

Frontières et limites comme lieux mêmes de l'entre deux et de l'écart.

Marc COURTIEU¹

ILLE, Université de Mulhouse Haute-Alsace (France)/

marc.courtieu@gmail.com

Date de réception 12/1/2018 date d'acceptation 4/3/2018 date de publication 26/11/2018

Résumé

L'entre-deux serait, non pas d'un côté *ou* de l'autre, mais d'un côté *et* de l'autre. L'article illustre et défend cette proposition à travers trois exemples : - le bilinguisme (Beckett, G. Luca), - la frontière américano-mexicaine (Boyle, Fuentes), - les limites du moi et du corps (Blanchot, Woolf). Il se conclut avec l'idée que l'entre-deux, si difficile à appréhender, est peut-être bien un concept *indéfinissable*, au sens propre.

Mots-clés : Entre-deux; bilinguisme; frontière; Beckett; Luca; Boyle; Fuentes; Blanchot.

¹ - Marc COURTIEU

Borders and limits like places of in-between and gap

Abstract

In- between might be, not on one side *or* on the other, but on both sides. The article illustrates and vindicates this proposition through three examples: bilingualism (Beckett, G. Luca), the American-Mexican border (Boyle, Fuentes), the limits of the Self and the body (Blanchot, Woolf). It concludes with the idea that this in-between, so difficult to take in, may actually be an *indefinable* concept, in the literal sense.

Keywords : In- between; bilingualism; border; Beckett; Luca; Boyle; Fuentes; Blanchot.

Poète – tu n'écris ni le monde ni le moi

Tu dois écrire l'isthme

Entre les deux (Adonis, 2003, 78)

Grenoble, consulat d'Algérie. J'explique à la préposée dans quel cadre je fais ma demande de visa, dit culturel. Elle n'a pas l'habitude, car elle doit en déférer à son chef. Elle s'exprime au téléphone en mélangeant l'arabe et le français. N'a-t-on pas là une belle figure de l'entre-deux ? On est au-delà du bilinguisme, capacité à parler deux langues en les maintenant séparées : cette femme parle en même temps arabe et français.

Tel est bien, je crois, un trait essentiel de l'entre-deux : non pas d'un côté *ou* de l'autre, de manière exclusive, mais d'un côté *et* de l'autre, non dans une sorte de synthèse hégélienne qui les annulerait tous les deux en les « dépassant », mais plutôt à la façon de la « synthèse disjonctive » que Deleuze emprunte à Kant, liaison de termes hétérogènes qui restent présents par et dans cette disjonction même. Les deux termes ne disparaissent pas dans la crevasse, le « trou noir » (autre concept de Deleuze) de l'entre-deux. Pour expliciter ce caractère singulier, nous en déclinons quelques figures littéraires : la double langue (Beckett, Ghérasim Luca), la frontière (où il peut y avoir échec de l'entre-deux, comme avec la frontière américano-mexicaine vue par les romanciers Tom Boyle et Carlos Fuentes), les limites

du moi et du corps (*Thomas l'obscur* de Maurice Blanchot, Virginia Woolf).

Entre deux langues (Beckett, G. Luca)

Mon anecdote initiale me conduit tout naturellement à ces écrivains qui sont « à cheval » sur deux langues, glissant de l'une à l'autre, empruntant des expressions, des formes à l'une pour les insérer dans l'autre. Ils sont nombreux, bien sûr, de Nabokov à Ionesco, de Conrad à Boudjedra, etc. Nous prendrons les exemples de Samuel Beckett et de Ghérasim Luca, qui ont une capacité particulière à ébranler le français, leur langue d'adoption.

Beckett écrit en anglais ou en français, puis il traduit, lit-on souvent. Mais « traduire » n'est pas le mot : la nouvelle version est presque toujours recreation. Il y a jeu perpétuel d'une langue sur l'autre (souvent par exemple Beckett glisse un mot de la langue source dans la langue cible, d'où un effet comique), déplacement qui déforme très souvent les deux langues. L'auteur de *L'Innommable*, sur ce point précis du bilinguisme, est à l'image de ses personnages, éternels errants, vagabonds sans feu ni lieu, qui, bien que toujours empêchés, n'ont de cesse de se déplacer.

Empêchés ? Beckett a souvent dit combien sa langue maternelle l'entravait – d'où son choix d'une langue étrangère pour ses textes littéraires :

Cela devient en effet de plus en plus difficile, même dénué de sens, pour moi d'écrire en anglais soigné. Et de plus en plus mon langage m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer pour parvenir à ces choses (ou ce rien) qui se cache derrière. Il faut espérer que le temps viendra [...] où la meilleure manière d'utiliser le langage sera de le malmener de la façon la plus efficace possible. [...] Y creuser un trou après l'autre jusqu'au moment où ce qui se cache derrière, que ce soit quelque chose ou rien, commencera à suinter. (Lettre de 1937, 2014 : 563)

L'objectif, Beckett le répète à plusieurs reprises, est d'écrire « sans style », c'est-à-dire de s'effacer le plus possible, de se rendre étranger à ce qu'on écrit (« Not I » est le titre anglais d'une de ses œuvres). Et le meilleur moyen pour ce faire est pour lui de recourir au français, langue plus neuve, moins ancrée dans le quotidien qu'est l'anglais.

Le français est alors cette langue minimale (« châtrée, coupée, qui fait voir sa mutilation », Ostrovsky, 1976 : 208) qui fait voir sa propre impuissance, sa difficulté d'expression, qui dit sa propre perte, son amenuisement jusqu'au presque silence. Dans la lettre déjà citée, Beckett écrit encore : « C'est seulement de temps en temps que j'ai la consolation [...] d'avoir le droit de violer une langue étrangère aussi involontairement que j'aimerais le faire, consciemment et intentionnellement, contre mon propre langage. » D'un côté donc, l'anglais, qui a

l'inconvénient d'être à la fois la langue du quotidien et celle de la plus grande maîtrise, langue qu'il faut rejeter, du moins pour une part. De l'autre, le français, langue à « violer », qui permet de dire au mieux – c'est-à-dire au pire – l'impuissance de l'expression, la maladresse. Le français est « une forme de faiblesse » (cité dans Casanova, 1997 : 155), et c'est cette faiblesse qui l'attire.

Beckett navigue ainsi entre anglais et français. Ses multiples croisements linguistiques, d'une grande complexité (*Compagnie* par exemple fut d'abord écrit en anglais, puis traduit en français, puis révisé en anglais à partir de la version française) constituent des sortes de chiasme, figure de rhétorique qui dit assez bien l'entre-deux dont on tente ici une approche. Peut-on, à propos de Beckett, parler encore de traduction ? La deuxième version dans l'autre langue est souvent constituée, non à partir de la première version définitive, mais à partir des brouillons, des diverses étapes des manuscrits². Clément peut écrire que

le bilinguisme [...] est incontestablement, pour l'œuvre qui cherche à se fonder sur l'écart, un instrument parfait. Il n'installe pas en son sein quelque chose qui lui donnerait sel ou originalité, mais la conçoit écartée, ne reposant ni ici ni là, ni même ici et là, ni même nulle part, mais ailleurs (1994 : 253).

² Sur cette question, voir en particulier FITCH B., « Beckett's Literary Cathedrals : Speculation on Beckett's Achievement as a Writer of Prose Fiction », in *Samuel Beckett today-aujourd'hui*, n° 2, 1993, p. 125-132.

Ne tient-on pas là une belle définition de l'entre-deux, plus subtile et plus juste que celle que je proposais pour commencer : n'être ni ici ni là, ni ici et là, mais toujours autre part ?

C'est d'ailleurs ce qui fait plus généralement la caractéristique de Beckett : il s'agit toujours pour lui de se tenir « assis entre deux chaises », de conjoindre des contraires irréconciliables : mouvement et immobilité (chez Beckett on erre ou on est couché, immobile), être et non-être (il y a quelque chose – ou rien, et l'identité est problématique), parole et silence, obligation et impossibilité de parler. La narration est tendue vers ces trois événements, improbables, aporétiques, où seraient confondus ces opposés. L'entre-deux idéal alors, ce serait celui-là. Mais on voit bien qu'il est intenable : à chaque fois subsiste un léger écart, et c'est dans cet écart, de plus en plus réduit au fur et à mesure des années et des œuvres, que se tient l'écriture, dépouillée à l'extrême, de Beckett. A chaque fois, l'événement espéré de la fusion des contraires en fait surgir un autre, inattendu qui, de manière infime, la diffère. L'innommable du roman éponyme, enfermé dans sa jarre, atteint à une sorte d'ataraxie : « je ne bouge ni ne bougerai jamais plus, à moins que ce ne soit sous l'impulsion d'un tiers. [...] je suis au repos, enfin ». Il est au repos ? Pas tout à fait. Car lui restent ses yeux, « qui ont une faculté de roulement autonome », qui ont d' « infimes tressaillements aussitôt réprimés » (1971, p. 67), et ces mouvements oculaires apparaissent comme des points de

presque tangence, un « imminimisable » entre-deux entre mouvement et immobilité.

De la même façon, être et néant sont rapprochés, au plus près, mais avec toujours un léger écart, « lieu » de l'entre-deux là aussi, bien que le mot de « lieu » soit inadéquat, bien sûr. La naissance ? Ce n'est qu'un autre nom de la mort, et il ne reste alors plus guère de place pour la courbe d'une vie : « J'aime à penser [...] que c'est dans le bas-ventre de maman que j'ai terminé » (*Ibid.*, p. 64). A l'autre bout de la vie humaine, les formules sont symétriques, l'agonie devient naissance : « Je nais dans la mort, si j'ose dire. [...] Drôle de gestation. Les pieds sont sortis déjà, du grand con de l'existence. Présentation favorable j'espère. Ma tête mourra en dernier » (Beckett, 2004 : 183) Positions asymptotiques, là aussi, de l'être et du néant, naissance et mort finissent par, presque, se rejoindre... Tout Beckett est dans ce presque : Malone meurt, mais le « plus rien » final signe-t-il vraiment sa mort ? Les cadavres beckettien frémissent encore, si peu que ce soit, et ils parlent, parlent sans cesse.

Cette parole perpétuelle constitue le troisième élément, où la tentative est cette fois de conjoindre parole et silence. Tout en se résorbant de plus en plus, cette voix ne peut définitivement s'arrêter, découvrant qu'elle est essentiellement rythme, faite autant de silence(s) que de sons. Mouvement des yeux, proximité de la mort et identité floue, rythme de la langue, tels seraient donc les événements qui subsistent, tendus vers l'abolition des contraires, si proche, jamais tout à fait atteinte,

idéal de l'entre-deux, impossible à tenir. Beckett n'a de cesse de s'approcher au plus près de cette zone grise vers laquelle tendent le noir et le blanc, pénombre indistincte couleur de cendre : « Cette couleur sombre était si sombre que sa couleur ne se laissait pas identifier avec certitude. Par moments on aurait dit une sombre absence de couleurs, ou un sombre mélange de toutes les couleurs, un blanc sombre » (1990 : 262). S'assombrir alors, ce n'est plus aller vers le noir comme pôle négatif de la lumière, c'est au contraire se rapprocher de ce gris – vers lequel le noir lui-même aspirerait de son côté : « Ou ailleurs n'importe quelle ouverture à fixer rien de dicible rien que le jour mourant jusqu'au noir total quoique en réalité bien sûr jamais rien de tel rien qu'encore moins de jour là où moins semblait impossible » (1976 : 22).

Comme l'immobilité au mouvement, l'être au néant, ainsi est le sombre, asymptotique à la fois au noir et au blanc. Alors ce noir sur blanc si souvent répété, l'inscription de l'écriture sur la page blanche qui petit à petit s'amenuise et se concentre, n'est-elle pas aussi à saisir comme une tension vers le gris généralisé de l'absence, pourtant intenable, de toute écriture ?

C'est sans doute dans la primauté que Beckett ne cesse d'accorder, tant dans sa pratique de traduction de ses propres œuvres que dans son écriture même, au rythme bien plus qu'au sens qu'on peut voir à quel point son écriture est exemplaire de l'entre-deux qu'on cherche ici à cerner. Car l'oscillation, le

battement de la mesure, voilà sans doute ce qui permet de glisser sans cesse d'un des côtés à l'autre, jusqu'à les rendre – presque, là encore – indistincts. Ludovic Janvier témoigne ainsi de son travail de traduction de *Watt*, conduit avec Beckett lui-même :

La similitude absolue des termes, ou, à défaut, l'adéquation exacte à l'idée exprimée comptaient parfois moins que la situation sonore et rythmique du mot dans le syntagme, du syntagme dans la phrase, de la phrase dans la séquence. D'où certains déplacements qui sont la fidélité vraie. (Janvier, 1976 : 138)

N'est-on pas finalement là dans ce que Henri Meschonnic a nommé « les interférences d'un entre-deux monstrueux³ » : monstrueux parce qu'intenable ?

Ghérasim Luca est lui aussi, d'une autre façon, dans un tel entre-deux. Né en 1913 à Bucarest, il est très tôt en contact avec plusieurs langues : outre le roumain, le yiddish (il est d'origine juive), l'allemand, le français. Il s'installe à Paris au tout début des années 1950, où il meurt en se jetant dans la Seine, en 1994. Ce qui fait la singularité de son œuvre c'est qu'en jouant sur la langue et ses pièges elle dévoile la façon dont s'élabore, la plupart du temps malgré nous, la pensée : le jeu des sonorités et des rythmes la conduit sans cesse à être

³ « En littérature, il n'y a pas d'évidences. Dans la traduction, certaines évidences font la loi. C'est l'autorité indéniable de l'évidence que la traduction fonctionne dans la langue d'arrivée, donc sans recours supposé à la langue de départ. Dans la langue d'arrivée, c'est-à-dire avec les seuls moyens de la langue d'arrivée, pas ceux de la langue de départ, ni les interférences d'un entre-deux monstrueux, puisqu'il enfreindrait le code de la langue d'arrivée » (1999, p. 87).

détournée de sa ligne, à dériver vers un ailleurs toujours inattendu. Luca expose ainsi à la fois la vacuité et la vanité de toute pensée qui se voudrait clairement élaborée et structurée et, d'une façon plus positive, l'extraordinaire pouvoir créatif de la langue.

D'où l'auteur d'*Héros-limite* tient-il ce pouvoir de faire ainsi trembler la langue et, avec elle, la pensée ? Pour une bonne part sans doute, et comme pour Beckett, de son plurilinguisme. Répondant à un directeur de revue qui sollicitait son autorisation de publier certains de ses textes, Luca écrit d'une part, que « la littérature constitue le dernier de [ses] soucis », d'autre part que l'écriture n'est pour lui « que le support d'une démarche analogue à la kabbale (une kabbale anarchique et athée, bien sûr, mais non moins rigoureuse que celle des mystiques du moyen-âge), chaque incursion dans la structure intime du mot devant marquer la transgression concrète d'un obstacle intérieur et l'ouverture d'une porte dans mon esprit. » (cité dans Orlandi, 2014) La référence à la kabbale, « science de la combinaison des lettres » selon une formule du grand kabbaliste Abraham Aboulafia, indique bien le projet de Luca : il s'agit de se concentrer sur les lettres et leurs graphies, à travers une discipline ascétique notamment basée sur des exercices de respiration et l'usage de postures corporelles particulières – voir le fameux *Quart d'heure de culture métaphysique* :

Vide et mort penchées en avant

angoisses ramenées légèrement fléchies

devant les idées

Respirer profondément dans le vide

en rejetant vide et mort en arrière

En même temps

ouvrir la mort de chaque côté des idées

vie et angoisses en avant

Marquer un temps d'arrêt

aspirer par le vide

Expirer en inspirant

inspirer en expirant (2001 : 97)

C'est en creusant à l'intérieur même des mots qu'on ouvre ainsi des portes à l'imaginaire. Et c'est sans doute le lien initial à d'autres langues (roumain, yiddish notamment) qui permet toutes les transgressions de la langue d'accueil. Après son installation à Paris, il ne publie plus qu'en français, tout en refusant l'idée d'une quelconque appartenance : « Fondamentalement et même légalement je suis nécessairement apatride. Ni ma langue passée ni ma langue présente ne justifient à mes yeux [...] l'appartenance à un patrimoine national » (cité dans Carlat, 1998 : 251). Un court poème le dit d'une façon saisissante : « oublie ta langue maternelle/ sois étranger à la langue d'adoption étrangère/ seule/ la/ no man's langue. » (*Ibid.* : 253)

Dans cette « no man's langue », qui n'est ni la langue maternelle, qu'il faut oublier, ni le français, auquel on demeure

toujours étranger, le travail se fait sur les mots. Mis en avant dans leurs sonorités et leurs rythmes, ils ne peuvent plus se cacher derrière leur signification. Ne se contentant plus de désigner les choses, de les donner à voir ou à entendre, ils font transparaître leur propre matérialité. Le « no man's langue » est donc un « lieu » performatif, éminemment instable, où les mots sont choses, s'inventant les uns les autres, un entre-deux qui place la langue dans une fuite perpétuelle : « La mort, la mort folle, la morphologie de la méta, de la métamort, de la métamorphose ou la vie, la vie vit, la vie-vice, la vivisection de la vie » etc. (Luca, 2001 : 15). L'écriture devient alors le lieu d'un étrange (d'un « étran-juif »...) pari : il s'agit de trouver un au-delà de la langue, de se placer dans ces espaces impossibles, là aussi, où chaque mot échappe à lui-même, se disloque, où son et sens se télescopent, s'entrecroisent, s'influencent l'un l'autre. Entre-deux insaisissable par définition, car le mot toujours glisse vers autre chose, un autre mot, dit Luca :

Dans ce langage qui sert à désigner des objets, le mot n'a qu'un sens, ou deux, et il garde la sonorité prisonnière. Qu'on brise la forme où il s'est englué, et de nouvelles relations apparaissent. La sonorité s'exalte, des secrets endormis au fond des mots surgissent. Celui qui les écoute est introduit dans un monde de vibrations. (*Europe*, 2016 : 91)

Et Luca ajoute qu'au terme de poésie, il préfère celui d'« ontophonie », ou de « silensophonie », car « celui qui ouvre

le mot ouvre la matière », « dévoile sa résonance d'être » entre silence et bruit :

Le poème est un lieu d'opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de ses facettes libère la multiplicité de sens dont elles sont chargées. [...] Le vacarme et le silence s'entrechoquent – centre choc –, le poème prend la forme de l'onde qu'il a mise en marche.
(*Ibid.* : 92, 136)

D'autres auteurs font ainsi bouger la langue de façon singulière – on pense par exemple à Pierre Guyotat, ou à Valère Novarina. Toutefois, ce qui caractérise Beckett et Luca, c'est qu'ils opèrent à partir de leur position singulière de l'entre-deux langues⁴.

Entre deux pays : Frontières (Boyle, Fuentes)

Autre figure de l'entre-deux : la frontière, où le « no man's land » de Luca redevient « no man's land ». Celle qu'on va évoquer ici est particulièrement *marquée*, à tous les points de vue : géographique (le Rio Grande), matériel (la barrière érigée par les États-Unis), symbolique.

C'est peut-être ce dernier qui est le plus prégnant. Il vaut alors la peine d'en esquisser la généalogie. L'historien Frederick Jackson Turner est à l'origine du fameux mythe de la *Frontier*, qui reste si présent dans la mythologie américaine. Le 12 juillet

⁴ Il y a pour une part cette dimension chez Novarina, cette fois entre le français classique et le patois de sa région d'origine, le Chablais savoyard. Voir par exemple *La loterie Pierrot*, Héros-limite, Paris, 2009.

1893, il prononce à Chicago une conférence, demeurée célèbre, sur *The significance of the frontier in American history* : « Ce que la Méditerranée fut pour les Grecs, brisant les liens de l'habitude, offrant de nouvelles expériences, suscitant de nouvelles institutions et de nouvelles activités, tout cela et bien davantage, la Frontière, toujours refoulée, l'a été pour les États-Unis » (1963 : 1). Cette *Frontier*, à la fois de peuplement et de colonisation, c'est celle que les pionniers sans cesse repoussent dans leur marche vers le Pacifique⁵. La quête ininterrompue de la *Frontier*, « point de rencontre entre le primitif et la civilisation » (*Ibid.*, p. 4) où se fait le contact entre les forces civilisatrices et le monde sauvage (le « *wilderness* »), ce besoin d'expansion constituent une des clefs de la mentalité américaine et de ses institutions, de la capacité d'adaptation aux changements des habitants des États-Unis⁶.

Quoi de plus normal alors que de retrouver cette quête dans la production romanesque américaine ? Bien souvent en effet, ses héros illustrent cette loi : ils sont ceux qui vainquent,

⁵ Selon la définition du bureau de recensement américain, la zone de la *Frontier* est celle qui comporte une densité inférieure ou égale à deux habitants au mille carré – sans bien sûr que soit comptabilisé les indigènes indiens.

⁶ Précisons que les conceptions de Turner ont fait l'objet de nombreux débats. Voici ce qu'écrivit par exemple O. Lattimore, dans *Studies in Frontier History* en 1962 : « Dans une large mesure, alors que Turner pensait avoir vu ce que la frontière a fait de la société, en réalité il a vu ce que la société a fait de la frontière » (cité par A. Easthope, 1996, p. 98. Ma traduction). Certes, Turner, retournant le principe selon lequel les forces économiques et sociales déterminent l'Ouest américain, affirme que c'est l'environnement de la frontière qui détermine l'action individuelle. Reste que c'est très largement cette idéologie, droit issue de Turner, qui est à la base du western – Easthope lui-même le concède (p. 100). J'ajouterai ici : et de bon nombre de romans.

ceux qui n'ont pas peur d'aller à la rencontre de l'imprévu. Dans la proximité la plus immédiate de la *Frontier* ils trouvent ces événements propres à leur donner leur statut : plus ils y rencontrent d'obstacles, plus ils sont héroïques. Innombrables sont les écrivains qui ont ainsi réécrit le roman de la *Frontier*, sous une forme ou sous une autre, des pionniers cédant « à un vaste courant d'*Ouestification* » (Pynchon, 2001 : 666). Deux exemples suffiront à l'illustrer : « Je sens tout ce pays brut rouler en bloc son étonnante panse géante jusqu'à la côte Ouest et toute cette route qui y va, tous ces gens qui rêvent dans son immensité » (Kerouac, 2004 : 436) ; « Le drame qui sous-tend l'histoire de l'Amérique, il suffit de se lever et en route ! Avec l'énergie et la cruauté de cette quête enivrante » (Roth, 2003 : 420).

L'analyse croisée de deux œuvres publiées en 1995 (*The tortilla curtain*, de Tom C. Boyle, l'américain, et *La frontera de cristal*, de Carlos Fuentes, le mexicain⁷) va nous permettre de montrer combien ce mythe reste vivace et garde toute sa force dans l'imaginaire américain. Ces deux romans reprennent le thème de la frontière – celle, bien réelle, qui sépare les États-Unis et le Mexique. Mêmes endroits, et aussi mêmes personnages : les « wetbacks » (« Salvador Ayala [...] se transforma en "dos mouillé", c'est-à-dire en clandestin qui traverse le fleuve de nuit et se fait cueillir de l'autre côté par la police des frontières », Fuentes, 1999 : 244), ces mexicains qui

⁷ En traduction française : *America* et *La frontière de verre*.

tentent de franchir la frontière pour gagner l'Eldorado américain.

Les « histoires » de Boyle et Fuentes ont donc le même fond. Mais les différences entre les deux « récits » sont énormes – et il ne s'agit pas seulement de qualités littéraires ou de talent. La fracture est beaucoup plus essentielle. Pour la comprendre, revenons encore sur ses fondements culturels et historiques. Car la frontière américano-mexicaine n'est pas que spatiale, elle est aussi, écrit un historien américain, « l'une des principales frontières culturelles du monde » (cité dans Robbins, 1993 : 64). On aurait par exemple bien du mal à retrouver, sur son versant sud, le sens épique que Turner donne au concept de *Frontier*, coloré de cette puissance vitale qui se combine avec les valeurs religieuses de rédemption par l'épreuve, et avec le darwinisme spencérien privilégiant « les plus aptes ». Du côté Nord, la guerre de 1846-1848 contre le Mexique a signifié, comme lors de la conquête de l'Ouest, l'avancée de la frontière, l'expansion territoriale, l'acquisition et l'exploitation de nouvelles terres.

Du côté mexicain, nulle valeur pionnière ne saurait être associée à cette frontière. Au contraire, elle représente la perte d'une grande partie du territoire du pays, une tache à l'honneur national, bien loin d'être effacée plus d'un siècle et demi plus tard. Il n'est pas jusqu'au vocabulaire qui ne soit significatif : la frontière canadienne est une simple *boundary* [borne, limite], celle du sud est une *border*. Or, selon l'historien mexicain Raul

Fernandez, « l'usage généralisé de ce terme de *border* et des *border towns* (villes frontières) s'accompagne de connotations négatives qui suggèrent l'instabilité et l'hostilité » (cité in *Ibid.*, p. 66). Pour Fuentes, ces distinctions de vocabulaire, qui marquent l'insurpassable différence entre les deux pays, sont déjà visibles dans la façon même dont on les dénomme :

Un seul pays [prend] le nom de tout un continent, [...] ce nom sans nom, cette localisation fantasmatique, "les États-Unis d'Amérique", ce qui équivalait à s'appeler [...] "l'ivrogne du coin" ou [...] se réduisait à une simple indication telle que "Troisième étage à droite", par rapport à des noms dotés d'une situation, d'une histoire, d'un héritage – Mexique, Argentine, Brésil, Pérou, Nicaragua ... (1999 : 77⁸)

D'un côté donc, ce pays unique, singulier, sans nom ni situation, sans passé, toujours rêvé, toujours fantasmé ; de l'autre, des pays chargés d'un antan qui les ancrent en des lieux pétrifiés par tant d'Histoire – et d'histoires.

Fuentes s'attache à montrer ce gouffre culturel. Dans son roman, Juan le mexicain raconte à « Lord Jim », l'étudiant américain, le prestigieux passé de Mexico : « Cela provoqua un rire nerveux chez Lord Jim ; c'était la première fois que Juan s'éloignait de son ami dans un temps, non seulement aussi reculé, mais peut-être interdit, honni de l'âme anglo-saxonne »

⁸ De la même façon, dans *Frontière ou tableaux d'Amérique*, roman du québécois Noël Audet, lorsque le douanier lui dit qu'« elle est indigne d'entrer en Amérique », la mexicaine Maria Moreno se rebelle : « Elle a envie de leur crier des injures, de leur dire qu'ils ont usurpé à leur seul usage le nom d'Américains, comme des prétentieux. » (p. 217)

(*Ibid.*, p. 50). Le hiatus s'introduit entre celui qui vient d'une nation sur laquelle pèse une longue histoire, et l'autre, né dans ce pays où le passé est proscrit au nom de la farouche tension vers l'avenir. Comment « les successeurs de Forrest Gump » pourraient-ils comprendre

qu'il avait fallu des générations et des générations de nonnes, de grands-mères, de nourrices et de vieilles filles pour qu'une ville mexicaine, Puebla, offre à elle seule plus de huit cent recettes de desserts, œuvre de la patience, de la tradition, de l'amour et de la sagesse ? Comment auraient-ils compris, eux dont le suprême raffinement consistait à croire que la vie est comme une boîte de chocolats, une variété préfabriquée, un destin protestant déguisé en libre arbitre ? (p. 72)

« Un destin protestant déguisé en libre arbitre » : la formule dit bien ce mélange de puritanisme et de liberté qui caractérise l'esprit pionnier.

Les américains de T. C. Boyle restent, dans l'âme, de ces pionniers. Ils méprisent ces *wet backs* qui envahissent les places de leurs villes californiennes. À la frontière entre les deux pays, ils n'ont de cesse d'en ajouter de nouvelles, multipliant les contrôles, renforçant la surveillance, surélevant les murs d'enceinte de leurs résidences transformées en forteresses, recrutant des milices privées avec chiens de garde et vigiles armés, etc... Certes, l'empathie de Boyle à l'égard des *chicanos* est indéniable et sincère. Mais c'est aussi un mode d'écriture

que cette idéologie de la *Frontier*, et le romancier américain s'y laisse prendre. C'est ainsi qu'il use de toutes les ficelles narratives qui restent profondément attachées à cette idéologie : techniques de suspense, rebondissements incessants, accidents de la circulation, viols, incendies, inondations... toute la gamme des événements catastrophiques y passe. On est bien dans un récit « à l'américaine », avec tous les procédés et tics d'écriture qu'on peut associer à ce qu'on peut presque considérer comme un genre à part entière. La frontière reste pour Boyle, sans qu'il s'en rende compte sans doute, ce lieu qui permet à un récit « haletant » de déployer toutes ses séductions, exactement comme dans les récits des pionniers.

Ainsi, tant du point de vue de l'histoire (multiplicité événementielle) que du point de vue narratif (procédés d'écriture, débuts *in medias res*, mobilité énonciative, etc.), le roman de Boyle, qui pensait remettre en cause les valeurs traditionnelles américaines en privilégiant ses protagonistes mexicains, y demeure en fait très fidèle. Si ses héros ne sont pas américains, l'histoire et sa narration, elles, ne changent pas de nature et le sont bien. Fondamentalement, *America* reste un roman de la *frontier*.

La forme du roman de Fuentes est radicalement différente. C'est déjà dans la *vitesse* des récits par rapport aux événements racontés que l'écart est perceptible. Boyle écrit une seule histoire, dont la gradation vers une fin qui apparaît au fil du récit de plus en plus inéluctable, est jalonnée d'effets de surprise et de catastrophes. Le récit de Fuentes sollicite pour

raconter l'histoire de ses *wetbacks* toute l'histoire du Mexique, depuis ses origines tant aztèques qu'espagnoles, ce qui donne une toute autre force à sa vision du monde et à sa manière de mettre en scène la confrontation de la culture mexicaine avec celle des Etats-Unis. Contrairement au roman de Boyle, *La frontière de verre* est un roman très discontinu, par là même toujours très surprenant, y compris dans ses modes d'écriture. Constitué de neuf « nouvelles », sa construction est très complexe, avec ses personnages qui circulent d'un récit à l'autre, son écriture qui adopte tous les registres, du monologue intérieur joycien au poème, du langage parlé au récit à la deuxième personne.

D'un côté donc, l'imaginaire de Boyle, d'essence géographique et spatiale, de l'autre, chez Fuentes, une spatialité chargée du poids de tout le lourd passé de son pays. C'est ainsi que si les deux romans racontent un peu la même histoire, leur forme même permet de mesurer la différence entre les représentations que se font de la frontière entre leurs deux pays les deux écrivains. N'a-t-on pas là une forte image d'un entre-deux en forme de faille, de crevasse presque infranchissable, qui distingue deux conceptions du monde difficilement conciliables et réconciliables ? La *boundary* américano-mexicaine est bel et bien, et surtout, une *border*, une frontière culturelle.

À la fin de son livre, Fuentes se met à rêver : « Est-il encore temps de nous voir et de nous accepter tels que nous sommes réellement, Yankees et Mexicains, voués à vivre

ensemble à la frontière de ce fleuve ? » (p. 284) On peut se demander pour finir ce que sera l'avenir de ces deux littératures. Celle du Mexique, et plus généralement de l'Amérique latine, pourra-t-elle continuer à nous offrir des écrivains dont l'ampleur des histoires, la richesse de l'écriture sauront résister au « formatage » de la culture du puissant voisin ? Celle des États-Unis pourra-t-elle éviter de s'enfermer dans un tel formatage, notamment en n'hésitant pas à s'ouvrir à l'ampleur historique des romanciers qui vivent par-delà la frontière sud du pays ? Il s'agirait en somme de franchir les frontières de la frontière, de dépasser les limites de son concept. Quel « entre-deux » ouvrir, à l'encontre absolu d'une frontière-mur telle qu'un certain président entend la matérialiser ? Ce pourrait bien être de percevoir toute frontière, tout entre-deux non plus comme obstacle mais comme seuil : le seuil en effet, s'il conserve la distinction entre un dedans et un dehors, est aussi synonyme d'accueil, d'ouverture vers l'extérieur...

Limites du moi, limites du corps (Blanchot, Woolf)

Cette position de seuil, on la retrouve dans un tout autre registre, plus ontologique si on veut, celui des limites du moi et du corps. Nous allons l'illustrer notamment à partir de *Thomas l'obscur*, roman qui place son lecteur dans un entre-deux particulièrement difficile à penser et à appréhender.

Car ce récit de Maurice Blanchot sape ce qui fonde toutes nos habitudes de pensée, trouble ce à quoi notre esprit humain est éduqué depuis la prime enfance. À l'origine de la

connaissance en effet, il y a la nomination : on apprend dès le plus jeune âge à nommer êtres et objets. Dans le même mouvement, on enseigne à délimiter, de la façon la plus précise possible, l'espace dans lequel le nom par lequel on désigne chaque chose se déploie. D'emblée donc, la pensée est éduquée à poser des frontières entre les êtres, des bornes entre les choses, des démarcations entre les corps. Or ce sont précisément ces modes de pensée devenus automatismes qu'ébranle le roman de Blanchot. Tous les procédés cognitifs usuels s'en trouvent déstabilisés.

Dans *Thomas l'obscur*, on se trouve en permanence dans un entre-deux où se rencontrent, entrent en contact de multiples contraires. Blanchot reprend en effet toutes les grandes oppositions traditionnelles qu'on a déjà vues à l'œuvre chez Beckett, métaphysiques (être et néant, mort et vie, dehors et dedans, concret et abstrait, passif et actif, moi et autrui, fini et infini, présence et absence, etc.), mais aussi physiques (voix et silence, ici et ailleurs, lointain et proche, clarté et obscurité, maintenant et demain ou hier, mouvement et immobilité, etc), non pour délimiter puis éventuellement franchir la frontière qui sépare les deux notions opposées, mais bel et bien *pour se maintenir sur cette frontière*, celle-ci fonctionnant alors à la manière de la sensation telle que l'a théorisée Gilles Deleuze : membrane qui à la fois distingue et laisse passer, qui tient à la fois d'un côté et de l'autre, ce qui lui permet de faire circuler de l'intérieur vers l'extérieur et réciproquement perceptions et

émotions⁹. Blanchot installe sans cesse son récit là où les deux notions contradictoires, dont la définition même se joue par l'opposition de l'une avec l'autre, opèrent une sorte de court-circuit. La limite mutuelle devient ainsi le « lieu » de l'étincelle provoquée par ce contact des contraires, ce frottement des deux pôles opposés. Le processus (j'emploie ce terme par défaut : on voit bien qu'il ne convient guère ici) est ainsi décrit au cœur du roman :

J'aurais abouti à une image de mon énigme qui eût été à la fois néant et existence. Et, avec ces deux mots, j'aurais pu détruire sans cesse ce que signifiait l'un par ce que signifiait l'autre et ce qu'ils signifiaient tous les deux, et j'aurais détruit en même temps, par leur contrariété, ce qu'il y avait de contraire entre ces contraires. (1976 : 114)

De tels moments, où est expérimenté une sorte de passage à la limite¹⁰, d'expérimentation des frontières du corps, on peut aussi tenter d'approcher en s'aidant de certaines réflexions de Maurice Merleau-Ponty. Car ce qui se produit dans le roman de Blanchot n'est pas sans ressemblance avec ce que le philosophe a tenté de penser sous le nom de « chiasme » (ou

⁹ Voir notamment *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 1981, Paris, éditions de la Différence.

¹⁰ Il est important de distinguer ici bornes et limites : on doit « s'affranchir des bornes du lieu et du moment » pour penser correctement, « mais il faut également inscrire sa démarche dans les limites que déterminent les conditions du savoir : comme sujet percevant et connaissant, tout homme est constitué d'une certaine manière, et son accès au vrai en dépend. C'est à la tentation de confondre les bornes et les limites qu'il faut résister » (Pena-Ruiz, 2004, 202).

d'« entrelacs ») – du voyant et du visible, du touchant et du touché, etc, concept associé par Merleau-Ponty à celui de « chair, » qui est, pour le dire de façon rapide, l'articulation du sentir et du monde. « Je m'inscris dans le monde en même temps que le monde s'inscrit en moi » : chiasme au sens rhétorique du terme¹¹, une telle phrase définit très précisément pour Merleau-Ponty « la chair du monde », définition que le philosophe élargit à la relation avec autrui :

Le chiasme n'est pas seulement échange moi-autrui (les messages qu'il reçoit, c'est à moi qu'ils parviennent, les messages que je reçois, c'est à lui qu'ils parviennent), c'est aussi échange de moi et du monde, [...] du percevant et du perçu : ce qui commence comme chose finit comme conscience de la chose, ce qui commence comme « état de conscience » finit comme chose. (Merleau-Ponty, 1964 : 268)

Ou encore : « Mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et de plus cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui (le senti à la fois comble de subjectivité et comble de matérialité) » (p. 302). Il y a donc « redoublement quasi « réflexif », réflexivité du corps, le fait qu'il se touche touchant, se voit voyant ».

¹¹ Rappelons que le chiasme est un « procédé stylistique en forme de croix consistant en une permutation des éléments constitutifs de deux énoncés », selon la définition de Christian Godin, qui cite en exemple le titre de l'ouvrage de Marthe Robert, « Roman des origines et origine du roman », ou le vers de Victor Hugo : « Un roi chantait en bas, en haut mourait un dieu » (Godin, 2004 : 191).

Ces réflexions de Merleau-Ponty donnent un éclairage intéressant sur ce qui se produit dans *Thomas l'obscur*, quelques exemples peuvent le montrer :

À ma portée est un monde – je l'appelle monde, comme, mort, j'appellerais la terre néant. [...] Je crois, comme lorsqu'on s'avance vers un objet, que je le rends plus proche, mais c'est lui qui me comprend. [...] Lui-même, chimère injustifiable si je n'étais pas là, je le discerne, non dans la vision que j'ai de lui, mais dans la vision et la connaissance qu'il a de moi. [...] Entre nous, toute distance est supprimée, mais pour que nous ne puissions pas nous rapprocher. [...] Il m'est uni, union qui nous distingue. (p. 124-125)

Ces chiasmes touchant-touché, ces entrelacs voyant-visible ou dehors-dedans, etc. constituent autant de dépassements exemplaires d'une hypothétique fusion des contraires. Nombre de passages de *Thomas l'obscur* développent ainsi toute une série de sentences, en forme d'oxymores, qui tentent de dire cette relation moi-monde impossible et pourtant réalisée : « Je sens qu'en chaque partie de moi, invisible et inexistant, je suis suprêmement visible tout entier. » (p. 126) On pénètre dans un monde « où, en même temps que les êtres, seraient détruites les distances qui séparent les êtres », où les contours de l'intérieur et de l'extérieur des êtres s'interpénètrent tout en demeurant séparés, « position » de touchant-touché qui est celle de Thomas lui-même, « pressé,

dans chaque partie de sa chair, par mille mains qui n'étaient que sa main » (p. 55, 19).

J'évoque rapidement pour terminer la figure de Virginia Woolf, parce que son monde a certains traits communs avec celui de *Thomas l'obscur*. Dans sa quête de ce qu'elle appelle « *moments of being* », ces instants mystiques où là aussi intérieur et extérieur deviennent indistincts, la romancière anglaise s'enfonce profondément dans la mer de l'âme humaine, en analyse les courants, en suit les mouvements et les ondulations, en décrit les nuances et les miroitements. Les multiples voix du fameux « *stream of consciousness* » la conduisent au plus près de cette utopie où les frontières s'estompent, où « forme extérieure » et « image intérieure » seraient enfin réunies :

Comme l'été approchait, comme les soirées s'allongeaient, les vigilants, les confiants, qui se promenaient sur la plage et agitaient l'eau des flaques, eurent des visions de la plus étrange espèce : de chair transformée en atomes chassés par le vent, d'étoiles s'allumant soudain dans leur cœur, de falaise, de mer, de nuage et de ciel rassemblés à dessein pour réunir dans une forme extérieure les fragments dispersés de l'image intérieure. (Woolf, 1979 : 159)

Nous sommes ici dans une « co-naissance » (selon l'orthographe claudélienne) mutuelle avec le monde : sonder les profondeurs de l'âme humaine, c'est aussi rejoindre le monde, à la façon de certaines mystiques orientales. L'événement le plus

subjectif, le plus intérieur, débouche ainsi sur l'universel, même si cette fusion impossible reste exceptionnelle, et si difficile à penser : V. Woolf ne cesse de dire en effet la rareté des « *moments of being* », qui surgissent quand ils le veulent et de manière inopinée.

Conclusion : L'entre-deux et la frontière

Rareté ? Parti d'une définition de l'entre-deux comme synthèse disjonctive, on en arrive à une forme d'aporie, suggérée également par les figures du chiasme et de l'oxymore. On peut alors se demander d'où vient cette difficulté à se tenir dans l'entre-deux. Osons une hypothèse : peut-être est-ce parce que ce concept pose le même type de difficultés que celui d'être pour Pascal :

On ne peut entreprendre de définir l'être sans tomber dans cette absurdité : car on ne peut définir un mot sans commencer par celui-ci, *c'est*, soit qu'on l'exprime ou qu'on le sous-entende. Donc pour définir l'être, il faudrait dire *c'est*, et ainsi employer le mot défini dans la définition. On voit assez de là qu'il y a des mots incapables d'être définis. (Pascal, 1969 : 580)

« Entre-deux » ne serait-il pas de ces sortes de mots ? En effet si, comme on le disait en commençant, définir un concept requiert de *délimiter* ses contours, de préciser les *frontières* de son domaine de validité, etc., alors on se heurte à l'aporie circulaire pointée par Pascal : Pour préciser l'idée d'entre-deux, comment faire autrement que d'employer des mots qui font référence à la notion même d'entre-deux, de frontière ? Le défi

des écrivains que j'ai évoqués n'est-il pas alors de se tenir, de se maintenir précisément au cœur de cette aporie, sans cesse à cheval sur un entre-deux, c'est-à-dire sur quelque chose d'*indéfinissable*, au sens premier du mot ?

Je pense à certaines réflexions d'élèves, entendues au cours de ma carrière de professeur de mathématiques, lorsqu'on aborde la notion d'asymptote, et qu'on explique que la distance (l'entre-deux...) qui sépare la courbe de son asymptote diminue indéfiniment sans jamais être nulle : « Mais il y a bien un moment où elles se touchent ? » Eh bien non, elles ne se rencontrent jamais... Tel est l'entre-deux, cet écart indéfiniment minimisable, pour parler comme Beckett, peut-être définitivement indéfinissable, sinon impossible, du moins si difficile à penser.

Références bibliographiques

Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.

ADONIS, 2003, *Toucher la lumière*, trad. A. Wade Minkowski, Imprimerie Nationale.

AUDET N., 2003, *Frontière ou tableaux d'Amérique*, Montréal, éd. XYZ éd.

BECKETT S., 1971, *L'Innommable*, Minuit.

1976, *Pour finir encore et autres foirades*, Minuit.

1990, *Watt*, Minuit.

2004, *Malone meurt*, Minuit.

2014, *Lettres I, 1929-1940*, Gallimard.

BLANCHOT M., 1976, *Thomas l'obscur*, Gallimard.

CARLAT D., 1998, *Gherasim Luca l'intempestif*, Corti.

CASANOVA P., 1997, *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil.

CLEMENT B., 1994, *L'œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil.

EASTHOPE A., 1996, « The two narratives of the Western », dans Cologne-Brookes G. Sammels N., Timms D., *Writing and America*, Longman, London/New York, 1996, p. 91-108.

EUROPE, n° 1045, 2016, *Ghérasim Luca*.

FUENTES C., 1999, *La frontière de verre*, trad. C. Zins, Gallimard.

GODIN C., 2004, *Dictionnaire de philosophie*, Fayard.

JANVIER L., 1976, « Au travail avec Beckett », dans T. BISHOP et R. Federman, *Beckett*, Cahiers de l'Herne, p. 137-140.

KEROUAC J., 2004, *Sur la route*, trad. J. Houbart, Gallimard, « Folio ».

LUCA G., 2001, *Héros-limite. Le chant de la carpe. Paralipomènes*, Gallimard, « Poésie ».

MERLEAU-PONTY M., 1964, *Le visible et l'invisible*, Gallimard.

MESCHONNIC H., 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.

ORLANDI S., 2014, « Gherasim Luca, Paul Celan : un au-delà de la langue dans la langue ? », revue *Trans*-[en ligne], URL : <http://trans.revues.org/890>. Consulté le 15 septembre 2016.

OSTROVSKY E., 1976, « Le silence de Babel », dans T. BISHOP et R. FEDERMAN, *Beckett*, Cahiers de l'Herne, p. 206-211.

PASCAL B., 1969, « De l'esprit géométrique et de l'art de persuader », *Œuvres Complètes*, Gallimard, « Pléiade ».

PENA-RUIZ H., 2004, *Le roman du monde. Légendes philosophiques*, Flammarion, « Champs ».

PYNCHON T., 2001, *Mason & Dixon*, trad. C. Claro et B. Matthieussent, Seuil.

ROBBINS W.G., 1993, « L'émergence de la nouvelle histoire », in *Le mythe de l'Ouest. L'ouest américain et les « valeurs » de la frontière*, revue *Autrement*, hors-série n° 71, p. 55-70.

ROTH P., 2003, *La tache*, trad. J. Kamoun, Gallimard.

TURNER F.J., 1963, *La frontière dans l'histoire des Etats-Unis*, trad. A. Rambert, PUF.

WOOLF V., 1979, *La promenade au phare*, trad. M. Lanoire, Stock.

WOOLF V., 1986, *Instants de vie*, trad. M.-C. Huet, Stock.