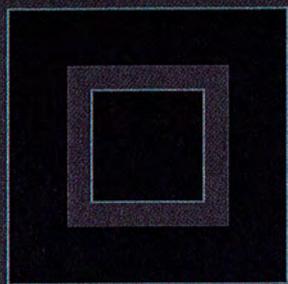


**FOUCAULT**  
LE CORPS UTOPIQUE,  
LES HÉTÉROTOPIES



PRÉSENTATION DE DANIEL DEFERT

lignes

Il y a donc des pays sans lieu et des histoires sans chronologie ; des cités, des planètes, des continents, des univers, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Sans doute ces cités, ces continents, ces planètes sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leurs cœurs ; bref, c'est la douceur des utopies. Pourtant je crois qu'il y a – et ceci dans toute société – des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte ; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours. Il est bien probable que chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe, dans l'espace qu'il occupe, où il vit réellement, où il travaille, des lieux utopiques, et, dans le temps où il s'affaire, des moments uchroniques.

Voici ce que je veux dire. On ne vit pas dans un espace neutre et blanc ; on ne vit pas, on

ou dans toute l'histoire du monde, une seule forme d'hétérotopie qui soit restée constante. On pourrait peut-être classer les sociétés, par exemple, selon les hétérotopies qu'elles préfèrent, selon les hétérotopies qu'elles constituent. Par exemple, les sociétés dites primitives ont des lieux privilégiés ou sacrés ou interdits – comme nous-mêmes d'ailleurs; mais ces lieux privilégiés ou sacrés sont en général réservés aux individus « en crise biologique ». Il y a des maisons spéciales pour les adolescents au moment de la puberté; il y a des maisons spéciales réservées aux femmes à l'époque des règles; d'autres pour les femmes en couches. Dans notre société, ces hétérotopies pour les individus en crise biologique ont à peu près disparu. Remarquez qu'au XIX<sup>e</sup> siècle encore, il y avait les collèges pour les garçons, il y avait le service militaire aussi, qui jouaient sans doute ce rôle: il fallait que les premières manifestations de la sexualité virile aient lieu *ailleurs*. Et après tout, pour les jeunes filles, je me demande si le voyage de noces n'était pas à la fois une sorte d'hétérotopie et d'hétérochronie: il ne fallait pas que la défforation de la jeune fille ait lieu dans la maison même où elle était née, il fallait que cette défforation ait lieu en quelque sorte *nulle part*.

Mais ces hétérotopies biologiques, ces hétérotopies de crise, disparaissent de plus en plus, et sont remplacées par des hétérotopies de déviation: c'est-à-dire que les lieux que la société ménage dans ses marges, dans les plages

vides qui l'entourent, sont plutôt réservés aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. De là les maisons de repos, de là les cliniques psychiatriques, de là également, bien sûr, les prisons. Il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite, puisque après tout l'oisiveté dans une société aussi affairée que la nôtre est comme une déviation – déviation d'ailleurs qui se trouve être une déviation biologique quand elle est liée à la vieillesse, et c'est une déviation, ma foi, constante, pour tous ceux du moins qui n'ont pas la discrétion de mourir d'un infarctus dans les trois semaines qui suivent leur mise à la retraite.

Second principe de la science hétérotopologique: au cours de son histoire, toute société peut parfaitement résorber et faire disparaître une hétérotopie qu'elle avait constituée auparavant, ou encore en organiser qui n'existaient pas encore. Par exemple, depuis une vingtaine d'années, la plupart des pays d'Europe ont essayé de faire disparaître les maisons de prostitution, avec un succès mitigé, on le sait, puisque le téléphone a substitué un réseau arachnéen et bien plus subtil à la vieille maison de nos aïeux. En revanche, le cimetière, qui est pour nous, dans notre expérience actuelle, l'exemple le plus évident de l'hétérotopie (le cimetière est absolument l'*autre* lieu), le cimetière n'a pas toujours joué ce rôle dans la civilisation occidentale. Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, il était au cœur

de la cité, disposé là, au milieu de la ville, tout à côté de l'église; et, à vrai dire, on ne lui attachait aucune valeur solennelle. Sauf pour quelques individus, le sort commun des cadavres était tout simplement d'être jeté au charnier sans respect pour la dépouille individuelle. Or, d'une façon très curieuse, au moment même où notre civilisation est devenue athée, ou, du moins, *plus athée*, c'est-à-dire à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on s'est mis à individualiser les squelettes. Chacun a eu droit à sa petite boîte et à sa petite décomposition personnelles. D'un autre côté, tous ces squelettes, toutes ces petites boîtes, tous ces cercueils, toutes ces tombes, tous ces cimetières ont été mis à part; on les a mis hors de la ville, à la limite de la cité, comme si c'était en même temps un centre et un lieu d'infection et, en quelque sorte, de contagion de la mort. Mais tout ceci ne s'est passé – il ne faut pas l'oublier – qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, et même dans le cours du Second Empire. C'est sous Napoléon III, en effet, que les grands cimetières parisiens ont été organisés à la limite des villes. Il faudrait aussi citer – et là on aurait en quelque sorte une surdétermination de l'hétérotopie – les cimetières pour tuberculeux; je pense à ce merveilleux cimetière de Menton, dans lequel ont été couchés les grands tuberculeux qui étaient venus, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, se reposer et mourir sur la Côte d'Azur: autre hétérotopie.

En général, l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui,

normalement, seraient, devraient être incompatibles. Le théâtre, qui est une hétérotopie, fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers. Le cinéma est une grande scène rectangulaire, au fond de laquelle, sur un espace à deux dimensions, l'on projette un espace à nouveau à trois dimensions. Mais peut-être le plus ancien exemple d'hétérotopie serait-il le jardin, création millénaire qui avait certainement en Orient une signification magique. Le traditionnel jardin persan est un rectangle qui est divisé en quatre parties, qui représentent les quatre éléments dont le monde est composé, et au milieu duquel, au point de jonction de ces quatre rectangles, se trouvait un espace sacré: une fontaine, un temple. Et, autour de ce centre, toute la végétation du monde, toute la végétation exemplaire et parfaite du monde devait se trouver réunie. Or, si l'on songe que les tapis orientaux étaient, à l'origine, des reproductions de jardins – au sens strict, des « jardins d'hiver » –, on comprend la valeur légendaire des tapis volants, des tapis qui parcouraient le monde. Le jardin est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique et le tapis est un jardin mobile à travers l'espace. Était-il parc ou tapis ce jardin que décrit le conteur des *Mille et Une Nuits*? On voit que toutes les beautés du monde viennent se recueillir en ce miroir. Le jardin, depuis le fond de l'Antiquité, est un lieu d'utopie. On a peut-être l'impression que les romans se situent

facilement dans des jardins : c'est en fait que les romans sont sans doute nés de l'institution même des jardins. L'activité romanesque est une activité jardinière.

Il se trouve que les hétérotopies sont liées le plus souvent à des découpages singuliers du temps. Elles sont parentes, si vous voulez, des hétérochronies. Bien sûr, le cinétière est le lieu d'un temps qui ne s'écoule plus. D'une façon générale, dans une société comme la nôtre, on peut dire qu'il y a des hétérotopies qui sont les hétérotopies du temps quand il s'accumule à l'infini : les musées et les bibliothèques, par exemple. Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les musées et les bibliothèques étaient des institutions singulières ; ils étaient l'expression du goût de chacun. En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée, en quelque sorte, d'arrêter le temps, ou plutôt de le laisser se déposer à l'infini dans un certain espace privilégié, l'idée de constituer l'archive générale d'une culture, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes et tous les goûts, l'idée de constituer un espace de tous les temps, comme si cet espace pouvait être lui-même définitivement hors du temps, c'est là une idée tout à fait moderne : le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies propres à notre culture.

Il y a en revanche des hétérotopies qui sont liées au temps, non pas sur le mode de l'éternité, mais sur le mode de la fête : des hétérotopies non pas éternitaires mais chroniques. Le théâtre,

bien sûr, mais aussi les foires, ces merveilleux emplacements vides au bord des villes, quelquefois même aux centres des villes, et qui se peuplent une ou deux fois par an de baraques, d'étalages, d'objets hétérochies, de lutteurs, de femmes-serpents et de diseuses de bonne aventure. Il y a, plus récemment dans l'histoire de notre civilisation, les villages de vacances ; je pense surtout à ces merveilleux villages poly-nésiens qui, sur les bords de la Méditerranée, offrent trois petites semaines de nudité primitive et éternelle aux habitants de nos villes. Les pallotes de Djerba, par exemple, sont parentes, en un sens, des bibliothèques et des musées, puisque ce sont des hétérotopies d'éternité — on invite les hommes à renouer avec la plus ancienne tradition de l'humanité — et en même temps, elles sont la négation de toute bibliothèque et de tout musée, puisqu'il ne s'agit pas, à travers elles, d'accumuler le temps mais, au contraire, de l'effacer et de revenir à la nudité, à l'innocence du premier péché. Il y a aussi, il y a *avant*, plutôt, parmi ces hétérotopies de la fête, ces hétérotopies chroniques, la fête de tous les soirs dans les maisons closes d'autrefois, la fête qui commençait à six heures du soir, comme dans *La Fille Elisa*.

Enfin, d'autres hétérotopies sont liées, non pas à la fête, mais au passage, à la transformation, au labeur d'une régénération. C'étaient, au XIX<sup>e</sup> siècle, les collèges et les casernes, qui devaient faire d'enfants des adultes, de villa-

geois des citoyens, et de naîfs des déniaisés. Il y a surtout, de nos jours, les prisons.

Enfin, je voudrais proposer comme cinquième principe de l'hétérotopologie, ce fait : que les hétérotopies ont toujours un système d'ouverture et de fermeture qui les isole par rapport à l'espace environnant. En général, on n'entre pas dans une hétérotopie comme dans un moulin, ou bien on y entre parce qu'on y est contraint (les prisons, évidemment), ou bien lorsque l'on s'est soumis à des rites, à une purification. Il y a même des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à cette purification. Purification mi-religieuse et mi-hygiénique, comme dans les hammams des musulmans, ou comme dans le sauna des Scandinaves, purification seulement hygiénique, mais qui entraîne avec elle toutes sortes de valeurs religieuses ou naturalistes.

Il y a d'autres hétérotopies, au contraire, qui ne sont pas fermées sur le monde extérieur, mais qui sont pure et simple ouverture. Tout le monde peut y entrer, mais, à vrai dire, une fois qu'on y est entré, on s'aperçoit que c'est une illusion et qu'on n'est entré nulle part. L'hétérotopie est un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors. Par exemple, en Amérique du Sud, dans les maisons du XVIII<sup>e</sup> siècle, il y avait toujours, ménagée à côté de la porte d'entrée, mais *avant* la porte d'entrée, une petite chambre qui ouvrait directement sur le monde extérieur et qui était destinée aux visiteurs de passage ; c'est-à-dire que n'importe qui, à n'im-

porte quelle heure du jour et de la nuit, pouvait entrer dans cette chambre, pouvait s'y reposer, pouvait y faire ce qu'il voulait, pouvait partir le lendemain matin sans être vu ni reconnu par personne ; mais, dans la mesure où cette chambre n'ouvrait d'aucune manière sur la maison elle-même, l'individu qui y était reçu ne pouvait jamais pénétrer à l'intérieur de la demeure familiale même. Cette chambre était une sorte d'hétérotopie entièrement extérieure. On pourrait lui comparer l'hétérotopie des motels américains, où l'on entre avec sa voiture et sa maîtresse, et où la sexualité illégale se trouve à la fois abritée et cachée, tenue à l'écart, sans être pour autant laissée à l'air libre.

Enfin, il y a des hétérotopies qui *semblent* ouvertes, mais où seuls entrent véritablement ceux qui sont déjà initiés. On croit qu'on accède à ce qu'il y a de plus simple, de plus offert, et en fait on est au cœur du mystère ; c'est du moins de cette façon-là qu'Aragon entrerait autrefois dans les maisons closes : « *Encore aujourd'hui, ce n'est pas sans une certaine émotion collégienne que je franchis ces seuils d'excitabilité particulière. J'y poursuis le grand désir abstrait qui parfois se dégage des quelques figures que j'ai jamais aimées. Une ferveur se déploie. Pas un instant je ne pense au côté social des lieux. L'expression maison de tolérance ne peut se prononcer sérieusement.* »

C'est là sans doute qu'on rejoint ce qu'il y a de plus essentiel dans les hétérotopies. Elles

sont la contestation de tous les autres espaces, une contestation qu'elles peuvent exercer de deux manières : ou bien, comme dans ces maisons closes dont parlait Aragon, en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon : c'est ainsi qu'ont fonctionné, au moins dans le projet des hommes, pendant un certain temps – au XVIII<sup>e</sup> siècle surtout – les colonies. Bien sûr, ces colonies avaient une grande utilité économique, mais il y avait des valeurs imaginaires qui leur étaient attachées, et sans doute ces valeurs étaient-elles dues au prestige propre des hétérotopies. C'est ainsi qu'aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les sociétés puritaines anglaises ont essayé de fonder en Amérique des sociétés absolument parfaites ; c'est ainsi qu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début encore du XX<sup>e</sup> siècle, dans les colonies françaises, Lyautéy et ses successeurs ont rêvé de sociétés hiérarchisées et militaires. Sans doute la plus extraordinaire de ces tentatives fut-elle celle des jésuites au Paraguay. Au Paraguay, en effet, les jésuites avaient fondé une colonie merveilleuse, dans laquelle, la vie tout entière réglementée, le régime du communisme le plus parfait régnait, puisque les terres et les troupeaux appartenaient à tout le monde. Seul un petit jardin était attribué à chaque famille, les maisons étaient disposées en rangs réguliers le long de deux

rues qui se coupaient à angle droit. Au fond de la place centrale du village, il y avait l'église ; sur l'un des côtés, le collège ; sur l'autre, la prison. Les jésuites réglementaient du soir au matin et du matin au soir, méticuleusement, toute la vie des colons. L'angélus sonnait à cinq heures du matin pour le réveil ; puis il marquait le début du travail ; à midi, la cloche rappelait les gens, hommes et femmes, qui avaient travaillé dans les champs ; à six heures, on se réunissait pour dîner ; et à minuit, la cloche sonnait à nouveau, c'était celle qu'on appelait la cloche du « réveil conjugal », car les jésuites, qui tenaient à ce que les colons se reproduisent, tiraient allégrement tous les soirs sur la cloche pour que la population puisse proliférer, ce qu'elle fit d'ailleurs, puisque de 130 000 qu'ils étaient au début de la colonisation jésuite, les Indiens étaient devenus 400 000 au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. On avait là l'exemple d'une société entièrement fermée sur elle-même, qui n'était rattachée par rien au reste du monde, sauf par le commerce et les bénéfices considérables que faisait la Société de Jésus.

Avec la colonie, on a une hétérotopie qui est en quelque sorte assez naïve pour vouloir réaliser une illusion. Avec la maison close, on a en revanche une hétérotopie qui est assez subtile ou habile pour vouloir dissiper la réalité avec la seule force des illusions. Et si l'on songe que le bateau, le grand bateau du XIX<sup>e</sup> siècle, est un morceau d'espace flottant, un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre

en un sens, mais livré fatalement à l'infini de la mer et qui, de port en port, de quartier à filles en quartier à filles, de bordée en bordée, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en ces jardins orientaux qu'on évoquait tout à l'heure, on comprend pourquoi le bateau a été pour notre civilisation – et ceci depuis le XVII<sup>e</sup> siècle au moins – à la fois le plus grand instrument économique et notre plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Les civilisations sans bateaux sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur lequel on puisse jouer; leurs rêves alors se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la hideur des polices la beauté ensoleillée des corsaires.

« HÉTÉROTOPIE » :  
 TRIBULATIONS D'UN CONCEPT  
 ENTRE VENISE, BERLIN ET LOS ANGELES<sup>1</sup>

par Daniel Defert

Le 14 mars 1967, le Cercle d'études architecturales de Paris invitait Michel Foucault à prononcer une conférence sur l'espace, dont il proposait une analytique nouvelle, qu'il baptisait « hétérotopologie ». Le texte de cette conférence connut une circulation restreinte, réservée aux membres de ce cercle sous forme de dactylogramme, à l'exception d'extraits en français parus en 1968 dans la revue italienne *L'Architettura*<sup>2</sup>, jusqu'à sa publication à Berlin, à l'automne 1984, dans le cadre de l'exposition « Idée, processus, résultats » au Martin Gropius Bau<sup>3</sup>.

1. Une autre version de ce texte a paru en 1997 dans le catalogue de Documenta X, à Kassel.

2. M. Foucault, « Des espaces autres », *L'Architettura, cronache e storia*, vol. XIII, n° 150, 1968, p. 822-823.

3. M. Foucault, « Des espaces autres », *AMCS, Revue d'architecture*, octobre 1984, p. 46-49. C'est cette version de 1984, dans le présent volume, qui est recueillie dans les *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, t. IV, texte n° 360.

Eliade, Mircea, le sacré et le profane,  
Gallimard, Paris, 1965.

## CHAPITRE PREMIER

### *L'espace sacré et la sacralisation du Monde*

#### *Homogénéité spatiale et hiérophanie.*

Pour l'homme religieux, *l'espace n'est pas homogène*; il présente des ruptures, des cassures : il y a des portions d'espace qualitativement différentes des autres. « N'approche pas d'ici, dit le Seigneur à Moïse, ôte les chaussures de tes pieds; car le lieu où tu te tiens est une terre sainte » (Exode, III, 5). Il y a donc un espace sacré, et par conséquent « fort », significatif, et il y a d'autres espaces, non-consacrés et partant sans structure ni consistance, pour tout dire : amorphes. Plus encore : pour l'homme religieux, cette non-homogénéité spatiale se traduit par l'expérience d'une opposition entre l'espace sacré, le seul qui soit *réel*, qui *existe réellement*, et tout le reste, l'étendue informe qui l'entoure.

Disons tout de suite que l'expérience religieuse de la non-homogénéité de l'espace constitue une expérience primordiale, homologable à une « fondation du Monde ». Il ne s'agit pas d'une spéculation théorique, mais d'une expérience religieuse primaire, antérieure à toute réflexion sur le Monde. C'est la rupture opérée dans l'espace qui permet la constitution du monde, car c'est elle qui découvre le « point fixe », l'axe central de toute orientation future. Lorsque le sacré se manifeste par une

hiérophanie quelconque, il n'y a pas seulement rupture dans l'homogénéité de l'espace, mais aussi révélation d'une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante. La manifestation du sacré fonde ontologiquement le Monde. Dans l'étendue homogène et infinie, où aucun point de repère n'est possible, dans laquelle aucune *orientation* ne peut s'effectuer, la hiérophanie révèle un « point fixe » absolu, un « Centre ».

On voit donc en quelle mesure la découverte, c'est-à-dire la révélation, de l'espace sacré a une valeur existentielle pour l'homme religieux : rien ne peut commencer, se *faire*, sans une orientation préalable, et toute orientation implique l'acquisition d'un point fixe. Pour cette raison l'homme religieux s'est efforcé de s'établir au « Centre du Monde ». *Pour vivre dans le Monde*, il faut *le fonder*, et aucun monde ne peut naître dans le « chaos » de l'homogénéité et de la relativité de l'espace profane. La découverte ou la projection d'un point fixe – le « Centre » – équivaut à la Création du Monde; des exemples montreront bientôt on ne peut plus clairement la valeur cosmogonique de l'orientation rituelle et de la construction de l'espace sacré.

Par contre, pour l'expérience profane, l'espace est homogène et neutre : aucune rupture ne différencie qualitativement les diverses parties de sa masse. L'espace géométrique peut être débité et délimité en quelque direction que ce soit, mais aucune différenciation qualitative, aucune orientation ne sont données de par sa propre structure. Evidemment, il ne faut pas confondre le *concept* de l'espace géométrique, homogène et neutre, avec l'*expérience* de l'espace « profane » qui s'oppose à l'expérience de l'espace sacré, et qui seule intéresse notre propos. Le *concept* de l'espace homogène et l'histoire de ce concept (car il était acquis pour la pensée philosophi-

que et scientifique depuis l'antiquité) constituent un tout autre problème, que nous n'aborderons pas. Ce qui intéresse notre recherche est l'*expérience* de l'espace telle qu'elle est vécue par l'homme non-religieux, par un homme qui refuse la sacralité du Monde, qui assume uniquement une existence « profane », purifiée de toute présupposition religieuse.

Il faut immédiatement ajouter qu'une telle existence profane ne se rencontre jamais à l'état pur. Quel que soit le degré de la désacralisation du Monde auquel il est arrivé, l'homme qui a opté pour une vie profane ne réussit pas à abolir le comportement religieux. On verra que l'existence même la plus désacralisée conserve encore des traces d'une valorisation religieuse du Monde.

Pour l'instant, laissons de côté cet aspect du problème, et bornons-nous à comparer les deux expériences en question : celle de l'espace sacré et celle de l'espace profane. On se rappelle les implications de la première : la révélation d'un espace sacré permet d'obtenir un « point fixe », de s'orienter dans l'homogénéité chaotique, de « fonder le Monde » et de vivre *réellement*. Au contraire, l'expérience profane maintient l'homogénéité et donc la relativité de l'espace. Toute *vraie* orientation disparaît, car le « point fixe » ne jouit plus d'un statut ontologique unique : il apparaît et disparaît selon les nécessités quotidiennes. A vrai dire, il n'y a plus de « Monde », mais seulement des fragments d'un univers brisé, masse amorphe d'une infinité de « lieux » plus ou moins neutres où l'homme se meut, commandé par les obligations de toute existence intégrée dans une société industrielle.

Et pourtant, dans cette expérience de l'espace profane, continuent d'intervenir des valeurs qui rappellent plus ou moins la non-homogénéité qui caractérise l'expérience religieuse de l'espace. Il subsiste des endroits privilégiés,

qualitativement différents des autres : le paysage natal, le site des premières amours, ou une rue ou un coin de la première ville étrangère visitée dans la jeunesse. Tous ces lieux gardent, même pour l'homme le plus franchement non-religieux, une qualité exceptionnelle, « unique » : ce sont les « lieux saints » de son Univers privé, comme si cet être non-religieux avait eu la révélation d'une autre réalité que celle à laquelle il participe par son existence quotidienne.

Retenons cet exemple de comportement « crypto-religieux » de l'homme profane. Nous aurons l'occasion de rencontrer d'autres illustrations de cette sorte de dégradation et de désacralisation des valeurs et des comportements religieux. On se rendra compte plus tard de leur signification profonde.

#### *Théophanie et signes.*

Pour mettre en évidence la non-homogénéité de l'espace, telle qu'elle est vécue par l'homme religieux, on peut faire appel à un exemple banal : une église, dans une ville moderne. Pour le croyant, cette église participe à un autre espace que la rue où elle se trouve. La porte qui s'ouvre vers l'intérieur de l'église marque une solution de continuité. Le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre les deux modes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré.

Une fonction rituelle analogue est dévolue au seuil des habitations humaines, et c'est pourquoi il jouit d'une telle considération. De nombreux rites accompagnent le pas-

sage du seuil domestique : on lui fait des révérences ou des prosternations, on le touche pieusement avec la main, etc. Le seuil a ses « gardiens » : dieux et esprits qui défendent l'entrée aussi bien à la malveillance des hommes qu'aux puissances démoniaques et pestilentielles. C'est sur le seuil qu'on offre des sacrifices aux divinités gardiennes. C'est également là que certaines cultures paléo-orientales (Babylone, Egypte, Israël) situaient le jugement. Le seuil, la porte *montrent* d'une façon immédiate et concrète la solution de continuité de l'espace; d'où leur grande importance religieuse, car ils sont tout ensemble les symboles et les véhicules du *passage*.

On comprend dès lors pourquoi l'église participe à tout autre espace que les agglomérations humaines qui l'entourent. A l'intérieur de l'enceinte sacrée, le monde profane est transcendé. Aux niveaux plus archaïques de culture, cette possibilité de transcendance s'exprime par les différentes *images d'une ouverture* : là, dans l'enceinte sacrée, la communication avec les dieux est rendue possible; par conséquent, il doit exister une « porte » vers l'en-haut, par où les dieux peuvent descendre sur la Terre et l'homme peut monter symboliquement au Ciel. Nous verrons tout à l'heure que tel a été le cas dans de nombreuses religions : le temple constitue à proprement parler une « ouverture » vers le haut et assure la communication avec le monde des dieux.

Tout espace sacré implique une hiérophanie, une irruption du sacré qui a pour effet de détacher un territoire du milieu cosmique environnant et de le rendre qualitativement différent. Lorsque, à Caran, Jacob vit en songe l'échelle qui atteignait le ciel et sur laquelle les anges montaient et descendaient, et entendit le Seigneur au sommet, qui disait : « Je suis l'Eternel, le Dieu d'Abraham! », il s'éveilla saisi de crainte et s'écria : « Combien ce lieu est redoutable! C'est bien ici la maison

de Dieu : c'est ici la Porte des Cieux ! » Il prit la pierre dont il avait fait son chevet, il l'érigea en monument, et il versa de l'huile sur son sommet. Il appela cet endroit Béthel c'est-à-dire « Maison de Dieu » (Genèse, XXVIII, 12-19). Le symbolisme contenu dans l'expression « Porte des Cieux » est riche et complexe : la théophanie consacre un lieu par le fait même qu'elle le rend « ouvert » vers en haut, c'est-à-dire communiquant avec le Ciel, point paradoxal de passage d'un mode d'être à un autre. Nous ne tarderons pas à rencontrer des exemples encore plus précis : des sanctuaires qui sont des « Portes des Dieux », lieux de passage entre le Ciel et la Terre.

Souvent il n'est pas même besoin d'une théophanie ou d'une hiérophanie proprement dites : un *signe* quelconque suffit à indiquer la sacralité du lieu. « D'après la légende, le marabout qui fonda El-Hemel à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle s'arrêta pour passer la nuit près de la source et planta un bâton en terre. Le lendemain, voulant le reprendre pour continuer sa route, il trouva qu'il avait pris racine et que des bourgeons avaient poussé. Il y vit l'indice de la volonté de Dieu et fixa sa demeure en cet endroit<sup>1</sup>. » C'est que le *signe* porteur de signification religieuse introduit un élément absolu et met fin à la relativité et à la confusion. *Quelque chose* qui n'appartient pas à ce monde-ci s'est manifesté d'une manière apodictique et, ce faisant, a tracé une orientation ou a décidé d'une conduite.

Lorsque aucun signe ne se manifeste dans les alentours, on le *provoque*. On pratique, par exemple, une sorte d'*evocatio* à l'aide des animaux : ce sont eux qui *montrent* quel lieu est susceptible d'accueillir le sanctuaire ou le village. Il s'agit en somme d'une évocation des forces

1. René Basset, *Revue des Traditions populaires*, XXII, 1907, p. 287.

ou figures sacrées, ayant comme but immédiat l'*orientation* dans l'homogénéité de l'espace. On demande un *signe* pour mettre fin à la tension provoquée par la relativité et à l'anxiété nourrie par la désorientation, en somme, pour trouver un *point d'appui* absolu. Un exemple : on poursuit une bête fauve et, à l'endroit où on l'abat, on élève le sanctuaire; ou bien on lâche en liberté un animal domestique – un taureau, par exemple –, après quelques jours on le recherche et on le sacrifie à l'endroit même. On élèvera ensuite l'autel et on bâtira le village autour de cet autel. Dans tous ces cas, ce sont les animaux qui révèlent la sacralité du lieu : les hommes ne sont donc pas libres de *choisir* l'emplacement sacré : ils ne font que le chercher et le découvrir à l'aide de signes mystérieux.

Ces quelques exemples nous ont montré les différents moyens par lesquels l'homme religieux reçoit la révélation d'un lieu sacré. Dans chacun de ces cas, les hiérophanies ont annulé l'homogénéité de l'espace et ont révélé un « point fixe ». Mais puisque l'homme religieux ne peut vivre que dans une atmosphère imprégnée du sacré, il faut nous attendre à une multitude de techniques pour en consacrer l'espace. Nous l'avons vu : le sacré est le *réel* par excellence, à la fois puissance, efficacité, source de vie et de fécondité. Le désir de l'homme religieux de vivre *dans le sacré* équivaut, en fait, à son désir de se situer dans la réalité objective, de ne pas se laisser paralyser par la relativité sans fin des expériences purement subjectives, de vivre dans un monde réel et efficace, et non pas dans une illusion. Ce comportement se vérifie dans tous les plans de son existence, mais il est surtout évident dans le désir de l'homme religieux de se mouvoir dans un monde sanctifié, c'est-à-dire dans un espace sacré. C'est pour cette raison que l'on a élaboré des techniques d'*orientation*, qui sont à proprement par-

ler techniques de *constructions* de l'espace sacré. Mais il ne faut pas croire qu'il s'agit d'un travail *humain*, que c'est grâce à son effort que l'homme réussit à consacrer un espace. En réalité, le rituel par lequel il construit un espace sacré est efficient dans la mesure où il reproduit l'œuvre des dieux. Mais pour mieux comprendre la nécessité de construire rituellement l'espace sacré, il faut insister quelque peu sur la conception traditionnelle du « Monde » : on se rendra alors immédiatement compte que tout « monde » est pour l'homme religieux un « monde sacré ».

#### *Chaos et Cosmos.*

Ce qui caractérise les sociétés traditionnelles, c'est l'opposition qu'elles sous-entendent entre leur territoire habité et l'espace inconnu et indéterminé qui l'entoure : le premier, c'est le « Monde » (plus précisément : « notre monde »), le Cosmos; le reste, ce n'est plus un Cosmos, mais une sorte d'« autre monde », un espace étranger, chaotique, peuplé de larves, de démons, d'« étrangers » (assimilés, d'ailleurs, aux démons et aux fantômes). A première vue, cette rupture dans l'espace semble due à l'opposition entre un territoire habité et organisé, donc « cosmisé », et l'espace inconnu qui s'étend au-delà de ses frontières : on a, d'une part, un « Cosmos » et, d'autre part, un « Chaos ». Mais on verra que, si tout territoire habité est un « Cosmos », c'est justement parce qu'il a été préalablement consacré, parce que, d'une manière ou d'une autre, il est l'œuvre des dieux ou communique avec leur monde. Le « Monde » (c'est-à-dire : « notre monde ») est un univers à l'intérieur duquel le sacré s'est déjà manifesté, où, par consé-

quent, la rupture des niveaux est rendue possible et répétable.

Tout ceci ressort très clairement du rituel védique de la prise de possession d'un territoire : la possession devient légalement valide par l'érection d'un autel du feu consacré à Agni. « On dit qu'on s'est installé lorsqu'on a construit un autel du feu (*gārhapatya*), et tous ceux qui construisent l'autel du feu sont légalement établis » (*Çatapatha Brâhmana*, VII, 1, 1, 1-4). Par l'érection d'un autel du feu, Agni est rendu présent et la communication avec le monde des dieux est assurée : l'espace de l'autel devient un espace sacré. Mais la signification du rituel est beaucoup plus complexe, et si l'on tient compte de toutes ses articulations, on comprend pourquoi la consécration d'un territoire équivaut à sa cosmisation. En effet, l'érection d'un autel à Agni n'est autre chose que la reproduction, à l'échelle microcosmique, de la Création. L'eau dans laquelle on gâche l'argile est assimilée à l'Eau primordiale; l'argile servant de base à l'autel symbolise la Terre; les parois latérales représentent l'Atmosphère, etc. Et la construction est accompagnée de stances qui proclament explicitement quelle région cosmique vient d'être créée (*Çatapatha Br.*, I, IX, 2, 29, etc.). Bref, l'élévation d'un autel du feu, qui seule valide la prise de possession d'un territoire, équivaut à une cosmogonie.

Un territoire inconnu, étranger, inoccupé (ce qui veut dire souvent : inoccupé par les « nôtres ») participe encore à la modalité fluide et larvaire du « Chaos ». En l'occupant et surtout en s'installant, l'homme le transforme symboliquement en Cosmos par une répétition rituelle de la cosmogonie. Ce qui doit devenir « notre monde » doit être préalablement « créé », et toute création a un modèle exemplaire : la Création de l'Univers par les dieux. Les colons scandinaves, en prenant possession de l'Islande (*land-nâma*) et en la défrichant, ne

## Lieux, liens, légendes

Mr Jean-Didier Urbain

### Résumé

L'étendue étant sa matière brute (le vide, le désert, la nature), l'espace proprement dit est une étendue construite (un décor, une scène, un territoire) et le lieu, un espace dramatisé (par une histoire, un rôle, un usage). L'espace devient donc lieu par sa mise en intrigue : en se légendant, se scénarisant, se densifiant par la diégèse. Espace investi et comme épaissi par un récit, il faut ainsi distinguer, selon qu'il est ou non en quête d'une vision narrative, le tourisme d'espaces du tourisme de lieux et dès lors envisager qu'un non-lieu touristique soit un espace sans histoire...

### Abstract

The expanse being its raw material (the emptiness, the desert, the nature) strictly speaking space is a constructed area (a scenery, a stage, a territory) and the scene, a space dramatised by a story, a role, a purpose. Space thus becomes a scene by its dramatisation through a legend, scriptwriting, thickened by its diegesis. Space is invested, filled up with a narrative, we shall therefore make a distinction, whether or not in quest of a narrative vision, between touring for spaces and touring for scenes and consider that a tourism without a scene is a space deprived of (hi)story.

---

### Citer ce document / Cite this document :

Urbain Jean-Didier. Lieux, liens, légendes. In: Communications, 87, 2010. Autour du lieu [Numéro dirigé par Aline Brochot et Martin de la Soudière] pp. 99-107;

doi : 10.3406/comm.2010.2623

[http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2010\\_num\\_87\\_1\\_2623](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2010_num_87_1_2623)

---

Document généré le 21/03/2017

Jean-Didier Urbain

## Lieux, liens, légendes

Espaces, tropismes et attractions touristiques

TROPISME [tʁɔpism], n.m. – 1900 ◊ tiré de mots antérieurs, *héliotropisme*, *géotropisme*, *phototropisme*, etc. → -trope ■ 1◊ BIOL. Réaction d'orientation ou de locomotion orientée (mouvement), causée par des agents physiques ou chimiques (chaleur, lumière, pesanteur, humidité). SPÉCIALT Réaction d'orientation sans locomotion véritable [...].

Extrait du dictionnaire  
*Le Nouveau Petit Robert 2008*, p. 2633.

Du vide, du simple ou du primitif au plein, au complexe ou au dérivé, afin de distinguer les niveaux composant la spatialité comme réalité empirique donnée ou représentée, vécue ou figurée, la sémiotique dite du « monde naturel » propose de différencier des paliers qualitatifs de production stratifiant cette dimension. Il y a d'abord ceux de l'*étendue* et de l'*espace*... La qualité de l'étendue est précisément de n'en avoir pas, par opposition à l'espace, qui est produit par diverses fragmentations de l'étendue, à partir de sa division en seuils et frontières par des lignes ; à partir de son éclatement par des surfaces en territoires, terres et terrains, quand ces lignes bouclent un périmètre ; à partir aussi de son atomisation en noyaux ou en centres par des points, qui seront eux-mêmes mis en réseau par des lignes à nouveau ; et ainsi de suite. D'opérations élémentaires en combinaisons d'opérations faites pour parcelliser l'étendue à l'infini, des espaces sont de la sorte inventés, du global au local...

## Étendue, espace et lieu.

Autrement dit, si l'étendue est ici considérée comme un « espace sans qualité », natif, indéfini, informel, voire informe, c'est qu'elle est une *matière brute* à partir de laquelle est fabriqué l'espace proprement dit. « Produit dérivé », l'espace est un *objet construit* par l'intervention de l'homme sur le monde naturel<sup>1</sup>, laquelle l'informe : lui donne une forme. En n'entraînant aucune modification physique de ce monde, cette intervention peut être symbolique (nominale ou picturale, schématique, descriptive, littéraire ou cartographique) ; ou être au contraire effective, quand elle provoque des arrangements tangibles *in situ* : ablations ou ajouts, destructions, scarifications ou constructions, bouleversant matériellement un ordre naturel initial (culture, habitat, route, port...). Mais dans les deux cas, l'intervention fût-elle virtuelle, il s'agit toujours de structurer visiblement la dimension en y introduisant de la discontinuité, c'est-à-dire, par la ligne et le point, du *repère*. Ainsi, la nomination toponymique est un acte performatif qui suffit en général à lui seul à transformer l'étendue en espace, à l'exception du désert.

Car, que sa forme soit saharienne, océanique ou forestière, plane ou accidentée, marine ou montagnarde, aride ou luxuriante, la surface désertique a le plus souvent la réputation d'avoir échappé à l'intervention de l'homme. Tant pour les randonneurs d'aujourd'hui que pour les mystiques de jadis ou les néo-ruraux d'hier<sup>2</sup>, réserve de vide naturel hors société, « tiers espace » voué à l'homme absent<sup>3</sup>, le désert est de ce fait, d'imagination, toujours une étendue. Un espace originel non encore fabriqué, non pas *sans* l'homme mais *d'avant* l'homme, donc proche de Dieu. Si agréable et délirante soit-elle, cette perception est bien sûr une illusion. En fait, le désert est un espace sinon comme les autres, néanmoins construit, lui aussi, dès la première carte<sup>4</sup>. Mais la dénégation de cette spatialisation, le refus de cette conversion en espace, fonde la mythologie du désert à l'aune d'une fiction qui fait de lui une « étendue » fantasmatique et, entre autres et à ce titre, une attraction touristique.

À l'inverse, on comprendra la métaphore de la jungle urbaine, qui à rebours résulte de la vision régressive d'un espace perçu comme revenu au stade primaire de l'étendue parce que son ordre humain (sa construction, sa logique, sa topographie, sa forme) est devenu illisible, c'est-à-dire inhumain. C'est là, autre image, autre fantasme, un argument à même de séduire et d'attirer un certain type de touristes en quête de sensations exploratrices fortes...

Et le *lieu* dans tout cela, où est-il ? Qu'est-il ? Sous la figure de l'oasis, est-ce une île fertile dans l'étendue inculte, telle l'Atlantide de Pierre

Benoit ? Ou bien, sous la figure de l'île, une oasis perdue dans l'étendue liquide en forme de tache noire sur le blanc immaculé de la carte de l'océan de Lewis Carroll ? Un point égaré dans le vide inorganisé de l'étendue primitive ? Pourquoi pas ? Sauf que le lieu est dans l'espace – car l'étendue n'existe pas (ou plus) – et qu'il ne naît pas de la seule singularisation, si caractéristique soit-elle, que procurent en effet, par le point et la ligne, les fragmentations géométriques de l'étendue, relevé cartographique ou aménagement...

C'est que le lieu *a lieu* et *donne lieu* aussi. Cela a déjà été multiples fois dit. Le lieu est bien davantage qu'un fragment d'espace délimité. Bien davantage également que de l'étendue *organisée*. Il a partie liée avec l'événement, l'action, le rôle, l'histoire : *history* ou *story*, peu importe. Troisième palier de la spatialité, *le lieu est un espace dramatisé*. De l'anecdote à l'épopée, il va y advenir, il y advient ou il y est advenu quelque chose. Il est une scène opérationnalisée : investie par un scénario, à jouer, joué, rejoué ou, fantôme du passé, seulement évoqué. Le lieu est un espace légendé par un modèle d'usage qui en appelle à sa découverte, son imitation ou sa commémoration. Le lieu naît d'un supplément narratif l'affectant d'une capacité de séduction variable qui est liée à sa densité fictionnelle ou historique, laquelle, en lui donnant une épaisseur biographique, lui procure du sens. Un lieu = un espace + un récit mode d'emploi suscitant la curiosité, l'envie de pister une histoire oubliée, de déchiffrer une énigme, d'accéder à un vécu inédit, à un « dessous des choses » dans tous les cas. Répondant à un *désir d'intrigue*, le lieu advient avec ce récit ajouté qui le distingue, le découpe et le singularise dans l'espace, après que celui-ci, on le sait, a été lui-même découpé dans l'étendue... Voici donc, en forme de poupées russes, les trois paliers de la spatialité définis.

#### La mise en intrigue: le lien narratif.

Que le scénario qui transforme un espace en un lieu soit à jouer, joué ou déjà joué et seulement souvenu n'est pas l'essentiel. Quel que soit son état (virtuel, actuel, passé), c'est l'ajout narratif en lui-même qui compte. Projet, événement ou mémoire, comme programme, action ou trace, l'important est que ce scénario transcende un espace en un réceptacle dramaturgique faisant précisément de lui un lieu. Par opposition à la *description*, dont l'espace procède, acte de discours ou d'aménagement qui relève du plan, de la topographie, de la perspective, du panorama, de l'organisation d'un état – un acte qui, somme toute, « plante le décor » –, le lieu relève du récit, de la *diégèse*<sup>5</sup>, de l'action, qu'elle soit projetée,

réalisée ou souvenue. C'est ce récit potentiel, actuel ou révolu inscrit dans un espace qui le sublime en lieu.

Le lieu résulte de l'appropriation d'un espace par une mise en intrigue particulière imposant un modèle d'interprétation et d'usage. Que dire par exemple d'un espace urbain radioconcentrique si l'on ignore les comportements qui s'y inscrivent et les valeurs qui les déterminent ? Son centre est-il sociofuge ou sociopète<sup>6</sup> ? Le lieu se cristallisera au fil de cette interaction entre espace et usage. Si l'étendue est un vide primitif, et l'espace un état intermédiaire de droit ou de fait de structuration de ce vide, le lieu survient ensuite, quand un imaginaire s'empare de cette structure pour s'y mettre en scène, en la remplissant alors de projets et de sujets, d'aventures ou d'habitudes, d'accidents ou de rites, d'épisodes et de flux, d'enchaînements d'actes et de personnages qui lui donnent un *sens* – le terme étant ici à prendre tant dans son acception cardinale d'orientation que dans son acception sémantique.

Ainsi, il était une étendue montagneuse qui devint un espace quand on la nomma « Himalaya » ou « Toit du Monde » et qu'on la cartographia. Mais elle devint un lieu lorsque s'y inscrivirent les figures mémorables d'un Yéti, d'une Alexandra David-Néel ou encore d'un Tintin... Il suffit parfois de peu. Le rond d'un ballon dirigeable ajouté dans le ciel d'une gravure paysagère suffit à transformer une image initialement descriptive en image narrative et l'espace figuré en un lieu, romanesque en l'occurrence, car c'est aux illustrations de *Cinq Semaines en ballon* de Jules Verne que l'on fait référence ici<sup>7</sup>. De l'étendue au lieu, l'essentiel est sans doute de retenir que, passant du vide à la scène, puis de la scène à la pièce, le processus est, de la forme au fond, de *densification*, structurelle d'abord (du simple au complexe ou du rien à la forme), narrative ensuite (du décor à l'histoire). On pourrait dire que le lieu est comme issu d'un espace en quête de récit qui a réussi à se trouver une légende.

#### Tourisme d'espaces et tourisme de lieux.

Et le tourisme et ses tropismes, dans tout cela ? Si l'on pense que le tourisme est toujours le fait d'une consommation stupide d'espaces par des ahuris *sightseeing* sans conscience, dévoreurs de paysages et pollueurs d'environnements, nul n'est besoin alors, quant à la *spatialité touristique*, d'établir de subtiles distinctions pour mieux saisir la psychologie de ces voyageurs. Car en ce cas, si le tourisme est à la relation au monde ce que la « malbouffe » est à la nourriture : une boulimie aveugle sans nuance ni choix aux antipodes du goût et de la gastronomie, à quoi bon poursuivre dans cette direction ? Sauf que le touriste n'est plus ce qu'il était, si tant

est qu'il ait jamais été comme cela, à savoir un glouton d'espaces rassasié sitôt qu'il en a « pris plein la vue »<sup>8</sup>...

Le touriste a changé. Il s'est complexifié, diversifié dans ses stratégies exploratoires et sa relation au monde, intégrant de nouvelles strates de perception et d'action. Certes, l'invention de l'observation lointaine, convenue et protégée, qu'est le rite du panorama, mode de contemplation devenu emblématique du tourisme, surtout quand il est assorti dans l'intervalle, de « point de vue » en *vista point*, de l'usage des voies de communication principales, a conduit à associer le touriste à ce type de relation distante. Mais, d'une part, ce rite « touristique » n'est pas le propre du tourisme : de Robinson montant au sommet de son île à Montesquieu en voyage montant au sommet des clochers à chaque ville, ce rite de reconnaissance est nécessaire à tout voyageur soucieux de se situer. Et, d'autre part, le touriste a évolué vers d'autres décodages de la spatialité dans le cadre d'une observation moins conformiste. Non pas seulement rapproché, expérimental et exposé aux interactions humaines, non plus global mais... local, cet observateur alternatif est aussi attentif à la narrativité du monde : au roman du réel ; non pas uniquement en érudit littéraire ou en ethnologue chevronné mais également en détective averti, en acteur avisé, voire en comédien, interprète et/ou compositeur...

Le touriste à venir, du moins tel qu'il paraît se préfigurer au travers de pratiques émergentes (mais qui, contemporaines du tourisme urbain, sont par ailleurs en germe depuis le XIX<sup>e</sup> siècle), ne veut plus seulement de l'espace : du *vista point*, du clair, du monumental, du paysager et du panoramique, du global construit. De cette clarté trompeuse que confèrent l'altitude et l'éloignement, même si cette distanciation esthétique à la mode alimente le fonds de commerce de quelques-uns, qui voient tout de haut : le Sahel en hélicoptère, la muraille de Chine en aérostat ou Ushuaia en ULM. Si beau soit-il, ce spectacle de *l'étendue ordonnée* ne contente plus ce touriste ; il est, dans le sens ici entendu, l'objet d'un tourisme spécifique, de strate 2 : un *tourisme d'espaces*. La strate 1, *tourisme d'étendues* (perçues comme telles), étant celle des déserts, reste la strate 3, pour un *touriste de lieux*, qui veut des espaces scénarisés à déchiffrer, à décrypter, à vivre ou à revivre, lesquels pourraient bien être les objets d'une « nouvelle génération » touristique aux destinations revisitées par la dramaturgie.

Ce touriste de troisième niveau veut en ce cas qu'à sa relation de loisir à l'espace ou à l'étendue se mêlent des intrigues, des confidences et des connivences, des mystères révélés et des secrets percés, des récits et des énigmes déportant l'objet du voyage en marge de la platitude des discours didactiques « objectifs » à l'ancienne, qui faisaient du monde une galerie d'espaces « à voir » et des guides un inventaire descriptif de « curiosités » et

autres « sites remarquables » homologués. Désormais, dans ce nouveau monde, où tout est potentiellement homologable, c'est-à-dire attractif, ce que ce voyageur veut, c'est de l'*espace légendé*, restructuré en lieux dans sa découpe par le pouvoir de la diégèse des scénarii historiques, des trajets-feuilletons, des parcours thématiques, des romances et autres espèces narratives, y compris de fiction.

De fait, l'évolution des guides touristiques est un miroir imprimé reflétant assez bien les mutations des pratiques du voyage d'agrément et de ses tendances. Elle nous renvoie l'image et les diverses facettes de cette propension-là, qui dessine au fond, contre un désir immédiat d'espace satisfait par la contemplation, l'observation, la vue ou la traversée, une envie plus complexe de spatialité en quête d'histoires et de romanesque – en quête de médiations<sup>9</sup> –, et que comblent cette fois, s'ajoutant à la perception simple ou directe, explication et interprétation narratives de l'espace. Quête non plus seulement d'une destination mais d'une enquête en forme de recherche d'une épaisseur perdue, oubliée, ignorée ou inexploitée du monde proche ou lointain.

Ainsi, désormais, bien des guides proposent davantage que de l'espace à parcourir et visiter. *Via* d'autres patrimoines à découvrir, inédits, insolites ou invisibles, ils suggèrent des *lieux* à vivre et même à inventer au rythme d'un récit véridique ou pas, imaginaire ou minimaliste. En s'en tenant ici à la seule ville de Paris, l'on voit très vite la montée en puissance de ce travail diégétique sur l'espace qui le transforme en un archipel infini de lieux distingués par des histoires particulières et inscrits dans diverses dimensions : symbolique, sensorielle, sentimentale, historique, sociologique ou autres.

Outre les célèbres traversées urbaines mises en intrigue par les parcours monothématiques et autres déambulations alphabétiques dans les rues de la capitale imaginés par Georges Perec<sup>10</sup>, lesquels convertissent l'espace parisien en lieux ludiques, on trouvera ainsi un guide intitulé *Où s'embrasser à Paris*<sup>11</sup>, qui pareillement convertit l'espace de la ville en un chapelet de lieux romantiques. Dans la même collection, on consultera un *Où trouver le calme à Paris*, dont les référents de quête sont cette fois sensoriels (des lieux acoustiques) et le scénario, la recherche du havre de paix au sein d'un monde d'agitation et de bruit. Chez le même éditeur, on lira également un guide du Paris disparu, dont le programme narratif est d'entraîner le visiteur dans une quête de lieux invisibles, effacés ou résiduels à l'aune de l'éternel récit du voyageur témoin d'un monde qui disparaît<sup>12</sup>. Par le petit bout de la lorgnette historique, cet autre guide<sup>13</sup> convie à identifier les 789 lieux de 1 300 faits divers, explosant ainsi l'espace en de multiples lieux anecdotiques réactivant la mémoire narrative des espaces. Notons pour finir un Guide du routard qui propose une visite plurielle de Paris en

forme de fable ouverte<sup>14</sup> tracée par divers itinéraires thématiques susceptibles de se croiser, de communiquer entre eux ou de se superposer : « Paris de l'alchimie », « Paris égyptien », « Paris des écrivains », « Paris coquin », « Paris asiatique » et même un « Paris criminel, glauque et morbide »<sup>15</sup>...

#### La mort des lieux : des espaces sans histoires.

L'exemple parisien suffira pour comprendre l'importance désormais décisive pour un espace touristique de devenir un lieu en s'augmentant d'un substrat narratif. Les politiques touristiques visant la mise en attraction d'un espace ou la conservation de son attractivité illustrent cette conscience et cette angoisse de risquer de ne pas le devenir ou de ne pas le rester faute de récit(s) associé(s). Les uns se battent pour que tel film ou tel feuilleton télévisé soit tourné dans leur espace et pas chez le voisin. D'autres partent à la recherche de références littéraires, historiques ou romanesques, jusque-là peu valorisées, voire ignorées. Certains même s'inventent de totalement imaginaires – qu'est-ce au juste, par exemple, que visiter Venise sur les traces d'un personnage de bande dessinée créé par Hugo Pratt : Corto Maltese<sup>16</sup> ?

Comme l'écrivit Jacques Meunier :

Faire le circuit George Sand n'est pas un crime de lèse-littérature, pas plus que de regarder Paris avec les yeux de Zazie. Proust aide à comprendre le boulevard Saint-Germain. New York, Londres ou Pékin ont aussi leurs livres itinéraires.

Et l'écrivain-voyageur, après avoir évoqué encore, en marge des villes, Jack London pour la Californie et l'Oregon, Defoe pour le tour de l'Angleterre, Jules Verne pour l'Orénoque et Conan Doyle pour le Brésil et le Venezuela, d'ajouter :

Les grands écrivains nous aident à voir [...]. Leurs contrefaçons vont au-delà du contenu manifeste des choses et multiplient le monde en autant de regards qu'il faut pour qu'il existe<sup>17</sup>.

Les grands écrivains, mais d'autres aussi, interviennent « pour aller au-delà du contenu manifeste des choses » : au-delà de l'espace, jusqu'au lieu... Il y a d'autres médiateurs porteurs de narration, qui se glissent pareillement entre le touriste et l'espace, participant ainsi à leur tour à la conversion attractive des espaces en lieux. Tout est bon pour cela. Si un touriste à Venise aujourd'hui ne se souvient pas de Shakespeare ou de

Thomas Mann, il pensera à Indiana Jones, Woody Allen ou Corto Maltese – et cela suffira à densifier l'espace. *Il n'est pas question ici de tourisme littéraire mais de tourisme narratif pour voyage scénarisé*, qui n'est pas seulement une nouvelle espèce de tourisme mais une évolution qualitative générale du genre, lequel, qu'il soit de nature ou de culture, de divertissement ou d'initiation, sportif ou gastronomique, de plein air ou de musée, de croisière ou de villégiature, réclame du récit, des traces à suivre, un rôle à jouer, une trame à épouser, un modèle d'usage ou un référent romanesque donnant du sens au-delà du contenu manifeste de l'espace...

Dans cette optique, le problème pour chaque destination touristique soucieuse de se lancer sur le marché sera dès lors d'abord de se trouver une histoire, bien sûr, pour se promouvoir par autre chose que l'évocation habituelle de son patrimoine climatique ou architectural, puis d'augmenter sans cesse et d'entretenir ce capital narratif, ce nouveau patrimoine, de diverses façons. Un espace sans histoire est un non-lieu d'un autre type (pas au sens de Marc Augé) : une sorte de lieu mort-né. Un échec. Et un espace qui perd ce capital est un lieu qui se dilue, qui se décompose sémantiquement comme tel et qui meurt. Une chute. Il y a de tels lieux. Et leur déclin mériterait une étude approfondie. Elle permettrait d'approcher les mécanismes de l'abandon provoquant de la désaffection, de la rupture d'attraction, voire de la répulsion, et la fin de tropismes dont la locomotion orientée n'est pas à tout coup « causée par des agents physiques ou chimiques<sup>18</sup> » mais aussi par des « légendes »...

Jean-Didier URBAIN  
jean-didier.urbain@wanadoo.fr  
CERLIS, CNRS-Paris Descartes

#### NOTES

1. A.J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, coll. « Université », 1979, p. 132-134.

2. J. Le Goff, « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval », in *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.

3. Cf. J. Viard, *Le Tiers Espace. Essai sur la nature*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1990.

4. Voir notamment, à ce sujet, Y. Lacoste (dir.), « Dominer : cartes et quadrillages », revue *Hérodote*, n° 13, Paris, Librairie Maspero, janvier-mars 1979.

5. Du grec *diegesis*, « récit », ce terme a été repris et développé par G. Genette en sémiotique littéraire.

6. En référence bien sûr à l'incontournable ouvrage de E.T. Hall, *La Dimension cachée* (1966), Paris, Seuil, 1971.

## Lieux, liens, légendes

7. Cf. G. Gauthier, « Image et texte : le récit sous le récit », revue *Langages*, n° 75, « Lettres et icônes », Paris, Larousse, 1984.

8. On ne reviendra pas ici sur ce vieux débat, largement abordé par ailleurs. Cf. J.-D. Urbain, *L'Idiot du voyage. Histoire de touristes*, Paris, Payot, 2002 (Plon, 1991) – et tous les ouvrages qui en ont découlé...

9. Au sens que, dans le cadre de sa théorie du « désir triangulaire », R. Girard donne à ce terme : voir *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, chap. 1<sup>er</sup>.

10. G. Perec, *Perecrinations*, Cadeilhan, Zulma, 1997.

11. De Th. Soufflard, Paris, Parigramme, coll. « Paris est à nous », 2002 (1996).

12. L. Pitt, *Promenade dans le Paris disparu. Un voyage dans le temps au cœur du Paris historique*, Paris, Parigramme, 2002.

13. S. Garde, V. Mauro et R. Gardebled, *Guide du Paris du fait divers du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Le Cherche Midi, 2004.

14. Au sens que U. Eco donne à ce concept dans *Lector in fabula* [1979] (Paris, Grasset, 1985, p. 157-159), à savoir une forme de récit qui offre et intègre plusieurs trajets possibles, contrairement à la fable fermée, qui élimine les possibilités au profit d'un seul trajet au fil de son déroulement.

15. Guide du routard, *Paris balades*, Paris, Hachette, 2007.

16. G. Fuga et L. Vianello, *Les Balades de Corto Maltese. Le guide de Venise*, Tournai, Casterman, 1999.

17. J. Meunier, « Voyage en prose », in *Le Monocle de Joseph Conrad* (1987), Paris, Payot, 1993, p. 126-127.

18. Cf. l'épigraphie de l'article.

### RÉSUMÉ

L'étendue étant sa matière brute (le vide, le désert, la nature), l'espace proprement dit est une étendue construite (un décor, une scène, un territoire) et le lieu, un espace dramatisé (par une histoire, un rôle, un usage). L'espace devient donc lieu par sa mise en intrigue : en se légendant, se scénarisant, se densifiant par la diégèse. Espace investi et comme épaissi par un récit, il faut ainsi distinguer, selon qu'il est ou non en quête d'une vision narrative, le tourisme d'espaces du tourisme de lieux et dès lors envisager qu'un non-lieu touristique soit un espace sans histoire...

### SUMMARY

*The expanse being its raw material (the emptiness, the desert, the nature) strictly speaking space is a constructed area (a scenery, a stage, a territory) and the scene, a space dramatised by a story, a role, a purpose. Space thus becomes a scene by its dramatisation through a legend, scriptwriting, thickened by its diegesis. Space is invested, filled up with a narrative, we shall therefore make a distinction, whether or not in quest of a narrative vision, between touring for spaces and touring for scenes and consider that a tourism without a scene is a space deprived of (hi)story.*

Georges Perec

Espèces d'espaces



Galilée

┌ Habiter une chambre, qu'est-ce que c'est ?  
Habiter un lieu, est-ce se l'approprier ? Qu'est-  
ce que s'approprier un lieu ? À partir de quand  
un lieu devient-il vraiment vôtre ? Est-ce quand  
on a mis à tremper ses trois paires de chaussettes  
dans une bassine de matière plastique rose ? Est-  
ce quand on s'est fait réchauffer des spaghettis  
au-dessus d'un camping-gaz ? Est-ce quand on a  
utilisé tous les cintres dépareillés de l'armoire-  
penderie ? Est-ce quand on a punaisé au mur  
une vieille carte postale représentant le *Songe de  
sainte Ursule* de Carpaccio ? Est-ce quand on y a  
éprouvé les affres de l'attente, ou les exaltations  
de la passion, ou les tourments de la rage de  
dents ? Est-ce quand on a rendu les fenêtres de  
rideaux à sa convenance, et posé les papiers  
peints, et poncé les parquets ? ┘

*Petite pensée placide n° 1*

N'i importe quel propriétaire de chat vous dira  
avec raison que les chats habitent les maisons

beaucoup mieux que les hommes. Même dans  
les espaces les plus effroyablement carrés, ils  
savent trouver les recoins propices.

*Petite pensée placide n° 2*

Le temps qui passe (mon Histoire) dépose des  
résidus qui s'empilent : des photos, des des-  
sins, des corps de stylos-feutres depuis long-  
temps desséchés, des chemises, des verres  
perdus et des verres consignés, des emballages  
de cigares, des boîtes, des gommes, des cartes  
postales, des livres, de la poussière et des  
bibelots : c'est ce que j'appelle ma fortune.

deux ravaleurs de façades boivent un rhum au comptoir, le patron somnole derrière sa caisse, la serveuse nettoie la machine à café

je pense à toi

tu marches dans ta rue, c'est l'hiver, tu as relevé le col de ton manteau de loup, tu es souriante et lointaine

(...)

5

### *Les lieux*

(Notes sur un travail en cours)

En 1969, j'ai choisi, dans Paris, 12 lieux (des rues, des places, des carrefours, un passage), ou bien dans lesquels j'avais vécu, ou bien auxquels me rattachaient des souvenirs particuliers.

J'ai entrepris de faire, chaque mois, la description de deux de ces lieux. L'une de ces descriptions se fait sur le lieu même et se veut la plus neutre possible : assis dans un café, ou marchant dans la rue, un carnet et un stylo à la main, je m'efforce de décrire les maisons, les magasins, les gens que je rencontre, les affiches, et, d'une

manière générale, tous les détails qui attirent mon regard. L'autre description se fait dans un endroit différent du lieu : je m'efforce alors de décrire le lieu de mémoire, et d'évoquer à son propos tous les souvenirs qui me viennent, soit des événements qui s'y sont déroulés, soit des gens que j'y ai rencontrés. Lorsque ces descriptions sont terminées, je les glisse dans une enveloppe que je scelle à la cire. À plusieurs reprises, je me suis fait accompagner sur les lieux que je décrirais par un ou une amie(e) photographe qui, soit librement, soit sur mes indications, a pris des photos que j'ai alors glissées, sans les regarder (à l'exception d'une seule) dans les enveloppes correspondantes ; il m'est arrivé également de glisser dans ces enveloppes divers éléments susceptibles de faire plus tard office de témoignages, par exemple des tickets de métro, ou bien des tickets de consommation, ou des billets de cinéma, ou des prospectus, etc.

Je recommence chaque année ces descriptions en prenant soin, grâce à un algorithme auquel j'ai déjà fait allusion (bi-carré latin orthogonal, celui-ci étant d'ordre 12), premièrement, de décrire chacun de ces lieux en un mois différent de l'année, deuxièmement, de ne jamais décrire le même mois le même couple de lieux.

Cette entreprise, qui n'est pas sans rappeler dans son principe les « bombes du temps »,

durera donc douze ans, jusqu'à ce que tous les lieux aient été décrits deux fois douze fois. Trop préoccupé, l'année dernière, par le tournage de *Un homme qui dort* (dans lequel apparaissent, d'ailleurs, la plupart de ces lieux), j'ai en fait sauté l'année 73 et c'est donc seulement en 1981 que je serai en possession (si toutefois je ne prends pas d'autre retard...) des 288 textes issus de cette expérience. Je saurai alors si elle en valait la peine : ce que j'en attends, en effet, n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de mes souvenirs, et celui de mon écriture. ]

Le quartier

L'espace ressuscité de la chambre suffit à ranimer, à ramener, à raviver les souvenirs les plus fugaces, les plus anodins comme les plus essentiels. La seule certitude cœnesthésique de mon corps dans le lit, la seule certitude topographique du lit dans la chambre, réactive ma mémoire, lui donne une acuité, une précision qu'elle n'a presque jamais autrement. Comme un mot ramené d'un rêve resitue, à peine écrit, tout un souvenir de ce rêve, ici, le seul fait de savoir (sans presque même avoir eu besoin de le chercher, simplement en s'étant étendu quelques instants et en ayant fermé les yeux) que le mur était à ma droite, la porte à côté de moi à gauche (en levant le bras, je pouvais toucher la poignée), la fenêtre en face, fait surgir, instantanément et pâle-mêle, un flot de détails dont la vivacité me laisse pantois : cette jeune fille aux manières de poupée, cet Anglais immensément long qui avait le nez légèrement de travers (je l'ai revu, à Londres, lorsque je suis allé y passer trois jours à la fin de ce séjour pseudo-linguistique : il m'a emmené dans un pub noyé de verdure que, malheureusement, je n'ai jamais réussi à retrouver depuis, et à un concert-promenade à l'Albert Hall, où j'ai été très fier d'entendre, peut-être bien sous la direction de Sir John Barbirolli, un concerto pour harmonica et orchestre spéciale-

ment écrit pour Larry Adler...), les marshmallows, les Rock rocks (sucres d'orge décorés, spécialités des stations balnéaires ; le plus connu est le Brighton Rock qui est, outre un jeu de mots – il y a un Rocher à Brighton comme il y a des Falaises à Étretat –, le titre d'un roman de Graham Greene ; à Rock même, il était difficile d'y échapper), la plage grise, la mer froide, et les paysages de bocages, avec ses vieux ponts de pierre, propices à l'apparition des lutins ou des feux follets...

C'est sans doute parce que l'espace de la chambre fonctionne chez moi comme une madeleine proustienne (sous l'invocation de qui tout ce projet est évidemment placé : il ne voudrait rien être d'autre que le strict développement des paragraphes 6 et 7 du premier chapitre de la première partie (*Combray*) du premier volume (*Du côté de chez Swann*) de *À la recherche du temps perdu*), que j'ai entrepris, depuis plusieurs années déjà, de faire l'inventaire, aussi exhaustif et précis que possible, de tous les *Lieux où j'ai dormi*. À l'heure actuelle, je n'ai pratiquement pas commencé à les décrire ; par contre, je crois les avoir à peu près tous recensés : il y en a à peu près deux cents (il ne s'en ajoute guère plus d'une demi-douzaine par an : je suis devenu plutôt casanier). Je ne suis pas encore définitive-

ment fixé sur la manière dont je les classerai. Certainement pas par ordre chronologique. Sans doute pas par ordre alphabétique (encore que ce soit le seul ordre dont la pertinence n'a pas à être justifiée). Peut-être selon leur disposition géographique, ce qui accentuerait le côté « guide » de cet ouvrage. Ou bien, plutôt, selon une perspective thématique qui pourrait aboutir à une sorte de typologie des chambres à coucher :

1. *Mes* chambres
2. Dorroirs et chambrées
3. Chambres amies
4. Chambres d'amis
5. Couchages de fortune (divan, moquette + coussins, tapis, chaise longue, etc.)
6. Maisons de campagne
7. Villas de location
8. Chambres d'hôtel
  - a) hôtels miteux, garnis, meublés
  - b) palaces
9. Conditions inhabituelles : nuits en train, en avion, en voiture ; nuits sur un bateau ; nuits de garde ; nuits au poste de police ; nuits sous la tente ; nuits d'hôpital ; nuits blanches, etc.

Dans un petit nombre de ces chambres, j'ai passé plusieurs mois, plusieurs années ; dans la plupart, je n'ai passé que quelques jours ou quelques heures ; il est peut-être téméraire de ma part de prétendre que je saurai me souvenir de chacune : quel était le motif du papier peint de cette chambre de l'hôtel du *Lion d'Or*, à Saint-Chély-d'Apcher (le nom – beaucoup plus surprenant quand il est énoncé que lorsqu'il est écrit – de ce chef-lieu de canton de la Lozère s'était, pour des raisons que j'ignore, ancré dans ma mémoire depuis ma classe de troisième et j'avais beaucoup insisté pour que nous nous y arrétions) ? Mais c'est évidemment des souvenirs resurgis de ces chambres éphémères que j'attends les plus grandes révélations. J

2

*Petit problème*

Lorsque, dans une chambre donnée, on change la place du lit, peut-on dire que l'on change de chambre, ou bien quoi ?  
(*Cf.* topo-analyse.)

poisson ; le mardoir, pourquoï pas, commémorerait l'une des grandes conquêtes de l'homme sur la nature, la découverte du Pôle (Nord ou Sud, au choix), ou l'ascension de l'Everest : la pièce ne serait pas chauffée, on dormirait sous d'épaisses fourrures, la nourriture serait à base de pemmican (corned-beef les fins de mois, viande des Grisons les jours fastes) ; le mercredi glorifierait évidemment les enfants : c'est depuis quelque temps le jour où ils ne vont plus à l'école ; ce pourrait être une espèce de Palais de Dame Tartine : les murs seraient en pain d'épice et les meubles en pâte à modeler, etc., etc.

4

### *D'un espace inutile*

J'ai plusieurs fois essayé de penser à un appartement dans lequel il y aurait une pièce inutile, absolument et délibérément inutile. Ça n'aurait pas été un débarras, ça n'aurait pas été une chambre supplémentaire, ni un couloir, ni un cagibi, ni un recoin. Ça aurait été un espace sans fonction. Ça n'aurait servi à rien, ça n'aurait renvoyé à rien.

66

Il m'a été impossible, en dépit de mes efforts, de suivre cette pensée, cette image, jusqu'au bout. Le langage lui-même, me semble-t-il, s'est avéré inapte à décrire ce rien, ce vide, comme si l'on ne pouvait parler que de ce qui est plein, utile et fonctionnel.

Un espace sans fonction. Non pas « sans fonction précise », mais précisément sans fonction ; non pas pluri-fonctionnel (cela, tout le monde sait le faire), mais a-fonctionnel. Ça n'aurait évidemment pas été un espace uniquement destiné à « libérer » les autres (fourre-tout, placard, penderie, rangement, etc.) mais un espace, je le répète, qui n'aurait servi à rien.

J'arrive quelquefois à ne penser à rien, et même pas comme l'ami Pierrrot, à la mort de Louis XVI : d'un seul coup, je me rends compte que je suis là, que le métro vient de s'arrêter et qu'ayant quitté Dugommier quelque quarante-vingt-dix secondes auparavant, je suis maintenant bel et bien à Daumesnil. Mais, en l'occurrence, je ne suis pas arrivé à penser le rien. Comment penser le rien ? Comment penser le rien sans automatiquement mettre quelque chose autour de ce rien, ce qui en fait un trou, dans lequel on va s'empresser de mettre quelque chose, une pratique, une fonction, un destin, un regard, un besoin, un manque, un surplus... ?

67

J'ai essayé de suivre avec docilité cette idée molle. J'ai rencontré beaucoup d'espaces inutilisables et beaucoup d'espaces inutilisés. Mais je ne voulais ni de l'inutilisable, ni de l'inutilisé, mais de l'inutile. Comment chasser les fonctions, chasser les rythmes, les habitudes, comment chasser la nécessité ? Je me suis imaginé que j'habitais un appartement immense, tellement immense que je ne parvenais jamais à me rappeler combien il y avait de pièces (je l'avais su, jadis, mais je l'avais oublié, et je savais que j'étais déjà trop vieux pour recommencer un dénombrement aussi compliqué) : toutes les pièces, sauf une, serviraient à quelque chose. Le tout était de trouver la dernière. Ce n'était pas plus difficile, en somme, que pour les lecteurs de *La Bibliothèque de Babel* de trouver le livre donnant la clé des autres. Il y avait effectivement quelque chose d'assez proche du vertige borgesien à vouloir se représenter une salle réservée à l'audition de la Symphonie n° 48 en *do*, dite *Maria-Theresa*, de Joseph Haydn, une autre consacrée à la lecture du baromètre ou au nettoyage de mon gros orteil droit... ]

J'ai pensé au vieux prince Bolkonski qui, lorsque le sort de son fils l'inquiète, cherche en vain pendant toute la nuit, de chambre en chambre, un flambeau à la main, suivi de son

serviteur Tikhone portant des couvertures de fourrure, le lit où il trouvera enfin le sommeil. J'ai pensé à un roman de science-fiction dans lequel la notion même d'habitat aurait disparu ; j'ai pensé à une autre nouvelle de Borges (*L'Immortel*) dans laquelle des hommes que la nécessité de vivre et de mourir n'habite plus ont construit des palais en ruine et des escaliers inutilisables ; j'ai pensé à des gravures d'Escher et à des tableaux de Magritte ; j'ai pensé à une gigantesque boîte de Skinner : une chambre entièrement tendue de noir, un unique bouton sur un des murs : en appuyant sur le bouton, on fait apparaître, pendant un bref instant, quelque chose comme une croix de Malte grise, sur fond blanc... ; j'ai pensé aux grandes Pyramides et aux intérieurs d'église de Saenredam ; j'ai pensé à quelque chose de japonais ; j'ai pensé au vague souvenir que j'avais d'un texte d'Heissenbüttel dans lequel le narrateur découvre une pièce sans portes ni fenêtres ; j'ai pensé à des rêves que j'avais faits sur ce même thème, découvrant dans mon propre appartement une pièce que je ne connaissais pas...

Je ne suis jamais arrivé à quelque chose de vraiment satisfaisant. Mais je ne pense pas avoir complètement perdu mon temps en essayant de franchir cette limite improbable : à travers cet

## L'inhabitable

L'inhabitable : la mer dépotoir, les côtes hérissées de fils de fer barbelés, la terre pelée, la terre charnier, les monceaux de carcasses, les fleuves boubiers, les villes nauséabondes

L'inhabitable : l'architecture du mépris et de la frime, la gloriole médiocre des tours et des buldings, les milliers de cagibis entassés les uns au-dessus des autres, l'esbroufe chiche des sièges sociaux

L'inhabitable : l'étriqué, l'irrespirable, le petit, le mesquin, le rétréci, le calculé au plus juste

L'inhabitable : le parqué, l'interdit, l'encagé, le verrouillé, les murs hérissés de rasons de bourelles, les judas, les blindages

L'inhabitable : les bidonvilles, les villes bidons

L'hostile, le gris, l'anonyme, le laid, les couloirs du métro, les bains-douches, les hangars, les parkings, les centres de tri, les guichets, les chambres d'hôtel

les fabriques, les casernes, les prisons, les asiles, les hospices, les lycées, les cours d'assises, les cours d'école

L'espace parcimonieux de la propriété privée, les greniers aménagés, les superbes garçonnières, les coquets studios dans leur nid de verdure, les élégants pied-à-terre, les triples réceptions, les vastes séjours en plein ciel, vue imprenable, double exposition, arbres, poutres, caractère, luxueusement aménagé par décorateur, balcon, téléphone, soleil, dégagements, vraie cheminée, loggia, évier à deux bacs (inox), calme, jardinier privatif, affaire exceptionnelle

On est prié de dire son nom après dix heures du soir

↓

L'aménagement :

39533/43/Kam/J

6 novembre 1943

Objet : collecte des plantes destinées à garnir les fours crématoires I et II du camp de concentration d'une bande de verdure.

Réf. : Conversation entre le SS-Obersturmbannführer Höss, Cdt du camp et le Sturmbannführer Bishoff.

Cahier de notes sur ...

# Jacquot de Nantes



Agnès Varda



école et cinéma  
*les enfants du deuxième siècle*





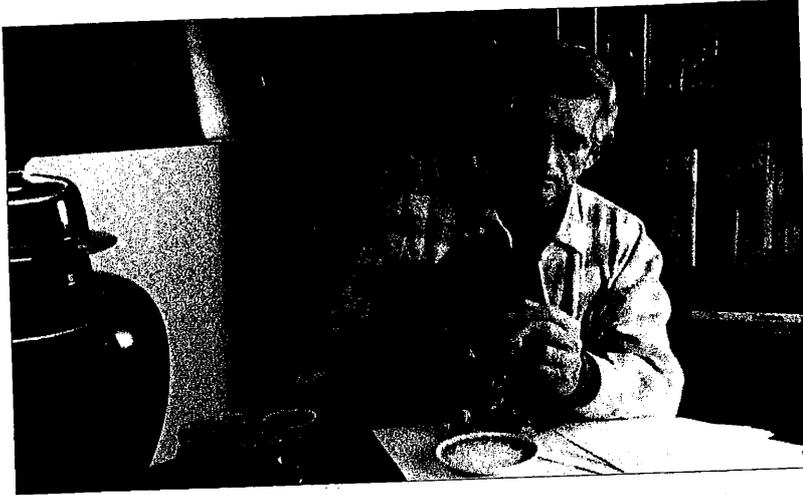
## L'accès à une enfance...

entretien avec Agnès Varda

**Agnès Varda a eu la gentillesse de venir parler de *Jacquot de Nantes* avec *Les enfants de cinéma*. Presque dix ans après le tournage, elle raconte son travail, la relation forte avec l'enfance de Jacques Demy. On sait qu'il est mort quand le film s'achevait. Agnès a souvent rencontré des enfants pour parler du film avec eux.**

**Le rapport à l'enfance.** Rien de ma propre enfance ne m'a jamais inspiré une photo, un livre, un scénario, un poème. Et j'étais presque jalouse de l'incroyable mémoire de Jacques et du contact qu'il avait gardé avec sa propre enfance. C'était une base de valeurs pour lui et une source d'inspiration. Jacques m'a fait connaître Nantes, Le Croisic, Pornic, La Baule et Noirmoutier. Je ne connaissais rien de tout cela, étant méridionale. Puis j'ai connu ses parents. Il les voyait peu mais il adorait sa mère. Il avait aussi le désir de trouver une maison à Noirmoutier où il allait camper, adolescent. Plus on avançait ensemble, plus je me rendais compte que, pour lui, la référence à l'enfance était basique.

**Genèse du film.** Jacques était malade, il peignait un peu et a eu envie d'écrire ses souvenirs. Il en écrivait un peu tous les jours et me les faisait lire. Après cinquante pages, j'ai dit tout à coup : « *C'est un scénario formidable !* » Il m'a répondu : « *Je te les donne, si tu veux en faire un film, fais-en ce que tu veux.* » Ce texte d'environ 80 pages (*Une enfance heureuse*), est très bien écrit, dans une langue simple, pure et un peu distancée, sans indications psychologiques ni dialogues. Cette certaine distance m'étonnait. Je lui ai donc dit : « *Je me lance. Je ferai les dialogues.* » C'était troublant d'être amenée à retrouver ou inventer les détails de ce qu'ils m'avaient raconté, ça et là, lui ou sa mère, dont certains personnages précis : la tante de Rio, la cartomancienne, la



tapissière voisine et la grosse charcutière qui chantait. La famille Demy a toujours aimé l'opérette et l'opéra. J'ai glané énormément de détails vrais de sa famille et de son enfance et à chaque fois je me demandais : « *Comment cet enfant qui avait une vocation pour faire du spectacle, comment a-t-il, plus tard, adulte, été à tel point inspiré presque uniquement par son enfance ?* »

**Une petite surface lisse.** Certains personnages et événements ont marqué Jacques parce qu'ils faisaient craquer la petite surface lisse de cette enfance sage et provinciale. Comme cette fameuse « tante de Rio ». C'était une fille de la famille, partie avec un type important et riche qui allait à Rio. Était-il Brésilien ? Il allait à Rio. De passage dans sa ville natale, elle a voulu couvrir sa famille de cadeaux. Elle était habillée de façon extravagante, très belle robe, renard argenté (la fourrure de l'époque), elle sentait très bon, elle était blonde, frisée... Je fabule peut-être sur ce qu'a raconté Jacques, mais le fait est que la tante de Rio a invité les Demy avec leurs enfants à dîner dans une brasserie. C'est moi qui ai décrypté qu'elle était peut-être à l'origine de Jackie de *La Baie des anges*, puisque l'un des buts de mon film était de montrer des extraits (de moins de quinze secondes) des films de Jacques quand ils étaient vraisemblablement sortis d'une scène vécue. Jacques ne m'a pas contredite, il disait « *C'est amusant les trucs à quoi tu penses, oui, peut-être...* »

**La classe ouvrière.** Dans la plupart des films de Jacques, le rapport de classe est toujours la base des amours contrariées : il y a une différence de classe sociale entre celui qui aime, toujours un ouvrier ou quelqu'un de simple, et les filles qui viennent d'un milieu qu'il appelait « la bourgeoisie ». En fait, il n'a jamais connu la haute bourgeoisie, celle des beaux quartiers (celle dépeinte par Chabrol

ou Malle) mais ceux qui pour les ouvriers sont des bourgeois : les commerçants. Dans ses films, il y a beaucoup de petits commerces : marchand de parapluies, marchand de musique, parfumerie, bijoutier... Commerçants avec prétentions bourgeoises, c'est-à-dire qu'une fille de commerçant ne doit pas aller avec un ouvrier, ou une fille de boutique de parapluies est trop bien pour un mécanicien. Quand Jacques parlait de la petite fille qui dansait, la fille du tapissier d'à côté, c'était en sorte le sommet de la bourgeoisie qu'il connaissait : des tapissiers qui avaient pignon sur rue et un appartement à l'étage...



**Réel/pas réel ?** La tante de Rio a emmené les Demy dans une brasserie. C'est moi qui ai décidé que ce serait à La Cigale, où il a tourné le cabaret de *Lola*, nommé Eldorado. Peu importe la vérité. Jacques se souvenait de la chanteuse. La Cigale et le Passage Pommeraye sont de grands lieux de Nantes et c'est vraiment dans ce passage que Jacquot a échangé son Meccano contre sa première caméra. Mais c'est moi qui ai inventé le pont transbordeur en Meccano. De même, il m'avait parlé de sa grand mère à l'appartement vieillot, avec des papiers peints extraordinaires, qu'il n'avait jamais oubliés dans le détail — et

point que pour *Les Parapluies de Cherbourg* il en a fait refabriquer le dessin – et d’une poupée en robe en taffetas qui était sur le lit. J’ai essayé de faire des liens, de partir de choses à lui et d’imaginer le reste. J’ai posé la chanteuse de La Cigale sur le piano, comme la poupée de la grand-mère était sur le lit. Vrai ? Faux ? Je n’en sais rien. Ce qui était passionnant était d’inventer des connexions entre ce que je savais – les détails vrais de l’enfance de Jacques, et ce que je pouvais en imaginer à ma façon mais toujours en rapport avec Nantes et sa famille.

**La fiction rattrape la réalité.** Pour la séquence chez le sabotier, l’opérateur Patrick Blossier avait vu *Le Sabotier du Val-de-Loire* et nous tenions essentiellement à imiter le style du court métrage de Jacques, ce blanc et noir très contrasté. Il fallait trouver un sabotier qui sache encore faire des sabots... On a tourné pratiquement là où Jacques avait tourné, mais décalé d’une ou deux fermes, toujours par ce souci de vraisemblance qui m’assurait que je ne me trompais pas. Jacques a été émerveillé par les scènes du sabotier montées. « *C’était exactement ça !* » Mais *Le Sabotier du Val-de-Loire* raconte le sabotier, alors que moi je raconte deux petits frères réfugiés là. La sabotière les avait choqués en retournant des peaux de lapin... Jacques a appris à faire des sabots, ce qui est vrai.

Au garage et à l’école beaucoup de détails sont vrais : le jeu avec les pneus, les roulements à billes, le taille-crayon avec le paquebot Normandie... L’histoire de la pellicule trouvée et la peur de se faire prendre par les Allemands. Des faits très précis aussi. Jacques a fait fondre un film de *Charlot*, et il a dessiné image par image sur cette pellicule 9 mm 5, devenue transparente. C’est l’invention du cinéma et c’est formidable qu’il l’ait comprise !

**L’accès à l’enfance.** C’était très important de tourner dans le vrai garage où Jacques avait été élevé, quai des Tanneurs, avec le porche, la petite cour et le petit logement à l’entrée du garage. Il a fallu enlever les appareils modernes mais, curieusement, la pompe à essence murale, celle des années trente, était encore là, et le mur face à leur petit logement était juste encore plus décrépi. Jacques se souvenait avoir collé son nez aux carreaux et regardé ce mur.

Je voulais imaginer et, dans le même temps, j’avais besoin du support des lieux qui étaient vrais. Je disais à Jacques : « *Je ne pourrais pas inventer ton garage dans un autre garage. Si je sais que c’est le vrai – je crois beaucoup aux vibrations qui sont dans les lieux, aux choses qui restent – j’y arriverai.* » J’ai eu la certitude, une fois dans ce lieu que j’avais accès à son enfance. Que j’avais le droit d’imaginer et que je ne me tromperai pas.

**Détails.** Les bols à déjeuner avaient des rayures, disait Jacques. Ou il décrivait le buffet de la cuisine. C’était à nous de trouver tout cela dans les brocantes ou chez les vieux du coin. Tout ce qui était reconstitution, car c’est un film d’époque, était facile. Mais je me disais toujours : « *Est-ce que son père lui a parlé comme ça ?* » Ou : « *Est-ce qu’il a cassé un bol ?* » Jacques a vu la moitié du film sur la table de montage et presque tous les rushes. Il était très content du résultat et fier que son enfance soit valorisée. De même, il appréciait qu’on ait vérifié à quelle date les films qu’il avait vus étaient sortis à Nantes et trouvé les affiches de ces films et des photos. J’ai écrit moi-même à la société Walt Disney qui a fait une exception en nous prêtant des photos de *Blanche-Neige* pour les vitrines du cinéma.



**Le béret.** La famille avait été sur la tombe du grand-père qui s’appelait Jacques Demy, scène qui a impressionné Jacques ! Quand on a tourné, Jacquot avait gardé son petit béret. Jacques voit les rushes et dit : « *Payenne ! C’est impossible. Devant une tombe on ne garde pas son béret !* » Nous sommes donc retournés au cimetière de Champtoceaux et avons retourné trois plans pour que Jacquot enlève son béret. Si Jacques avait tiqué sur le béret, il aurait tiqué sur beaucoup d’autres choses si elles avaient été « faux ».

**Sur les pavés, la plage.** Avant la guerre, Nantes avait décidé de faire combler l'Erdre qui traversait la ville. Un ingénieur allemand vint organiser les travaux pour qu'on fasse une grande avenue. Mais la guerre a tout arrêté. Déjà, l'Erdre était comblée. Du sable et des gros tuyaux étaient à niveau des trottoirs. Jacques a donc vu pendant toute la guerre, et après, une sorte de plage artificielle sur le quai des Tanneurs. C'était important dans tous ses récits, mais comment faire ? Huit voies passaient là maintenant. Avec Olivier Radot, le décorateur, on a essayé d'estimer quelle quantité de sable serait nécessaire dans l'axe des trois ou quatre points de vue possibles. Et je suis allée à l'assaut de la mairie de Nantes. Le maire, Jean-Marc Ayrault, et ses assistants techniques ont accepté non seulement de bloquer sept voies sur huit, mais de faire déverser des tonnes de sable et déposer d'énormes tuyaux. C'étaient des cadeaux formidables mais je sais aussi que la municipalité était très fière que je mette le nom de Nantes dans le titre du film, et non pas « Évocation d'une vocation ». Ils avaient même accepté de bloquer par moment l'unique voie qui restait, ayant compris que le son direct des années de guerre ne pouvait être le roulement continu qu'on entend aujourd'hui dans toutes les villes. Nous, nous avons refabriqué le muret qui bordait l'Erdre et placé de grandes palissades pour cacher la voie restante.

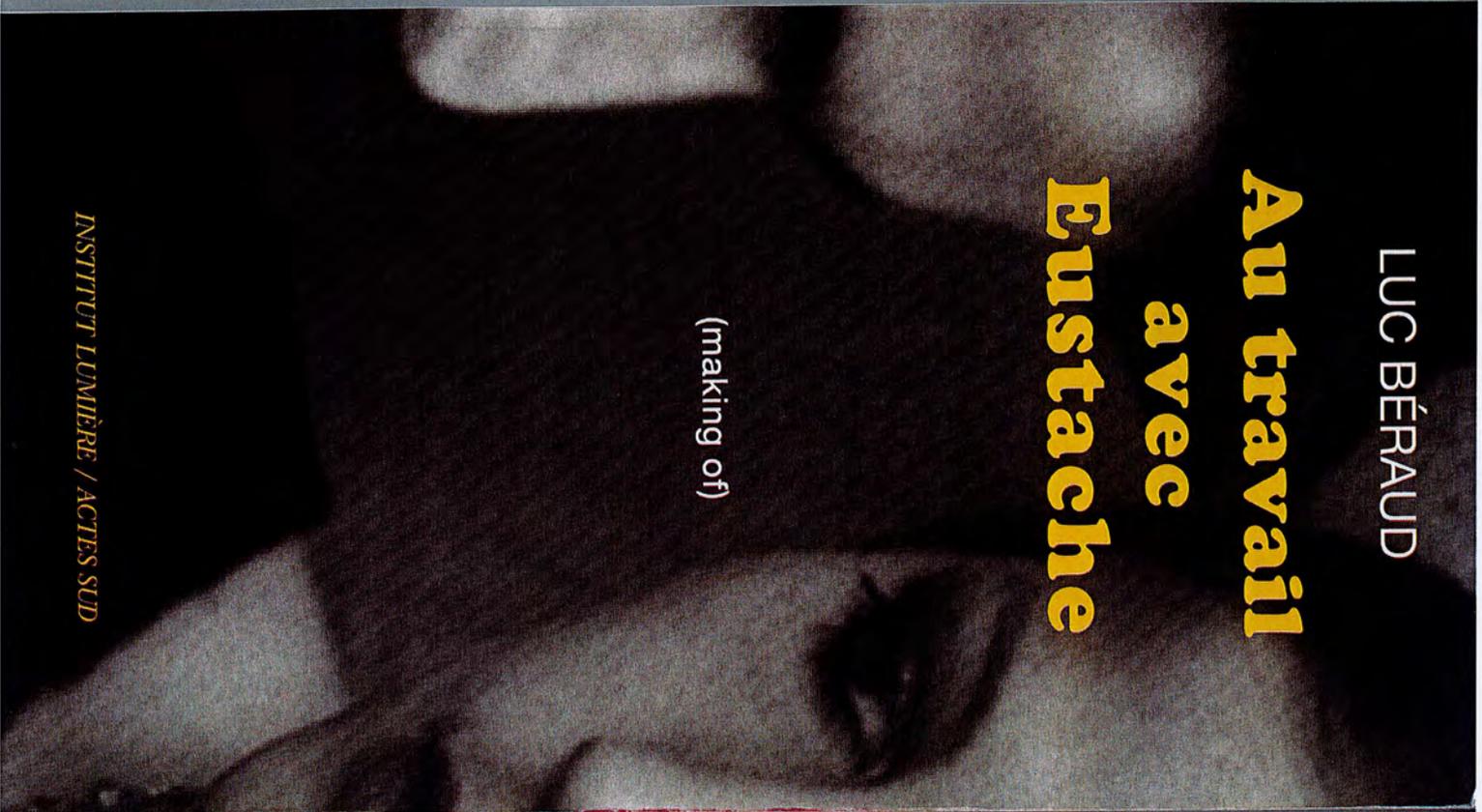
**Les strates du grenier.** Mireille Henrio avait fait toute la recherche des journaux, des affiches... Nous sommes montées dans le grenier du garage au trois-quarts plein. Pour les locataires du moment, tout était à jeter. On avait fait venir une benne. Avec des gants, nous jetions tout par la fenêtre. Nous sommes arrivées aux strates des affaires des Demy qui n'avaient pas vidé le grenier : les enfants avaient grandi, leurs parents en avaient assez du garage, ils n'étaient pas montés en partant. On a trouvé les affaires du « studio » de Jacques, ses projecteurs, un phare prêté par son père ! Puis tous ses cahiers d'école, ses cartables, ses livres quand il était petit, sa cravate de communicant dans une boîte. Et même, au milieu du fouillis, des morceaux de pellicules 9 mm et demi ! C'était sec à casser ! On les a posés dans des cartons à fleurs. Et puis, nous avons trouvé aussi un petit bout de décor et, regardé à la loupe, il y avait la petite danseuse ! Une étudiante des Beaux-Arts de Nantes a

reproduit image par image sur du 16 mm les images de ce film archi-cassant... mais pas cassé. On a trouvé intégralement *Le Bombardement du Pont de Mauves*, en 9,5 aussi. Jacques m'avait souvent raconté qu'il avait fait ces films mais je ne lui avais jamais demandé s'il les avait gardés. ]

**Premier film d'époque.** *Jacquot de Nantes* est mon premier film sur l'enfance et mon premier film d'époque. Je suis une cinéaste du présent. Ce qui m'intéresse, c'est une écriture d'aujourd'hui, tenant compte du « zapping » mental, des collages et même de l'abstraction etc. Et même un peu d'improvisation avec les gens qui passent, par exemple. Faire un film d'époque ne m'intéressait pas. Il a fallu que ce soit *Jacquot*. Si je souhaitais faire entrer dans le film un passant ou une connaissance, il fallait le coiffer, l'habiller, le friser ! Pour la moindre chose, toute une préparation.

**Souvenirs mêlés.** Moi aussi j'ai des souvenirs de cette époque et ils se sont mêlés à ceux de Jacques. Par exemple, les coutures des bas que les femmes peignaient sur leurs jambes ou le pet de courrier que distribuaient les facteurs... Moi, j'étais réfugié à Sète, après avoir quitté la Belgique sous les bombes. J'ai connu l'exode sur les routes. J'aurais pu être la petite fille qu'on voit dans la voiture des Belges. Jacques, lui, se souvenait bien d'une petite réfugiée de Sainte-Geneviève-des-Bois qu'il avait emmenée au grenier. Il a raconté ou écrit cela. Et aussi, qu'au deuxième étage de sa cour, il y avait une cartomancienne qui leur faisait très peur. Les enfants l'ont trouvée morte, un jour. Elle a inspiré celle d'*Une chambre en ville* et moi je l'ai fait revivre dans *Jacquot*. J'écoutais bien ce que Jacques racontait et je triais pour faire un scénario. Dire c'est une chose, mais il fallait que tout cela s'articule. C'était mon travail.





LUC BÉRAUD

**Au travail  
avec  
Eustache**

(making of)

INSTITUT LUMIÈRE / ACTES SUD

l'ordinaire dans un métier où pourrant rien n'est jamais pareil.

C'est notoire, Jean Eustrache était un dandy, souvent désargenté mais qui savait soigner sa mise et prendre des orientations éthiques et esthétiques fortes et volontiers provocatrices. Il y avait chez lui un goût du paradoxique et de la singularité qui le poussait parfois à afficher des idées réactionnaires sans qu'on sache vraiment si c'était une pose ou de la sincérité. En ces années de l'après-68, cela créait une gêne ou, tout du moins, une excentricité qui tranchait avec l'air du temps. Ce qui est certain, c'est qu'il était très attaché aux choses du passé. Ses films témoignent de son entêtement à rechercher le temps perdu.

La préparation d'un film était pour lui une suite de déceptions devant les décors qui avaient changé, les vêtements passés de mode ou les accessoires qu'on n'utilisait plus. Faire des repérages pour Eustrache consistait à aller sur les lieux où s'étaient déroulés les événements et à imaginer comment les réaménager — quelques mois plus tard pour *La Maman et la Putain*, un peu moins de trente ans après pour *Mes petites amoureuses* — pour qu'ils ressemblent à ce qu'ils avaient été. Pour autant, ses films n'étaient pas des reconstitutions de faits réels, mais il avait besoin de retrouver leur cadre exact pour libérer son énergie créatrice. Et c'est probablement grâce à cette exigence que *La Maman et la Putain* est devenu un des témoignages les plus justes et les plus précis sur l'esprit parisien des années 1970.

## LES DEUX TIMIDES

Au milieu des années 1960, pour le jeune provincial que j'étais, l'abondance des films projetés chaque semaine à Paris était l'occasion de rattraper mon terrible retard cinéphilique. Les deux salles de la Cinémaèque de Langlois étaient devenues mes séjours favoris pour apprendre le cinéma, et aussi un peu de la vie. Il était fréquent d'y croiser les critiques que je lisais dans les revues de cinéma, mais aussi des cinéastes reconnus comme Rivette, Truffaut, Kast, Doniol-Valcroze, Moulet et beaucoup d'autres. C'est ainsi que j'apercevais régulièrement Jean Eustrache, réalisateur célébré par les "happy few", auteur de courts métrages peu diffusés. *Les Mauvaises Fréquentations* (1963) et *Le Père Noël a les yeux bleus* (1966) avaient la réputation de parler des problèmes des jeunes de manière simple et familière. Mais, comme pour les autres cinéastes connus que je voyais à Chaillot ou rue d'Ulm, il n'était pas question de l'aborder. Parfois je m'approchais d'un groupe pour saisir à la volée les commentaires de l'un d'eux sur le film qu'on venait de voir, mais jamais plus.

Eustrache apparaissait dans un numéro de *Cinéma de notre temps*, série d'émissions de télévision

visite et s'amuse de nous voir patrauger dans nos calculs. Mais surtout elle nous enseigne une technique beaucoup plus simple et beaucoup plus sûre, qu'elle a plusieurs fois expérimentée. On met le train en place, à l'arrêt. On installe un long travelling sur le quai, parallèle à la voie, et on fait rouler la caméra de droite à gauche le long des wagons (immobiles) pour donner l'impression d'une arrivée du train de gauche à droite. Comme il n'y a pas de repère dans l'espace, on a l'illusion que c'est le train qui bouge. Pas besoin de marques hasardeuses, le comédien attend à la fenêtre de son compartiment et la caméra, qui aura répété son mouvement tranquillement et autant de fois que nécessaire, vient parfaitement le cadrer. Magique et simple comme bonjour. J'ai moi-même souvent, pour mon plus grand prestige devant mes équipes, utilisé cet "effet Schiffman" sur mes films en le complétant d'un élément de décor fixe rivé sur le plateau du travelling.

## └ "MON DÉCOR, ILS ONT BOUSILLÉ MON DÉCOR"

Pendant les repérages, toutes les propositions de Denys pour le coin de campagne paisible qui doit servir de décor au premier baiser de Daniel à la "petite amoureuse" ont été refusées par le réalisateur. En bon assistant, il avait pourtant proposé des lieux qui correspondaient à la description du scénario et aux impératifs techniques : accessibilité, orientation, calme, etc. Eustache sait très bien où il veut filmer, mais il ne nous le dit pas. Si bien que le tournage de la scène approche et que nous ne savons toujours pas où cela va se passer. La halte des garçons de la bande des Quatre-Fontaines à l'épicerie et le passage des deux jeunes filles que drageront Daniel et Fabrus doivent se tourner au village de Saint-Marcel, à une dizaine de kilomètres de Narbonne. C'est de là que, à deux jours du tournage, notre réalisateur nous conduit vers un petit chemin qui mène à un champ très banal avec de hautes herbes. Pas de haie à franchir pour semer les autres, pas de tapis moussu pour s'allonger, pas de contre-fort pour être à l'abri des regards. En revanche du vent sur ce terrain plat. Eustache est déconcerté : "Mon décor... ! Ils ont bousillé mon décor... !" Nous, nous sommes effondrés. Mais, voyant que

Jean s'entête, nous comprenons que, comme pour les autres lieux, c'est là que s'est déroulée "en vrai" la scène rapportée dans le scénario<sup>1</sup>. Donc, aucune discussion possible.

Le jour du tournage, les assistants et la régie, munis de serpes, de faux, de cisailles et de sécateurs, plantent donc une haie avec des branchages coupés alentour, qui faneront au fil de la journée. Le vent prévisible est au rendez-vous, rendant difficile le maintien de la toile blanche demandée par Néstor pour adoucir la lumière du soleil. Aux rushes, le vent bruit dans les herbes, la toile claque, la haie fait triste mine et le décor n'est pas du tout le "trou de verdure où chante une rivière" que les rimbaldiens imaginaient en lisant le scénario. Mais, après tout, c'est le réalisateur qui a raison, son film témoigne d'un univers où même les scènes de tendresse sont rudes.

La veille déjà, nous avons eu une déception en découvrant le décor du pont détruit. Dans le scénario, il est écrit : "Avant l'entrée du village, il y avait un pont qui s'est effondré. Provisoirement, il y a un bac, mais il est de l'autre côté de la rivière. En ce jour de 14 Juillet, le passeur n'est pas là." Loulou Seuret a fait ce qu'il pouvait avec son faible budget et sans équipe. Quelques madriers, une barrière de travaux publics... Il aurait fallu un vrai décorateur pour créer l'illusion d'un pont détruit et légitimer l'usage de la barque. Avec un découpage savant, un metteur en scène astucieux aurait peut-être réussi à faire illusion, mais Eustrache, rossellinien en cela,

1. Boris Eustrache affirme que le tournage s'est déroulé le jour anniversaire de ce premier baiser.

n'aime pas le cinéma de manipulation, il veut filmer ce qu'il voit. En conséquence, la scène peine à faire ressentir le risque qu'encourent ces gamins à traverser quand même. 

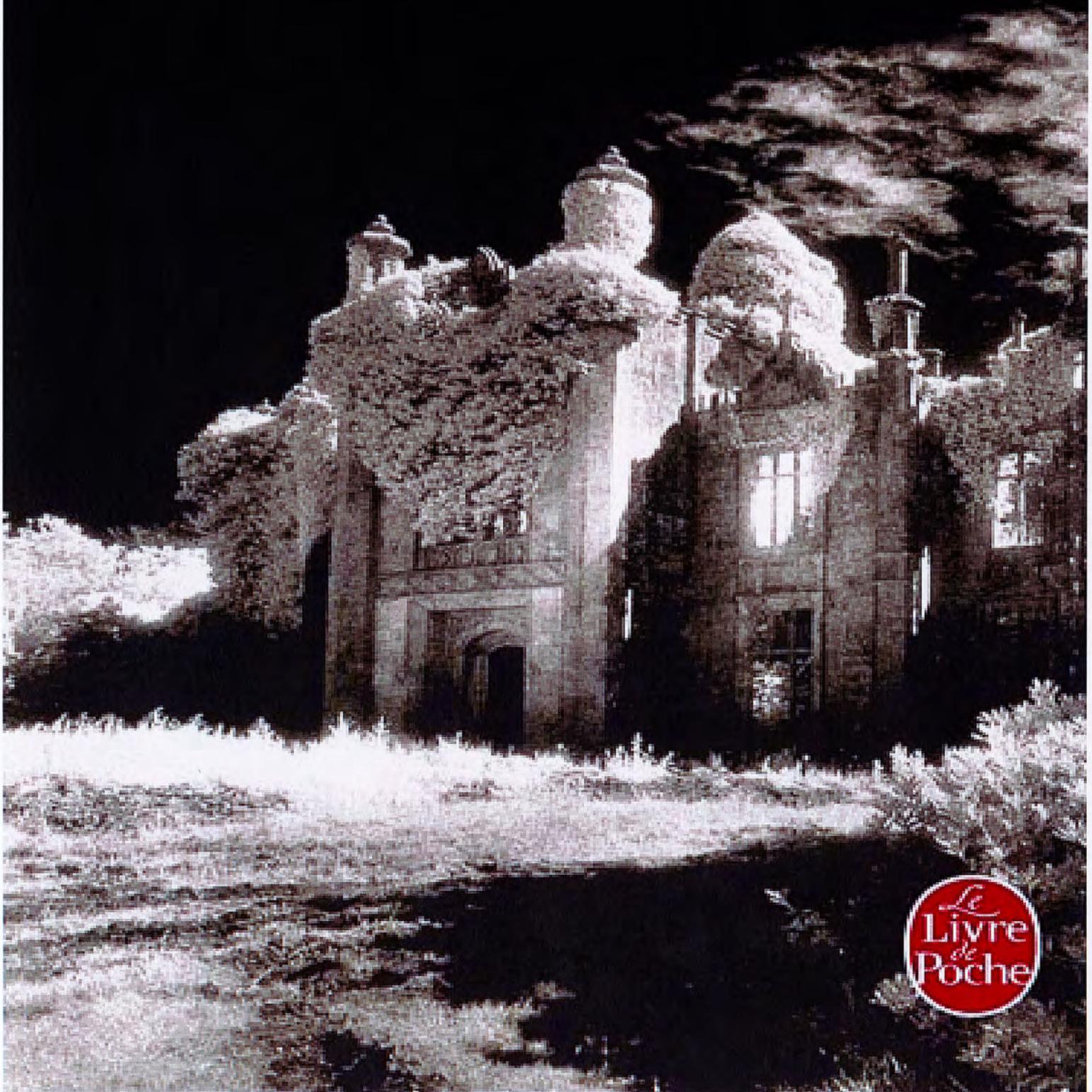
Juste avant, nous nous étions arrêtés pour faire un plan de la bande des Quatre-Fontaines passant devant la maison de Charles Trenet. Hommage au "Fou chantant" originaire de Narbonne et si cher à Eustrache.

Pour le parcours de la bande à moto, à mobylette et à vélo, la régie a loué une Méhari adaptée pour les plans en travelling trop longs pour être faits sur rails<sup>1</sup>. Bernard Aubouy veut enregistrer le son direct et nous interdire le moteur : ce sont donc les assistants qui poussent le véhicule pendant que Jojo, le machiniste, est au volant... Depuis le début du tournage, nous sommes frappés par le nombre de travellings ; il faut dire que Daniel fait beaucoup de trajets.

Dans *Huit et demi*, il faut porter Guido (Mastroianni) sur le plateau du tournage de son film. Il se débat, gesticule et geint car il ne veut pas tourner. Comme un enfant qui refuse d'aller à l'école, il a peur. Les pressions d'un film pèsent sur les épaules de son réalisateur. Et d'autant plus quand il est autorisé du succès de ses œuvres précédentes. Ses films ont-ils été aimés pour de bonnes raisons ? Est-ce que

1. Pour les longs mouvements d'appareil où la pose de rails est impossible (sur route, principalement), on a recouru à une voiture-travelling, véhicule doté de plates-formes facilitant l'installation du matériel de prise de vues et assurant la sécurité des opérateurs. Sur les films à budget modeste, une Citroën Méhari décapotée remplace encore souvent cet équipement.

Daphné  
**Du Maurier**  
Rebecca



Le  
Livre  
de  
Poche

Rebecca, Daphné du MAURIER, (1938)  
Manderley.

## CHAPITRE I

J'ai rêvé l'autre nuit que je retournais à Manderley.

J'étais debout près de la grille devant la grande allée, mais l'entrée m'était interdite, la grille fermée par une chaîne et un cadenas. J'appelai le concierge et personne ne répondit ; en regardant à travers les barreaux rouillés, je vis que la loge était vide.

Aucune fumée ne s'élevait de la cheminée et les petites fenêtres mansardées bâillaient à l'abandon. Puis je me sentis soudain douée de la puissance merveilleuse des rêves et je glissai à travers les barreaux comme un fantôme. L'allée s'étendait devant moi avec sa courbe familière, mais à mesure que j'y avançais, je constatais sa métamorphose : étroite et mal entretenue, ce n'était plus l'allée d'autrefois. Je m'étonnai d'abord et ce ne fut qu'en inclinant la tête pour éviter une branche basse que je compris ce qui était arrivé. La nature avait repris son bien, et, à sa manière insidieuse, avait enfoncé dans l'allée ses longs doigts tenaces. Les bois toujours menaçants, même au temps passé, avaient fini par triompher. Ils pullulaient, obscurs et sans ordre sur les bords de l'allée. Les hêtres nus aux membres blancs se penchaient les uns vers les autres, mêlant leurs branches en d'étranges embrassements et construisant au-dessus de ma tête une voûte de cathédrale. Et il y avait d'autres arbres encore, des arbres dont je ne me souvenais pas, des chênes rugueux et des ormes torturés qui se pressaient joue à joue avec les bouleaux, jaillissant de la terre en compagnie de buisson monstrueux et de plantes que je ne connaissais pas.

L'allée n'était plus qu'un ruban, une trace de son ancienne existence (le gravier aboli) gagnée par d'herbe, la mousse et des racines d'arbres qui ressemblaient aux serres des oiseaux de proie. Je reconnaissais çà et là, parmi cette jungle, des buissons, repères d'autrefois : c'étaient des plantes gracieuses et cultivées, des hydrangeas, dont tes fleurs bleues avaient été célèbres. Nulle main ne les disciplinait plus et elles étaient devenues sauvages : leurs rameaux sans fleurs, noirs et laids, atteignaient des hauteurs monstrueuses.

La pauvre piste qui avait été notre allée ondulait et même se perdait par instants, mais reparaisait derrière un arbre abattu ou bien à travers une flaque de boue laissée par les pluies d'hiver. Je ne croyais pas ce chemin si long. Les

kilomètres devaient s'être multipliés en même temps que les arbres et ce sentier menait à un labyrinthe, une espèce de brousse chaotique, et non plus à la maison. Mais voici qu'elle m'apparut tout à coup ; les abords en étaient masqués par ces proliférations végétales et lorsque je me trouvai enfin en face d'elle, je m'arrêtai le cœur battant, l'étrange brûlure des larmes derrière les paupières.

C'était Manderley, notre Manderley secret et silencieux comme toujours avec ses pierres grises luisant au clair de lune de mon rêve, les petits carreaux des fenêtres reflétant les pelouses vertes et la terrasse. Le temps n'avait pas pu détruire la parfaite symétrie de cette architecture, ni sa situation qui était celle d'un bijou au creux d'une paume.

La terrasse descendait vers les pelouses et les pelouses s'étendaient jusqu'à la mer ; en me retournant, je la vis, feuille d'argent paisible sous la lune. Aucune vague n'agiterait cette eau de rêve, aucun nuage poussé par le vent d'ouest n'obscurcirait ce ciel pâle. Je me tournai de nouveau vers la maison et, bien qu'elle se dressât intacte comme si nous l'avions quittée la veille, je vis que le jardin avait obéi tel le bois à la loi de la jungle. Les rhododendrons atteignaient plusieurs mètres et ils s'étaient mésalliés avec une foule de broussailles sans nom. Un lilas s'était marié avec un hêtre et, comme pour les unir plus étroitement, le lierre malveillant, éternel ennemi de la grâce, emprisonnait le couple dans ses filets. Le lierre avait une place de choix dans ce jardin, ses longues branches traînaient à travers les pelouses et s'agrippaient aux murs mêmes de la maison.

Je quittai l'allée et gagnai la terrasse défendue par les orties, mais j'avançais dans l'enchantement du rêve et rien ne pouvait me retenir. Je m'arrêtai, silencieuse, au pied de la maison et j'aurais juré que ce n'était pas une coquille vide, mais qu'elle vivait et respirait comme autrefois.

Les fenêtres étaient éclairées, les rideaux ondulaient doucement dans l'air nocturne, et là, dans la bibliothèque à la porte entrebâillée, mon mouchoir devait être resté sur la table à côté de la coupe remplie de roses d'automne.

Les témoins de notre présence marquaient sans doute la pièce : le Times chiffonné, les cendriers avec leurs bouts de cigarettes, les coussins gardant l'empreinte nos têtes ; les cendres de notre feu de bois. Et Jasper le bon Jasper avec ses yeux tendres et sa grande mâchoire, devait être étendu par terre, la queue dressée au bruit des pas de son maître.

Un nuage invisible jusqu'alors passa devant la lune, et s'y arrêta un instant comme une main sombre devant un visage. L'illusion s'évanouit, et les lumières des fenêtres s'éteignirent. Je n'avais plus devant moi que des murs silencieux et sans âme.

La maison était un sépulcre, notre peur et notre souffrance étaient enterrées dans ses ruines. Il n'y aurait pas de résurrection. Quand, éveillée, je penserais à

Manderley, je n'éprouverais pas d'amertume. Je me rappellerais l'été dans la roseraie et les chants d'oiseaux à l'aube, le thé sous le marronnier et le murmure de la mer derrière la courbe des pelouses.

Je penserais au lilas en fleur et à la Vallée Heureuse. Ces choses-là étaient éternelles et ne pouvaient pas disparaître. Il y a des souvenirs qui ne font pas mal. Je décidai tout cela dans mon rêve tandis que le nuage cachait la lune, car, comme il arrive dans le sommeil, je savais que je rêvais. Je me trouvais, en réalité à des centaines de kilomètres de là, sur une terre étrangère, et me réveillerais avant que beaucoup de secondes se fussent écoulées dans la petite chambre d'hôtel nue dont l'impersonnalité même était réconfortante. Je soupirerais un peu, et ouvrant les yeux, m'étonnerais de cet éclatant soleil, de ce ciel intense et pur si différent du doux clair de lune de mon rêve. La journée s'étendrait devant nous deux, longue sans doute et monotone, mais dotée d'un certain calme, d'une chère sérénité que nous ne connaissions pas autrefois. Nous ne parlerions pas de Manderley, je ne raconterais pas mon rêve. Car Manderley n'est plus à nous. Manderley n'est plus.

Rebecca - Daphne de NAMIER, (1937)

## CHAPITRE XIII

J'arrivai sur le palier où j'étais venue le premier matin. Je n'étais pas passée par là depuis, et je n'en avais pas eu la moindre envie. Le soleil entrait par la fenêtre en retrait et mettait des dessins d'or sur les boiseries sombres.

Il n'y avait aucun bruit. Je reconnus l'odeur de renfermé. Je ne savais de quel côté me diriger. La topographie de ces lieux ne m'était pas familière. Puis je me rappelai que Mrs. Danvers était sortie d'une pièce juste derrière moi, et il me sembla que ce devait être la pièce que je cherchais, celle dont les fenêtres donnaient sur la pelouse du côté de la mer. Je tournai le bouton de la porte et regardai. Il faisait sombre évidemment à cause des volets. Je tournai le commutateur en tâtonnant et fis de la lumière. Je me trouvais devant une petite antichambre, une penderie à en juger par les grandes armoires qui garnissaient les murs ; en face de moi, une autre porte, ouverte, donnait sur une pièce plus grande. Je m'y dirigeai et allumai l'électricité. Ma première impression fut un choc : la pièce était toute meublée et semblait habitée.

Je m'attendais à trouver des fauteuils recouverts de housses et des draps sur les tables. Il n'en était rien. Il y avait des brosses et des peignes sur la coiffeuse, des parfums, de la poudre. Le lit était fait, je vis l'éclat blanc de la taie d'oreiller et l'épaisseur d'une couverture sous le couvre-lit capitonné. Il y avait des fleurs sur la coiffeuse et sur la table de chevet. Des fleurs encore sur la cheminée sculptée. Une robe de chambre en satin était jetée sur un fauteuil près d'une paire de mules. Dans un instant, Rebecca allait revenir, s'asseoir à cette coiffeuse en fredonnant et passer ce peigne dans ses cheveux. Elle me verrait dans la glace, debout près de la porte. J'attendais immobile ce qui allait arriver. Ce fut le tic-tac de la pendule qui me rappela à la réalité. Les aiguilles marquaient quatre heures vingt-cinq. Ma montre disait la même chose. Il y avait quelque chose de rassurant dans le tic-tac de la pendule. Il me rappelait le présent et que le thé serait bientôt prêt sur la pelouse. J'avançai lentement vers le centre de la chambre. Non, elle n'était pas habitée. Les fleurs ne parvenaient pas à vaincre l'odeur de renfermé. Les rideaux étaient tirés, les volets fermés. Rebecca ne reviendrait jamais plus dans sa chambre. Mrs. Danvers avait beau mettre des fleurs sur la cheminée et des draps au lit, cela ne la ferait pas revenir. Elle était morte. Il y avait un an

maintenant qu'elle était morte. Elle reposait dans la crypte de l'église avec les autres morts de Winter. J'entendais très distinctement le bruit de la mer. J'allai à la fenêtre et écartai le volet. Oui, c'était bien la fenêtre où j'avais vu Favell et Mrs. Danvers une demi-heure auparavant. Le long rai de lumière fit apparaître jaune et faux l'éclat de l'électricité. J'écartai un peu plus le volet. Le jour envoya un rayon blanc sur le lit. Il brillait sur le dessus de verre de la coiffeuse, sur les brosses et les flacons.

Le jour donnait un plus grand air de réalité encore à la chambre. Ses volets fermés, sous l'éclairage électrique, elle ressemblait davantage à un décor de théâtre, le rideau tombé pour la nuit et la scène prête pour le premier acte de la matinée du lendemain. Mais la lumière du jour donnait de la vie à cette chambre. J'oubliai l'odeur de renfermé et les volets clos des autres fenêtres. J'étais de nouveau une invitée. Une invitée non désirée. J'étais entrée par erreur dans la chambre de la maîtresse de maison. C'étaient ses brosses qui se trouvaient sur la coiffeuse, sa robe de chambre sur le fauteuil.

Je m'aperçus que mes jambes tremblaient comme des fétus. Je m'assis sur le pouf devant la coiffeuse. Je regardai autour de moi avec une morne stupeur. Oui, c'était une chambre magnifique. Mrs. Danvers n'avait pas exagéré, le premier soir. C'était la plus belle chambre de la maison. Cette exquise cheminée, ce plafond, ce lit sculpté, les tapisseries, même ce cartel au mur et ces flambeaux sur la coiffeuse, j'aurais adoré posséder toutes ces choses. Mais elles ne m'appartenaient pas. Elles appartenaient à une autre. Je tendis la main et touchai les brosses. Il y en avait une plus usée que ses sœurs. Je comprenais très bien cela. Il y a toujours une brosse dont on se sert davantage. Que mon visage était blanc et mince dans la glace entre mes cheveux raides et pâles !

Je quittai le pouf et touchai du doigt la robe de chambre. Je ramassai les mules et les tins dans ma main. J'étais pleine d'une horreur croissante qui confinait au désespoir. Je touchai le dessus-de-lit, suivis du doigt le monogramme brodé sur la pochette de satin étalée sur l'oreiller. J'en sortis la chemise de nuit abricot, légère comme une aile d'insecte. Je la posai contre ma joue. Elle était froide, toute froide. Mais un vague reste de parfum y logeait encore. Le parfum des azalées blanches. Je la repliai et la remis dans sa pochette, et, ce faisant, je m'aperçus, avec un douloureux pincement au cœur, que la chemise était chiffonnée, on ne l'avait pas repassée depuis qu'elle avait été portée.

Mue par une impulsion soudaine, je m'éloignai du lit et revins à la petite chambre où j'ouvris une des armoires. C'était bien ce que je pensais. Elle était pleine de robes, de robes du soir. J'entrevis l'éclat d'un lamé dépassant d'une housse. Je refermai les portes et revins dans la chambre.

Puis j'entendis un pas derrière moi et, en me retournant, j'aperçus Mrs.

Danvers. Je n'oublierai jamais l'expression de son visage, triomphant, radieux, jubilant d'une joie étrange et malsaine. J'eus très peur.

« Vous désiriez quelque chose, madame ? » dit-elle. ]

J'essayai en vain de lui sourire. J'essayai de parler.

« Vous ne vous sentez pas bien », dit-elle d'une voix très douce en s'approchant de moi. Je reculai. Je crois que si elle m'avait touchée, je me serais évanouie. Je sentais son souffle sur mon visage...

« Je suis très bien, Mrs. Danvers, dis-je au bout d'un instant. Je ne m'attendais pas à vous voir. Quand j'étais sur la pelouse tout à l'heure, j'avais remarqué en levant les yeux qu'un des volets était mal fermé. J'étais montée voir si je ne pourrais pas le rajuster.

— Je vais le faire », dit-elle, et, traversant sans bruit la chambre, elle alla refermer le volet. Le jour avait disparu. La chambre semblait de nouveau irréaliste sous l'éclairage artificiel et jaune. Irréaliste et inquiétante.

Mrs Danvers revint près de moi. Elle souriait et son attitude au lieu d'être impassible comme d'habitude était devenue étonnamment familière, presque insinuante.

« Pourquoi m'avez-vous dit que le volet était ouvert ? fit-elle. Je l'avais fermé en quittant la pièce. C'est vous qui venez de l'ouvrir, n'est-ce pas ? Vous aviez envie de voir cette chambre. Pourquoi ne m'avez-vous pas demandé plus tôt de vous la montrer ? »

J'aurais voulu fuir, mais je ne pouvais pas bouger. Je continuais à regarder ses yeux.

« Maintenant que vous êtes ici, laissez-moi vous montrer tout, dit-elle d'une voix douce, horrible. Vous aviez envie de la voir depuis longtemps, depuis que vous êtes ici ; mais vous n'osiez pas demander. C'est une jolie chambre, n'est-ce pas ? Vous n'en aviez jamais vu d'aussi jolie. »

Elle me prit par le bras et m'amena devant le lit. Je ne pouvais pas lui résister. Le contact de sa main me faisait frémir. Et sa voix était basse et intime, une voix que je détestais, qui me faisait peur.

« C'était son lit. Un beau lit, n'est-ce pas ? J'y laisse la couverture d'or, celle qu'elle préférait. Voilà sa chemise de nuit, dans la pochette. Vous l'avez touchée, n'est-ce pas ? » Elle sortit la chemise de son enveloppe et la déploya devant moi. « Touchez-la, prenez-la, dit-elle. Comme c'est doux et léger, n'est-ce pas ? Je ne l'ai pas lavée depuis qu'elle l'a mise, pour la dernière fois. Je l'avais disposée ainsi, avec la robe de chambre et les pantoufles, la nuit où elle n'est pas revenue, la nuit où elle s'est noyée. C'est moi qui faisais tout pour elle, ajouta-t-elle en reprenant mon bras pour me conduire vers la robe de chambre et les mules. Nous avons essayé plusieurs femmes de chambre, mais aucune ne faisait l'affaire. « Tu