran au rythme de la terre, du vent qui souffle, des rayons du soleil qui effleurent, de la chaleur qui caresse. Il faut accepter ces trajectoires traversantes du monde pour accepter les siennes propres. Pour Nancy, ces trajectoires erratiques s'apparentent à celles observées lors de la danse :

*S'il s'agit du rapport d'un sujet à un monde, il faut aussi se dire que rien ne pourrait avoir lieu si le monde lui-même n'était pas déjà en train de danser. L'espace que le danseur ouvre comme espace de son auto-interprétation ou, mieux encore, de son 'ipse-interprétation' – interprétation de ce soi-même, de cette 'mêmeté' avec soi qui jamais ne peut arriver –, cet espace, cet espace-temps, doit déjà être animé de mouvement et de possibilités de mouvement, de flexions. [...] Si le monde, si l'air autour de toi était du béton, tu ne pourrais danser.*<sup>309</sup>

Dans cette conversation avec Mathilde Monnier, la chorégraphe qui conseille Denis sur le tournage de *Beau Travail*, Nancy rappelle tout d'abord qu'il est illusoire de vouloir posséder un corps solide et unique puisqu'il n'existe que dans le mouvement et donc, dans le changement. Toutefois, le voir comme tel relève d'une perception plus globale du monde dans lequel on vit, celle d'une entité souple, variable, traversée et dansant sur les rythmes et les tremblements des éléments qui l'habitent. Or, on l'a vu, les légionnaires luttent contre ce territoire qu'ils voient menaçant et auquel ils veulent imposer leurs marques et leurs limites. Tout comme ils luttent contre leur corps en leur imposant une forme robuste, prouvant leur invincibilité et leur virilité, ils veulent imposer leur rythme régulier et leur limite à la terre. Le pas lent de la marche militaire en est symptomatique : cadencé sur un chant monotone, quelque-soit l'endroit, ils marchent tous

---

<sup>309</sup> Ibid., P.96



au même pas, au même rythme, comme un seul homme. Un long traveling (BT 55 :00) illustre cette démonstration d'unité et de force, où la troupe, en colonne, traverse le paysage désert, ignorant la topographie du terrain, ses obstacles et ses sinuosités, marchant à un rythme soutenu, quelque-soit le terrain traversé. Quand ils marchent dans les rues les jours de permissions, afin de se donner une contenance, ils ne peuvent se détacher de cette cadence qu'ils adoptent en toute circonstance (BT 21 :00). Aussi, la scène d'entraînement ne peut casser ce rythme réglé et se muer en chorégraphie délivrant les corps qu'en se hissant hors les murs, à la marge du camp, loin de l'enfermement des baraquements et de la cadence du camp. Pour libérer les corps, il faut libérer l'espace. Pour Mathilde Monnier, danser, c'est :

*Entrer dans une vision cartographique de son corps. Imaginer des chemins, des trajets (cours d'eau, routes, carrefours, embranchements, etc...). C'est aussi un déplacement intérieur au sens d'un 'aller-retour, aller vers une perception plus grande (un voyage interne qui prend du temps), vers différentes régions du corps moins sensibles.*<sup>310</sup>

Danser, c'est lire son corps comme on lit un paysage, y retrouver les mêmes circonvolutions, et aller explorer des parties nouvelles de celui-ci comme on explore de nouvelles terres. Les légionnaires ferment les yeux et ne sont plus que ces corps dansant ; comme surpris par cette découverte, ils se laissent griser de ne plus s'appartenir. Dans leur routine, les soldats effectuent habituellement des gestes réguliers qui ont un but : celui de maintenir la vie très codifiée du camp. La danse est le seul moment où ils entrent dans des mouvements libérés d'une logique, d'un sens. Comme le dit Monnier, la danse, c'est :

*Pas encore de sens, pas de sentiment : mais, insensiblement, un corps se dégage de lui-même. Il se défait de sa propre présence, il se décompose, il se désarticule.*

---

<sup>310</sup> Ibid. P.134

*[...] Il ne sait rien de ce qui lui arrive : cela lui vient du dedans comme si c'était le plus éloigné des dehors. Insensiblement il vient à ce corps ceci, qu'il ne fait plus corps avec soi. Il prend du jeu. Il prend de la distance.*<sup>311</sup>

Ne plus faire corps avec soi, c'est laisser à celui-ci le jeu qui lui permet de bouger, d'être vivant.

De plus, la danse admet le contact de deux corps masculins qui acceptent de se toucher par le truchement de cette danse. En effet, elle vient justifier des attouchements qui ne sauraient, par les codes sociaux et encore moins par les codes de l'armée, être tolérés. On l'a vu, la crainte majeure du contact entre hommes dans l'homosocialité est le désir homosexuel qui pourrait menacer au contact de l'autre. Cette interdiction de se toucher est ici détournée par la danse qui devient le langage de ces corps enfin en conversation.

Dans cet univers d'hommes où la parole est rare<sup>312</sup>, c'est d'ailleurs la seule façon qu'ils ont de communiquer entre eux et de s'exprimer enfin. Si, en dehors des entraînements chorégraphiés et de ces danses, ces hommes ne se touchent pas, ils n'échangent également que très peu de paroles. Une fois encore, échanger, partager, c'est s'ouvrir à l'autre, et donc se mettre en danger. « La danse est un des endroits privilégiés pour cette forme d'identification immédiate, physique, affective. Certains, parfois, à propos de la danse, parlent d'habiter un corps – sien propre et/ou celui de l'autre que l'on regarde danser »<sup>313</sup>. La danse permet ce rapport immédiat sans le champ des significations des actions ou de la parole qui d'ordinaire vient brouiller et empêcher l'échange. C'est dans cette perspective de rapprochement des corps, qui chez ces militaires, évitent tout attouchement, que Denis a voulu utiliser la danse : « tu dances seule et

---

<sup>311</sup> Ibid. P.141

<sup>312</sup> La parole des soldats est limitée au minimum, elle est hésitante. Leur prise de parole est aussi maladroite et malhabile que la marche de l'Albatros de Baudelaire, qui évolue dans un élément qui n'est pas le sien. Le monde de la parole, façonné par elle, est cette terre hostile où ils avancent hésitant. Leur élément, là où ils s'expriment le mieux, c'est la performance, celui qu'ils trouvent dans l'exercice physique. Là seulement, ils affichent tout leur talent. La majorité d'entre eux s'expriment avant tout par des phrases courtes, des onomatopées, des cris, des gestes, des regards. La langue française, on le voit à de nombreuses reprises, n'est pas maîtrisée par tous : s'exprimer par la parole n'est pas ce qu'on leur demande et cela les arrange bien.

<sup>313</sup> Monnier, Mathilde, and Jean-Luc Nancy. *Allitérations: Conversations Sur La Danse*. Paris: Galilée, 2005. Print. P.132

tout d'un coup, tu sens la danse de quelqu'un. Tu n'as pas besoin de voir cette personne, tu n'as pas à la reconnaître, tu sens une danse, une forme... »<sup>314</sup>.

Ainsi, la danse est la naissance du corps à la terre, elle permet d'en suivre les mêmes rythmes, les mêmes mouvements :

*Pour faire un monde, la danse divise en soi des continents qui bougent et qui frottent les uns contre les autres leurs fortes plaques tectoniques. Dans toute danse remue la membrure de ces parties d'un monde et la chorée de cette géographie agitée où la terre à nouveau se sépare et se lance, tout comme un jour elle est devenue planète, bloc erratique d'éléments ployés et plissés ensemble.*<sup>315</sup>

La danse permet donc d'explorer ces plis du corps qui répondent aux plis de la terre.

Le pli, selon Deleuze, est cette ligne rectiligne faisant frontière entre deux surfaces, deux zones, « à une extrémité le sombre fond, à l'autre la lumière scellée »<sup>316</sup>, une région obscure et l'autre claire, puisque seule l'une d'entre elle peut être à la lumière. Le pli laisse ainsi apparaître deux, puis si on le répète, une multitude de faces sur toute surface lisse. Il ouvre ainsi le un regard à l'angle de vue qui varie. Or, c'est cet angle de vue que la Légion veut contrôler, de peur que dans un mouvement du pli, des pans dissimulés n'apparaissent. Le corps du légionnaire, comme son monde, est lisse, et tout pli doit être surveillé, maîtrisé. Le général Forestier, alors qu'il observe la troupe repasser, déclare : « on nous apprend l'élégance seulement dans l'uniforme et sous l'uniforme. Les plis, ça concourt justement à cette élégance » (BT 25'54). Le pli ici infligé à l'uniforme correspond à celui qui est imposé au corps, il fait *prendre le pli*, s'inscrit dans des coutumes, des habitudes et pousse à suivre la ligne de conduite de la Légion. Or, le pli de Deleuze est souple et inscrit dans le mouvement, il n'est pas cette frontière qui

<sup>314</sup> Monnier, Mathilde, and Jean-Luc Nancy. *Allitérations : Conversations Sur La Danse*. Paris: Galilée, 2005. Print. P.130

<sup>315</sup> Ibid. P.146-147

<sup>316</sup> Deleuze, Gilles. *Le Pli: Leibniz Et Le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988. Print. P. 45

sépare et s'impose. Au contraire, il mélange le sombre et le clair, sur le lieu même qui les sépare. Cet espace d'entre-deux, du passage de l'ombre à la lumière, est ce qu'il nomme le *clair-obscur* : « [la partie éclairée], quand elle s'allume, produit le blanc dans le quartier réservé, mais le blanc s'ombrage de plus en plus, il fait place à l'obscur, ombre de plus en plus épaisse à mesure qu'il se répand vers le sombre »<sup>317</sup>. Dans la Légion, pas d'obscurité, les choses doivent être claires. Le pli est ainsi privé de son jeu de lumière et de mouvement : il est écrasé par le sceau de la Légion, ce fer à repasser qui lui impose sa forme et son lieu.

L'activité de repassage est en effet récurrente tout au long du film. Elle n'est qu'une métaphore de la vision du corps du soldat : il n'est élégant, respectable, que lorsque son corps s'aligne sur la rectitude du vêtement, sur ce pli refait encore et encore, toujours au même endroit, l'embastillant, camouflant toute éventuelle expression. Pourtant, comme l'explique Deleuze, le pli révèle au contraire le corps mieux que sa matérialité : « les plis du vêtement prennent autonomie, ampleur, et ce n'est pas par simple soucis de décoration, c'est pour exprimer l'intensité d'une force spirituelle qui s'exerce sur le corps, soit pour le renverser, soit pour le redresser ou l'élever »<sup>318</sup>. Le pli du vêtement, s'il est libre, menace de redonner autonomie à ce corps entravé, d'où l'obsession du pli bien fait, continuellement marqué au fer. Le corps n'étant lui-même qu'une multitude de plis<sup>319</sup>, la Légion, par ce pli marqué au fer, doit s'assurer que le corps du soldat reste sous son commandement, qu'il ne s'égare pas dans les méandres d'un monde lui-même parcouru de plis, qui s'ouvrent, se déploient ou se ferment par des mouvements spontanés et aléatoires, révélant continuellement un monde qui bouge. Le corps du légionnaire n'appartient plus à ce territoire qui l'entoure, il appartient à la Légion et doit en suivre les règles,

---

<sup>317</sup> Ibid. P. 45

<sup>318</sup> Ibid. P. 165

<sup>319</sup> Deleuze l'explique par la formation même de tout organisme vivant : « dans le cas du vivant, il y a un pli formatif intérieur qui se transforme avec l'évolution, avec le développement de l'organisme », in Deleuze, Gilles. *Le Pli: Leibniz Et Le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988. Print. P. 11

qui surpassent toutes les autres. Aucune appartenance, aucune interaction ne doit prévaloir sur la soumission au format de la Légion, comme lorsqu'un légionnaire noir tente de venir en aide à un co-légionnaire noir, Galoup lui rappelle : « t'es plus Africain, maintenant t'es légionnaire » (BT 1' 10' 00). Un des plis de son identité est ainsi effacé, le pli à prendre pour être militaire devant surpasser tous les autres. Pour Galoup, le pli est unique et doit indiquer la direction à prendre, empêcher de dévoiler le monde sous ses multiples facettes. Tracé comme une ligne, il définit clairement deux camps : celui mis à jour par son angle de vue est autorisé, alors que l'autre, sombre, obscur, marécageux, doit être maintenu comme territoire interdit.

Le pli deleuzien vient ainsi défaire celui de la Légion. Le corps contre lequel lutte la Légion est cette dimension enveloppée, obscure, de l'expression du monde, cette multitude de plis qui le transforme en une variation continue, incompatible avec le monde déterminé d'avance et construit du monde militaire. L'œil de la Légion ne tolère aucune part d'ombre. Mais est-il possible de s'extraire ainsi aussi complètement de l'espace dans lequel on vit ? « Le pli implique le volume et commence à construire le lieu, certes, mais par multiplication ou multiplicité, sa pliure va jusqu'à remplir l'espace »<sup>320</sup>. Voyons comment le territoire impose son pli, déroule son espace et fait plier la Légion.

### **3. Le territoire de Djibouti : un espace strié**

A la question pourquoi la Légion, Denis s'est expliquée : comme on l'a vu, la commande exigeait que le film porte sur le thème de l'étranger. Mais pourquoi Djibouti ? En effet, la Légion étrangère a d'autres bases. Denis justifie le choix de Djibouti par la majesté d'un paysage si

---

<sup>320</sup> Serres, Michel. *Atlas*. Paris: Julliard, 1994. Print. P.46

imposant qu'il en appelle au questionnement et à la relativisation de la place de l'homme sur terre. « It looks like the earth could be at the very beginning, or could be at the very end, no more meant for life [...] ; you felt that you are on earth by chance, maybe it won't last »<sup>321</sup>. Ce monde apparaît dans son étrangeté singulière et ses espaces disproportionnés, au point de ne plus savoir, tant il est difficile d'y trouver tout repère, si c'en est le début ou la fin. Un tel monde est-il fait pour l'homme ? Denis semble déjà y répondre : il y est toléré. Voyons donc comment et sous quelles conditions.

La première image de Djibouti (BT 2 : 56) nous apparaît au travers de l'encadrement de la fenêtre du train, reliquat de l'époque coloniale, qui traverse tout le pays. Il se voit ainsi enchâssé par cette lucarne qui forme un cadre venant orner un paysage trop hostile pour un occidental. Ce cadre rassure le spectateur qui n'est ainsi pas abandonné dans le désert. Il est mis à l'abri dans ce train qui suit cette ligne de fer et découpe ainsi le paysage de façon arbitraire.

Or, cette ligne vient en briser l'harmonie, car seule lui importe l'efficacité, le chemin le plus court, le plus droit pour relier un point à un autre. C'est un chemin de fer, qui ne tolère aucune opposition. Cette ligne est définie par ce que Michel Serres appelle la *ruse de la raison grecque* : « le rapport de domination, de hauteur, de mépris, de rigueur et de poids s'y réduit au rapport de distance : le rapport de force s'y transforme en notion de rapport à la représentation géométrique, à la vue, théorique, au rapport mesurable, rationnel ». <sup>322</sup> Calculer, mesurer, c'est contrôler. Ainsi, le traçage de cette ligne de fer, rigide et impitoyable, a un but : celui d'asseoir son autorité, celle de l'ordre colonial. A cette fin, elle se joue de ce que la lucarne nous montre à voir, de ces courbes et de ces pentes de montagnes, de ce vent qui souffle et de cette poussière

---

<sup>321</sup> Claire Denis décrit ainsi sa première impression sur Djibouti alors qu'elle y arrive pour filmer *Beau Travail*. Propos tenus lors d'un entretien avec le critique de cinéma Eric Hynes, lors d'une retrospective sur son oeuvre au Walker Art Museum de Minneapolis en 2012: Walker Cinema's *Claire Denis: Unpredictable Universe*. <https://walkerart.org/magazine/claire-denis-dialogue-with-eric-hynes> (vidéo: 57'10)

<sup>322</sup> Serres, Michel. *Les Origines De La Géométrie: Tiers Livre Des Fondations*. Paris: Flammarion, 1993. Print. p.135

qu'elle perce, des rayons du soleil qui tournent et de la chaleur, de l'équilibre qui ressort de ce chaos minéral et sur lequel la caméra s'attarde. La rationalité occidentale doit passer et tracer son sillon, marquer le sol pour imposer sa voie.

Or, on le verra, l'œil de la caméra va libérer ce paysage, briser cette ligne rigide et droite imposée. Pour cela, il va mettre à jour la multiplicité de ses espaces en observant comment la terre va mêler, à cette ligne unique, ses éléments chaotiques, ses formes magistrales, ses courbes et ses failles. Le cadre imposé met à jour la multiplicité de son espace :

*Comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture. Tout cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un agencement.*<sup>323</sup>

Le monde ne peut être prévisible, car le tempo de la terre variant, il ne serait alors que retard ou décalage par rapport à ce qu'on attend de lui. A travers le concept d'agencement, Deleuze rappelle que le monde est composé d'éléments hétérogènes et imprévisibles qui, assemblés de façon contingente, forment un tout en mouvement. Ce tout n'a pas de but, il fonctionne comme une machine incontrôlable ayant son économie propre, à laquelle il est inutile de vouloir imposer une marche forcée, dans une direction déterminée. Ainsi, l'espace dans lequel évolue ce train, symbole de la pensée rationnelle, montre la chimère de vouloir s'abstraire du milieu dans lequel on évolue. Les structures humaines, qu'elles soient mentales ou matérielles, font partie d'un tout, mais n'en sont qu'un élément, qu'une ligne qui traverse ce paysage, au même titre que tant d'autres. Par l'œil de la caméra, le paysage de Djibouti va monopoliser l'écran pour rappeler,

---

<sup>323</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980. Print. Introduction, P. 2

tout au long du film, que la terre que l'on habite, dans la multiplicité de ses éléments, reste maîtresse de son espace. Elle concède une place à l'homme, et non l'inverse.

Il ne s'agit pas de mettre l'homme en dehors du paysage, d'annihiler sa présence pour un retour à un paysage originel ou vierge, mais plutôt de relativiser sa présence et proposer une alternative dans l'occupation de l'espace. Pour ce faire, Denis juxtapose tout au long du film des plans sur les baraquements, les routes, les constructions de l'homme européen avec d'autres qui montrent la population locale constamment en mouvement, marchant dans le désert en dehors de sentiers tracés et visibles, vivant le plus souvent dehors. L'homme ne peut habiter la terre qu'en être non-là, non ancré, n'appartenant à aucun lieu mais à tous à la fois, dans ce que Michel Serres appelle dans le *Contrat Naturel* une intelligence des lieux. Pour y accéder, il faut vivre le monde en :

*Voyageur de nature et de société, amoureux des fleuves, sables, vents, mers et montagnes, marcheur sur la Terre entière... Esprit fort et bon Diable, enfonçant ses racines dans le plus profond terreau culturel jusqu'aux plaques tectoniques les plus enfouies dans la mémoire noire de la chair et du verbe, [...] ce mélange demande un enracinement paradoxal dans le global : non dans une terre, mais en Terre, non dans le groupe mais partout.*<sup>324</sup>

Selon Serres, toute construction humaine ne peut que s'insérer dans son environnement, s'y mêler sans en prendre le contrôle. Cette volonté de creuser, ce besoin constant de marquer la terre de ses repères apparaît tout au long du film. Le légionnaire reconstitue son milieu partout où il va, il cherche, pour se rassurer, à planter la racine perdue. Or cette racine peut donner vie non pas si elle s'insère *dans une terre* pour lui imposer sa présence, mais si elle va chercher dans l'enchevêtrement des plaques tectoniques, dans le chaos du monde, dans cet antre de la terre, en

<sup>324</sup> Serres, Michel. *Le Contrat Naturel*. Paris: Flammarion, 1992. Print. P.147



*Terre*, si elle vit avec elle, *non dans le groupe, mais partout*. Cet enfermement dans le groupe, cette bulle formée par la Légion l'empêche de vivre en harmonie avec son milieu.

L'image suivante montre la vanité de ce que peut être le projet d'occupation d'un territoire<sup>325</sup>. Alors qu'on entend toujours le train, la caméra est sortie du cadre et se pose sur une montagne sombre (BT 3 :55). Le bruit du vent recouvre peu à peu celui du train, le sable poussé par celui-ci enveloppe le paysage. Juste après le passage du train colonial, la terre reprend ainsi ses droits et efface sa trace dans un nuage de poussière. Si l'homme est en mouvement, la terre l'est encore plus. Pour finir apparaît alors, symbole de la déliquescence du dessein colonial, un tank rouillé (BT 4 :09). Foin le temps de sa puissance péremptoire, l'empreinte du colon, synonyme de son emprise, s'estompe définitivement dans les vents de sable. Le tank est à l'arrêt, mangé par la rouille, à l'image de ce qu'est devenu le projet colonial d'occupation du territoire. Au-delà de sa puissance apparente, il n'est qu'illusion.

La scène du tank, symbole de la Légion, est filmée en plan d'ensemble. L'image qui suit (BT 4 :17) est un gros plan sur une petite herbacée du désert, à ses côtés. Elle est balayée par le vent et vit sur un territoire aride. Pourtant, entourée de sable et de roches noires, l'image révèle un apaisement, une harmonie, elle relève presque du jardin japonais. Etrange comparaison entre l'herbe et le tank. Tel le roseau de Jean de La Fontaine, elle plie sous le vent pour trouver sa place dans le paysage. Le tank, tel le chêne, s'est armé contre lui, mais a fini par être emporté par les éléments. Le mouvement de caméra de Denis renforce cet effet. Comme l'explique Deleuze, les changements de plans permettent d'exprimer « le point de vue sur le tout du film, une

---

<sup>325</sup> Rappelons que ce projet n'est plus – officiellement – celui de l'armée française à Djibouti que depuis peu. Djibouti est le dernier pays de l'empire colonial français à se défaire de sa tutelle et à accéder à l'indépendance en 1977. Il aura fallu une rupture, un traumatisme dans la communauté française pour que la France cède : la prise d'otage d'un bus scolaire d'enfants de légionnaires par des djiboutiens, c'est-à-dire à partir du moment où ils vont vivre à leur tour ce qu'est l'intrusion de l'étranger dans ce corps constitué pour être inviolable et imprenable. Enfermé dans une sphère hermétique, le colon ne se voit pas comme étranger, ainsi il ne peut concevoir ce que vivent les locaux. L'étranger, c'est forcément l'autre. Voir Prise d'otage de Loyada, en 1976 sur <http://www.legion-etrangere-munch.com/t17492-prise-d-otages-loyada-djibouti-3-fevrier-1976>

manière de saisir ce tout, qui devient affectif dans le gros plan, [...] perceptif dans le plan d'ensemble ».<sup>326</sup> Filmer cette herbe en gros plan, c'est la filmer comme on le fait d'un visage, c'est lui donner un côté affectif, presque humain. Remise ainsi au centre du paysage, elle n'est plus un élément de décor mais devient protagoniste à part entière, contestant ainsi le rôle principal aux soldats. En revanche, le monde des hommes, à l'image de ce tank, est laissé en arrière-plan et ne devient, en retour, plus qu'un élément du décor, que l'on aperçoit parmi tant d'autres. La vie est dans le mouvement discret de cette plante, ce léger frémissement, et non dans les rêves de grandeur et de domination de l'homme.

Grâce au plan suivant (BT 4 :25), sans transition, on accède à une illustration de cette façon intermédiaire de vivre la terre, non pas en s'imposant comme on vient de le voir, en lui infligeant sa trajectoire, son mode opératoire, comme le train frayant dans la montagne rocheuse, ni en s'en retirant pour laisser seuls les éléments s'exprimer dans ses excès. Balayant cette lutte apparente entre l'homme et la nature, sur le sable apparaissent alors des ombres qui se faufilent telles les herbes, au même rythme, entre ces mêmes roches et sur ce même sable. Ces ombres sont celles des légionnaires qui oscillent délicatement sur le sable et trouvent enfin leur place dans ce paysage. Cette apparence différente leur permet d'exister autrement et, comme le dit Deleuze, cette « nouvelle allure » leur ouvre des « nouvelles possibilités de vie »<sup>327</sup>. Tout comme les herbes, évitant soigneusement les roches, elles ondulent légèrement au gré du vent. La caméra se déplace, les soldats reprennent leur allure charnelle mais continuent d'être animés d'une vie nouvelle. Leur corps sont filmés en gros plan, jusqu'à en voir le moindre détail, leur grain de peau, pour ne pas dire les pores de celles-ci, comme si la caméra cherchait les points de passage entre ces corps et l'espace dans lequel ils évoluent. Ils n'existent plus comme des entités

<sup>326</sup> Deleuze, Gilles. *L'image-mouvement*. Paris: Editions de Minuit, 1983. Print. Chapitre 4

<sup>327</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980. Print. p. 625

unes, entières et fermées, mais avant tout par leurs points de passage qui leur permettent de faire un avec l'entour.

En effet, la caméra semble chercher ce lien à leur environnement qui leur fait tant défaut. Ils ferment leurs yeux et leur bras sont étendus dans l'air, comme des tentacules captant les éléments. Seule la surface de leur corps, cette peau qui sert d'interface, cette fine frontière qui les lie au dehors, peut leur faire toucher le monde. Les lignes que suivent le vent viennent effleurer celles que forment leur corps. Pour Derrida, le toucher s'apparente à une ligne tangente, qui s'ajuste, sans pénétrer l'espace de l'autre. « Une tangente touche une ligne ou une surface. Mais sans la couper, sans véritable intersection, dans une sorte de pertinence impertinente »<sup>328</sup>. Impertinente car non contrôlable, elle fait sens sans intermédiaire, c'est un contact du monde par affleurement. Pour que ce contact puisse se faire, il faut fermer les yeux, oublier les certitudes qui nous font voir le monde. « Sitôt touchée, la certitude sensible vire au chaos, à la tempête, tous les sens s'y dérèglent. Corps est la certitude sidérée, mise en éclats. Rien de plus propre. Rien de plus propre, rien de plus étranger à notre vieux monde ».<sup>329</sup> Ce dérèglement des sens que Nancy appelle de ses vœux fait penser à l'approche synesthésique du monde imaginé par Arthur Rimbaud<sup>330</sup>, pour qui seul le dérèglement des sens fait sens.

Or, se défaire du règlement, voilà un exercice qui remet en question jusqu'à l'existence même du légionnaire. Pourtant, dans ces ondulations au vent, voilà un des rares moments où ces hommes ne sont ni missionnés, ni emmaillotés dans leur uniforme. En fermant les yeux, ils laissent à l'extérieur tous les signes, toutes les limites, toutes les règles qui conditionnent leur existence. Ils peuvent alors se déprendre de leurs certitudes, mette de côté ce qu'ils pensent être

<sup>328</sup> Derrida, Jacques, and Simon Hantai. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris: Galilée, 2000. Print. p.151

<sup>329</sup> Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris : A.M. Métailié, 1992. Print. p. 9

<sup>330</sup> Dans sa lettre dite du 'voyant' à Paul Demeny le 15 Mai 1871, Rimbaud dit : « Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences ». Selon Rimbaud, il faut vivre hors cadre, en dehors des modèles et des conventions afin de recréer des univers parallèles.

leur raison d'être : l'obligation de puissance, de domination, toute cette carapace d'une masculinité exacerbée. C'est dans l'écart de cette condition, en n'existant plus qu'à la frontière d'eux-mêmes, en n'étant plus que cette peau qu'ils peuvent enfin vivre le chaos du monde qui les entoure.

Cette séquence se termine sur un gros plan fixe de vaguelettes qui dansent au soleil (BT 5 :25). Elles semblent agitées du même mouvement calme que celui des soldats, qui, l'instant d'avant, laissaient flotter leur bras, tels des algues bercées par le courant. Elles dansent également sur le même rythme entêtant du chant d'opéra de la bande son<sup>331</sup> qui a pris la suite du vent, comme une continuité, un tout. « Dans la musique de *Billy Budd*, non seulement on entend la mer, mais on entend le vent »<sup>332</sup>. Chant des hommes ou vent, herbes folles ou bras, tout cela communique comme dans une scène d'opéra. La musique, comme le dit Deleuze à propos de la ritournelle, peut se concevoir comme un « agencement territorial qui emprunte à tous les milieux et mord sur eux »<sup>333</sup>, formant un milieu homogène. Le milieu des soldats se confond alors avec celui du territoire pour ne plus en faire qu'un. La mer laisse scintiller ses ondes de milles éclats qui semblent danser sur son écume dans un tempo qui se cale sur celui des bras des soldats chaloupant au rythme du vent.

Mais la séquence se termine sur une reprise en main des sens par le retour du langage, complètement éclipsé jusque-là. Sur cette mer étincelante et frétilante apparaît en palimpseste, par-dessus elle, une écriture qui vient peu à peu effacer sa danse (BT 5 :34 – 5 :50). Pendant de longues secondes, l'image de la mer et de l'écriture se superposent, emmenées dans une lutte où

---

<sup>331</sup> *Billy Budd* (1951), opéra de Benjamin Britten, sur un livret de E.M. Forster, adapté de la nouvelle éponyme d'Hermann Melville, dont s'est inspiré Denis pour faire le film.

<sup>332</sup> *Entretien réalisé par Jean-Philippe Renouard et Lise Wajeman*. « 'Ce poids d'ici-bas', entretien avec Claire Denis ». *Vacarme* 14, hiver 2000. PP. 62-68

<sup>333</sup> Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Ed. de Minuit, 2004. Print. P. 286

la mer finira par céder. Cette victoire de l'écriture est toutefois fragile et doit être appuyée par deux renforts.

Tout d'abord, c'est l'entrée en scène de la parole, voix du narrateur, Galoup, qui vient lire ces écritures. Elle vient les doubler, comme pour les rassurer de ne pas être emportées par les vagues sur lesquelles elles s'étaient d'abord posées. Ecriture, parole, pensée, voilà l'armada qui est requise par ce soldat pour contrer les éléments du territoire qui se faisaient trop envahissants. La connivence qui s'était établie entre les soldats et leur environnement s'apparente à une trahison. Galoup entre en scène pour remettre de l'ordre et chacun à sa place. Comme après un rappel à l'ordre, la scène suivante (BT 5 :50) montre les soldats assis dans un bateau, statiques, tous serrés les uns contre les autres : la troupe est ressoudée, faisant bloc, prête à parer contre l'ennemi. La Légion n'est plus qu'un groupe, une entité fermée et séparée de son milieu, qui devient une entité à affronter. La mer qui l'instant d'avant se fondait dans leur environnement est soudain un élément qu'il leur faut affronter. Ils filent sur leur bateau qui la marque de son sillon, comme le train marquait le désert au début de la scène.

Galoup, ancré dans la Légion, arrivé à Djibouti grâce à elle, ne peut se défaire du regard du légionnaire, codé, dirigé. Il ne peut voir l'espace dans lequel il évolue qu'à travers un schéma mental déterminé et formaté, comme un lieu qu'il ne se représente que par des points cardinaux, sur lequel on ne progresse qu'avec des instruments de mesure. Son ultime arme contre son ennemi sera d'ailleurs une boussole qu'il trafiquera : sans instrument de mesure, le territoire ne peut plus être maîtrisé. Alors qu'il a abandonné Sentain dans le désert avec ce seul objet, un gros plan montre les aiguilles de la boussole tergiverser (BT 1 :13: 08), comme en panique, ne pouvant plus indiquer la direction à suivre. Dans le monde téléologique du légionnaire, il faut un but, un ordre, un chemin à suivre. Sans cela, le monde n'existe pas.

Sentain est désormais perdu. La scène suivante montre le train passer. Ce même train qui était le fil conducteur dans le monde colonial semble désormais lointain, inapproprié, inutile. Il passe mais le lien ne se fait plus. Sentain ne le voit pas. Il est déconnecté du monde qu'il connaît. Il entre dans la matérialité du territoire démis de tous les repères dont il avait tenté de l'affubler tout au long du film. Une fois encore, le territoire reprend ses quartiers, débarrassé de tous les oripeaux de la main-mise post-colonialiste et apparaît dans toute sa flamboyance minérale qui écrase Sentain, ainsi broyé par les éléments : le vent, le soleil, la roche, le sable, les cristaux de sel éclatants qui prennent leur revanche de sa trahison.

Toutefois, à défaut de trouver son chemin, il garde espoir de trouver à boire. Même l'élément qui semble lui manquer semble se jouer de lui. Un long plan-séquence (1 :14 :00) montre un plan d'eau, laissant croire qu'il pourrait avoir atteint une oasis. La caméra progresse lentement, s'attardant sur le paysage, ne montrant que l'eau. Le ralentissement de la caméra accompagne le rythme plus lent de la terre, d'où l'homme a chuté pour ne devenir plus qu'un détail. Sentain n'est plus visible, c'est la Terre qui occupe désormais tout l'écran, se fait désirer et impose son tempo à la caméra. Ce gros plan semble interminable, 45 secondes, le même temps que le plan du début quand la mer voulait encore trouver une existence commune dans le palimpseste qu'elle formait avec la narration de Galoup. Dans cette première séquence, elle avait fini par être éclipsée. C'est donc un peu sa réponse vengeresse qu'elle est prête à délivrer : elle ne donnera plus satisfaction à l'homme qui l'a trahie. La caméra finit par laisser entrer Sentain qui arrive sur les bords du lac. Il se penche, il boit une gorgée. La prise de vue suivante donne à voir un gros plan sur les cristaux de sel, laissant comprendre que le territoire ne se soumet plus. Il en a décidé autrement : il ne cèdera plus au desiderata de cet homme qui a tant fait pour le faire

plier. Il le rejette, l'expulse de son espace pour en reprendre le contrôle et y remettre ses propres lois.

Le territoire, chez Denis, est primordial au point de suggérer le chemin que doit prendre le scénario. En ce sens, la cinéaste est influencée par son expérience en tant qu'assistante auprès de divers réalisateurs, comme Costa-Gavras, Roberto Enrico et surtout Jim Jarmusch<sup>334</sup>.

Cependant, son expérience du territoire en tant qu'élément déterminant du scénario lui vient surtout de son aventure américaine avec sa participation en tant qu'assistante réalisatrice de Wim Wenders sur le tournage de *Paris, Texas* (1984). En effet, en voyageant avec lui à travers l'Ouest américain, alors qu'il recherche un lieu idéal pour son tournage, elle observe sa façon de travailler si particulière. « Wim works in different way and often prefers not to have a script at all and just start filming and then start the story that way »<sup>335</sup>. Or, pour se faire, il se laisse imprégner par l'espace dans lequel il souhaite tourner pour créer son film. Le paysage décide du film :

*During this trip across route 10 in the United States, we weren't just searching for locations. Wim Wenders was searching for his film. It was a moving experience for me to discover this landscape and to watch a man looking for himself... I asked myself, do I have a landscape?*<sup>336</sup>

Le cinéma crée un paysage sur lequel le film se crée. Il doit permettre de se trouver, non pas en essayant d'imposer une quelconque matérialité des personnages, en les faisant entrer dans un cadre, mais au contraire laisser le cadre se former à partir du paysage et des personnages en présence. Ce cadre ne peut être figé, il ne peut correspondre à une attente mais n'est que le résultat des mouvements des acteurs dans un espace déterminé. C'est ici bien toute la misère de

<sup>334</sup> <http://reverseshot.org/symposiums/3/claire-denis-the-art-of-seduction>

<sup>335</sup> Jarmusch, Jim, and Ludvig Hertzberg. *Jim Jarmusch: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. Print. P. 191

<sup>336</sup> Mayne, Judith. *Claire Denis*. Urbana: University of Illinois Press, 2005. Print. p.15

cette Légion en errance, qui tente tout au long du film d'imposer son champ d'action par le perpétuel marquage du terrain sur lequel elle avance au lieu de se laisser guider par ce qui l'entoure. La caméra de Denis vient la remettre à sa place, lui préférant l'espace sur lequel la Légion n'adhère pas.

Ainsi, elle inverse les positions et vient redonner le territoire à la Terre. Alors que la Légion arrive sur un flanc de montagne aride et isolé pour y monter un camp retranché (BT 44 :30), les soldats s'agitent et élèvent à la hâte des rangées de fils barbelés, tendent des cordes pour faire tenir les tentes et alignent des cailloux pour délimiter leur camp. Leur espace est entièrement quadrillé de lignes droites et rigides, affirmant avec force la présence de la Légion. Or, la caméra vient nous en donner une toute autre perspective. Elle recule et en contre-champ, laisse la Terre, qui s'ébroue, répondre à leur chimère : les montagnes noires se hérissent et le vent souffle. Ainsi, Denis fait ici se télescoper deux approches, qui s'affrontent, d'un même espace, celui des militaires et celui de la Terre. Le paysage, magnifié par l'œil humain, traversé quelques instants plus tôt, se transforme alors en terrain hostile quand il ne correspond plus aux attentes qu'on s'en fait. La caméra conclue dans un troisième temps en revenant sur le premier champ exploré par cette scène. La position des militaires est défaite, les tentes sont branlantes sous la vigueur du souffle venant des hauteurs volcaniques et peu après, la noirceur de la roche se mêlant à la nuit tombante engloutit le camp de la Légion que la montagne enfuit dans son giron. Dans un aveu d'impuissance, Galoup, le sergent qui d'ordinaire ne cède jamais, s'en remet à cette terre pour les protéger : « c'est dans espace que nous nous sommes installés ; les trois volcans menaient la garde : sentinelles » (BT 45 :45).

Chez Denis, le paysage prend donc un rôle prépondérant dans la réalisation du film, il lui donne une direction :



*We actually made this film with the help of a big wall in my office. One side was covered with photographs of my favorite places from all over the city. The other half was a whole bunch of cards with loosely sketched ideas for all sorts of scenes. [...] Claire and I spent late-night hours in front of this wall, trying to figure out where this journey was taking us.*<sup>337</sup>

La réalisation n'est pas vécue ici comme un art, mais comme une expérience, un moyen de vivre le monde, un voyage. Elle permet d'explorer les fameuses lignes qui le construisent, certes, par le biais du cinéma, donc, de façon artificielle, mais le monde n'est-il pas qu'une construction, qu'un agencement ? Pour Deleuze, le monde n'est pas. Il faut faire monde, qui n'est que « cosmos comme machine abstraite et chaque monde comme agencement concret qui l'effectue. Se réduire à une ou plusieurs lignes abstraites qui vont se continuer et se conjuguer avec d'autres, pour produire immédiatement, directement, un monde, dans lequel c'est le monde qui devient, on devient le monde »<sup>338</sup>.

Pour laisser ce monde venir et apparaître au travers de ces lignes, la caméra de Denis va le débarrasser des artifices inutiles qui viennent d'ordinaire parasiter le cinéma, au premier lieu duquel figure la parole. Le langage chez Claire Denis ne passe pas par les mots, qui non seulement ne reflètent pas ce que sont les personnages mais qui de plus viennent fausser leur interaction avec leur environnement, les enfermant dans un code qui brise tous les autres :

*J'ai une certaine appréhension à m'exprimer, et c'est pour cela que j'ai recours, non pas à des métaphores mais, parfois, à des scènes muettes. J'essaie de faire en sorte que certains sentiments naissent du silence, ou de mots qui n'ont rien à voir avec la scène, comme une bulle qui éclot à la surface d'un marécage. Pour moi,*

<sup>337</sup> Propos tenus par Wenders in Vecchio, Marjorie, and Wim Wenders. *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border (international Library of the Moving Image)*. I. B. Tauris & Company, Limited, 2014. Print. P. XXI

<sup>338</sup> Deleuze, Gilles. *Capitalisme Et Schizophrénie: 2*. Paris: Éd. de Minuit, 1980. Print. P.343

*c'est ça une scène : quelque chose a longtemps germé et fermenté – ça peut aussi être un gaz nauséabond – et soudain affleure à la surface. C'est ce que j'essaie de capturer.*<sup>339</sup>

Laisser venir des profondeurs la substance qui viendra troubler le calme des lignes de surface trop lisses. Défaire les équilibres trop apparents qui se cachent derrière les discours. Le cinéma de Denis se fait taiseux. « Claire Denis privilégie le 'tout-image', refuse les dialogues explicatifs »<sup>340</sup>.

Toutefois, le reflux de parole ne veut pas dire absence de langage. Bien au contraire, cette absence va permettre de ressentir les flux qui s'échangent à travers le ressenti :

*Je n'aime pas quand les dialogues décrivent la psychologie des personnages [...]. C'est dommage de décrire l'état intérieur des personnages par les seuls dialogues. Je préfère les aborder par le biais de la sensation que le film va créer au moyen du plan, du cadrage, du montage. Pendant le tournage, Agnès [Agnès Godard, chef-opératrice] et moi, on essaie de comprendre la sensation que l'on veut traduire à un moment donné et comment on va la traduire. Au montage, j'essaie ensuite de trouver une certaine cohérence, que la sensation appartienne aux personnages et ne relève pas d'une posture esthétique gratuite. Il faut que les sensations construisent un réseau signifiant, sinon le film devient pur objet d'art plastique.*<sup>341</sup>

L'envahissante parole est donc réduite au minimum. L'action, les silences, la place laissée au paysage, caractéristiques du cinéma de Claire Denis, va permettre non plus un canal unique mais

<sup>339</sup> <http://www.telerama.fr/cinema/les-mille-et-un-defis-de-claire-denis-1-2,53899.php>

<sup>340</sup> Szaryk, Evelyne. *L'esthétique Du Corps Dans L'oeuvre De Claire Denis*. Halifax, N.S, 2005. Print. P.122

<sup>341</sup> François Elysaëth (propos recueillis par), «Claire Denis : toute première fois» (entretien avec Claire Denis sur Vendredi Soir), 8 septembre 2002, [www.chronicart.com](http://www.chronicart.com)

un *réseau signifiant* qui se construit avec le film, sorte de maillage de toutes les lignes en action, non pas seulement dans leur continuité comme elles se présentent le plus souvent dans le cinéma, mais dans ses ruptures, dans ses segmentations :

*The films of Claire Denis are often described as sensual, even surreal, in their lack of conformity to narrative and cognitive structures of classical cinema. From Denis' perspective, the cinema understands itself and the world less through the visual/one dimensional grid of classical representation than through a multi-sensual prism that is as de-centred and chaotic as it is filled with intensity of affect.*<sup>342</sup>

On retrouve là la conception très deleuzienne du cinéma de rendre le monde. Deleuze, dans un ouvrage dédié spécialement au septième art, crédite le cinéma « non pas du pouvoir de revenir aux images, et de les enchaîner suivant les exigences d'un monologue intérieur et le rythme des métaphores, mais de les 'désenchaîner', suivant des voies multiples, des dialogues internes, toujours une voix dans une autre voix »<sup>343</sup>. Le cinéma, par ses montages qui découpent et assemblent dans des ordres nouveaux, par des cadrages qui optent pour différents points de vue, par l'apport d'un faisceau de langages au-delà des discours, est le medium parfait qui met à jour le monde sous son aspect multidimensionnel, faisant apparaître les multiples lignes qui le traverse sans en limiter certaines de façon arbitraire. Un monde autorisant la confluence de toutes ces lignes est ce que Glissant nomme le Tout-monde : « il n'est pas interdit de les voir en confluence, sans les confondre en magma ou les réduire l'une à l'autre »<sup>344</sup>. Le cinéma permet ainsi de toucher un Tout-Monde, un monde qui n'exclut aucun aspect, il permet de *devenir tout le monde* :

<sup>342</sup> Denis Claire. *Desire is violence*. Interview by Chris Darke. Sight and Sound Vol. 10, n.7. July 2000. P.17

<sup>343</sup> Deleuze, Gilles. *Cinéma: 2*. Paris: Éd. de Minuit, 1985. P. 218

<sup>344</sup> Glissant, Edouard. *Poétique De La Relation*. Paris: Gallimard, 1990. Print. P. 208

*Devenir tout le monde, c'est faire monde, faire un monde. A force d'éliminer, on n'est plus qu'une ligne abstraite, ou bien une pièce de puzzle en elle-même abstraite. C'est en conjuguant, en continuant avec d'autres lignes, d'autres pièces qu'on fait un monde, qui pourrait recouvrir le premier, comme en transparence.*<sup>345</sup>

Une des pièces primordiales de ce puzzle est le paysage dans lequel se construisent les personnages. Voyons en quoi il occupe une place centrale.

On l'a vu, Denis est influencée par un groupe de réalisateurs indépendants pour qui le caractère du personnage n'est pas la priorité. Peu importe son identité, celui-ci existe moins dans un état qu'il s'agirait de cerner que dans son mouvement, sa façon de traverser l'environnement qu'il côtoie. Il nous intéresse non pas par sa façon d'être mais par sa façon d'être là. Il n'existe pas en soi mais dans cette relation à l'espace qui l'entoure mise au jour par les trajectoires qu'il emprunte dans ce tableau dont il n'est qu'une touche, un détail. Il est ainsi poussé non pas vers la sortie, comme chez Houellebecq, mais à la marge, perdant son pouvoir omnipotent sur le territoire qu'il accapare habituellement :

*We can, to some extent, trace her subversion of classical modes of spectatorship back to those directors' predilection for long takes, minimal dialogue, and the repetition of still or "empty" frames in which the human figure is frequently edged off the screen, replaced by an alienating focus on depopulated spaces, inanimate objects, and natural or industrial environments.*<sup>346</sup>

Si effectivement, ce vide déstabilise l'homme, c'est parce qu'il faut changer de point de vue et réapprendre à voir le monde, non plus de façon verticale, lui en son sommet, mais dans sa

---

<sup>345</sup> Deleuze, Gilles. *Capitalisme Et Schizophrénie: 2*. Paris: Éd. de Minuit, 1980. Print. P.343

<sup>346</sup> <http://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/IanMurphyDenis/>

dimension plurielle et multi-vectorielle. Il échoue à intégrer le monde car il n'a qu'un seul point de vue, le sien, et qu'il est incapable d'en changer. Galoup, au début du film, exprime cet échec : « J'ai tout raté d'un certain point de vue, et beaucoup de choses dépendent du point de vue, de l'angle d'attaque » (BT 6 : 28). Avoir un angle d'attaque, c'est voir avec un apriori, à partir d'une stratégie ayant pour but de ramener l'objet à sa perception prédéterminée. L'homme ne regarde pas gratuitement, mais toujours à dessein. La caméra de Denis tente de changer ce regard, puisqu'ici, il relève plus de la méditation que de l'observation.

Ainsi, le paysage n'est pas là pour satisfaire l'œil humain, pour l'accommoder ou lui être agréable. Le choix du désert n'est pas ici un accessoire qui viendrait ajouter un supplément esthétique au film, il en est l'élément principal. Il n'est pas là, comme par exemple dans *Lawrence d'Arabie*<sup>347</sup>, pour sublimer le caractère extraordinaire d'un personnage. Pour David Jasper :

*As always with the desert, there are continuities in the very landscape's capacity to evoke extremes of emotion – deep love and profound hatred, the sense of living on the edge and endless journeys, the nomadic life. The desert is a brooding, ubiquitous presence which defines every thoughts, every action, and every relationship.*<sup>348</sup>

Chez Denis, cette dynamique est renversée, le paysage ne venant pas comme un prétexte pour souligner la grandeur d'un personnage mais au contraire pour en révéler les impasses et les doutes. Quand Lawrence d'Arabie, roi du désert, expose sa bravoure de héros monolithique face à un désert qu'il affronte sans relâche, les légionnaires, eux, malgré leur démonstration de force, apparaissent comme de faibles pantins dont le désert met à jour les failles. Jasper continue : « as

<sup>347</sup> Lean, David, Thomas E. Lawrence, Robert Bolt, Michael Wilson, Maurice Jarre, Peter O'Toole, Omar Sharif, and Alec Guinness. *Lawrence D'arabie*. Suresnes: Sony pictures home entertainment (France) [éd., 2013.

<sup>348</sup> Jasper, David. *The Sacred Desert: Religion, Literature, Art, and Culture*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2004. Print. P.130

always, the desert is the ‘other’, a place to be gone into from the established and ordered military buildings and machinery »<sup>349</sup>. Or, Denis vient opposer à ce *as always* une utilisation inverse du désert. Il n’est pas l’autre, il est le Tout, il ne permet pas au personnage de se révéler ou d’affirmer qui il est, mais au contraire, de réaliser que sans lui, il n’est rien. Il n’existe que dans sa relation à lui. « As always, the desert is a place of meeting and journeying, a place to be entered into, and from which emerges mysterious strangers, demons »<sup>350</sup>.

La beauté sauvage de Djibouti n’est donc pas là pour planter le décor. Denis, d’ailleurs, n’aime pas arrêter les choses, puisque comme on l’a vu, elle ne plante rien, n’ancre rien : pas de scénario fixe qui cadrerait l’histoire, encore moins un décor qui viendrait l’encadrer. Ainsi, rien n’est figé, tout est fluide. Le choix de Djibouti n’est pas un simple supplément pour agrémenter le film ; au contraire, il emporte tout le film, il le détermine. C’est par lui que cette notion d’étrangeté de l’étranger arrive :

*The tone of withholding and estrangement also extends to those landscapes that Denis was dazzled by as a child. The deserts, cliffs and seascapes of Djibouti may be wildly beautiful, but Agnès Godard’s camera pans across them with a crystalline depth of field that suggests not exotic rapture but the kind of fluid, dispassionate austerity that marked the primitive.*<sup>351</sup>

Djibouti permet à Denis d’approcher cette idée d’une ère primitive, temps ancien où l’homme ne dominait pas son environnement, mais ne la réduit pas à ça. La terre aride et désertique balayée par la violence des éléments qui se déchainent, vient renégocier la place de l’homme à qui elle laisse une place subalterne et anecdotique, celle qui était la sienne avant qu’il ne se l’approprié. Quand Denis choisit Djibouti, elle justifie son choix : « the earth could be at

---

<sup>349</sup> Ibid. P. 131

<sup>350</sup> Ibid. P.132

<sup>351</sup> <http://www.ejumpcut.org/archive/jc54.2012/IanMurphyDenis/>

the very beginning, or could be at the very end, no more meant for life, there is no grass, no trees, it feels like you are on earth by chance, it won't last »<sup>352</sup>. L'homme est ramené à une incidence, un accident de l'histoire de la Terre, voire une erreur ; il n'en est qu'un détail, ce qui rend dérisoire son empressement à vouloir la maîtriser.

---

<sup>352</sup> Denis Claire. Dialogue with Eric Hynes. « *Unpredictable universe* ». Talk at the Walker Center. Minneapolis, Nov. 2012

## CONCLUSION

L'analyse écocritique de l'espace et du territoire dans les œuvres de Laferrière, Houellebecq et Denis révèle les questions actuelles de l'écologie moderne, qui ne cherche plus à soustraire l'homme à une nature pure et à des espaces vierges qu'il s'agirait de sauver mais de comprendre l'interaction des uns avec les autres. Une représentation de la nature séparée de l'homme n'est plus envisageable : « there is no more wild nature to be found, just ecosystems in different states of human interaction, differing in wildness and humanness. As evolution and other ecological processes now occur primarily within human systems, biology and ecology must incorporate human systems »<sup>353</sup>. Terre et homme ne sont pas des entités séparées mais n'existent qu'à travers des systèmes qui les incorporent et les lient.

Aussi, puisqu'ils ne peuvent évoluer que par des systèmes imbriqués, ils n'ont d'autre choix que de rentrer en conversation afin d'aménager un espace où chacun trouverait sa place, non pas définitive, mais dans une relation dynamique et fluctuante. Cette nouvelle ère où l'homme doit être réintégré dans tout système qui pense la nature est nommée Anthropocène.

« The terrestrial biosphere made the transition from being shaped primarily by natural biophysical processes to an anthropogenic biosphere in the Anthropocene, shaped primarily by

---

<sup>353</sup> Ellis, Erle C. "Anthropogenic Transformation of the Terrestrial Biosphere." *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*. 369.1938 (2011): 1010-1035. Print.



human systems »<sup>354</sup>. L'homme est intrinsèquement lié à l'évolution de la terre puisqu'ils se modélisent mutuellement. Aucun retour en arrière n'est désormais possible.

Par ce changement, la pensée sur la terre s'inscrit dans un nouveau paradigme, où la nature n'existe plus par elle-même mais uniquement dans son rapport avec l'humain :

*The terrestrial biosphere is now predominantly anthropogenic, fundamentally distinct from the wild biosphere of the Holocene and before. From a philosophical point of view, nature is now human nature; there is no more wild nature to be found, just ecosystems in different states of human interaction, differing in wildness and humanness. As evolution and other ecological processes now occur primarily within human systems, biology and ecology must incorporate human system.*<sup>355</sup>

A l'ère de l'Anthropocène, il n'est plus demandé à l'homme, comme le faisaient les environnementalistes et autres protecteurs de la nature, de la préserver en lui conservant le plus possible son état dit *de nature*. Comme l'expliquent les historiens des sciences, Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, dans *L'évènement Anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*<sup>356</sup>, il ne s'agit pas d'une simple crise à surmonter mais bien d'un basculement géologique. Ainsi, ils égratignent « l'idée d'un 'développement durable' ou d'une 'économie verte' qui rendraient la conception traditionnelle de la croissance économique compatible avec une plus grande protection de l'environnement et des ressources »<sup>357</sup>, qui est ainsi remise en question. Au contraire, intégrant le fait que l'utopie de voir la nature se défaire de son emprise n'est plus de

---

<sup>354</sup> Zalasiewicz, J A, M Williams, A M. Haywood, and M Ellis. "The Anthropocene: A New Epoch of Geological Time?" (2011). Print.

<sup>355</sup> Ellis, Erle C. "Anthropogenic Transformation of the Terrestrial Biosphere." *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*. 369.1938 (2011): 1010-1035. Print.

<sup>356</sup> Bonneuil, Christophe, and Jean-Baptiste Fressoz. *L'évènement Anthropocène: La Terre, L'histoire Et Nous*. Paris: Éditions Points, 2016. Print.

<sup>357</sup> Dubois, Jérôme. "Comprendre L'anthropocène, Entre Données Quantitatives Et Choix Sociaux." *Espaces Et Sociétés*. (2016): 227. Print.

mise, il lui est demandé d'y prendre pleinement sa place, d'intervenir, mais différemment, en s'incluant dans des écosystèmes dont il est un élément.

Or, l'homme formaté par la culture occidentale conserve cette vue distante et prédatrice sur la terre, héritée d'une idéologie cartésienne créant un système pyramidal<sup>358</sup> où il se place, pour s'en assurer la position dominante, en son sommet. La nature n'est qu'une servante, elle doit lui être utile. En cas contraire, elle doit rester à distance et demeurer dans ses quartiers. Comme le montre *La carte et le territoire*, l'homme s'exclut de son environnement car il vit dans un univers débarrassé du chaos du monde, pratique et confortable, organisé de façon rationnelle afin de lui faciliter la vie. Pour ce faire, il lisse les surfaces, réduit les trajectoires pour les rendre les plus directes possibles, et évite les frottements avec ce qui l'entoure. Ainsi, il vit dans un monde froid et sans surprise, qu'il a formaté afin que celui-ci réponde à ses besoins : les distances sont réduites, l'espace est fonctionnalisé, ce qui le coupe de la nature et des autres. Il n'est pas là, transparent, puisqu'en tout lieu, il semble absent. Il ne peut y être que seul, car comme on l'a vu avec Le Corbusier, qui a inspiré son habitat, l'espace est découpé en cellule pour que chaque individu puisse avoir la sienne et s'y retrancher. Son lieu de vie n'est donc qu'un enchaînement de territoires fermés les uns aux autres : l'espace du travail, de la voiture, de la maison. « Les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner »<sup>359</sup>. Chacun dans sa cellule, évitant catégoriquement les chocs, l'homme s'est isolé. A l'image d'un échangeur

---

<sup>358</sup> Glissant explique que le monde ne peut pas être pensé comme enraciné sur une base unique, mais à travers un imaginaire spiralaire : « Il (l'imaginaire) travaille en spirale : d'une circularité à l'autre il rencontre de nouveaux espaces qu'il ne transforme pas en profondeur ni en conquête », in Glissant, Edouard. *Poétique De La Relation*. Paris: Gallimard, 1990. Print. P. 216

<sup>359</sup> Perce, Georges. *Espèces D'espaces*. Paris: Galilée, 2012. Print. P. 14

autoroutier, tout le monde se croise, mais personne n'échange. Or, comme le rappelle Glissant : « Le lieu n'est pas un territoire ; on accepte de partager le lieu, on le conçoit et le vit dans une pensée de l'errance, alors même qu'on le défend contre toute dénaturation »<sup>360</sup>.

Cette errance est impossible chez Houellebecq puisque l'utopie de l'urbanisme et l'architecture moderne se transforment en cauchemar. Les murs, omniprésents, barricadent son territoire. Ils sont le symbole de l'atrophie des espaces et de la suffocation d'une population de *morts-vivants* qui étouffe :

*Les murs menacent tout le monde, de l'un et l'autre côté de leur obscurité. C'est la relation à l'Autre (à tout L'Autre, dans ses présences animales, végétales, environnementales, culturelles et humaines) qui nous indique la partie la plus haute, la plus honorable, la plus enrichissante de nous-mêmes.*<sup>361</sup>

Ainsi, dans un monde anthropocène où les écosystèmes doivent communiquer pour ne pas s'asphyxier ou se nuire, les murs devraient se faire passage et partage, comme le propose par exemple la réalisatrice Agnès Varda, dans *Mur murs*<sup>362</sup>, où l'on trouve des murs qui parlent, des murs vivants prenant vie grâce aux *murals* faisant le lien entre les hommes, leur habitat et ce Dehors qui n'est plus laissé à l'extérieur de leur existence. Symboliquement, les murs y sont « murs-râles », « mur-murs », des *murs-vivants* vibrant au rythme de la vie des hommes. Habiter un lieu ne devrait pas être synonyme de *monter des murs* qui enferment dans des lieux clos, mais au contraire, de *faire le mur*, comme le rappellent les *street artists* Banksy ou JR, une façon « d'indiquer des issues possibles, traçant de minces et fugitifs traits d'union dans le paysage

<sup>360</sup> Glissant, Édouard. *Introduction À Une Poétique Du Divers*. Montréal: Presses de l'Univ. de Montréal, 1995. Print. P.30

<sup>361</sup> Glissant, Édouard, and Patrick Chamoiseau. *Quand Les Murs Tombent: L'identité Nationale Hors-La-Loi*. Paris: Galaade: Institut du tout-monde, 2012. Print. P. 9

<sup>362</sup> Varda, Agnès. *Mur Murs*. Peasmarsh, East Sussex: Roland Collection, 1980. Varda y explore les murals de Los Angeles, art né du refus de se voir enfermé dans les murs des musées pour s'étaler sur ceux de la ville et faire à nouveau le lien avec les habitants, qui se réapproprient ainsi l'espace urbain.

meurtri »<sup>363</sup>. L'art comme la littérature ont le pouvoir de régénérer les hommes et leur environnement en recréant ce lien manquant.

Comme chez Houellebecq, les légionnaires de Claire Denis, érigent sans cesse murs, palissades, barricades, et fils barbelés pour isoler un espace qui n'est vital que s'il est séparé d'un Dehors toujours menaçant. Dans cet espace postcolonial, cette maîtrise du territoire compartimenté où chacun a une place assignée est nécessaire à l'affirmation du pouvoir. L'espace se répartit essentiellement en trois zones concentriques : la leur, organisée et protégée, représentant la force et le pouvoir, se situe au centre, puis celles des indigènes, moins organisée, en périphérie, et enfin la nature, sauvage, irréconciliable, au loin. Chaque cercle est parfaitement hermétique et toute tentative de passage est considérée comme menaçante et doit être sanctionnée.

La dynamique mise en œuvre ici est celle du schéma colonial, que Glissant analyse dans sa description de la Plantation, illustration parfaite de la représentation de l'espace de l'homme occidental : il s'approprie la terre et en fait son territoire, organisé, plié à ses règles. « La trace ne figure pas une sente inachevée où on trébuche sans recours, ni une allée fermée sur elle-même, qui borde un territoire. La trace va dans la terre, qui jamais ne sera territoire. La trace, c'est manière opaque d'apprendre la branche et le vent »<sup>364</sup>. La trace dont parle Edouard Glissant, c'est la fuite vers le morne, la trajectoire empruntée par le Marron qui s'échappe de la Plantation<sup>365</sup>, système organisé, trié, hiérarchisé, « a system originally meant to sever and divide

<sup>363</sup> Escorne, Marie. « Quand les artistes font, défont, refont le mur », *Hermès, La Revue*, vol. 63, no. 2, 2012, pp. 181-189.

<sup>364</sup> Glissant, Édouard. *Traité Du Tout-Monde: Poétique IV*. Paris: Éditions Gallimard, 1997. Print. P. 21

<sup>365</sup> Le marronnage, pratique de résistance active à un système esclavagiste, où la fuite devenait le seul 'acte politique à la disposition des esclaves, était présent partout où les sociétés coloniales des Amériques fonctionnaient sur la base de la traite transatlantique et du travail servile alimentant l'économie de plantations ou des mines [...]. Le grand marronnage concerne les fuites collectives et définitives hors du territoire de la plantation. Il avait pour base territoriale les camps retranchés de marrons dans les mornes, in Béchacq, Dimitri, Laurier Turgeon, Laurier Turgeon, and Carlo A. Célius. "Les Parcours Du Marronnage Dans L'histoire Haïtienne: Entre Instrumentalisation Politique Et Réinterprétation Sociale." *Ethnologies*. 28.1 (2006): 203-240. Print.

[...], the result was a perpetuation and regeneration of the effects of a dead structure »<sup>366</sup>.

Comme l'espace des légionnaires, cette structure est morte, sclérosée, elle enferme chacun dans des espaces clos, la Plantation réservant à l'esclave, au colon, à l'esclave, aux animaux, aux plantations, des territoires clairement déterminés. De plus, elle est coupée de l'espace extérieur, de ce morne inquiétant, terre intouchée et vierge, qui ne se laisse apprivoiser. C'est cette même organisation, sectorisée et sectaire, qui prévaut dans le camp des légionnaires : d'un côté, L'Autre, homme assimilé à un objet puisqu'il ne correspond pas à la subjectivité occidentale, de l'autre, la nature, brouillonne et indomptable. Tous deux doivent être pareillement recalibrés aux canons du progressisme universaliste : « Le progressisme tend à considérer le monde comme un 'objet' que le 'sujet' humain doit dominer. Domination étant la cause et l'effet du mépris que l'on porte à ce monde-ci »<sup>367</sup>. Hiérarchiser le monde, c'est donc le mépriser.

Aussi, Laferrière refuse ce mépris du monde et veut rester optimiste. Le tremblement, désastre épouvantablement traduit par les médias comme le résultat d'une damnation d'Haïti, lui apparaît sous une autre lumière. Le regard, libéré de la lunette médiatique par sa déambulation, lui permet de remettre en question toute une organisation, spatiale et sociale, héritée de cette époque coloniale. Si l'on suit la métaphore de la Plantation, Laferrière se fait Marron. Il ne quitte pas seulement un monde enfermé dans des murs. Il laisse un territoire imaginé et conçu par un système de pensée rationnel scindant le monde en deux : celui des hommes et celui de la nature.

Ainsi, Laferrière s'engage vers une voie incertaine mais qui va régénérer son imaginaire : *sa trace va dans la terre*. Cette terre, réduite jusque-là au territoire de la ville, retrouve sa part de mystère, inquiétante mais pleine de surprise. Tel le Marron qui fuit la Plantation et retrouve dans

---

<sup>366</sup> Loichot, Valérie. *Orphan Narratives: The Postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison, and Saint-John Perse*. London: University of Virginia Press, 2007. Print. P. 21

<sup>367</sup> Maffesoli, Michel. *Ecosophie: Une Écologie Pour Notre Temps*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2017. Print. P. 13

le morne de son échappée tout le mystère et la force créatrice de la terre, Laferrière retrouve la part cachée de la ville, ce que Glissant nomme son *opacité* :

*Nous réclavons le droit à l'opacité. Par quoi notre tension pour tout dru exister rejoint le drame planétaire de la Relation : l'élan des peuples néantisés qui opposent aujourd'hui à l'universel de la transparence, imposé par l'Occident, une multiplicité sourde du Divers.*<sup>368</sup>

Pour retrouver le sens de la terre, il faut donc sortir de *l'allée fermée* et oser rejoindre *le drame planétaire*, prendre la bifurcation qui échappe à cette allée droite de la Plantation comme aux rues balisées et aux murs dressés de la ville et des territoires dans lesquelles l'homme se laisse trop souvent et insidieusement enfermer.

---

<sup>368</sup> Glissant, Edouard. *Le Discours Antillais*. Paris: Seuil, 1981. Print. P. 11-12

## BIBLIOGRAPHIE

Adams, Paul C. *The Boundless Self: Communication in Physical and Virtual Spaces*. Syracuse, N.Y: Syracuse University Press, 2005. Print.

Antonioli, Manola. *Géophilosophie De Deleuze Et Guattari*. Paris : l'Harmattan, 2004. Print.

Aliana, S.B.E. "Geophilosophie Et Déterritorialisation Chez Gilles Deleuze: Esquisse D'une Nouvelle Citoyenneté Dans L'espace Public Postnational." *Africa Development Senegal*. 35.4 (2010): 19-46. Print.

Arènes, Claire, and Jacques Arènes. "Michel Houellebecq: Prophète Des Temps Finissants." *Études: Revue De Culture Contemporaine*. 404.6 (2006): 796-803. Print.

Audouin, Alice. *Le Goncourt pour un Houellebecq néo-rural*. Magazine Terra Eco. Jeudi, 28 octobre 2010.

Barnes-Svarney, Patricia L. *When the Earth Moves: Rogue Earthquakes, Tremors, and Aftershocks*. New York: Thunder's Mouth Press, 2007. Print.

Barrau, Aurélien, and Jean-Luc Nancy. *Dans Quels Mondes Vivons-Nous?* Paris: Galilée, 2011. Print.

Béchacq, Dimitri, Laurier Turgeon, Laurier Turgeon, and Carlo A. Célius. "Les Parcours Du Marronnage Dans L'histoire Haïtienne: Entre Instrumentalisation Politique Et Réinterprétation Sociale." *Ethnologies*. 28.1 (2006): 203-240. Print.

Benítez, Rojo A. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham: Duke Univ. Press, 2006. Print.

Benjamin, Walter, Philippe Jaccottet, and Maurice. Gandillac. *Rastelli Raconte: Et Autres Récits. Suivi De Le Narrateur*. Paris: Seuil, 1995. Print.

Bonneuil, Christophe, and Jean-Baptiste Fressoz. *L'événement Anthropocène: La Terre, L'histoire Et Nous*. Paris: Éditions Points, 2016. Print.

Borst, Julia. "Re-thinking the Haitian Other in Relation as prochain: A Reading of Édouard Glissant and Lyonel Trouillot." *Journal of Haitian Studies* 19.1 (2013): 139-162.

Bowler, Michael J, and Ingo Farin. *Hermeneutical Heidegger*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016. Print.

Bridet, Guillaume. "Michel Houellebecq Et Les Montres Molles." *Littérature*. 151.3 (2008): 6. Print.

Buchanan, Ian, and Gregg Lambert. *Deleuze and Space*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2008. Print.

Button, Gregory, and Mark Schuller. "The tremors felt around the world", in *Contextualizing Disaster*. New York : Berghahn , 2016. Print.

Césaire, Aimé. *Cahier D'un Retour Au Pays Natal*. Paris: Présence africaine, 1956. Print.

Chevalier, Jacques. *De Saint Augustin À Saint Thomas D'Aquin*. Paris : Éd. Univ, Clément, Murielle L, and Sabine, Wesemael. *Michel Houellebecq Sous La Loupe (faux Titre; 304)*. Editions Rodopi: BV, 2007. Print.

Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine, and Georges Vigarello. *Histoire De La Virilité*. 3, La virilité en crise ? : les XXe - XXIe siècles. Paris : Seuil, 2011. Print.

Daniel-Risacher Nathalie. Cartographie et art contemporain. « Le corps du lieu ». Espace : Art actuel, Numéro 103-104, printemps-été 2013

Davis, Nick. *The Desiring-Image: Gilles Deleuze and Contemporary Queer Cinema*. New York, N.Y: Oxford University Press, 2013. Print.

De, Fanis M. *Geografie Letterarie : Il Senso Del Luogo Nell'alto Adriatico*. Roma : Meltemi, 2001. Print.

Dear, Michael J, and Steven Flusty. *The Spaces of Postmodernity: Readings in Human Geography*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. Print.

Debord, Guy. *La Planète Malade*. Paris: Gallimard, 2004. Print.

Deleuze, Gilles. *Instincts et Institutions*. Paris: Classiques Hachette, 1955. Print.

\_\_\_\_\_, and Félix Guattari. *Capitalisme Et Schizophrénie. L'Anti-Cédipe*. Vol. 1 Paris: Editions de minuit, 1972. Print.

\_\_\_\_\_, and Claire Parnet. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977. Print.

\_\_\_\_\_, and Félix Guattari. *Capitalisme Et Schizophrénie. Mille Plateaux: Vol 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. Print.



- \_\_\_\_\_. *L'image-mouvement*. Paris: Editions de Minuit, 1983. Print.
- \_\_\_\_\_. *Cinéma: 2*. Paris: Éd. de Minuit, 1985. Print.
- \_\_\_\_\_. *L'image-temps*. Paris : Editions de Minuit, 1985. Print.
- \_\_\_\_\_. *Le Pli: Leibniz Et Le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988. Print.
- \_\_\_\_\_, Hugh Tomlinson, and Robert Galeta. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Print.
- \_\_\_\_\_. "Ligne(s). Variations (entretien Avec Claire Parnet)." *Lignes*. 15.1 (1992): 113. Print.
- \_\_\_\_\_, and David Lapoujade. *L'île Déserte Et Autres Textes: Textes Et Entretiens, 1953-1974*. Paris: Editions de Minuit, 2002. Print.
- \_\_\_\_\_, and David Lapoujade. *Deux Régimes De Fous: Textes Et Entretiens 1975-1995*. Paris: Éditions de Minuit, 2003. Print.
- \_\_\_\_\_. *Critique Et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2013. Print.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche Et La Philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 2014. Print.
- \_\_\_\_\_, and Félix Guattari. *Qu'est-ce Que La Philosophie?* Paris: les Éditions de Minuit, 2014. Print.
- Delpech, Catherine, Maurice Roelens, Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant, and Ernest Pépin. *Société Et Littérature Antillaises Aujourd'hui: Actes De La Rencontre De Novembre 1994 (université De Perpignan)*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 1997. Print.
- Denis, Claire. *Desire is violence*. Interview by Chris Darke. *Sight and Sound* Vol. 10, n.7. July 2000.
- Deren, Maya. *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms, 1970. Print.
- Descartes, René, and Ferdinand Alquie. *Oeuvres Philosophiques (1618-1637)*. Paris : Garnier, 1973. Print.
- Derrida, Jacques, and Simon Hantai. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris : Galilée, 2000. Print.
- \_\_\_\_\_. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy: Accompagné De Travaux De Lecture De Simon Hantai*. Paris: Galilée, 2000. Print.
- Detry, Lionel. "Michel Serres, Musique." *Questions De Communication*. (2012): 329-330. Print.

Diaz, Junot. *Apocalypse: what disasters reveal*, in Mathieu, Paula. *Writing Places*. Boston: Pearson, 2013. Print.

Dubois, Jérôme. "Comprendre L'anthropocène, Entre Données Quantitatives Et Choix Sociaux." *Espaces Et Sociétés*. (2016): 227. Print.

Dubois, Laurent. *Haiti: The Aftershocks of History*. New York: Metropolitan Books, 2013. Print.

Duchatelet, Christophe, and Michel Houellebecq. *Michel Houellebecq*. Paris: Imec u.a, 2012. Print.

Edelman, Lee. *No future : queer theory and the death drive*. Durham : Duke University Press, 2004. Print

Edney, M H. "Theoretical Aspects of the History of Cartography: Theory and the History of Cartography." *Imago Mundi Amsterdam*. (1996): 185-191. Print.

Ellis, Erle C. "Anthropogenic Transformation of the Terrestrial Biosphere." *Philosophical Transactions: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*. 369.1938 (2011): 1010-1035. Print.

Entrikin, J N. *The Betweenness of Places : Towards a Geography of Modernity*. London : Macmillan, 1991. Print.

Escorne, Marie. « Quand les artistes font, défont, refont le mur », *Hermès, La Revue*, vol. 63, no. 2, 2012

Evernden, Neil. *The Social Creation of Nature*. Baltimore. Johns Hopkins Univ. Press, 1995. Print.

Fanon, Frantz, Jean-Paul Sartre, Alice Cherki, and Mohammed Harbi. *Les Damnés De La Terre*. Paris: La Découverte, 2002. Print.

Foucault, Michel. *Histoire De La Sexualité:1. La Volonté De Savoir*, 1978. Print

\_\_\_\_\_, Daniel Defert, and François Ewald. *Dits Et Écrits, 1954-1988: Vol. IV*. Paris: Editions Gallimard, 2000. Print.

\_\_\_\_\_. « Des espaces autres », in *Dits Et Écrits, 1976-1988: Vol. II*. Paris: Gallimard, 2001. Print.

Gallagher, Mary. *Ici-là: Place and Displacement in Caribbean Writing in French*. Amsterdam: Rodopi, 2003. Print.

Gleick, James. *Chaos: Making a New Science*. London: The Folio Society, 2015. Print.

- Glissant, Édouard. *Malemort*. Paris: Ed. du Seuil, 1975. Print.
- \_\_\_\_\_. *Le Discours Antillais*. Paris : Seuil, 1981. Print.
- \_\_\_\_\_. *Pays Rêvé Pays Réel: Poèmes*. Paris: Seuil, 1985. Print
- \_\_\_\_\_. *Poétique De La Relation*. Paris: Gallimard, 1990. Print.
- \_\_\_\_\_. *Tout-monde: Roman*. Paris: Gallimard, 1993. Print.
- \_\_\_\_\_. "Le chaos-monde, l'oral et l'écrit" in Ludwig, Ralph. *Écrire La "parole De Nuit": La Nouvelle Littérature Antillaise: Nouvelles, Poèmes Et Réflexions Poétiques*. Paris: Gallimard, 1994. Print.
- \_\_\_\_\_. *Introduction À Une Poétique Du Divers*. Montréal: Presses de l'Univ. de Montréal, 1995. Print
- \_\_\_\_\_. *Introduction À Une Poétique Du Divers*. Paris: Gallimard, 1996. Print.
- \_\_\_\_\_. *Traité Du Tout-Monde: Poétique IV*. Paris: Éditions Gallimard, 1997. Print.
- \_\_\_\_\_. *La Cohée Du Lamentin*. Paris: Gallimard, 2005. Print.
- \_\_\_\_\_. *Philosophie De La Relation: Poésie En Étendue*. Paris: Gallimard, 2009. Print
- \_\_\_\_\_. *Traité Du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 2011. Print.
- \_\_\_\_\_. *Poétique De La Relation*. Paris: Gallimard, 2012. Print.
- \_\_\_\_\_, and Patrick Chamoiseau. *Quand Les Murs Tombent: L'identité Nationale Hors-La-Loi*. Paris: Galaade: Institut du tout-monde, 2012. Print.
- Glotfelty, Cheryl, and Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens (USA): The University of Georgia Press, 2009. Print.
- Golden, Frederic. *The Trembling Earth: Probing & Predicting Quakes*. New York: Scribner, 1983. Print.
- González Castaño, Héctor. "Le Parasite, Michel Serres." *Journals :appareil*. (2013). Print.
- Goodbody, Axel, and Catherine E. Rigby. *Ecocritical Theory: New European Approaches*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011. Print.
- Gopnik, Adam. Michel Houellebecq's Francophobic satire. In *Cultural Chronicles*, The New Yorker. January 26, 2015 issue

- Guattari, Félix. *Les Trois Écologies*. Paris : Galilée, 2011. Print.
- Guattari, Félix, and Stéphane Nadaud. *Qu'est-ce Que L'écosophie?* Paris: Lignes, 2014. Print.
- Gyssels, Kathleen, and Bénédicte Ledent. *The Caribbean Writer As Warrior of the Imaginary: L'écrivain Caribéen, Guerrier De L'imaginaire*. Amsterdam: Rodopi, 2008. Print.
- Harris, Stephen L. *Agents of Chaos: Earthquakes, Volcanoes, and Other Natural Disasters*. Missoula, Mont: Mountain Press Publishing Company, 1990. Print.
- Harris, Wilson. "The Fabric of the Imagination." *Third World Quarterly*. 12.1 (1990): 175-186. Print.
- Hu, Hua. "L'utopie Chez Houellebecq : Interprétation Des Éléments Dominants Et Du Style D'écriture Dans L'univers Houellebecquien." *Res Futurae*. (2015). Print.
- Houellebecq, Michel. *Extension Du Domaine De La Lutte*. Paris: Éditions J'ai lu, 1994. Print.  
 \_\_\_\_\_. *Interventions*. Paris: Flammarion, 1998. Print.  
 \_\_\_\_\_. *Les Particules Élémentaires : Roman*. Paris : Flammarion, 1998. Print.  
 \_\_\_\_\_. *In Rester Vivant Et Autres Textes*. Paris: Librio, 1998. Print.  
 \_\_\_\_\_. *Lanzarote : Au Milieu Du Monde*. Paris : Flammarion, 2000. Print.  
 \_\_\_\_\_. *La Carte Et Le Territoire*. Paris : Flammarion, 2010. Print.
- \_\_\_\_\_, and Jean de Loisy. *Michel Houellebecq: Rester Vivant = to Stay Alive*. Coédition Paris: Palais de Tokyo, Print. et Paris: Flammarion, 2016. Print.
- Hubbell, A.L. "La Valise Ou Le Cercueil: Un Aller-Retour: Dans La Mémoire Des Pieds-Noirs." *Diasporas*. 12 (2008): 199-207. Print.
- Jackson, Stefen. *Un/natural Disasters, Here and There*. SSRC, June 11, 2006.
- Jacobsen, Michael H, and Keith Tester. *Utopia: Social Theory and the Future*. 'Chapitre 5: Houellebecq's Dystopia'. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2012. Print.
- Jauss, Hans R, and Claude Maillard. *Pour Une Esthétique De La Réception*. Paris: Gallimard, 2007. Print.
- Jenson, Deborah. "The writing of disaster in Haïti: signifying cataclysm from slave Revolution to Earthquake". *Haiti Rising: Haitian History, Culture and the Earthquake of 2010*. (2010): P. 102-111. Print.
- Kemp, Jonathan. *The Penetrated Male*. Brooklyn, NY : Punctum Books, 2013. Print.

Korzybski, Alfred, Didier Khon, Mireille Moura and Jean-Claude Dernis. *Une carte N'est Pas Le Territoire: Prolégomènes Aux Systèmes Non-Aristotéliens Et A La Sémantique Générale*. Paris: Editions de l'éclat, 2015. Print.

Kristeva, Julia. *Pouvoirs De L'horreur: Essai Sur L'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980. Print.

Laferrière, Dany, and Bernard Magnier. *J'écris Comme Je Vis*. Montréal : Boréal, 2010. Print.

\_\_\_\_\_. *Tout Bouge Autour De Moi*. Paris: Grasset, 2011. Print.

\_\_\_\_\_. *Je Suis Un Écrivain Japonais : Roman*. Paris : Libr. Générale Française, 2014. Print.

Lahens, Yanick. *Failles: Récit*. Paris: S. Wespieser, 2010. Print.

Le, Corbusier. *Précisions Sur Un État Présent De L'architecture Et De L'urbanisme*. Paris: Altamira, 1994. Print.

\_\_\_\_\_, Derek Coltman, Pamela Knight, and Eleanor Levieux. *[la Ville Radieuse.] the Radiant City. Elements of a Doctrine of Urbanism to Be Used As the Basis of Our Machine-Age Civilization. (translated by Pamela Knight, Eleanor Levieux, Derek Coltman.) [with Illustrations.]*. London: Faber & Faber, 1967. Print.

\_\_\_\_\_. *Vers Une Architecture*. Paris: Arthaud, 1977. Print.

\_\_\_\_\_. *Le Poème De L'angle Droit*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. Print

Le, Diraison S, and Eric Zernick. *Le Corps Des Philosophes*. Paris: Presses universitaires de France, 1993. Print.

Lefebvre, Henri. *La Production De L'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1986. Print.

Lesage, Anne-Sophie. *Le Héros Du Préraphaélisme*. Cork: Primento Digital, 2014

Light, Andrew, and Jonathan M. Smith. *Philosophies of Place*. Chapitre "Deleuze and Guattari and the impossibility of wilderness". Lanham: Rowman & Littlefield, 1998. Print.

Loichot, Valerie. « *Fort-de-France : Pratiques Textuelles et Corporelles D'une Ville Coloniale* »; French Cultural Studies 15 (1) : 48-60. 2004

\_\_\_\_\_. *Orphan Narratives: The Postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison, and Saint-John Perse*. London: University of Virginia Press, 2007. Print.

Maffesoli, Michel. *Ecosophie: Une Écologie Pour Notre Temps*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2017. Print.

Marzano Michela. *Foucault et la santé publique*, in *Les Tribunes de la santé* 2011/4 (numéro 33). Presses de Sciences Po (PFNSP)

Mathis-Moser, Ursula. *Dany Laferrière: La Dérive Américaine*. Montréal: VLB Éd, 2003. Print.

Mayne, Judith. *Claire Denis*. Urbana: University of Illinois Press, 2005. Print.

McCann, E, and K Ward. "Relationality/territoriality: Toward a Conceptualization of Cities in the World." *Geoforum*. 41.2 (2010): 175-184. Print.

Mc Gill, Hannah. « *Blood and Sand: Beau Travail* » in *Poll countdown essay no. 3 | BFI, May 2012 issue*

McMahon, Laura. *Cinema and Contact: The Withdrawal of Touch in Nancy, Bresson, Duras and Denis*. London: Legenda, 2012. Print.

Merleau-Ponty Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 1962. Print.

\_\_\_\_\_, and Claude Lefort. *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes*. Evanston (Ill.): Northwestern University Press, 1968. Print.

Monnier, Mathilde, and Jean-Luc Nancy. *Allitérations: Conversations Sur La Danse*. Paris: Galilée, 2005. Print.

Montgomery, Charles. *Happy City: Transforming Our Lives Through Urban Design*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013. Print.

Nancy, Jean-Luc. *L'intrus*. Paris: Galilée, 1985. Print.

\_\_\_\_\_. *Corpus*. Paris: Metailié, 2000. Print.

\_\_\_\_\_ "Rives, Bords, Limites." *Angelaki*. 9.2 (2004): 41-53. Print.

\_\_\_\_\_, and Jeff Fort. *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press, 2005. Print.

\_\_\_\_\_, and Richard A. Rand. *Corpus*. New York, N.Y: Fordham University Press, 2008. Print.

Naulleau, Eric, Christophe Absi, and Jean-Loup Chiflet. *Au Secours, Houellebecq Revient ! : Rentrée Littéraire : Par Ici La Sortie*. Paris : Chiflet, 2005. Print.

Nietzsche, Friedrich, and Alexandre M. Desrousseaux. *Humain, Trop Humain*. Paris: Mercure de France, 1906. Print.

\_\_\_\_\_, Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Pierre Klossowski, and de L. M. Buhot. *Le Gai Savoir*. Paris: Gallimard, 1990. Print.

\_\_\_\_\_ and Jean-Claude Hémery. *Oeuvres Philosophiques Complètes: T. 8. I*. Paris: Gallimard, 1990. Print.

\_\_\_\_\_. *La Volonté de puissance*. (Kindle Locations 4078-4083). Editions la Bibliothèque Digitale: Kindle Edition, 2013

Nouelmann, François. "Glissant Le Déchiffreur." *Littérature*. 154.2 (2009): 36. Print.

Orléans, Charles, and Aimé Champollion-Figeac. *Les Poésies Du Duc Charles D'orléans*. Paris: J. Belin-Leprieur et C. de Batines, 1842. Print.

Ovide, and Désiré Nisard. *Oeuvres Complètes*. Paris: J. J. Dubochet et Compagnie, 1838. Print.

Picabia, Francis, Friedrich W. Nietzsche, Suzanne Romain, and Carole Boulbès. *Picabia Avec Nietzsche: Lettres D'amour À Suzanne Romain (1944-1948)*. Dijon: Presses du réel, 2010. Print.

Posthumus, Stéphanie. *Vers une écocritique française : le contrat naturel de Michel Serres*, in *Mosaic : a journal for the interdisciplinary study of literature*. Volume 44, Number 2. June 2011

Pranchère, Jean-Yves, and Alexis Philonenko. *L'autorité Contre Les Lumières: La Philosophie De Joseph De Maistre*. S.l.: s.n., 1996. Print.

Prigogine, I, Isabelle Stengers, and I Prigogine. *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. Toronto: Bantam Books, 1984. Print

Raffestin, Claude. « Paysage et territorialité », *Cahiers de géographie du Québec*, vol.21, n°53-54, 1977

Renouard, Jean-Philippe, and Lise Wajeman. "Ce poids d'ici-bas : entretiens avec Claire Denis" *Vacarme*. 14.1 (2000): 62

Richards, Simon, and Corbusier Le. *Le Corbusier and the Concept of Self*. New Haven: Yale University Press, 2003. Print.

Rimbaud, Arthur, and Antoine Adam. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 2007. Print.

Robinson, Andrew. *Earthquake*. London, UK: Reaktion Books, 2012. Print.

Romano, Claude. *Le Chant De La Vie: Phénoménologie De Faulkner*. Paris: Gallimard, 2005. Print.

Said, Edward W. *L'orientalisme: L'orient Créé Par L'occident*. Paris: Seuil, 2015. Print.

Sarnel, Romain. "Lieux De Passages Et Transversalités : Pour Une Dynamique Deleuzienne." *Le Portique*. 20/2007. Print.

Sauvé, Mathieu-Robert. *Quand l'aide humanitaire devient un spectacle*. Montreal : Université de Montréal Nouvelles, 2010. Print.

Sbriglio, Jacques. *Le Corbusier: L'unité D'habitation De Marseille Et Les Autres Unités D'habitation À Rezé-Les-Nantes, Berlin, Briey En Forêt Et Firminy = Unité D'habitation in Marseilles and the Four Other Unité Blocks in Rezé-Les-Nantes, Berlin, Briey En Forêt and Firminy*. Paris: Fondation Le Corbusier, 2004. Print.

Sedgwick, Eve K, and Maxime Cervulle. *Epistémologie Du Placard*. Paris : Ed. Amsterdam, 2008. Print.

Serres, Michel. *La Naissance De La Physique Dans Le Texte De Lucrèce: Fleuves Et Turbulences*. Paris: Éditions de Minuit, 1977. Print.

\_\_\_\_\_. *Le Contrat Naturel*. Paris : Editions F. Bourin, 1990. Print.

\_\_\_\_\_, and Bruno Latour. *Éclaircissements: Cinq Entretiens Avec Bruno Latour*. Paris: François Bourin, 1992. Print.

Serres, Michel. *Les Origines De La Géométrie: Tiers Livre Des Fondations*. Paris: Flammarion, 1993. Print.

\_\_\_\_\_. *Atlas*. Paris : Julliard, 1994. Print.

\_\_\_\_\_. *Le Parasite*. Paris : Hachette, 1997. Print

\_\_\_\_\_. *Hominescence*. Paris: Le Pommier, 2001. Print.

\_\_\_\_\_. *L'incandescent*. Paris: Ed. Le Pommier, 2003. Print.

\_\_\_\_\_. *Biogée: Mer Et Fleuve. Terre Et Monts. Trois Volcans. Vents Et Météores. Faune Et Flore. Rencontres, Amours*. Brest: Editions-dialogues, 2010. Print.

\_\_\_\_\_. *Le Mal Propre: Polluer Pour S'approprier?* Paris: Poche-Le Pommier, 2012. Print.

Snow, C P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. Mansfield Center, CT: Martino Publishing, 2013. Print.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 2011. Print.



Spivak, Gayatri C. 'Can the Subaltern Speak?', in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, eds. Patrick Williams and Laura Chrisman. Hemel Hempstead: Harvester, 1993. Print.

Spurr, David. *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012. Print.

Sullivan, Rob. *Geography Speaks: Performative Aspects of Geography*; Burlington, VT: Ashgate Pub. Company; 2011. Print.

Thomas, Bonnie. *Connecting Histories: Francophone Caribbean Writers Interrogating Their Past*. Jackson: University Press of Mississippi, 2017. Print.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the past: Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press, 2015. Print.

Vanborre, Emmanuelle. *Haïti Après Le Tremblement De Terre: La Forme, Le Rôle Et Le Pouvoir De L'écriture*. Peter Lang Publishing. New York, 2014. Print.

Vecchio, Marjorie, and Wim Wenders. *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border (international Library of the Moving Image)*. I. B. Tauris & Company, Limited, 2014. Print.

Vray, Jean-Bernard, and Christine Jerusalem. *Jean Echenoz : " Une Tentative Modeste De Description Du Monde"*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 2006. Print.

Wesemael, Sabine, and Michel Houellebecq. *Michel Houellebecq*. Amsterdam : Rodopi, 2004. Print.

Westphal, Bertrand. *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace*. Paris: Éditions de Minuit, 2007. Print.

Williams, James S. *Space and Being in Contemporary French Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2013. Print.

Winspur, Steven, and Adam Watt. "La Poesie Du Lieu: Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge." *The Modern Language Review*. 103.1 (2008): 169. Print.

Zalasiewicz, J A, M Williams, A M. Haywood, and M Ellis. "The Anthropocene: A New Epoch of Geological Time?" (2011). Print.