

# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts

**Modernité des hétérotopies**  
**Reviews/Cross Cultural Korea**

**Vol. 3, No. 5/6 2021**

**Publisher**

Centre for Cross-Cultural and Korean Studies  
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split  
Poljička cesta 35  
21000 Split

**Web Page**

<http://crosscultural-korean.ffst.unist.hr/cross-culturalstudiesreview/>

**Email contact**

culturalstudiesreview@gmail.com

**Co-publishers**

Institute for Cross-Cultural Studies  
Hankuk University of Foreign Studies, Seoul and Yongin  
Studia Mediterranea Research Centre, Faculty of Humanities and Social Sciences



This issue of the journal is financially supported by Région Bourgogne-Franche-Comté, France (International Studies Promotion Service for UFR SLHS Besançon, Université de Franche-Comté).

This journal is financially supported by the Seed Program for Korean Studies of the Ministry of Education of the Republic of Korea and the annual grant from Korean Studies Promotion Services (KSPS) of the Academy of Korean Studies (AKS 2021 - INC 2230012) and National Research Fundings granted by the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split.

ISSN 2671-065X (Print)

ISSN 2718-2509 (Online)

In this issue all the artwork reproduced with permission of the copyright holders. It is the responsibility of the author to secure all the necessary copyright permissions for the use of 3rd-party materials in their manuscript. Publisher, editors, reviewers and authors do not accept any legal responsibility for errors, omissions or claims, nor do they provide any warranty, express or implied, with respect to information published in this journal.

**Editors in Chief**

Boris Škvorc (University of Split)

**Journal Editors**

Srećko Jurišić (University of Split)

Brian Willems (University of Split)

**Editorial Board**

Kim Sang Hun (Hankuk University of Foreign Studies)

Kangson Cho (Yonsei University)

Angela Fabris (University of Klagenfurt)

Andrea Gialloredo (University of Chieti-Pescara)

Monica Jansen (University of Utrecht)

Bernarda Katušić (University of Vienna)

Leszek Malcak (University of Katowice)

Leo Rafolt (University of Osijek)

Ljiljana Šarić (University of Oslo)

Lee Ji-Eun (Washington University)

**Advisory Board**

Dalibor Blažina (University of Zagreb)

Zrinka Božić Blanuša (University of Zagreb)

Neven Budak (University of Zagreb)

Daniel Dzino (Macquarie University, Sydney)

Stipe Grgas (University of Zagreb)

Tatjana Jukić (University of Zagreb)

Park, Jongseong (Korea National Open University)

Soung, Jung Keun (Hannam University)

Andrea Lešić Thomas (University of Sarajevo)

Aleksandar Mijatović (University of Rijeka)

Alan O'Leary (University of Leeds)

Ivana Prijatelj Pavičić (University of Split)

Boguslav Zielinski (University Adam Mickiewicz, Poznań)

Laurence Rickels (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe)

**Editor of Cross-Cultural Korea**

Kim Sang Hun (Hankuk University of Foreign Studies, Seoul)

**Editors of *Studia Mediterranea***

Srećko Jurišić and Antonela Marić (University of Split)

**Reviews Editor**

Simon Ryle (University of Split)

**Editor of *New Media and Contemporary Arts***

Slobodan Jokić (University of Split)

**Editor of *Literature in Translation***

Paula Jurišić (University of Split)

**Editorial Office**

Maja Klarić (University of Split)

Ivana Dizdar (University of Split)

**Administrative Office:**

Jelena Rogošić (University of Split)

# Cross Cultural Studies Review

— VOL. 3, NO. 5/6 2021, TABLE OF CONTENTS

DOI – 000/ccsr

## Modernité des hétérotopies

### Edited by:

Nella Arambašin (dir.)  
(coll.) Margaret Gillespie,  
Srećko Jurišić,  
Dalibor Prančević.

Nella Arambašin (Université de Franche-Comté, CRIT)

**: Présentation- Modernité des hétérotopies: genre, discours, création - 11**

## Hétérotopies de la migration – 17

Corinne Fortier (CNRS-LAS, Collège de France, Paris. Anthropologie sociale et visuelle)

**: Des corps perdus aux corps-bateaux. L'Art et la manière : migrants, périls en mer et objets mémoriels – 19**

Constance de Gourcy (Université de Aix-Marseille, CNRS, Sciences-Po Aix, Mesopolhis UMR 7064. Sociologie)

**: Récits d'absence : des hétérochronies au féminin? – 101**



## **Hétérotopies de l'enfance – 115**

Samuel Holmertz (New York University, USA, Littérature française)

**: La dystopie *W* pour dire l'horreur des camps de concentration. Une étude sur les hétérotopies de Perec. – 117**

Michaëla Cogan (Université de Franche-Comté, CRIT,  
Littérature américaine)

**: Les imbéciles de Jerome Avenue : hétérotopie et récit de soi dans l'œuvre de Jerome Charyn. – 135**

## **Hétérotopies de la recreation – 149**

Matilda Holloway (Université de Toulouse, LARA-SEPPA / ERRAPH.  
Création média audiovisuel)

**: Experimental science-fiction films as filmic heterotopia: new imaginaries/new worlds. – 151**

Léa Dedola (Université de Lyon. Arts du spectacle).

**: Pour une actualisation de la notion hétérotopique à l'ère du numérique : Quid des « contre-espaces » de la réalité virtuelle ? – 167**

## **Hétérotopies de l'affiliation – 183**

Mara Blanche Magnavaca (Université de Toulouse, LPLH Laboratoire Patrimoine Littérature Histoire. Littérature française)

**: Le cas de «Terre-Noire» dans la saga des *Nuits* de Sylvie Germain : de l'hétérotopie à l'hétérochronie. – 185**

Margaret Gillespie (Université de Franche-Comté, CRIT. Etudes anglophones)

**: *Between Subversion and Submission: from Paris is Burning to Pose*, New York Ball Culture as Heterotopia. – 195**

## **Hétérotopies du féminin – 219**

Rezvan Zandieh (Université de Paris-3-Sorbonne Nouvelle, IRET, Performance Studies. Actrice-artiste-video)

**: Les hétérotopies perturbatrices : expositions artistiques du sang genré de la menstruation dans les musées. – 221**

Nella Arambašin (Université de Franche-Comté, CRIT. Littérature comparée)

**: Hétérotopies domestiques : cadres et points de fuite féminins (XIXe-XXIe s.) – 237**

## **Portrait de l'hétérotopie en artiste – 267**

Alexandre Melay (Université de Lyon – École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon. Artiste-plasticien et docteur en arts, esthétique et théorie des arts contemporains)

**: Juxtaposition, fragmentation, discontinuité – passage(s) d'un espace à un autre. L'œuvre d'art comme dispositif hétérotopique ? – 269**

## **Reviews / Cross Cultural Korea – 297**

### **Edited by:**

Simon Ryle  
Srećko Jurišić

Brian Willems (University of Split)

**Bora Chung, Cursed Bunny. Translated from the Korean by Anton Hur. Honford Star, 2021. – 299**

Petra Gradac (University of Split)

**Alan Ford. Bolje izdati knjigu nego prijatelja, Marjan Matić (a cura di), Novi Beograd, Dom kulture Studentski grad, 2019 – 302**

Gianna Brahović (University of Split)

**David Farrier. Anthropocene Poetics: Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019. – 305**

Shahab Yar Khan (University of Sarajevo)

**Sabiha Nabooat. Yaadon Main Safar. Lahore: Batool, 2020. – 309**

Mirko Starčević (University of Ljubljana)

**Samuel Jay Keyser. The Mental Life of Modernism: Why Poetry, Painting, and Music Changed at the Turn of the Twentieth Century. The MIT Press, 2020. – 312**

Mia Perišić (Università di Spalato)

**Bernardo Bertolucci, Il conformista, 1970, Mars Film / Marianne Productions / Maran Film, 112'. – 316**

Lucija Perlaš Malenica (University of Split)

Ivana Martinčević (University of Split)

Srećko Jurišić (University of Split)

**Vincenzo (2021) and the Korean Comedy Series Style – 321**

## **Submission Guidelines –349**



# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts

Modernité des hétérotopies

**Edited by:**

Nella Arambašin (dir.)  
(coll.) Margaret Gillespie,  
Srećko Jurišić,  
Dalibor Prančević.



## Présentation

# Modernité des hétérotopies : genre, discours, création

Nella Arambašin\*  
Université de Franche-Comté

Dans la perspective de ce que l'on nomme depuis une trentaine d'années le « tournant spatial » (*spatial turn*), un concept foucauldien mérite d'être retenu en particulier, l'hétérotopie, moins pour maintenir celui-ci dans le champ des architectes et urbanistes où il a pris forme, que pour son intérêt heuristique interdisciplinaire. Il s'est étendu à l'histoire des sciences, où il a été employé avec rigueur comme « puissance explicative » (Lamy 2019 : 127), est passé par la géographie postmoderne de Soja (1989) et l'anthropologie de la surmodernité de Marc Augé (1992), pour se déployer aujourd'hui dans les études culturelles et de genre (Ayouch 2015; Gandy 2015), se cristalliser en géopolitique de la littérature (De Luca 2015; Cavaillès 2016), ainsi qu'en mythologies insulaires (Doyon-Gosselin & Bélanger 2013), animant les pratiques multimedia artistiques et scéniques (Meiselas 1991-2007; Doyon 2007; Van Haesebroeck 2010), dont héritent à présent les études curatoriales (Periot-Bled 2018). Avec l'hétérotopie, la socio-anthropologie rejoint les arts visuels, les technologies numériques se font intermédiaires, les traumas historiques s'ancrent dans l'imaginaire fictionnel, tandis que les séries télévisées s'appuient sur les cultures minoritaires qui permettent à leur tour de relire l'histoire de l'art.

L'extension du concept foucauldien semble proportionnelle à la complexité des configurations disciplinaires contemporaines, où il est non seulement arbitraire de dissocier les approches critiques, mais où l'articulation de ces approches, plutôt que d'être réductrice, active la complexité. De fait, les hétérotopies, ces « emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés », dit le philosophe (F2), de sorte qu'elles ouvrent des strates et plans de réflexion sur des impensés culturels, dont la recherche en arts,

\* arambasin.nella@gmail.com

sciences humaines et sociales se saisit afin de réévaluer les dualités normatives qui structurent le monde occidental: le privé et le public, le réel et le virtuel, l'individuel et le collectif, l'intérieur et l'extérieur, le vital et le mortifère, le possible et l'impossible, la présence et l'absence, le masculin et le féminin etc...

En outre, Foucault signale une liste si fournie et non exhaustive de ces «utopies effectivement réalisées», ou «contre-emplacements réels», que le concept semble de nature extensible, exponentielle même, révélant des dimensions méconnues, sinon paradoxales de lieux pourtant réels et localisables. En guise de passages, il y a les rue, train, café, cinéma, plage, maison, chambre et lit; mais aussi les théâtre, jardin et tapis où se juxtaposent «en un seul lieu plusieurs espaces». Couplés au «découpages du temps», les contre-emplacements deviennent des hétérochronies, à savoir des cimetières, musées et bibliothèques qui visent à «enfermer dans un lieu tous les temps», un «hors du temps» que rejoignent aussi, d'une manière non plus «perpétuelle» mais «chronique», les fêtes, foires et villages de vacances, alors que les maisons closes et certaines colonies autocentrées, en assurent la fonction de «compensation». De même que certaines hétérotopies dites «de crise» se désintègrent une fois qu'elles ne relèvent plus de «lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits», – comme l'étaient autrefois le collège, la caserne ou le voyage de noces –, d'autres hétérotopies viennent les remplacer, dites «de déviance»: maisons de retraite, cliniques psychiatriques, prisons (F2).

Entre émergence et disparition, spécificité et insignifiance, les hétérotopies rendent visibles la précarité des espaces existentiels; elles dressent un «abri cinématographique pour vies mutilées» (Joudet 2017) ou une «chambre à soi» entre hôpital et scène de théâtre (Soldin). Plus encore, les fluctuations historiques des hétérotopies interrogent l'actualité des «crises» devenues «déviations» – leur caractère sociopolitique en particulier, quand les «ronds-points» et «cabanes» cartographient dans la France de 2019 une «expérimentation concrète d'utopies transformatrices de la société» (Bernard de Raymond & Bordieuc 2020 :56). Leur caractère axiologique interroge aussi la place attribuée dans notre société aux bonheur et bien-être – à la fabrique des loisirs comme les *Dreamlands* (Ottinger & Bajac, 2010), et notamment à la plage comme catégorie cinématographique de l'idylle-terreur (Messias 2022), déclinée plus récemment en termes *queer/gay* (Guiraudie 2013; Guadagnino 2017). Parce qu'elles inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par elles, désignés, reflétés ou réfléchis, le miroir qui «s'ouvre virtuellement derrière la surface» (F2) en est l'indice à la fois réel et symbolique, dont la «topie impitoyable» (F4) qu'est le corps, demeure le pivot. La série télévisée britannique *Black Mirror* opacifie depuis 2011 ses perspectives (Allard & Nigita 2018), produisant un contre-projet d'écriture collective, les «micronouvelles» du *Bright Mirror* (Albet 2018), qui



reconduisent ensemble la dialectique toujours réversible entre *restitutio* des modèles anciens et *renovatio* des aspirations (Gorris Camos 2013, 171).

Cependant, pour ne pas succomber à une liste à la Prévert, Foucault avait conscience déjà de la nécessaire description de « l'ensemble des relations qui définissent ces emplacements » ; ce qui, cinquante ans plus tard, nous amène à relever le défi de son projet et à le configurer suivant trois paramètres récurrents contemporains : le genre, le discours et la création.

Genre, discours et création tracent entre eux des relations que les articles ici rassemblés permettent de dégager pour signifier la modernité des hétérotopies, qui s'affirme à la fois comme objet et méthode de recherche pour nombre de disciplines : ils sont le fruit du colloque interdisciplinaire qui s'est tenu à l'université de Franche-Comté les 8-10 juin 2021, en partenariat avec l'université de Split (Croatie), au sein du Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles à Besançon (CRIT, EA 3224).

Chercher à catégoriser ces hétérotopies aujourd'hui permet de regrouper des pratiques spatiales propres à des espace-temps culturels précis, dont le fond éthique, symbolique ou sociopolitique demeure quant à lui opaque, voire contraire aux apparences. En revanche, si la visibilité de ces pratiques spatiales semble inversement proportionnelle aux non-dits qui les contestent, l'omniprésence de la vue signale un processus réflexif qui dépend sans doute moins d'un *logos* que d'une « inquiétude » minant la syntaxe du monde (F1). De manière à ne pas les figer dans une grammaire théorique et programmatique, on peut chercher à poursuivre leur reflet en miroir d'une contribution à l'autre, où se font écho les navires et jardins, îles et bals qui continuent d'habiter l'imaginaire de la culture occidentale.

Présentées deux par deux à partir d'une problématique commune, les contributions présentées ici permettent de lire les hétérotopies comme un processus réflexif et réversible, travaillées par des aspirations qui remettent en question les assignations à une chronique et un territoire nationaux, une histoire familiale, une hétéronormativité, un genre sexué ou un destin planétaire. Ainsi, inaugurent-elles deux à deux une série hétérotopique qui ne demande qu'à se développer.

Les hétérotopies de la migration ouvrent le recueil, qui avec Corinne Fortier viennent rappeler combien elles nourrissent l'actualité, avec leurs embarcations certes aussi piètres que la Nef des fous (F3), mais qui détiennent pour Foucault comme pour les migrants « la plus grande réserve d'imagination » (F2). Du mouvement migratoire, Constance de Courcy dégage la face cachée, l'absence comme présence manquante, qui pour ne pas se heurter à la disparition des êtres chers, maintient vivants des liens qui opposent une résistance au réel.

Produire la relation d'absence est un geste qui convient également aux hétérotopies de l'enfance, celles des écrivains en quête du miroir qui

leur permettrait de retrouver le passé perdu des souvenirs absents ou disparus. Dans la fiction de Perec, l'effort d'un retour convoque un effroi totalitaire qu'annonce le naufrage d'un navire (Samuel Holmerz), tandis que Jerome Charyn, à l'inverse, annule l'influence néfaste d'un lieu originel qu'il ne cessera de documenter et de mythologiser, réenchantant son exil (Michaëla Cogan).

Situées non plus dans le passé historique mais l'avenir du monde, les hétérotopies de la recreation proposent des modes exploratoires de l'espace-temps ordinaire, soit sur une échelle devenue planétaire pour la science-fiction filmique expérimentale (Matilda Holloway), soit par l'immersion corporelle dans la réalité virtuelle (Léa Dedola). Entre l'alarmant pronostic vital à l'ère de l'anthropocène et l'ère si prometteuse du numérique, les espaces de vie sont métabolisés par la perception individuelle des technologies issues de la révolution informatique.

A la différence du spectateur au cinéma ou de l'utilisateur d'un casque VR dans son salon, les hétérotopies d'affiliation concernent des individus immergés, par contrainte ou choix, dans un groupe. Le hameau des *Nuits*, saga de Sylvie Germain, impose au clan familial un «miroir mouir» intergénérationnel (Mara Blanche Magnavaca), contrairement à la communauté *queer* qui s'agrège aux bals *underground* newyorkais des années 1980, dont l'oscillation ambiguë entre subversion et soumission à l'hétéronormativité raciale aboutit à l'*empowerment* des trans aujourd'hui (Margaret Gillespie).

En creusant plus avant dans une catégorie de genre, les hétérotopies du féminin s'avèrent d'emblée enclavées dans la sphère privée, taboue et domestique. De même que l'art féministe vise à faire sortir de l'intimité le sang généré des menstrues pour l'exposer à la vue de tous dans les galeries et musées (Rezvan Zandieh), la domesticité ne peut plus se restreindre aux cadres de l'enfermement patriarcal, car l'histoire de l'art et la littérature en proposent des lignes de fuite, comme autant de détours tactiques et modes d'émancipation possibles (Nella Arambašin).

En guise de final, la contribution d'Alexandre Melay propose une relecture hétérotopique du langage visuel, produit à la fois d'une pratique et d'une réflexion théorique du plasticien sur le concept foucauldien comme paradigme de l'art contemporain. Ouverte sur la spiritualité des cultures orientales, l'hétérotopie se réoriente au regard de l'Occident, dont elle ne cesse de contester les normes dominantes pour en dégager des voies alternatives.

A partir d'une réalité incontestablement brute, s'ouvre dans ce recueil un espace mental aussi matérialisé que spirituel, et incarné toujours par des corps vivants habités par un ailleurs. Commun et dissemblable, il permet de voir l'envers de notre monde et mode d'existence, ses cauchemars éveillés imbriqués dans l'infinie interprétation de ses rêves.

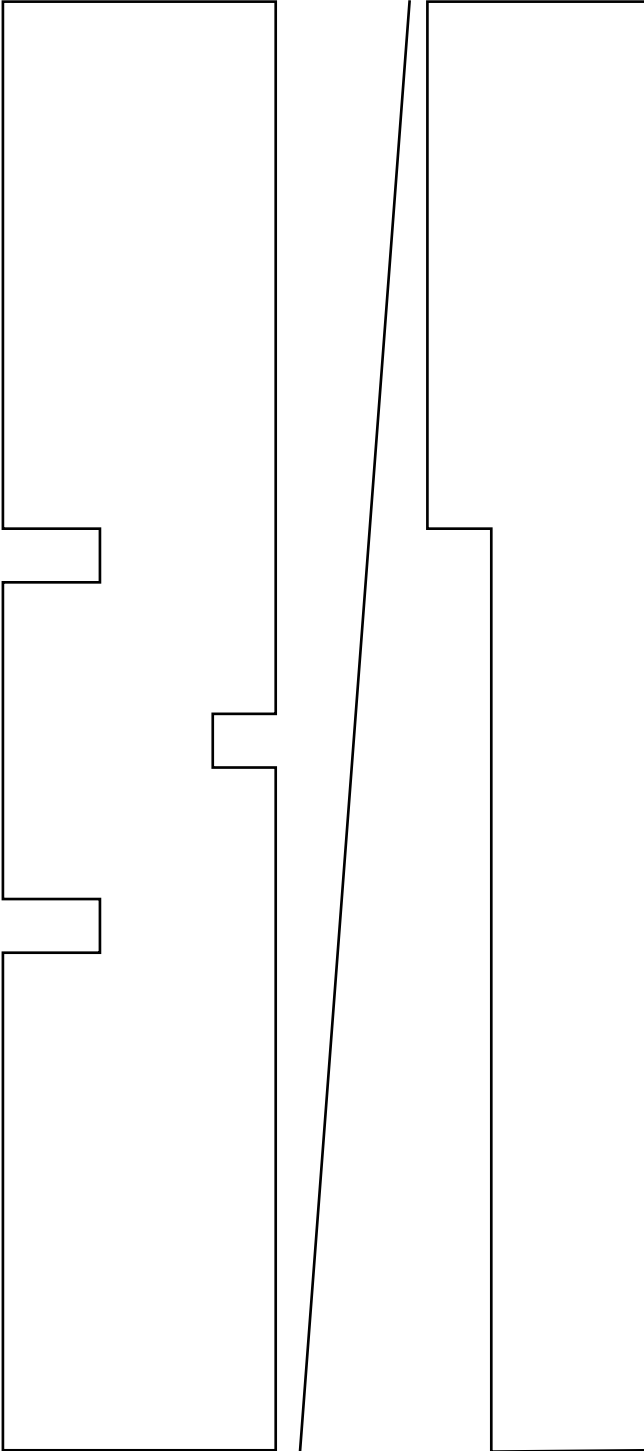
## Bibliographie

- Albert, Julie. «Lancement du projet *Bright Mirror*» (18/02/2018) <https://bluenove.com/blog/bright-mirror/>
- Allard, Laurence (MCF en sciences de la communication, Lille 3) & Nigita, Romain (journaliste). «*Black Mirror*: quand la technologie vire au cauchemar». In *France Culture*. Emission radiophonique: Le Journal des sciences (12/1/2018). <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-methode-scientifique/black-mirror-quand-la-technologie-vire-au-cauchemar-5739163>
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil, 1992.
- Ayouch, Thamy. «Psychanalyse et transidentités: hétérotopies». In *L'Evolution psychanalytique*, vol.80 -2, avril-juin 2015, pp.303-313.
- Bernard de Raymond, Antoine & Bordiec, Sylvain. «La forme politique des ronds-points. Les gilets jaunes saisis par leurs lieux de rassemblement». In *Condition humaine / Conditions politiques* [En ligne], 1|2020, pp.1-59. <http://revues.msh-parisnord.fr/chcp/index.php?id=228>
- Cavaillès, Sylvain. «Kurdistani heterotopia: Plea for and Representation of a Literary Territory». In *European Journal of Turkish Studies*, n°23, 2016. <https://journals.openedition.org/ejts/5375>
- De Luca, Erri. «Mare nostro che non sei nei cieli » (20/04/2015) traduction française sur: <https://blogs.mediapart.fr/eugenio-populin/blog/220415/notre-mer-qui-netes-pas-aux-cieux>
- Doyon, Hélène. *Hétérotopie. de l'in situ à l'in socius*, Thèse de doctorat en études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal, 2007. <https://archipel.uqam.ca/826/1/D1572.pdf>
- Doyon-Gosselin Benoît & Béranger David. «Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie». In *temps zéro*, n°6, 2013 [en ligne]. <http://tempszero.contemporain.info/document956>
- Foucault, Michel (F1). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966 (Préface 7-16).
- Foucault, Michel (F2). «Des espaces autres». Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967. In *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, 1985, pp.46-49.
- Foucault, Michel (F3). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972. (Partie 1 chap. 1: *Stultifera Navis*, pp.21-26).
- Foucault, Michel (F4). *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Lignes, 2009.
- Gandy, Matthew. *Ecologie queer. Nature, sexualité et hétérotopie*, traduit de l'anglais par Olivier Piona. Paris: Eterotopia, 2015.
- Giraudie, Alain. *L'inconnu du lac* (film. France, 2013).
- Gorris Camos, Rosanna. «*La Citta del vero*. Une ville en papier entre utopie et hétérotopie». In *XVIe siècle*, 9, 2013, pp.171-196. [https://www.persee.fr/doc/xvi\\_1774-4466\\_2013\\_num\\_9\\_1\\_1077](https://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2013_num_9_1_1077)
- Guadagnino Luca. *Call Me By Your Name* (film. Italie, Etats-Unis, Brésil, France, 2017).

- Joudet, Murielle. Human Flow. Abri cinématographique pour vies mutilées». In *Le Monde*, 7 février 2017.  
[https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/02/07/human-flow-abri-cinematographique-pour-vies-mutiles\\_5252877\\_3476.html](https://www.lemonde.fr/cinema/article/2018/02/07/human-flow-abri-cinematographique-pour-vies-mutiles_5252877_3476.html)
- Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*. Paris: La Découverte, 2012.
- Lamy, Jérôme. *Politique des savoirs. Michel Foucault, les éclats d'une œuvre*. Paris: Ed. De la Sorbonne, 2019 (Chap. 7: «La géographie des savoirs», pp.115-129).
- Meiselas, Susan, *Mediations*. Paris: Catalogue d'exposition du Jeu de Paume, février-mai 2018 (montage multimedia *Kurdistan 1991-2007*).
- Messias, Thomas. «10 Films de plage pour traverser l'été». In *Slate*, 23 juillet 2022.  
<https://www.slate.fr/story/231042/films-plage-old-shyamalan-inconnu-lac-sable-blue-crush-bleu-enfer-soldat-ryan>
- Ottinger Didier & Bajac Quentin (Eds). *Dreamlands*. Paris: Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, 2010.
- Periot-Bled, Gaëlle. «La scénographie comme hétérotopie; de l'ailleurs à l'après». In *Nouvelle Revue d'Esthétique*, 2018 (20) 2, pp.9-20.
- Rancière, Jacques. *Les temps modernes. Arts, temps, politique*. Paris: La Fabrique Ed., 2018.
- Rutily, Aline. *Tapis-jardin. Migration, mutation, transculturalité : entre Orient et Europe, arts visuels et littérature*. Thèse en sciences de l'art, Paris-Panthéon-Sorbonne, 2013.
- Soja Edward W. *Postmodern geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London. Verso, 1989.
- Soldin, Adeline. «La chambre chez Proust: salle d'hôpital ou scène de théâtre?». In *Espaces de vie de l'artiste, les enfermements à l'œuvre*. Nella Arambašin (Ed.), Besançon, PUFC, 2014, pp. 197- 209.
- Van Haesebroeck Elise. «Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau. Du théâtre comme avènement d'espaces discordants». In *Agôn* [Online], 3 | 2010.  
<http://journals.openedition.org/agon/1570>

# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts



**Hétérotopies de la migration**



# Des corps perdus aux corps-bateaux. L'Art et la manière: migrants, péris en mer et objets mémoriels

Corinne Fortier\*

CNRS-Laboratoire d'Anthropologie Sociale, Collège de France, Paris.

## Abstract

The sunken ship motif is frequently found in films and artistic installations on migrants, as it symbolizes their perilous crossing. As Michel Foucault asserts, the ship is the heterotopia par excellence, and the contemporary fate of migrant barges is quite comparable to that of the ship of fools described by the philosopher in the classical age. The ship is a heterotopic motif which acts as a physical substitute for the body of the castaway, a substitute that makes sense in the maritime world, and that we find in classical paintings, in popular religious art, or even in the ex-votos. The objects that belonged to migrants perished at sea have a memorial character, allowing their history and sometimes their identity somehow to be restored. Giving them back their name is an essential issue so that they can be buried and not wander in a heterotopic space after their death, a heterotopic wandering which also characterizes the experience of their migratory journey.

**Keywords:** migrants, sea, death, boat, visual art

Ils sont partis en barque sur la mer  
Ils sont partis là où les vies s'arrêtent  
Ils sont partis là où le poisson mange les hommes  
Ils sont partis là où la mère pleure<sup>1</sup>  
Sont-ils vivants ou morts?  
Ils sont partis, partis

*Ils sont partis (M'shu)*, 2011, rap de Balti et Samir Loussif (Salzbrunn, Souiah et Mastrangelo 2015 : 38).

\* corinne.fortier@college-de-france.fr

1 La thématique chez les jeunes migrants de la séparation d'avec leur mère et des souffrances endurées par cette dernière est extrêmement prégnant dans les chansons (Salzbrunn, Souiah et Mastrangelo 2015 : 46) qui empruntent, comme dans la poésie arabe, le langage de la passion et de la nostalgie (Fortier 2021c : 11). C'est aussi ce que montre le film *Tilo Koto* (2019) de Sophie Bachelier et de Valérie Malek où le protagoniste Yancouba Badji compose une chanson dans laquelle il demande pardon à sa mère pour la peine qu'il lui a causée.

## La mer: un lieu hétérotopique

La mer est sans doute le paradigme de l'hétérotopie au sens où le définit Michel Foucault dans sa conférence radiophonique de 1996 publiée en 2009 sous le titre *Le corps utopique – Les hétérotopies*, c'est-à-dire un lieu qui a la propriété paradoxale d'être à la fois absolument différent des lieux dans lesquels nous vivons d'ordinaire et en relation avec eux – puisqu'il s'agit de « lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier ».

Le monde de la mer est un autre monde, et ceux qui la côtoient sont soumis à des codes spatio-temporels radicalement différents. Ainsi dans mon travail de recherche sur les marins et femmes de marin en Bretagne (Fortier 2022a), une femme de pêcheur distingue deux populations: les Terriens et celle qu'elle appelle fièrement les Merriens, comme si les gens de mer vivaient sur une autre planète.

## Le radeau de la Méduse – des portraits de bateaux et de naufragés

Comme l'affirme Michel Foucault, le bateau est l'hétérotopie par excellence: Un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens, mais livré fatalement à l'infini de la mer... Le motif du bateau se retrouve fréquemment dans des films et des installations artistiques sur les migrants, en tant qu'il symbolise leur traversée périlleuse. En effet, de nombreux hommes, femmes, adolescents et enfants traversent la mer Méditerranée entassés sur des embarcations de fortune, la route maritime depuis l'Afrique étant devenue le chemin principal pour rejoindre l'Europe. En se basant sur cette actualité, notre recherche qui combine anthropologie et études visuelles (*visual studies*) s'intéresse à cette réalité migratoire maritime et à son traitement dans les arts visuels (dessins, peintures, installations, vidéos, documentaires, fictions, objets mémoriels et muséographiques, art funéraire...).

Le motif visuel du bateau associé au migrant fait en premier lieu écho au tableau archétypal en histoire de l'art de Théodore Géricault, *Le radeau de la Méduse* (1818). Le titre initial du tableau était très générique: *Une scène de naufrage*, avant que son auteur ne fasse allusion dans le titre définitif au nom du bateau naufragé, *La Méduse*. Le peintre s'est en effet inspiré d'un naufrage ayant eu lieu deux ans auparavant, le 2 juillet 1816, quand la *Méduse*, qui transportait une colonie française d'environ quatre cents



hommes au Sénégal, fit naufrage sur un banc de sable du banc d'Arguin (Fortier 2004); seuls quinze hommes survécurent, sauvés quinze jours après par un navire anglais, l'*Argus*.

Le motif du *Radeau de la Méduse* est intéressant d'un point de vue postcolonial, puisqu'il est radicalement inverse de celui du bateau transportant des migrants, dans la mesure où il ne concerne pas des Africains venus en France faute de perspective d'avenir dans leur pays, mais des Français venus coloniser l'Afrique.

Lors de l'échouage de *La Méduse*, l'équipage construisit un radeau de survie sur lequel cent quarante-sept hommes embarquèrent. Contre toute attente, Théodore Géricault ne s'attache pas à représenter l'échouage du bateau mais le radeau et ses survivants. Dans un souci de réalisme, le peintre avait par ailleurs demandé au charpentier de *La Méduse*, alors survivant du naufrage, de lui fabriquer la maquette du radeau sur lequel il s'était réfugié afin qu'il s'en inspire (Manœuvre 2017: 66).

Ce motif ressort du drame, à la fois par l'unité de lieu que représente le radeau, par l'unité de temps puisque les naufragés sont suspendus à l'attente de l'événement qui scellera leur destin, et enfin par l'unité d'action, étant donné que cette catastrophe vient révéler leur héroïsme ou leur bassesse: des taches de sang et un cadavre sans jambes témoignent des conflits violents survenus entre survivants ainsi que de conduites anthropophagiques (Kilani 2018: 166).



*Le radeau de la Méduse* (1818-1819), Théodore Géricault, musée du Louvre, Paris (domaine public)

Au sommet du tableau, un homme juché sur l'artimon agite sa chemise afin d'appeler à l'aide. Il n'est pas anodin que le peintre ait choisi un homme noir pour incarner ce rôle, choix qui a été abondamment critiqué par les contemporains de Théodore Géricault qui y ont vu une dénonciation du colonialisme et de l'esclavagisme. *Le radeau de la Méduse*, au-delà de son esthétique romantique, revêt donc une portée postcoloniale qui fait écho à la problématique migratoire actuelle.

Certains artistes contemporains ne s'y sont pas trompés. Par exemple, le peintre français Paella (né en 1962) se réappropriera *Le radeau de la Méduse*<sup>2</sup> dans un style cubiste<sup>3</sup>, y ajoutant la phrase: «Combien seront arrivés si l'on excepte les parvenus?», tableau qui inaugure le premier volet d'un diptyque où le deuxième représente «une terre promise, une île d'accueil pour les migrants»<sup>4</sup>.



*Triangulation des Bermudas* (2009), Paella, avec l'aimable autorisation de la galerie Frédéric Roulette – Le Radeau des Médusés

- 2 Voir à ce sujet l'exposition intitulée *Le Radeau des Médusés* organisée par la galerie Frédéric Roulette à la Porte Maubec à la Rochelle du 18 au 23 juillet 2022.
- 3 Tout en s'inspirant également de *Guernica* (1937) de Pablo Picasso (1881-1973).
- 4 «Rencontre avec l'artiste. Dialogue avec la peinture», *L'Humanité*, 30 décembre 2009, <https://www.humanite.fr/node/430167>.

Le plasticien français Marc Bauer (né en 1976) relie explicitement l'actualité migratoire contemporaine à la thématique du *Radeau de la Méduse* dans son exposition de la Frac d'Auvergne à Clermont-Ferrand en 2021, intitulée *L'état de la mer (Lame de fond, 2011-2020)*. Cette exposition a donné lieu à un livre au titre explicite: *White Violence, on Domination, Displacement and Populism* (2021: 132) dans lequel l'artiste explique sa démarche:

En 2018, en lisant un article dans mon *feed* sur Facebook, je suis tombé sur une image d'un sauvetage en mer par l'Aquarius. Elle m'est restée en mémoire un certain nombre de jours. En dépit du manque d'empathie que j'éprouvais pour ce type d'images, quelque chose m'interpellait, m'intriguait dans cette photographie. Le travail a ainsi commencé, d'une manière assez intuitive [...]. Ce n'est que bien plus tard que j'ai compris que tout ce travail est, en réalité, un moyen de comprendre ma perception des images, ma manière de les lire, de les digérer. C'est aussi une façon de cerner comment, souvent de façon inconsciente, elles en viennent à exercer un profond impact sur notre manière de penser et de ressentir. En recopiant les dessins et en créant une sorte d'index, j'ai découvert que mon rapport à ces images était inconsciemment construit sur des préjugés : l'idée que les gens sur ces bateaux ne sont jamais neutres, qu'ils ne sont pas comme nous, qu'ils constituent une menace potentielle. Les embarcations de migrants nous renvoient à d'autres représentations de navires, plus anciennes, dont les occupants sont des esclaves, des prisonniers, des fous, des pirates, des envahisseurs...



*Mal-être / performance, Index* (2019), Marc Bauer, images du Studio Marc Bauer, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich



Le travail d'archéologie et de déconstruction des images opéré par Marc Bauer est à l'opposé de celui du photographe russe Sergey Ponomarev (né en 1980). Une de ses photographies prise aux abords des côtes de l'île grecque de Lesbos, publiée le 16 novembre 2015 dans le *New York Times* sous le titre *Crise des réfugiés en Europe*, rappelle *Le radeau de la Méduse* par sa composition ainsi que par le geste d'un jeune homme agitant son tee-shirt afin de demander de l'aide. Ce jeune homme, à la différence du tableau de Théodore Géricault, n'est pas africain mais «arabe, renvoyant à la figure du migrant iraquien, syrien ou afghan ayant quitté son pays pour des raisons politiques», plutôt qu'à la figure du migrant africain l'ayant quitté pour des raisons économiques. Cette photographie a remporté en 2016 le prix Pulitzer en dépit du fait qu'elle relève d'un processus d'esthétisation du sort des migrants quelque peu contestable.



*Crise des réfugiés en Europe* (2015), photographie du photographe Sergey Ponomarev (domaine public)

Cette forme d'esthétisation du naufrage chez les artistes n'est pas nouvelle; Diderot la relevait déjà en 1763 chez le peintre Joseph Vernet (1714-1789):

S'il suscite une tempête, vous entendez siffler le vent et mugir les flots; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume. Les matelots crient; les flancs du bâtiment s'entrouvrent; les uns se précipitent

sur les eaux; les autres moribonds sont étendus sur le rivage. Ici, des spectateurs élèvent leurs mains aux cieux; là une mère presse son enfant contre son sein; d'autres s'exposent à périr pour sauver leurs amis ou leurs proches; un mari tient entre ses bras sa femme à demi pâmée; une mère pleure sur son enfant noyé; cependant le vent applique ses vêtements contre son corps et vous en fait discerner les formes; des marchandises se balancent sur les eaux, et des passages sont entraînés au fond des gouffres... (Manœuvre 2017: 43).

Le motif du bateau perdu en mer possède une signification chrétienne indéniable, qu'on pense au tableau d'Eugène Delacroix (1798-1863) intitulé *Le Christ endormi pendant la tempête* (1853), où l'on voit les apôtres lever leurs bras de toute part en signe d'affolement, tandis que Jésus dort paisiblement: selon le récit biblique, le Christ, tiré de son sommeil, apaisera la tempête et reprochera à ses compagnons d'avoir craint un naufrage, signe de leur manque de foi.



*Le Christ endormi pendant la tempête* (1853), Eugène Delacroix, Metropolitan Museum of Art, New York (domaine public)

Qu'on pense également au tableau *Le Naufragé* (vers 1800) de Louis Garneray

(1783-1857)<sup>5</sup> qui montre un homme accroché à un débris de navire implorant le ciel, tandis que des mouettes tournoient autour de lui et que des vagues menacent. L'importance donnée au ciel dans ce tableau ainsi que la solitude et le geste d'imploration du naufragé donnent à cette peinture une tonalité religieuse. Une scène du *Titanic* (1997), inspirée à James Cameron par les auditions des survivants du navire, décrivant un homme «surnageant, accroché à ce qui ressemblait à une table ou à un bout de bois flottant au milieu des débris»<sup>6</sup>, évoque immanquablement le tableau de Louis Garneray.



*Le Naufragé* (vers 1800), Louis Garneray, musée des Beaux-arts de Brest, Brest (domaine public)

Le naufrage du *Titanic* en 1912 inspirera au peintre expressionniste allemand Max Beckmann (1884-1950) une toile intitulée *Untergang der Titanic* ou «Naufrage du Titanic» (1912), à l'esthétique plus proche de Delacroix que

5 Ancien marin devenu peintre de la Marine.

6 «Sur les traces des rescapés chinois du "Titanic"», par Doan Bui, *L'OBS*, 31 juillet 2021, <https://www.nouvelobs.com/monde/20210731.OBS47113/sur-les-traces-des-rescapes-chinois-du-titanic.html>.

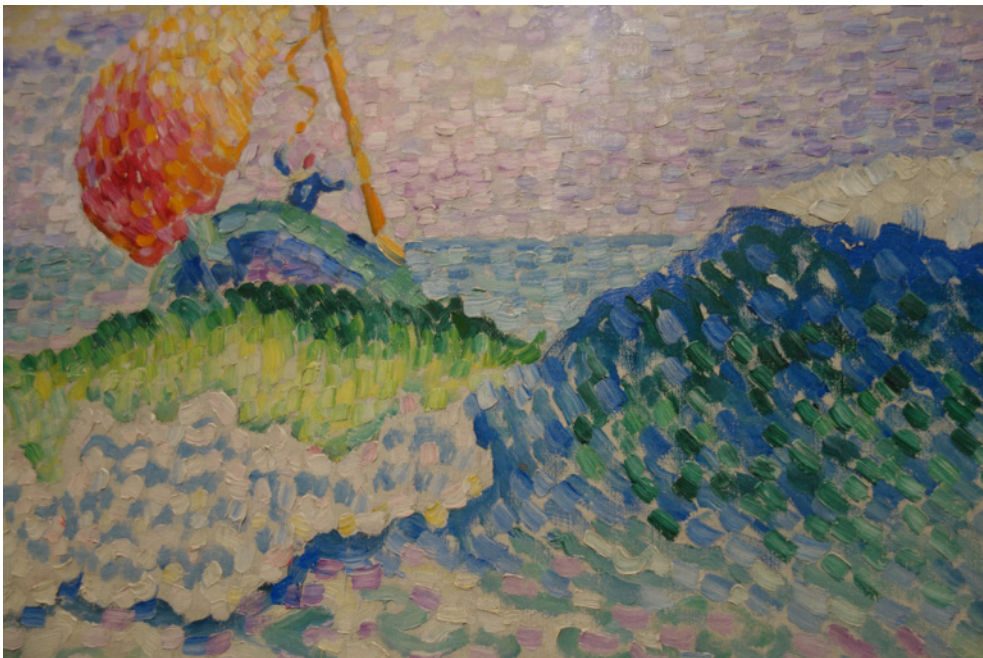


de Géricault, qui, dénuée de tout lyrisme, montre des survivants à bord de canots de sauvetage. En haut de la toile un paquebot jaune électrique brille comme un soleil au couchant, mais au lieu de leur venir en aide, il disparaît dans la marge haute de la toile; Max Beckmann dénonce ainsi l'indifférence de ses contemporains aux désastres du monde et les alerte, ce faisant, sur le « naufrage » qui attend l'Occident (Rainbird 2003: 21).



*Untergang der Titanic* ou *The sinking of the Titanic* (1912), Max Beckmann, musée d'art de Saint-Louis, Saint-Louis (domaine public)

Similairement au *Naufragé* de Louis Garneray, le tableau d'Henri-Edmond Cross (1856-1910) intitulé *Le Naufrage* (1906-1907), bien que ressortant d'une palette lumineuse, fait ressentir la solitude de l'homme luttant contre l'amplitude des vagues.



*Le Naufrage* (1906-1907), Henri-Edmond Cross, musée d'Orsay, Paris (photo Corinne Fortier)

Les dessins réalisés par le dessinateur breton Joseph Le Floch (né en 1947) rendent aussi compte de la petitesse du bateau face «aux paquets de mer» comme disent les marins; ces dessins ont été réalisés pour le film d'Alain Pichon, *Septembre 1930. Thoniers dans la tempête* (2020), qui retrace l'histoire d'une série de naufrages ayant eu lieu au large de l'Irlande du 7 au 20 septembre 1930, vingt-sept bateaux ayant «péri corps et biens» selon la formule d'usage<sup>7</sup>.



Dessin au pastel sec (2020), correspondant aux plans 544 et 545 du scénario du film *Septembre 1930. Thoniers dans la tempête*, le bateau représenté ici est le *Denise-Yvonne-Jean* de la Rochelle, Joseph Le Floch, collection particulière, avec l'aimable autorisation de l'artiste (photo de Joseph Le Floch)

En Bretagne, Paul Sébillot relate la coutume selon laquelle les pêcheurs qui passent le redoutable Raz de Sein ont l'habitude de se découvrir lorsqu'ils ont en vue la chapelle de Notre Dame de Bon Voyage à Plogoff, en disant: «Mon Dieu, secourez-moi pour passer le Raz de Sein, car ma barque est petite et la mer est grande» (1997: 202).

De même, la célèbre estampe japonaise de Katsushika Hokusai (1760-1849), qui a tant inspiré la peinture et la gravure occidentale, connue sous le nom de *La vague*, mais plus précisément intitulée *La grande vague de Kanagawa* (vers 1831), rend compte de cette différence d'échelle en représentant trois minuscules barques de pêcheurs devenues les «jouets» d'une vague «monstrueuse».

<sup>7</sup> Deux-cent-sept marins pêcheurs sont morts lors de ces naufrages.





*La grande vague de Kanagawa* (vers 1831), Katsushika Hokusai, Metropolitan Museum of Art, New York (domaine public)

La condition du naufragé renvoie explicitement à la condition migratoire si bien décrite par la romancière burkinabé Monique Ilboudo (née en 1959, 2018 : 10) : « Des vies de rescapés. Nos survies n'étaient qu'intempéries et nous tanguions, nous tentions de naviguer sans chavirer à la moindre vague ». La vague incarne l'espoir du migrant d'avancer vers son but, mais aussi le risque de périr, ainsi est-elle féminisée dans les chansons arabes sur la migration ; comme l'amante dans la poésie arabe (Fortier 2021b : 49), elle est qualifiée de « traîtresse » (*khayin*), c'est du moins le cas dans la chanson *Le chemin de l'exil* (*trig al-ghurba*, 2012) du chanteur tunisien Bilel al-Achel (Salzbrunn, Souiah et Mastrangelo 2015 : 46) qui se plaint que la vague « l'ait trompé ».

## Des bateaux ex-voto

Il existe dans l'art chrétien une certaine esthétisation du motif du naufrage, et ce aussi bien dans les tableaux de grands-maîtres que dans les peintures populaires d'ex-voto, qui font appel à des artistes locaux spécialisés dénommés « portraitistes de bateaux » (Manœuvre 2017 : 53), dénomination qui signale qu'on fait le « portrait » d'un bateau comme on fait le « portrait » d'une personne.



Ex-voto du XVIII<sup>e</sup> siècle, musée des ex-voto de l'église de la Madonna del Arco près de Naples (photo Corinne Fortier)

Parmi les ex-voto de naufrages, on trouve non seulement des peintures mais également des miniatures de bateau.



Ex-voto de bateaux suspendus à la voûte de la chapelle de Notre Dame de Rocamadour, Camaret-sur-Mer (photo Corinne Fortier)

Au sein des ex-voto de bateau, on distingue ceux propitiatoires qui représentent des offrandes effectuées avant de partir en mer, qui sont généralement suspendus dans la nef de l'église, comme entre ciel et terre.



Ex-voto de bateau de pêche suspendu à la voûte de l'église Saint Jean-Baptiste, Saint Jean de Luz (photo Corinne Fortier)

Mais la plupart des ex-voto de bateau sont «congratatoires», le plus souvent réalisés en guise de remerciement par ceux qui ayant échappé à la mort en font (faire) la maquette à la suite d'un vœu. Comme le note très justement François et Colette Boulet: «Quand le marin dépose sa maquette dans la nef de son église, il accomplit davantage qu'une promesse, il laisse une partie de lui-même aux pieds de la Vierge» (1996: 15-16).

Il existe également des maquettes de procession destinées aux pardons. De taille relativement importante, ces maquettes, tout comme les sculptures des vierges ou de saints, sont portées à l'épaule par plusieurs personnes, ainsi qu'on le voit dans mon film intitulé *Les marins sont de grands secrets. André, fils de pêcheur de Douarnenez* (2018), ou encore dans le tableau d'Ulysse Louis Auguste Butin (1838-1883) intitulé *Ex-voto* (1880).





*Ex-voto* (1880), Ulysse Louis Auguste Butin, palais des Beaux-Arts de Lille, Lille (domaine public)

Le fait qu'en Bretagne ces maquettes de bateau soient portées en procession avec les mêmes égards que les sculptures des vierges (Vierge Marie, Sainte Anne) ou des saints, témoigne de leur caractère sacré – ces bateaux naufragés, tout comme les vierges ou les saints, jouant un rôle d'intercession.

Les marins morts en mer étant privés de sépulture, leur âme, selon les croyances bretonnes, continue à errer et à planer sur la mer, sur terre et dans le ciel à la manière d'un goéland (Sébillot 1997). Croyance dont témoigne la chanson intitulée *Les goélands*, écrite et composé par Lucien Boyer en 1905 et interprétée par Damia :

Les marins qui meurent en mer  
 Et que l'on jette au gouffre amer  
 Comme une pierre,  
 Avec les chrétiens refroidis  
 Ne s'en vont pas au paradis  
 Trouver Saint Pierre !

Ils roulent d'écueil en écueil  
 Dans l'épouvantable cercueil  
 Du sac de toile.  
 Mais fidèle, après le trépas,  
 Leur âme ne s'envole pas  
 Dans une étoile.

Désormais vouée aux sanglots  
 Par ce nouveau crime des flots  
 Qui tant la navre,  
 Entre la foudre et l'océan  
 Elle appelle dans le néant  
 Le cher cadavre.

Et nul n'a pitié de son sort  
 Que la mouette au large essor  
 Qui, d'un coup d'aile,  
 Contre son cœur tout frémissant,  
 Attire et recueille en passant  
 L'âme fidèle.

L'âme et l'oiseau ne font plus qu'un.  
 Ils cherchent le corps du défunt  
 Loin du rivage,  
 Et c'est pourquoi, sous le ciel noir,  
 L'oiseau jette avec désespoir  
 Son cri sauvage.

Ne tuez pas le goéland  
 Qui plane sur le flot hurlant  
 Ou qui l'effleure,  
 Car c'est l'âme d'un matelot  
 Qui plane au-dessus d'un tombeau  
 Et pleure... pleure !

En Bretagne, les marins naufragés dont les âmes continuent à planer entre ciel et terre jouent un rôle d'intercession auprès des vivants, de même que les âmes des défunts décédés de mort accidentelle à Naples (Niola 2003) ou au Mexique (Di Rosa 2003) sont condamnées à errer au purgatoire, lieu liminaire entre ciel et terre propice à l'intercession. Il en est de même des migrants morts en mer, tout au moins en Sicile, comme le montre le nom donné au bateau ayant fait naufrage au large des côtes siciliennes le 18 avril 2015: «*Barcone<sup>8</sup> degli innocenti*» soit «le gros bateau des innocents», les migrants décédés en mer étant assimilés à des âmes innocentes qui, au purgatoire, jouent un rôle d'intercession auprès des vivants.

Certains artistes contemporains se sont inspirés des ex-voto de naufrages. C'est le cas du plasticien Marc Bauer (2021), déjà évoqué, qui, à travers le dessin, a réinterprété des peintures votives afin d'évoquer le sort des migrants.

8 Le suffixe «-one» en italien indique l'idée d'augmentation ou d'accroissement.



*Mal-être / performance, ex-voto*, série de 14 dessins (2019), Marc Bauer, images du Studio Marc Bauer, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

L'artiste mexicain contemporain Alfredo Vilchis-Roque (né en 1959) perpétue la tradition des ex-voto (*retablos*) peints sur des petites plaques de métal (Perrée 2006). Certains de ces ex-voto dépeignent le sauvetage miraculeux de migrants en Méditerranée. C'est le cas d'un ex-voto daté de 2016 qui représente des migrants naufragés en mer Méditerranée, sauvés de justesse par un navire garde-côte suite à l'intercession de la vierge de la Guadalupe, comme l'indique le texte liminaire de la peinture.



Ex-voto (2016), Alfredo Vilchis-Roque, avec l'aimable autorisation de la galerie Frédéric Moisan, Paris.

En témoigne également cet autre ex-voto d'Alfredo Vilchis-Roque daté de 2018 qui remercie le Christ d'avoir protégé de l'orage – si l'on en croit l'éclair surgissant à droite du tableau – une embarcation de migrants au large de la Méditerranée.



Ex-voto (2018), Alfredo Vilchis-Roque, avec l'aimable autorisation de la galerie Frédéric Moisan, Paris.

La série des *Naufrages* entreprise en 1999 par Francis Marshall (né en 1941) constituée de bateaux<sup>9</sup> en bois transperçant la surface d'une table figurant la mer, opère comme des contre ex-voto puisque ici le naufrage est bel et bien advenu. Cette série de naufrages a réellement existé<sup>10</sup>, la mention du nom du bateau (*Pretoria Castle, Ouessant...*) et du lieu du naufrage viennent stimuler l'imaginaire du spectateur: «un naufrage en mer Caspienne», «un naufrage sur la mer d'Aral», «un naufrage en mer d'Oman», «un naufrage en mer de Java», «un naufrage dans le golfe du Tonkin»... Pour accentuer la réalité du naufrage, l'artiste laisse délibérément ses œuvres évoluer à l'extérieur, au gré des saisons, de la même manière que les bateaux sont livrés aux intempéries.

9 Il s'agit de bateaux transatlantiques inspirés de s'avie au Havre où il était professeur aux Beaux-Arts (communication personnelle de l'artiste le 6 janvier 2022).

10 Communication personnelle de l'artiste le 17 janvier 2022.





*Naufrages* (1999 et sq), Francis Marshall, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie *La Fabuloserie*, Paris (photo Sophie Le Bourbonnais, galerie *La Fabuloserie*)

## Bateaux, reliques et stigmates

Le bateau échoué joue le rôle de substitut physique du corps du naufragé, substitut qui a un sens dans l'univers maritime, et que l'on retrouve fréquemment dans les films et les installations artistiques contemporaines, de même qu'il existait dans la peinture classique ou dans l'art populaire religieux.

Le bateau échoué en tant que vestige du naufrage migratoire fait l'objet d'une réappropriation par de nombreux artistes contemporains. C'est notamment le cas de l'artiste français Jean-Michel Othoniel (né en 1964) dans son œuvre au titre religieux, *Le bateau de larmes* (2004), exposée lors de la rétrospective consacrée à l'artiste en 2004 au Centre Georges Pompidou intitulée *My way, Jean-Michel Othoniel*. Cette œuvre a pour structure une barque de réfugiés cubains retrouvée sur une plage de Floride que l'artiste a ornementée de boules de verre de Murano, qui forment une couronne chrétienne au-dessus de la coque.





*Le bateau de larmes*, Jean-Michel Othoniel, vue de l'œuvre à Saint Tropez devant le musée de l'Annonciade en 2007, photo Jean-Michel Othoniel ©2019 Othoniel / ADAGP, Paris - ©2019 Othoniel / ARS, New York, avec leur aimable autorisation

Les restes des bateaux naufragés revêtent le statut de reliques au sens chrétien, témoignant de la tragédie endurée par les migrants. Ils peuvent aussi endosser une signification christique, la souffrance des migrants renvoyant à celle du Christ. Cette représentation est particulièrement explicite chez le pape François qui, le 8 juillet 2013, célébra une messe à Lampedusa en hommage aux migrants décédés en mer, et notamment à ceux qui ont péri dans le naufrage du 17 juin 2013<sup>11</sup>, célébration pour laquelle il portait autour du cou une croix fabriquée à partir du bois du bateau naufragé. Il existe ici une double hétérotopie puisque la physicalité du bateau naufragé tient lieu du corps du migrant, qui lui-même renvoie au corps du Christ.

Le charpentier de Lampedusa<sup>12</sup>, Franco Tuccio, qui a conçu cette croix

11 « Le Pape François prie pour les migrants et les réfugiés à Lampedusa lors d'une visite qui fera date », par Barbara Moliniaro, 6 juillet 2013, UNHCR, <https://www.unhcr.org/fr/news/stories/2013/7/51dc24a9c/pape-francois-prie-migrants-refugies-lampedusa-dune-visite-fera-date.html>.

12 Un artiste local, Massimo Sansavino, a également obtenu l'autorisation du tribunal d'Agrigente d'utiliser le bois des barques du cimetière de bateaux de Lampedusa pour

pour le pape, a été commissionné en 2015 par le British Museum de Londres<sup>13</sup> pour fabriquer une nouvelle croix pour le musée. Elle y est présentée à la manière d'une relique dans un écrin de verre avec le titre *The Lampedusa Cross* (2015) ou *La croix de Lampedusa*. Cette croix tourne du 29 mai 2021 au 26 février 2023 en Angleterre dans une exposition itinérante censée traiter du sujet de la migration, bien que le titre *Crossings. Community and Refuge* («Croisements: communauté et refuge») – pour des raisons sans doute consensuelles – n'y fasse pas explicitement référence<sup>14</sup>.



*Lampedusa Cross* (2015), British Museum, Londres,  
©-The-Trustees-of-the-British-Museum

On peut douter, d'une part, qu'une telle croix, qui est un symbole chrétien, représente l'ensemble des migrants disparus en mer alors que ceux-ci sont majoritairement de confession musulmane. D'autre part, le fait que cette croix soit fabriquée à partir d'une embarcation sur laquelle des migrants ont péri est plus que problématique, puisque la ponction de bois sur un tel bateau constitue un acte sacrilège venant attenter à l'intégrité «corporelle» du navire et par ricochet à l'intégrité corporelle de ceux qui y sont morts. Le directeur du British Museum, Hartwig Fisher, parle «d'os» à propos de

fabriquer de petites sculptures décoratives (cœur, poisson...) qui sont accompagnées d'informations sur le naufrage de l'embarcation dont le bois provient, notamment celui du 3 octobre 2013 (Soliman 2019).

13 Voir la vidéo intitulée *Objects of crisis* («Objets de crise») publiée par le British Museum, (s.d.), <https://blog.britishmuseum.org/the-lampedusa-cross/>.

14 Voir le site de cette exposition, <https://www.britishmuseum.org/exhibitions/crossings-community-and-refuge>.

cette croix<sup>15</sup>, reconnaissant ainsi implicitement la proximité physique entre la corporalité du bateau naufragé et les naufragés eux-mêmes, sans pour autant admettre l'opération de démembrement, sinon de mutilation opérée.

Le statut de relique du bateau naufragé est par ailleurs souligné par l'artiste grecque basée à Londres, Kalliopi Lemos (née en 1951), qui voit dans les bateaux de migrants abandonnés des « objets sacrés » ou encore « des reliques de la souffrance humaine » (Lemos 2010). Ses installations utilisent des barques de migrants échouées sur l'île de Chios ayant servi à rejoindre la Grèce à partir de la Turquie. Dans l'une de ses œuvres les plus connues, Kalliopi Lemos retourne les barques dans une position qui rappelle le motif du naufrage. En outre, elle les enquille dans une structure en bois à étages ayant la forme d'une croix renversée.

Ce geste de renversement évoque le Christ renversé du tableau *Danse autour de la croix* (*Tanz ums Kreuz*, 1983) de l'artiste allemand Georg Baselitz (né en 1938), tableau qui fait lui-même référence aux images religieuses de Saint Pierre, crucifié la tête en bas.



*At Crossroads, from the Crossings Trilogy* (2006-2009), Kalliopi Lemos, devant la porte de Brandenburg à Berlin, © Kalliopi Lemos, avec l'aimable autorisation de Gazelli Art House, Londres

<sup>15</sup> Voir la page du blog de Jill Cook Keeper du département de l'Angleterre, de l'Europe et de la préhistoire du British Museum intitulée «The Lampedusa Cross», <https://blog.britishmuseum.org/the-lampedusa-cross/>.

Kalliopi Lemos, sous l'égide de l'Académie des arts de Berlin (*Akademie der Künste*), crée un véritable dispositif hétérotopique en installant au cœur même de la capitale allemande des bateaux de migrants qui rappellent la responsabilité de l'Europe face à la tragédie migratoire. Le lieu choisi, porte de Brandenburg, est hautement symbolique, puisque cette porte sera obstruée suite à la construction en 1961 du mur de Berlin. De même, la date choisie pour présenter l'installation est significative, puisque 2009<sup>16</sup> correspond aux vingt ans de la réouverture de la porte de Brandenburg après la chute du mur. Ce choix géographique et temporel ainsi que le titre de l'œuvre *At Crossroads* (*À la croisée de chemins*) évoquent la libre circulation des individus d'un pays à un autre. Ce titre suggère en outre l'idée que le parcours migratoire est un chemin périlleux dont on peut mourir ou renaître (Fortier 2019b).

Ce n'est pas la première fois que Kalliopi Lemos utilise des bateaux de migrants dans son travail artistique, puisqu' *At Crossroads* appartient à une trilogie nommée *Crossings Trilogy*, dont la première œuvre, intitulée *Crossings* (*Croisées*), a été présentée en 2006 à Éleusis en Grèce. Sept barques sont placées en position debout à la manière d'êtres humains. Installées circulairement les unes à côté des autres, elles sont disposées «à touche-touche» comme dans une ronde. Leur différence de taille évoque par ailleurs la diversité des corps humains (Fortier 2019a, 2020a).

Le spectateur a sous les yeux des entrailles de bateaux comme s'il se retrouvait devant des cadavres de migrants. Dans cette installation, l'association entre bateau éventré et corps mutilé saute aux yeux, et telle est bien l'intention déclarée de l'artiste : «Je voulais qu'ils se présentent comme des êtres humains, portant leurs blessures bien visibles, faisant une déclaration de tragédie»<sup>17</sup>.

Ces bateaux humanisés évoquent d'autre part les stigmates du Christ sur la croix. Une telle interprétation de l'œuvre est notamment confirmée par le fait que l'intérieur de chaque bateau est oint de cire d'abeille, habituellement destinée à panser les plaies. De surcroît, l'artiste a construit autour de l'œuvre une sorte de hangar mortuaire constitué de planches de bois sur lesquelles on distingue des silhouettes humaines surgissant tels des fantômes. Sont par ailleurs inscrits en lettres blanches les prénoms – le plus souvent musulmans – ainsi que les dates de naissance des migrants qui ont été enterrés en Grèce à cette période (Manolopoulou 1995: 202)<sup>18</sup>. L'œuvre de Kalliopi Lemos donne ainsi clairement à voir l'analogie entre corps-migrant et corps-bateau.

16 Entre le 12 et le 30 octobre 2009.

17 La traduction est de notre fait.

18 Cette installation est visible dans la vidéo de l'artiste, *Documentation of the Cremation of the Installation «Crossing» - Eleusis, Greece (2006-2009)*, [https://www.youtube.com/watch?v=f\\_vyA66lELA&t=821s](https://www.youtube.com/watch?v=f_vyA66lELA&t=821s).





*Crossing, from the Crossings Trilogy (2006-2009), Old Olive Factory, Eleusis, Grèce, © Kalliopi Lemos, avec l'aimable autorisation de Gazelli Art House, Londres*

Postérieurement, en 2016<sup>19</sup>, Kalliopi Lemos a installé au centre de la cour du château des ducs de Bretagne, qui abrite significativement le musée d'histoire de Nantes consacré à l'esclavage, un bateau turc ayant transporté des migrants vers les îles grecques. L'artiste l'a recouvert de milliers d'offrandes votives métalliques dorées et argentées<sup>20</sup> (nommées *tamata* en grec) relevant de la tradition grecque orthodoxe. Sur chacune d'elles, sont inscrits le prénom, la date de naissance et le pays d'origine d'un individu ayant réussi à rejoindre la Grèce par bateau; le titre de l'œuvre *Pledges* ou *Promesses* prend ainsi tout son sens.



*Pledges (2016), Kalliopi Lemos, Château des ducs de Bretagne, Nantes, France, ©Kalliopi Lemos, avec l'aimable autorisation de Gazelli Art House, Londres*

<sup>19</sup> Cette installation du 2 juillet au 3 novembre 2016 est inspirée d'une autre installation intitulée *Pledges for a Safe Passage (Promesses d'un passage sûr)* exposée à la troisième Biennale internationale de Canakkale en Turquie en 2012.

<sup>20</sup> Confectionnées à partir de cannettes recyclées.

## Corps mutilés et cimetières de bateaux

Étymologiquement, le terme même de naufrage viendrait du latin *navis fracta* qui signifie « navire brisé », comme si le bateau naufragé représentait par métonymie le tout du naufrage dont les naufragés. À cet égard, dans la tradition maritime, un bateau échoué, à la manière d'un corps, ne peut être démembré car il est considéré comme une personne. Ainsi, lors de mon séjour en 2019 à Camaret-sur-Mer dans le Finistère, de nombreux habitants étaient choqués que des individus aient prélevé nuitamment du bois sur l'un des chalutiers abandonnés, comme si l'on démembrerait un mort et le faisait disparaître une deuxième fois.

Il est en outre courant chez les pêcheurs bretons de donner pour nom à leur bateau le prénom de leur enfant, tel ce nom composé du prénom du fils et de la fille : *Le Roger-Madeleine*. De plus, similairement aux enfants, les bateaux sont baptisés afin qu'ils soient protégés du malheur ; Paul Sébillot (1975 : 141) rapporte ce proverbe breton : « Tout bateau qui n'est pas baptisé, est conduit par le diable et jeté sur les rochers ». Dans certains ports bretons, comme à Camaret-sur-Mer, ainsi que j'ai pu le constater, il est par ailleurs d'usage d'attribuer au bateau un parrain et une marraine nommés « compère et commère de bois » (Ibid. : 143). Le bateau, bien plus qu'un simple outil de travail, est donc conçu comme un membre de la famille qu'il faut protéger.

Cette personnification du bateau témoigne de l'affection que son propriétaire lui porte. C'est notamment ce que montre mon film intitulé *J'ai fait de jolis coups ! Claude, pêcheur de Kerity Penmarc'h* (2019), où le protagoniste préférera garder son bateau dans son jardin plutôt que de le détruire<sup>21</sup>, bateau qui porte en outre le prénom de sa fille : le *Marina*. Il n'est par ailleurs pas rare de croiser dans les cimetières de bateaux de vieux pêcheurs qui rendent visite à leur ancien bateau, comme s'ils se rendaient sur la tombe d'un proche parent.

Le vocable de « carcasse », utilisé pour désigner un bateau abandonné, renvoie aux notions de squelette et de cadavre comme s'il s'agissait d'un être vivant. Le caractère hétérotopique du « bateau » en tant qu'« espace singulier » devient du fait de son anthropomorphisation un « corps singulier ». De surcroît, le terme de « cimetière » employé dans l'expression « cimetière de bateaux » se réfère également à un processus d'anthropomorphisation. Le cimetière de bateaux constitue un motif hétérotopique à double titre, en tant qu'il renvoie au bateau et au cimetière (Brossat 2010), motif que l'on retrouve à la manière d'un leitmotiv dans de nombreux films ayant trait aux migrants, par exemple dans la vidéo d'art *Cimetière des bateaux*

21 Plutôt que de l'envoyer à la casse et d'empocher une prime selon la politique en vigueur en France en 2013.

*de migrants à Lampedusa* (2017) réalisée par l'anthropologue et réalisateur Manoël Pénicaud (né en 1978).



Épaves des bateaux de pêche du sillon de Camaret-sur-Mer (photo Corinne Fortier)

## **Barca Nostra : un bateau commémoratif**

L'idée du « corps-bateau » apparaît très nettement dans l'œuvre de l'artiste suisse-islandais Christoph Büchel (né en 1966), qui exposera à la Biennale de Venise de 2019 un chalutier ayant transporté des migrants. Ce navire, paradigmatique de la tragédie migratoire, est présenté à la manière d'une œuvre d'art sans aucun élément d'information.

En provenance de Libye, ce chalutier égyptien coula le 18 avril 2015 dans le canal de Sicile après qu'un cargo eut essayé de lui porter assistance. À la différence de beaucoup de bateaux de migrants qui ont sombré au fond de la mer, celui-ci a été mis hors de l'eau afin de tenter d'identifier les victimes et de les enterrer dignement, le premier ministre italien Matteo Renzi ayant déclaré à l'époque : « Nous ne pouvons pas penser que ce sont des chiffres qui sont morts. Ce sont des êtres humains [...]. Il était de notre devoir d'offrir une sépulture digne à nos frères et sœurs qui seraient sinon restés au fond de la mer »<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> « L'art peut-il s'approprier le drame des migrants ? », *Courrier international*, 22 mai 2019, <https://www.courrierinternational.com/article/controverses-lart-peut-il-sapproprier-le-drame-des-migrants>.

Telle une cicatrice corporelle, le navire exposé à la Biennale de Venise porte la trace de l'ouverture qui a été réalisée sur son flanc afin d'accéder à la coque et aux corps qui s'y trouvaient. Là encore nulle image des corps des migrants découverts, mais des chiffres : huit cents supposait-on alors<sup>23</sup>, chiffre qui est aujourd'hui estimé à plus de mille<sup>24</sup>.



*Barca Nostra* (2019), Christoph Büchel, Biennale de Venise (domaine public)

Matteo Renzi fit renflouer l'épave dans le but de l'envoyer à Bruxelles, pour l'exposer devant le siège de la Commission européenne afin de placer l'Europe face à ses manquements<sup>25</sup>, mais il ne mit pas sa menace à exécution, et c'est finalement à la Biennale de Venise qu'elle sera exhibée, donnant lieu à de nombreuses polémiques autour de la question de savoir si « l'art peut s'approprier le drame des migrants ? ».

L'installation, suggestivement nommée en italien *Barca Nostra* ou *Notre*

23 « L'épave du pire naufrage de migrants en Méditerranée exposée à Venise », *Le Point*, 7 mai 2019,

[https://www.lepoint.fr/monde/l-epave-du-pire-naufrage-de-migrants-en-mediterranee-exposee-a-venise-07-05-2019-2311232\\_24.php](https://www.lepoint.fr/monde/l-epave-du-pire-naufrage-de-migrants-en-mediterranee-exposee-a-venise-07-05-2019-2311232_24.php).

24 Beaucoup provenaient du Mali, de Mauritanie, du Sénégal, du Burkina Faso, de Guinée, d'Érythrée, d'Éthiopie, de Somalie, et dans une moindre mesure de Syrie, du Soudan et du Bangladesh.

25 « Arts : à la Biennale de Venise, "Barca Nostra" en hommage aux migrants morts en mer », par Jérôme Gautheret, *Le Monde*, 10 mai 2019, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/10/arts-a-la-biennale-de-venise-barca-nostra-en-hommage-aux-migrants-morts-en-mer\\_5460650\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/05/10/arts-a-la-biennale-de-venise-barca-nostra-en-hommage-aux-migrants-morts-en-mer_5460650_3246.html).



*barque* en français, est censée témoigner de notre responsabilité collective. Pourtant l'œuvre est brute et dénuée de toute contextualisation<sup>26</sup>. Un des arguments fréquemment mis en avant dans les expositions d'art contemporain – comme dans la muséographie d'objets ethnologiques (Fortier 2014) – consiste à affirmer que la présentation de l'œuvre se suffit à elle-même et que toute explication annexe viendrait polluer l'émotion ressentie à son contact.

Mais en quoi expliquer l'histoire de ce navire, le drame qui est survenu, les conséquences tragiques de l'arrêt du dispositif humanitaire de sauvetage de *Mare Nostrum*, la responsabilité du cargo portugais dérouté par les gardes-côtes italiens pour lui porter secours, les difficultés à identifier les migrants décédés, et le fait de connaître le devenir des rescapés, serait-il contradictoire avec l'émotion produite par l'œuvre et ne viendrait-il pas au contraire la renforcer?

Et surtout n'y a-t-il pas quelque chose d'obscène dans le fait d'exposer ce bateau, à bord duquel de nombreux migrants de pays du Sud ont embarqué pour rejoindre l'Europe avec l'espoir d'améliorer leur situation économique, dans une biennale d'art contemporain où les œuvres atteignent des prix considérables? Enfin, il est légitime de se demander en quoi cette œuvre ne conforte pas l'esthétisation de la tragédie et dans quelle mesure elle a un impact sur le sort des migrants, notamment les rescapés, au nombre de vingt-huit, dont l'artiste ne semble pas faire cas<sup>27</sup>.

La mairie de la ville sicilienne d'Augusta (province de Syracuse), où a échoué ce bateau, l'a prêté, à la demande de l'artiste Christoph Büchel à la Biennale. Mais ironie de l'histoire, personne n'ayant voulu payer le coût de son rapatriement, cet immense chalutier est resté en rade à Venise bien après la clôture de la Biennale en novembre 2019. Il a finalement été ramené<sup>28</sup> à Melilli dans la commune d'Augusta en avril 2021, et depuis lors, un groupe, nommé Comité 18 avril<sup>29</sup> en référence à la date du naufrage, comprenant des habitants de la région ainsi que des personnes engagées dans l'aide aux migrants, s'est constitué pour réfléchir à son devenir en tant que monument mémoriel (Nora 1992)<sup>30</sup> – un monument dont la portée

26 «L'épave du pire naufrage de migrants en Méditerranée exposée à Venise», *Le Point*, 7 mai 2019, [https://www.lepoint.fr/monde/l-epave-du-pire-naufage-de-migrants-en-mediterrance-exposee-a-venise-07-05-2019-2311232\\_24.php](https://www.lepoint.fr/monde/l-epave-du-pire-naufage-de-migrants-en-mediterrance-exposee-a-venise-07-05-2019-2311232_24.php).

27 Comme le remarque le journaliste italien Lorenzo Tondo dans le *Guardian*, 12 mai 2019: «Büchel's decision risks creating yet another celebration of the nostalgia of tragedy without a corresponding act of conviction in the present; it is simply too distant from those towards whom its message should be directed», <https://www.theartnewspaper.com/news/christoph-buechel>.

28 L'artiste et ses sponsors qui avaient pris en charge son acheminement à la Biennale de Venise ont finalement dû payer son rapatriement.

29 Je remercie Carolina Kobelinsky et Filippo Furri pour m'avoir signalé l'existence de ce comité.

30 «After a Tragedy at Sea, a Wrecked Ship Becomes a Powerful Symbol in Italy», *The New*

commémorative aurait sans doute gagné en visibilité s'il était resté à Venise, compte tenu de l'attrait international de la cité, ou encore s'il avait été accueilli à Milan, où en 2016, Beppe Sala, le maire encore aujourd'hui en poste, avait proposé de l'intégrer dans un musée dédié situé au cœur du «cimetière principal» (*cimitero maggiore*) de la ville<sup>31</sup>.



Base navale de Melilli à côté de Syracuse en Sicile, naufrage du 18 avril 2015 (2016), photographie du photographe Max Hirzel, avec l'aimable autorisation de l'artiste

## Sur le même bateau!

Suite au naufrage du 18 avril 2015, l'attention s'est entièrement focalisée sur le navire naufragé et non sur le devenir des survivants. La Croix Rouge internationale ou CICR<sup>32</sup> va néanmoins s'intéresser à eux, afin qu'ils les aident à retracer l'identité de leurs compagnons décédés en mer, dans le but de leur redonner un nom et de retrouver leur famille.

*York Times*, 20 avril 2021, <https://www.nytimes.com/2021/04/20/world/europe/italy-migrant-deaths-ship.html>.

31 «Un museo per il barcone degli innocenti, Sala: "Portero il relitto a Milano"», par Piero Colaprico, *La Repubblica*, 29 juillet 2016, [https://www.repubblica.it/argomenti/il\\_barcone\\_degli\\_innocenti](https://www.repubblica.it/argomenti/il_barcone_degli_innocenti).

32 La Croix-Rouge a par ailleurs créé en 2013 le site *Trace the Face. Migrants en Europe. Rétablissement des liens familiaux*, rassemblant des avis de recherche où les familles peuvent publier des photos de celui ou celle dont elles n'ont plus de nouvelles, <https://familylinks.icrc.org/europe/fr/Pages/Home.aspx>.

C'est ce que montre le film *Numéro 387* (2019) de Madeleine Leroyer, où un migrant érythréen de Palerme travaillant pour la Croix Rouge poste un message vocal sur *Facebook* afin que ses compatriotes érythréens ayant survécu au naufrage<sup>33</sup>, estimés au nombre de quatre, y répondent: «Les survivants je vous invite à nous contacter par *Messenger*. Il ne faut pas rester indifférent, il faut garder la mémoire par les livres, par les films. Il faut raconter ce qui s'est passé, oublier est un crime» (Leroyer 2019).

Un des jeunes Erythréens habitant aujourd'hui à Francfort, marié et père d'un enfant, accepte de parler du naufrage devant la caméra, bien que cela soit pour lui extrêmement douloureux<sup>34</sup>. Il insiste sur le fait qu'il n'a pu aider ses compagnons qui lui demandaient de l'aide, malgré leurs implorations répétées: «Aide-moi! Aide-moi!», allant même jusqu'à les repousser pour ne pas couler avec eux.

Éprouvant un sentiment de culpabilité<sup>35</sup>, ces implorations auxquelles il n'a pas répondu le hantent et reviennent dans son récit comme un leitmotiv :

Quand le bateau coulait, j'étais accroché. C'était un moment difficile, c'est difficile d'en parler [...]. Ils criaient "Aide-moi! aide-moi!", mais j'étais obligé de les repousser. Ils tiraient sur mes vêtements et j'étais obligé de les repousser sinon je coulais avec eux. "Aide-moi! Aide-moi!"...

Après ces cris, il décrit un silence de mort: «Il y avait du bruit mais comme il faisait noir je ne voyais rien. Après trente minutes environ, c'est devenu de plus en plus calme. Il y avait un groupe qui criait "Dieu est grand!"<sup>36</sup> et au bout de quarante minutes tout est devenu silencieux (*il pleurt*)».

À la question de savoir s'il se souvient du nom des passagers, il déclare:

Devant moi Wadrachi! Derrière moi je ne me rappelle pas... Ah si, Abel! Et il y avait quelqu'un d'autre avec Abel, c'était son cousin. Berekat avait un portable sur lui. Si je ne me trompe pas, il avait aussi 50 euros ou 50 dollars. Il m'avait dit qu'en arrivant en Italie, il m'achèterait un burger!

33 Leurs noms sont connus car ils ont été publiés par le procureur de Catane, bien que ces informations ne soient pas toujours exactes compte tenu des falsifications possibles comme le montre le film.

34 «Je n'ai pas du tout envie de me souvenir de tout ça. Là je vous parle parce qu'ils sont morts et que j'ai envie d'expliquer. Mais je n'ai pas du tout envie de me rappeler de ce moment. Tu comprends, ça m'angoisse, ça me fait du mal, ça m'empêche de dormir. J'ai peur de revivre ce moment». Au sujet des traumatismes endurés par les migrants, voir notamment l'anthropologue et psychologue Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2017, 2018).

35 Au sujet du sentiment de culpabilité des survivants en contexte migratoire, voir notamment Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2018: 75-77).

36 Les migrants à bord, pour beaucoup musulmans, ont, avant de mourir, invoqué Dieu en disant «*Allah akbar!*».

On mesure à travers ce récit l'espoir englouti de toute une jeunesse qui rêve d'atteindre un continent représenté comme un eldorado, alors même que l'Europe se montre plus qu'inhospitalière à son égard.

## **Identifier les corps, et *quid* de leur restitution ?**

L'identification des corps naufragés est extrêmement complexe, comme le montre le témoignage de Mustafa Dawa du cimetière grec de Mytilène, qui a reçu en 2015 la visite d'une femme syrienne venue d'Allemagne à la recherche de sa sœur disparue<sup>37</sup> : «Elle cherchait sa sœur et ses enfants. Elle avait une photo de celle-ci, mais c'était très difficile de l'identifier... elle était reconnaissable seulement grâce à une cicatrice qu'elle portait sur le corps»<sup>38</sup>.

De même, dans le film *Numéro 389*, un jeune sénégalais témoin de l'embarquement a fourni des renseignements précieux sur l'identité des passagers et notamment sur l'un d'entre eux : «Il a une dent décolorée, une dent d'en haut qui dépasse, elle diffère des autres...». Ce type de caractéristique physique est importante puisque l'odontologie, qui repose sur l'examen des dents, est une des techniques d'identification utilisées pour réaliser le «profil biologique» des migrants décédés (Cattaneo 2019 : 41).

La technique la plus connue est bien sûr l'examen génétique; pour faciliter ce travail complexe d'identification et redonner une identité aux migrants décédés, des prélèvements ADN sont effectués sur leurs corps. C'est du moins le cas en Sicile après le «nauffrage du 18 avril 2015» où, suite à ce drame, le Bureau des personnes disparues de Rome a mis au point une banque de données pour restituer à ces individus, après autopsie, leurs noms, leurs dates de naissance, et retrouver leurs familles. Si les renseignements (cicatrices, tatouages, dentition, photos...) fournis par un parent à la recherche d'un proche recourent ceux de la banque de données, des analyses ADN à partir d'un échantillon de salive, de cheveux ou de sang de ce parent sont réalisées et comparées à celle du mort afin d'établir son identité.

Comme l'explique la légiste italienne Cristina Cattaneo<sup>39</sup>, qui est à l'initiative de cette procédure :

37 Au sujet du travail d'identifications des corps en Grèce, voir la vidéo du CICR, *Migrants décédés. donner un nom aux corps retrouvés*, 25 mai 2016, <https://www.icrc.org/fr/document/migrants-decedes-donner-nom-corps-retrouves>.

38 «Au nom de tous les morts», *Amnesty International*, 11 juin 2018, <https://www.amnesty.fr/refugies-et-migrants/actualites/au-nom-de-tous-les-morts>.

39 Professeure à l'université de Milan et directrice du laboratoire médico-légal LABANOF.

Les victimes d'un même naufrage peuvent échouer sur le territoire de plusieurs pays. Sans un fichier central européen, le travail devient très compliqué. Et les proches devraient pouvoir donner les informations et les échantillons ADN dans le pays où ils se trouvent. L'Union européenne aurait un rôle à jouer [...]. L'Europe est sourde à tout ça<sup>40</sup>.

Cependant, prélever sur place l'ADN des proches<sup>41</sup>, afin de l'envoyer en Europe pour le comparer à celui des migrants décédés, peut se révéler problématique, pouvant renforcer auprès de ces familles le sentiment d'injustice éprouvé à l'égard de ceux qui voyagent librement depuis l'Europe pour venir pratiquer ce type de test, alors même que leur fils a perdu la vie en Méditerranée faute de disposer de cette même liberté de circulation.

Le sentiment d'injustice des familles peut par ailleurs être renforcé par le fait que même si leur proche était identifié grâce à ces prélèvements, son corps et ses effets personnels ne leur seraient pas rendus, aucun financement n'ayant été prévu à cet effet par les pays européens. Alors même que l'Europe parle aujourd'hui de « restitution » de restes humains, ou d'objets exposés dans des musées, aux nations dont ils proviennent, la « restitution » à leur famille des restes des dépouilles des migrants ou des objets leur ayant appartenu n'est en revanche jamais évoquée.

Pourtant, le 10 décembre 2018, date qui correspond symboliquement à l'anniversaire de la déclaration des droits de l'homme, un « pacte mondial pour des migrations sûres, ordonnées et régulières »<sup>42</sup> a été ratifié, dans lequel les pays signataires se sont engagés à :

recueillir et centraliser des données relatives aux cadavres et à en systématiser la collecte et assurer la traçabilité après l'enterrement, conformément aux normes médico-légales internationales; à reconnaître et à établir des voies de coordination transnationales pour faciliter l'identification des corps et fournir des informations aux familles; faire tous les efforts, y compris dans le cadre de la coopération internationale pour retrouver, identifier et rapatrier dans leur pays d'origine les corps migrants décédés, en respectant les souhaits des familles endeuillées, faciliter l'identification et le rapatriement des restes non identifiés et veiller à ce que les corps des migrants décédés soient traités d'une manière digne, respectueuse et appropriée.

Mais ce pacte mondial, basé sur un cadre de coopération juridiquement non contraignant, n'a dans les faits aucun effet pratique.

40 « La légiste et les corps sans nom », par Taina Tervonen, *Les Jours*, 14 janvier 2018, <https://lesjours.fr/obsessions/migrants/ep2-disparus/>.

41 C'est ce que fait José Pablo Baraybar, en charge des morts en Méditerranée pour le CICR au Guidimaka, comme le montre le film *Numéro 389*.

42 Il est également nommé « pacte de Marrakech » dans la mesure où il a été signé dans cette ville.

## Le *Katër i Radës* : réécriture et réappropriation du naufrage

Avant le *Barca Nostra*, un autre bateau a fait l'objet d'une réappropriation à la fois artistique et mémorielle plus que polémique. Il s'agit d'un bateau de pêche transportant des migrants d'Albanie, le *Katër i Radës*, qui, le 28 mars 1997, a coulé suite à une collision avec un bateau militaire italien qui l'empêchait d'approcher des côtes italiennes d'Otrante. Sur les cent-vingt-et-une personnes embarquées, trente-quatre survécurent, tandis que quatre-vingt-et-une moururent, dont cinquante-sept ne furent pas retrouvées. Les familles endeuillées demandèrent le retour en Albanie du bateau repêché, mais le maire d'Otrante décida de le conserver afin qu'il devienne un monument mémoriel.

C'est à l'artiste grec Costas Varostos que fut confiée la tâche de transformer ce bateau en un monument commémoratif. Son geste artistique consista à insérer dans la coque des plaques de verre transversales reflétant la lumière, celles-ci étant censées représenter des vagues scélérates (Salerno 2015, 2016). Il est clair que l'artiste s'inspire d'une représentation artistique classique du naufrage, liée à la tempête. Mais une telle représentation ne correspond pas en l'espèce aux circonstances du naufrage, celui-ci n'étant en aucun cas lié à l'état de la mer ou aux conditions météorologiques, mais bien à une action humaine délibérée : son déroutage par un navire militaire.



*L'Approdo. Opera all'umanità migrante* (2012), Costas Varostos, Otrante (domaine public)

Alors que l'œuvre se devait d'être un hommage aux passagers du *Katër i Radës* ainsi qu'à tous les migrants, comme l'indique son titre: *L'Approdo. Opera all'umanità migrante* («Le port. Œuvre à l'humanité migrante»), Costas Varostos réécrit l'histoire de ce naufrage, dont l'origine n'est pas le mauvais temps, mais l'intervention de forces militaires européennes (*ibid.*). L'Europe, en s'appropriant ce navire, s'est en même temps réapproprié le drame qui lui est lié. L'œuvre qui se veut «commémorative», loin de responsabiliser l'Europe relativement à sa politique d'accueil, permet contre toute attente de donner bonne conscience à celle-ci. Aussi, alors que les familles albanaises des victimes furent invitées par les autorités italiennes à participer à l'inauguration de *L'Approdo* le 29 juillet 2012, aucune ne se déplaça, puisque non seulement cette œuvre récrivait l'histoire du naufrage de leurs proches, mais elle les privait de leur présence physique en s'accaparant le bateau sur lequel ils avaient péri.

## Des objets mémoriels hétérotopiques

Un autre naufrage de migrants est survenu dans le Canal de Sicile en 2015. Cette tragédie, qui n'a fait aucun survivant, est devenue tellement banale qu'elle est classée dans les «faits divers», rapportée froidement dans les médias par un chiffre et une date: «Les 49 cadavres du 15 août»<sup>43</sup>. Le journal italien *La Repubblica* publie à cette occasion les photographies des objets ayant été récupérés dans la cale du bateau, donnant ainsi à ces migrants une histoire, et même une subjectivité, au lieu de les percevoir comme une masse informe, morne, et silencieuse (Fortier 2019b).

Or, parmi ces objets, figure une feuille de papier sur laquelle ont été griffonnées les paroles d'une chanson dédiée à une «gazelle». Il s'agit d'une chanson d'amour, la gazelle présentifiant l'aimée dans la poésie arabo-musulmane (Fortier 2004b, 2018, 2021a): «C'est l'histoire tragique d'une jeune fille qui s'appelle Gazelle», d'une «beauté sublime», elle «aime la vie malgré l'enfer où elle est tombée». L'histoire anonyme de ce jeune homme vient alors à s'individualiser et à prendre vie puisqu'on suppose que, peu avant le naufrage, celui-ci écrivait un *rap* en hommage à une femme qu'il aimait et qui, comme lui, a connu un destin tragique.

De manière analogue, dans le documentaire intitulé *Numéro 38*<sup>44</sup>,

43 «Gazelle, le poignant texte de rap retrouvé parmi les corps de migrants», *Le Monde*, 28 août 2015, [https://www.lemonde.fr/europe/article/2015/08/28/gazelle-le-poignant-texte-de-rap-retrouve-parmi-les-corps-de-migrants\\_4739379\\_3214.html](https://www.lemonde.fr/europe/article/2015/08/28/gazelle-le-poignant-texte-de-rap-retrouve-parmi-les-corps-de-migrants_4739379_3214.html).

44 Voir également le très bon dossier documentaire réalisé par *Arte* à partir d'extraits du film: «Numéro 387: Disparu en Méditerranée», Infos clés, *ARTE*, 12 octobre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=cgQy5dIZjuI>.



un migrant érythréen installé en Italie déchiffre les mots d'amour en amharique d'une lettre adressée à une femme au nom évocateur, Oluiti<sup>45</sup>, lettre que portait sur lui un jeune Ethiopien<sup>46</sup> ayant péri le 18 avril 2015 dans la cale du bateau naufragé : « Mon amour, j'espère te retrouver, je t'attends avec espoir, *I love you* ». Le nom de ce jeune homme, dont le cadavre est connu sous le numéro 387, qui donnera le titre au film, est jusqu'alors ignoré, mais la découverte de cette lettre fera revivre son histoire.

Similairement à Madeleine Leroyer, la journaliste Taina Tervonen (2019), après avoir réalisé plusieurs reportages sur l'identification des naufragés du 18 avril 2015, se basera sur les effets personnels (un téléphone jaune et un bout de plastique destiné à le protéger de l'eau) de l'un d'entre eux – connu sous le numéro PM390047 – pour retracer sa vie dans un roman intitulé *Au pays des disparus* (2019).

De même, une des photos du photographe italien Max Hirzel dans sa série *Migrant Bodies* (2015)<sup>47</sup>, prise dans le laboratoire médico-légal (*forensic*) de Milan, lors de l'identification des corps des naufragés du 18 avril 2015, montre les gants d'un supporter de l'équipe de football du Real Madrid, renvoyant ainsi le spectateur à l'histoire de ce jeune homme dont on peut supposer qu'il rêvait d'assister au match de son équipe favorite après avoir rejoint l'Europe.



Au laboratoire Labanof de Milan, une paire de gants du Real Madrid avec les noms de Ronaldo et de Kaka, ainsi qu'une tablette de chocolat, objets du naufrage du 18 avril 2015 (2017). Photographie du photographe Max Hirzel, avec l'aimable autorisation de l'artiste

45 On ne sait pas si celle-ci aura finalement eu connaissance de cette lettre d'amour. On pense également au film de fiction *Welcome* de Philippe Lioret (2009), qui traite de l'histoire d'un jeune migrant kurde d'Iraq arrivé à Calais, Bilâl (interprété par Firat Ayverdi), qui se noie en tentant de rejoindre l'Angleterre, où habite Mina dont il est amoureux. Celle-ci sera avertie de sa mort et de sa tentative ratée de la rejoindre grâce à Simon (interprété par Vincent Lindon), maître-nageur et ami de Bilâl. Rappelons qu'à l'instar de la Méditerranée, la Manche est devenue meurtrière, surtout depuis 2021 où le nombre de naufrages a triplé.

46 Une campagne de mobilisation intitulée *Un nom pour chacun/Numbers into Names* a accompagné la sortie du film afin de pouvoir retrouver l'identité des naufragés, cf. « Numéro 387 – un film, une campagne pour redonner un nom aux disparus de la Méditerranée », par Lucile Marbeau, CICR, 10 mars 2020, <https://blogs.icrc.org/hdtse/2020/03/10/le-film-387-redonner-un-nom-aux-disparus-de-la-mediterrance/>.

47 L'ensemble de ces photos sont visibles dans son livre (Hirzel 2021) ainsi que sur son site <https://maxhirzel.photoshelter.com/index/G00004NTbj8ILraE>.



Éric Fottorino dans *La pêche du jour* (2022, 56) décrit les tenues sportives que portaient de jeunes migrants décédés en mer - tenues qui trahissent leur rêve de jouer dans une prestigieuse équipe de football européenne : « Des gosses endimanchés avec aux pieds de fausses Nike flambant neuves. Ou des crampons neufs pour ceux qui espéraient jouer au Manchester United. Des rêveurs ». Cet auteur (2022, 43-44) parle également des objets personnels retrouvés dont la charge évocatoire est très forte, surtout lorsqu'ils ont appartenu à un enfant :

Une parka qui flottait, ondoyante, une danse de raie, les manches étirées comme un fantôme sans personne dedans. Et à quelques mètres, un petit sac à dos avec un pompon rouge accroché à la sangle. C'est à ça que je l'ai repéré. Un sac d'enfant. Sans l'enfant. Je l'ai remonté. À l'intérieur les affaires étaient bien rangées par compartiment. Des tee-shirts, des petites culottes et une brosse à cheveux. Ils appartenait à une fillette. Dans une poche intérieure à fermeture Éclair, j'ai trouvé une image pieuse toute mouillée et un petit crucifix.

## Objets muséographiques et identificateurs

À Lampedusa, un musée crée à l'initiative, non pas de l'État italien, mais d'une association nommée *Askavusa* – expression qui signifie « pieds nus » en sicilien – recueille depuis 2014 les objets retrouvés sur les bateaux échoués ayant transporté des migrants. Comme le rapporte Éric Fottorino (2022 : 43) : « On tombe sur toutes sortes d'objets, des chaînes, des colliers, des gris-gris en cuir, des pierres lisses et ouvragées, des lettres manuscrites dans des langues indéchiffrables, un peu d'argent, des photos à moitié rongées par le sel et l'eau ».



Façade du musée  
*Porto M*, Lampedusa  
(domaine public)

Il existe peu d'articles de presse rendant compte de l'existence du musée de Lampedusa, exposant des objets recueillis sur des bateaux où des migrants ont péri, comparé à la large couverture médiatique de la construction à Belfast d'un musée dédié au *Titanic* et aux objets qui y ont été retrouvés. Nommé *Titanic Belfast*, ce musée, qui a bénéficié d'un édifice majestueux inspiré de la forme même du paquebot, construit par l'architecte anglo-américain Eric Kuhne, a été édifié en 2012, soit cent ans après son naufrage, le 14 avril 1912.



*Titanic Belfast* (2012), architecte Eric Kuhne, Belfast (domaine public)

Quant au musée de Lampedusa, il est plus modestement bâti à partir de planches de bateaux échoués, bateaux qui portent généralement des noms arabes et qui sont le plus souvent de couleur bleue.



Détail de la planche d'une barque constituant la façade du musée *Porto M* de Lampedusa sur laquelle est inscrite l'immatriculation du bateau ainsi que son nom, soit *hâdî* en arabe qui signifie «le guide» (domaine public)

Le musée de Lampedusa a été baptisé *Porto M* : M comme Migration (*Migrazione*), Méditerranée (*Mediterraneo*), Mémoire (*Memoria*), Mer (*Mare*) en italien... et funestement Mort (*Morte*). Ces objets font trace et permettent de ne pas oublier. On y trouve également des cassettes avec des inscriptions en arabe, typiques des vieux postes de radio existant encore dans les pays subsahariens où la poésie, la chanson, et la musique sont au cœur de la culture, et dont l'écoute renvoie nostalgiquement l'exilé à sa terre natale et aux doux souvenirs qui lui sont associés (Fortier 2021c).





Cassettes radios avec écriture arabe, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

Ce musée expose des objets ayant été abandonnés par des migrants suite à leur décès, comme des livres religieux tels la Bible, le Coran, des fascicules de théologie en arabe, ou encore des chapelets chrétiens ou musulmans – un ensemble d’objets formant un autel religieux.



Autel religieux œcuménique, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

Ont aussi été retrouvées des gourdes, objets typiques des populations saharo-sahéliennes que les individus emportent avec eux lorsqu'ils voyagent sur de longue distance pour ne pas mourir de soif, et qui sont souvent confectionnées de façon rudimentaire, par exemple en Mauritanie (Fortier 2014) avec un jerrican d'essence ou une bouteille en plastique recouverte de toile de jute.



Gourdes saharo-sahéliennes, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

Ont également été recueillies des théières sahariennes qui permettent de préparer le thé (Fortier 2019c), breuvage associé à la pratique culturelle de l'hospitalité, qui est si importante dans ces sociétés et qui devient de plus en plus rare en Occident, comme le rappelle le philosophe Jacques Derrida dans son ouvrage intitulé *De l'hospitalité* (1998).



Théières sahariennes, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

Une des fondatrices du musée de Lampedusa, Annalisa d'Ancona, témoigne de la diversité des types d'objets retrouvés, comme

des papiers griffonnés au fond des poches des migrants, des écrits en tigrina, la langue de l'Érythrée et d'une partie de l'Éthiopie, en arabe, en bengali, en anglais aussi. La plupart du temps, ce sont des numéros de téléphone ou des adresses<sup>48</sup>. Mais on a parfois trouvé des recettes de cuisine italienne ou carrément des conseils sur le comportement à adopter une fois arrivé en Italie, à qui s'adresser, comment fonctionne le pays<sup>49</sup>.

Dans le cas du naufrage du 18 avril 2015, un adolescent avait cousu dans ses vêtements un bulletin scolaire censé l'aider à trouver du travail (Cattaneo 2019: 149), et certains migrants transportaient avec eux de petits sachets en plastique contenant leur terre d'origine (Ibid.: 124), pratique typiquement hétérotopique, représentée au musée de Lampedusa.



Petits sachets en plastique contenant de la terre du sol natal, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

48 Il s'agit de contacts dans le pays où ils souhaitent se rendre, le plus souvent d'un parent ou d'une connaissance qui y est déjà installé et qui pourra les aider une fois arrivés.

49 Cécile Debarge, «Se souvenir des naufragés de Lampedusa». In *Divergence*, 2016, pp. 38-41, [https://www.google.com/search?q=c%C3%A9cile+debarge+naufrag%C3%A9s&client=Z-refox-b-d&ei=ARtDXaCBPI34U\\_z1kNgN&start=10&sa=N&ved=0ahUKewjgheyWk-LjAhUN\\_BQKHf6BNsQ8tMDCJEB&biw=724&bih=433](https://www.google.com/search?q=c%C3%A9cile+debarge+naufrag%C3%A9s&client=Z-refox-b-d&ei=ARtDXaCBPI34U_z1kNgN&start=10&sa=N&ved=0ahUKewjgheyWk-LjAhUN_BQKHf6BNsQ8tMDCJEB&biw=724&bih=433).



Ces sachets ont été photographiés par Max Hirzel au laboratoire médico-légal de Milan dans sa série photographique *Migrant Bodies* (2017).



Sur une table du laboratoire Lebanof à Milan, deux objets du naufrage du 18 avril 2015, deux petits sachets en plastique contenant une poignée de terre avec en dessous le numéro de référence d'un des corps; tous n'ont pas de numéro, car certains objets ne peuvent être attribués à une personne (2017). Photographie du photographe Max Hirzel, avec l'aimable autorisation de l'artiste

De tels objets sont non seulement muséographiques, mais identificatoires aussi. Les objets retrouvés sur le corps des migrants permettent de leur redonner une identité et de reconstituer leur histoire, comme le souligne la légiste Cristina Cattaneo (2019: 189) à propos d'un naufragé du 18 avril 2015 :

Je pense à un jeune garçon originaire de Gambie, le PM345. Dans son portefeuille, il y avait un passeport, une carte de bibliothèque, une carte d'étudiant et un certificat de donneur de sang. Dans les poches de sa veste marron, on avait retrouvé des noyaux de dattes, des dattes qu'il avait sûrement emportées avec lui pour pouvoir résister à la faim durant le voyage.

Les effets personnels des migrants, leurs vêtements, leurs bijoux, la carte SIM de leur téléphone portable, les documents qu'ils portaient sur eux<sup>50</sup>, représentent des éléments importants pour identifier les corps (*ibid.* : 62), parfois même davantage que les photos des cadavres, comme le signale la légiste Christina Cattaneo en charge avec son équipe de l'identification des naufragés du 18 avril 2015 (*ibid.* : 84-85) ; c'est ce que montre le cas d'une femme érythréenne de Stockholm à la recherche de son frère qui avait embarqué sur le bateau naufragé :

Elle voulut regarder toutes les images que nous avons en notre possession : d'abord les visages, qu'elle ne réussit pas à reconnaître avec certitude, puis les effets personnels. J'ai été frappée quand elle s'est arrêtée sur une page qui ne montrait que des fragments de papiers recouverts de numéros de téléphone : "C'est l'écriture de mon frère". Quand elle aperçut de cette même écriture son numéro de téléphone en Suède, elle éclata en sanglots.

De même, Marie-Ange Colsa, fondatrice en Espagne en 2019 du Centre international pour l'identification des migrants disparus (*Centro internacional para la identificacion de migrantes desaparecidos* ou CIPIMD)<sup>51</sup>, témoigne de l'importance des effets personnels dans le processus d'identification, rapportant le cas d'une femme ayant péri avec son fils au large d'Almeria en Espagne en septembre 2021 : « On a réussi à les identifier grâce aux bijoux de la mère et aux habits de l'enfant, en lien avec la grand-mère qui vit près d'Oran »<sup>52</sup>. À cet égard, lorsqu'il y a concordance entre le corps retrouvé et la description des familles, pour s'assurer qu'il s'agit bien de leur proche, ce n'est pas une image du défunt – par ailleurs difficilement regardable – qui leur est envoyée, mais bien une photographie de ses effets personnels<sup>53</sup>.

## Des chaussures et des vêtements habités

Lorsque des naufragés sont repêchés, leurs vêtements et leurs chaussures sont généralement intacts. Ceux-ci jouent un rôle protecteur à l'égard de

<sup>50</sup> Les documents d'identité et les noms peuvent être falsifiés pour correspondre à la nationalité du « bon réfugié », dont la demande d'asile a plus de chance d'être acceptée par les pays européens.

<sup>51</sup> Le site de l'ONG est <https://cipimigrantesdesaparecidos.org/france/>.

<sup>52</sup> L'identification est par la suite confirmée par un profil biométrique ou par un examen ADN, cf. « "On a dérivé huit jours en mer" : dans le sud de l'Espagne, ces Algériens qui risquent leur vie pour l'Europe » par Nejma Brahim, *Mediapart*, 19 janvier 2022, <https://www.mediapart.fr/journal/international/190122/derive-huit-jours-en-mer-dans-le-sud-de-l-espagne-ces-algeriens-qui-risquent-leur-vie-pour-l-europe>.

<sup>53</sup> *ibid.*

la peau du défunt, l'empêchant d'être dévorée par la faune marine (crabes, poissons<sup>54</sup>...), comme le montre la description clinique, par la légiste Cristina Cattaneo (2019 : 122), d'un naufragé du 18 avril 2015 :

Il n'était pas encore complètement décongelé et cela exigeait de la force. Quand nous avons réussi à détendre ce cadavre recroquevillé, je me suis rendu compte que si le corps présentait encore la peau, le gras et les muscles de son enveloppe externe, le visage, les mains et une de ses jambes étaient réduits à l'état de squelette. Ne sortaient en effet des manches de son blouson que des métacarpes et des phalanges très blanches lavées par l'eau salée. On devinait le visage, mais la faune marine, même à ces profondeurs avait attaqué les parties que ne recouvraient pas les vêtements [...]. Il portait un blouson noir, un pull-over noir sur le devant duquel était écrit ITAOL, et un tee-shirt noir également, un jean, un caleçon bleu ciel, des chaussettes blanches et une paire de tennis blanches.

Recueillir des renseignements dans les villages dont sont issus les migrants, sur leur identité et la manière dont ils étaient vêtus lors de leur départ, peut faciliter l'identification des corps. C'est ce qu'a entrepris le CICR en Mauritanie dans la municipalité de Baydjam au Guidimaka, où vingt-sept personnes auraient disparu le 18 avril 2015. Un père a perdu dans ce naufrage quatre de ses fils<sup>55</sup>, dans lesquels il fondait tout son espoir<sup>56</sup>. Ces jeunes qui « tentent l'aventure » ont en effet le plus souvent été « élus » par leur famille, qui s'est cotisée<sup>57</sup> et fréquemment endettée pour financer leur traversée, afin qu'arrivés en Europe, ils leur renvoient une partie du fruit de leur travail (Fortier 2019b).

Les réseaux sociaux permettent parfois d'identifier ces jeunes, comme le montre la photo de trois amis sénégalais âgés de dix-huit à vingt ans

54 L'œuvre de l'artiste algérien Zineddine Bessaï (né en 1985) intitulée *H-Out. le guide de la migration* (2010), où le « H » est l'initiale du terme arabe *harraga* désignant les jeunes Maghrébins qui « brûlent » les frontières de l'Europe dont ils sont exclus : *H-Out*. Ce titre fait par ailleurs référence phonétiquement au « poisson » (*hût* prononcé « hout » en arabe) dévorant ceux qui périssent en mer, ainsi que l'indique une des expressions de cette jeunesse, selon laquelle : « Il vaut mieux être mangé par un poisson que par un vers » (*yakûlni al-hût wa ma yakûlnich ad-dûd*) (Salzbrunn, Souiah et Mastrangelo 2015 : 45, Salzbrunn, Mastrangelo et Souiah 2018 : 203). Cette œuvre acquise par le Musée public national d'art moderne et contemporain d'Alger a été présentée à la Maison des Métallos à Paris en février 2012 et au MUCEM à Marseille en juin 2013.

55 Dans le documentaire *Mbëkk mi, le souffle de l'océan* (2013) de Sophie Bachelier, une femme sénégalaise témoigne que dans son village trois frères ont péri sur la même pirogue.

56 « Les fils disparus du Guidimaka », CICR, 22 août 2018, <https://www.icrc.org/fr/document/les-fils-disparus-du-guidimakha-mauritanie>.

57 Dans le documentaire *Mbëkk mi, le souffle de l'océan*, des femmes affirment avoir vendu ce qu'elles avaient de plus précieux, leurs bijoux, pour financer le départ de leur fils.

qui, après avoir annoncé leur départ sur *Facebook*<sup>58</sup>, ont péri dans le naufrage du 18 avril 2015. Les amis de ces jeunes peuvent par ailleurs fournir des informations utiles pour l'identification de leurs camarades, comme en témoigne le film *Numéro 389*, où un jeune Sénégalais, présent lors de l'embarquement, a pu nommer ceux qui sont partis et décrire leurs caractéristiques vestimentaires lors de leur départ : « Mamaseydou avait un blouson noir et aussi un bonnet... Un foulard et des gants noirs... Un foulard noir avec des pois jaunes... ».

Une des toiles de l'artiste sénégalais Yancouba Badji (né en 1979), originaire de la Casamance, dépeint le bateau pneumatique sur lequel les migrants africains embarquent pour se rendre depuis la Libye en Italie et sur lequel il est lui-même monté à quatre reprises. Le titre du tableau, *Lapa, lapa* tient au nom donné par les Nigériens à ce type de zodiac; Yancouba Badji m'expliquera<sup>59</sup> que tous les migrants qui passent par la Libye connaissent ce nom, car les Nigériens y font référence dans leur prière : « *Jesus save me from the lapa lapa* ».

Dans cette peinture, le bateau est rempli de migrants aux vêtements colorés, dont les yeux ressemblent, au sens strict et au sens de Didi Huberman (2009), à des lucioles, en tant qu'ils émettent une lueur qui quoique minuscule et fugitive est paradigmatique de leur existence. Yancouba Badji interprétera<sup>60</sup> la lueur de leurs regards par le fait que seuls leurs yeux sont visibles dans l'obscurité de la nuit. Dans le documentaire consacré au peintre, *Tilo Koto* (2019) de Sophie Bachelier et de Valérie Malek, un de ses compagnons d'exil voit dans l'éclat des yeux de ces visages, non le signe de l'effroi mais le reflet de leur espoir. D'un point de vue occidental, on a surtout l'impression que les passagers regardent fixement le spectateur, comme si celui-ci ne pouvait échapper à leurs regards.



*Lapa lapa, campo Bakhar (Libye) (2017)*, réalisé à Zarzis en Tunisie, Yancouba Badji, avec l'aimable autorisation de la galerie Talmart, Paris (photo Marc Monsallier)

<sup>58</sup> Sur ce même réseau social, certains jeunes postent des vidéos de leur traversée (Salzbrunn, Mastrangelo et Souiah 2018 : 200). Cela est vrai lorsque ces jeunes partent de Tunisie ou encore de Mauritanie, mais non de Libye où en général les migrants n'ont plus de téléphone portable, celui-ci leur ayant été racketté.

<sup>59</sup> Entretien avec Yancouba Badji le 29 janvier 2022 à Paris.

<sup>60</sup> *ibid.*

De même, dans une autre de ses toiles au titre suggestif, *Corps flottants sur fond marine*<sup>61</sup> (2017), le spectateur est placé de manière frontale face à des formes de corps qui se détachent sur un fond marin telles des apparitions. Ce tableau résonne tout particulièrement avec la phrase d'Éric Fottorino (2022:56) : « La nuit la crête des vagues était blanche, et dans les creux émergeaient les masques noirs des mourants et des morts ».



*Corps flottants sur fond marine* (2017), réalisé à Goudomp en Casamance au Sénégal, Yancouba Badji, avec l'aimable autorisation de la galerie Talmart, Paris (photo Corinne Fortier)

La peinture fait office de thérapie pour Yancouba Badji (2021: 79) : « La peinture était pour moi une manière de faire comprendre ce que je n'avais plus la force de dire avec des mots. J'avais pour obsession de laisser des traces de ce que mes camarades et moi avions vécu de terrible durant ce parcours. À ce moment-là, seule la peinture le pouvait... ». On remarquera que Yancouba Badji (ibid.: 80) n'emploie pas le terme de « migrant » mais préfère parler de « camarade » :

On nous désigne comme des « migrants », je n'aime pas ce mot. Nous sommes avant tout des êtres humains. Entre nous, nous nous nommons « voyageurs »<sup>62</sup> ou « camarades », jamais migrants. Il existe une grande solidarité entre ceux qui ont fait la traversée. On peut dire que c'est devenu la famille, quelle que soit notre nationalité, quel que soit le pays où l'on a atterri.

61 Yancouba Badji a exposé à la galerie Talmart à Paris du 23 décembre 2021 au 30 janvier 2022.

62 Ou des « aventuriers » selon le terme utilisé en Afrique de l'ouest (Fortier 2019b).



Il déclare<sup>63</sup> que ses compagnons d'infortune sont comme « sa famille » et qu'il ne peut les oublier compte tenu de ce vécu de souffrance partagé<sup>64</sup>.



Détail de *23 mai 2017, 4<sup>e</sup> tentative de traversée de la Méditerranée* (2020), réalisé à Paris, Yancouba Badji, avec l'aimable autorisation de la galerie Talmart, Paris (photo Corinne Fortier)

Aujourd'hui installé à Paris, Yancouba Badji rend hommage à travers la peinture à ses camarades qu'il représente sous l'eau de façon tendre et poétique. Dans le tableau intitulé *23 mai 2017, 4<sup>e</sup> tentative de traversée de la Méditerranée*, il fait référence à la date d'une de ses plus périlleuses traversées, où faute d'essence, le zodiac s'est mis à dériver au gré des courants. Il raconte<sup>65</sup> que restés trois jours et demi en mer sans aucune ration d'eau, certains passagers pris de désespoir souhaitaient se jeter à l'eau pour boire l'eau de la mer<sup>66</sup>. Comme le constate Carola Rackete (2020 : 31-32), capitaine d'un bateau de sauvetage ayant secouru de nombreux migrants : « Comment se sent-on dans ce genre d'embarcation sans équipage, sans gilets de sauvetage, sans eau, et lorsqu'on n'a même pas assez

63 Voir aussi sa déclaration dans « Yancouba Badji : "Si j'avais su ce qu'il se passait en Libye, jamais je n'aurais quitté mon pays" », *TV5 Monde*, 5 novembre 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=FMRZTNh1oNM>.

64 Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2018 : 72) parle à cet égard « d'amitié d'exil ».

65 Entretien avec Yancouba Badji le 29 janvier 2022 à Paris.

66 Certains ont effectivement bu de l'eau de mer, or celle-ci au lieu d'hydrater accroît la déshydratation.



de carburant pour le lendemain ? ».

Le titre du film consacré à Yancouba Badji, et qu'il a lui-même choisi<sup>67</sup>, *Tilo Koto*, signifie en mandingue « sous le soleil »; il renvoie à la déshydratation pendant la traversée, mais aussi à l'aveuglement provoqué par l'intensité des reflets du soleil sur la mer qui peut aller jusqu'à brûler les yeux, c'est du moins ce qui est arrivé au protagoniste lors de sa quatrième traversée, demeuré aveugle pendant deux semaines avant de pouvoir être soigné<sup>68</sup>.



*23 mai 2017, 4e tentative de traversée de la Méditerranée (2020), réalisé à Paris, Yancouba Badji, avec l'aimable autorisation de la galerie Talmart, Paris (photo Corinne Fortier)*

## **Des tas de chaussures et de vêtements**

Dans le musée de Lampedusa, des chaussures de migrants de différentes tailles sont suspendues au plafond, image qui en rappelle une autre, celle du tas de chaussures du musée du mémorial de la Shoah à Auschwitz-Birkenau, images qui évoquent dans les deux cas le caractère massif de ces tragédies.

67 Entretien avec Sophie Bachelier le 8 janvier 2022 à Paris.

68 Entretien avec Yancouba Badji le 29 janvier 2022 à Paris.



Tas de chaussures de déportés, musée du mémorial de la Shoah, Auschwitz-Birkenau (domaine public)

La fondatrice du musée de Lampedusa explique à propos des chaussures exposées :

On les a ramassées après le naufrage du 3 octobre 2013<sup>69</sup>, l'un des premiers, dont les médias ont tant parlé [...]. Le bateau a coulé à environ 800 mètres de la côte. Dans les heures et les jours qui ont suivi, on a retrouvé un peu partout des chaussures d'hommes, de femmes, d'enfants. Des sandales, des baskets, certaines plus grandes ou plus petites [...]. On les a accrochées au plafond pour évoquer l'idée de ces défunts suspendus entre ciel et terre.

Le caractère suspendu des chaussures évoque le caractère liminaire des défunts morts accidentellement, dont les âmes sont censées, notamment en Italie du sud, comme on l'a déjà vu, avoir rejoint cet entre-deux que constituent les limbes, lieu hétérotopique situé entre ciel et terre.

69 Une femme et ses trois enfants de 4, 6 et 7 ans y ont notamment péri.



Chaussures de migrants suspendues, musée *Porto M*, Lampedusa (domaine public)

De même, un citoyen tunisien, Mohsen Lihidheb, a créé à Zarzis un musée commémoratif pour les migrants (*harraga*) décédés en mer, où les chaussures retrouvées sur le littoral du sud-est tunisien sont suspendues à un fil qu'il fait bouger, afin de «faire revivre leur propriétaire»<sup>70</sup>.

Une simple chaussure abandonnée peut recouvrir une histoire migratoire poignante, comme le montre une séquence du film *Welcome* (2009) de Philippe Lioret qui, au premier abord, paraît anodine, mais se révèle, après analyse, porteuse d'un sens profond. Sur une plage de Calais, un homme se promène avec un chien jouant avec une chaussure abandonnée, chaussure dont Simon, joué par Vincent Lindon, arrivé sur cette même plage pour dissuader un jeune migrant de se rendre à la nage en Angleterre, comprend qu'elle appartient à celui qu'il est venu chercher. Il ne la lancera par conséquent pas au chien, comme l'homme l'y invite,

<sup>70</sup> *Garbage artist de Zarzis, Mohsen Lihidheb, vidéo My Tunisie, [https://www.youtube.com/watch?v=rtsYj\\_aj7E](https://www.youtube.com/watch?v=rtsYj_aj7E).*

aucunement inquiété quant à lui par la provenance de cette chaussure, comme s'il demeurerait insensible au drame des migrants qui se déroule sous ses yeux. Alors même que cette chaussure est sans doute la seule trace objective que quelqu'un est en train de risquer sa vie pour traverser la Manche, le fait qu'elle soit dévorée par son chien ne pose aucun problème au promeneur.

Il est par ailleurs probable que le réalisateur ait souhaité que le spectateur fasse un lien entre cette chaussure, en tant que vestige du jeune migrant qui va mourir en mer, et celles des reliques muséographiques des morts d'Auschwitz, dans la mesure où dans les deux cas, un processus semblable d'indifférence collective est à l'œuvre. C'est sans doute pour cette raison que Philippe Lioret a choisi d'interpréter lui-même le rôle de celui qui ne veut pas « voir/savoir » que cette chaussure est celle d'un migrant en danger de mort, rôle similaire à ceux qui, pendant la guerre, ne voulaient rien savoir/voir de l'extermination des Juifs. Ce caméo est évidemment utilisé à contre-emploi, puisqu'en tant que réalisateur, il recherche au contraire, au moyen de ce film, à sensibiliser ses contemporains sur le sujet, au sens réflexif et affectif du verbe, ainsi qu'à les responsabiliser, au sens éthique et politique (Fortier 2019d).

Le motif des chaussures représentant les migrants disparus est récurrent. Ainsi, pour commémorer le naufrage de Lampedusa du 3 octobre 2013, qui a causé la mort de 366 personnes, essentiellement des Érythréens, dont vingt-deux ont été repêchés par les Italiens et dix-huit par les Maltais – ce qui implique que deux-cent-soixante sont restées au fond de la mer (Cattaneo 2019 : 91) –, le musée rural Ettore Guatelli d'Ozzano Taro dans la province de Parme a présenté une installation temporaire, intitulée *Lampedusa 366*, constituée de trois-cent-soixante-six paires de chaussures, nombre qui correspond à celui des naufragés; ces chaussures, bien qu'elles n'aient pas appartenu aux migrants sont censées les représenter (Altin 2015 : 103).

Les chaussures de différentes tailles et de diverses couleurs renvoient aux individus qui les ont portées et à leur histoire migratoire. Le photographe allemand Florian Bachmeier<sup>71</sup> (né en 1974) a ainsi réalisé en 2015 une série de photographies en couleur dans le camp de migrants d'Idomeni en Grèce, intitulée *Shoes, Idomeni, Greece*. Les chaussures de taille et de couleurs variées viennent témoigner de la présence en ce lieu de personnes migrantes, sans que celles-ci ne soient jamais visibles à l'image. Le choix de certains photographes de « ne pas photographier les migrants » (Bazin 2016) tient la plupart du temps à la volonté de ne pas ajouter une nouvelle forme d'exploitation à celles que les migrants connaissent déjà par ailleurs.

71 Je remercie Ekehardt Pistrick de m'avoir fait connaître cette série photographique et de m'avoir mis en contact avec son auteur.





*Shoes, Idomeni, Greece* (2015), photographie du photographe Florian Bachmeier, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Ce motif hétérotopique a également été utilisé en 2016 par l'artiste chinois Ai Weiwei (né en 1957), qui a récupéré des chaussures et des vêtements abandonnés par les migrants du camp d'Idomeni, suite à leur expulsion.



*The Laundromat* (2016), Ai Weiwei, New York Gallery, New York (domaine public)

Ce geste a donné lieu à l'installation intitulée *The Laundromat*, soit «la laverie automatique». Ai Weiwei prétend que les chaussures et les vêtements étaient trop «sales» pour qu'ils soient présentés en l'état, aussi les a-t-il lavés. Il interprète *a posteriori* cet acte de nettoyage par le fait d'avoir «redonné» aux propriétaires de ces chaussures et de ces vêtements une «dignité». Mais on peut se demander si l'artiste n'a pas plutôt procédé à ce «nettoyage» – le terme est lui-même ambigu – à l'intention des institutions prestigieuses qui exposent et achètent ses œuvres. Pourtant, en les nettoyant, ces chaussures et ces vêtements perdent leur dimension mémorielle et hétérotopique. L'installation parle à cet égard d'elle-même: on y voit des chaussures bien rangées aux couleurs éclatantes ainsi que des vêtements sur cintres sans faux plis qui rappellent les rayons flamboyant neuf et aseptisés d'un supermarché.



*The Laundromat* (2016), Ai Weiwei, New York Gallery, New York (domaine public)

Précédemment à Ai Weiwei, l'artiste français Kader Attia (Fortier 2020b) avait présenté en 2015 une installation artistique constituée de chaussures et de vêtements de différentes tailles, éparpillés sur le sol comme s'ils venaient d'être abandonnés. Leur couleur, d'un camaïeu de bleu, évoque la mer et les vagues, évocation confirmée par le titre même de l'œuvre, *La Mer Morte* (*The Dead Sea*), qui renvoie au sort mortel des migrants en Méditerranée, les vêtements usagés rendant visible leur présence en même temps que leur absence.





*La Mer Morte / The Dead Sea* (2015), Kader Attia, installation, blue second-hand clothes, installation view, *Remembering the Future*, Kunsthau Zürich, 2020, avec l'aimable autorisation de l'artiste (photo Franca Candrian)

Les vêtements et les chaussures permettent de recomposer la silhouette du défunt et peuvent même, en l'absence de corps, représenter un substitut à sa forme corporelle (Fortier 2022b), comme le montrent certains rituels funéraires<sup>72</sup>. C'est le cas<sup>73</sup> en Albanie (Pistrick 2015: 191), où les proches du défunt reconstituent son corps à partir de ses vêtements et de ses chaussures, ainsi que son visage à partir d'une photo prise dans sa jeunesse; ce dont témoigne cette photographie de l'artiste gallois installé à Bologne, Rhodri Jones (né en 1963)<sup>74</sup>.

72 Il s'agit ici d'un rituel de lamentation funéraire où les hommes montrent leur douleur en se frappant la poitrine et les femmes en pleurant.

73 Ou encore en Guinée qui connaît le rituel de la «valise du mort» où une valise comprenant les effets du défunt et notamment ses vêtements est transmise à ses proches afin qu'il ait une «bonne mort» (Saraiva et Mapril 2012: 60).

74 Je remercie Eckehardt Pistrick qui a publié cette photo dans son livre (2015) de m'avoir mis en contact avec son auteur.



Cérémonie funéraire en l'honneur du poète albanais Martin Camaj devant sa maison dans le village de Temal dans le nord de l'Albanie en mars 1992, tenue en l'absence de son corps inhumé en Allemagne où, en exil depuis quarante-six ans, il était professeur d'Etudes albanaises. Photographie du photographe Rhodri Jones, avec l'aimable autorisation de l'artiste

Une œuvre de Kader Attia antérieure à *La Mer Morte*, intitulée *Ghost* (2007) ou «fantôme», atteste de ce même procédé hétérotopique, donnant à voir un ensemble de personnes de dos dont les habits sont constitués de papier argenté rappelant les couvertures de survie des migrants. Mais lorsque le spectateur vient à les regarder «de face», il se retrouve devant un vide abyssal puisqu'aucun corps n'habite ces silhouettes en feuilles d'aluminium semblables à des «fantômes». Rappelons par ailleurs que le terme de «*ghost boats*» ou de «vaisseaux fantômes» est utilisé dans la marine pour désigner les bateaux de migrants (Rackete 2020: 26).



*Ghost* (2007), Kader Attia, installation de sculptures, feuille d'aluminium, installation, suite française, galerie Krinzing, Vienne 2007, avec l'aimable autorisation de l'artiste, collection du Centre Georges Pompidou, Paris et de la Galerie Nagel Draxler, Cologne (photo Angelika Krinzing)

## **La nef des fous - laisser couler!**

La mer est certes un espace hétérotopique et déterritorialisé, mais elle est également un espace politique et territorialisé, puisque des frontières maritimes existent et les migrants en font l'amère expérience (Kobelinsky et Le Courant 2017: 34). En 2019, alors que des bateaux d'ONG sont entravés par les États européens dans leur travail de sauvetage, beaucoup de naufrages ne font aucun rescapé. Les deux femmes capitaines de l'ONG *Sea-Watch 3*, Carola Rackete et Pia Klemp, poursuivies par la justice italienne pour être entrées en juillet 2019 dans le port de Lampedusa afin de ramener à terre des migrants qu'elles avaient secourus, déclareront: «Ces êtres humains, personne n'en veut»<sup>75</sup>. De même, en août 2019, les rescapés du bateau de l'association «SOS Méditerranée», l'*Ocean Viking*, en remplacement de l'*Aquarius*, interdit de pavillon, ont dû rester douze jours en mer suite au refus de l'Italie et de Malte de rejoindre leurs ports, tant pour débarquer que pour se ravitailler en nourriture et en carburant. Pire encore, en mai 2021, l'État maltais envoya des chalutiers privés pour repousser des embarcations de migrants<sup>76</sup>.

De ce point de vue, le traitement des bateaux de migrants rejoint celui des fous à l'âge classique, étudiés par Michel Foucault (1976, or. 1961). Le philosophe montre que la figure de la «nef des fous», telle qu'elle est représentée par le peintre néerlandais Jérôme Bosch vers 1500, n'est pas seulement mythique<sup>77</sup> et iconique, mais réelle et historique, puisque des documents du Moyen Âge mentionnent l'existence d'embarcations transportant des personnes présumées «folles». Comme les bateaux de migrants aujourd'hui, les «nefs des fous» n'étaient pas autorisées à accoster dans les ports; les deux types d'embarcation partageant un destin commun, celui d'errer et de sombrer au large loin de tout regard.

75 «Carola Rackete. Ces êtres humains, personne n'en veut», *Le Point*, 8 juillet 2019, [https://www.lepoint.fr/europe/carola-rackete-ces-etres-humains-personne-n-en-veut-08-07-2019-2323310\\_2626.php](https://www.lepoint.fr/europe/carola-rackete-ces-etres-humains-personne-n-en-veut-08-07-2019-2323310_2626.php).

76 «Malte a enrôlé des chalutiers privés pour repousser des migrants», par Nejma Bhahim, *Mediapart*, 7 mai 2020, [https://www.mediapart.fr/journal/france/070520/malte-enrole-des-chalutiers-privés-pour-repousser-des-migrants?utm\\_source=facebook&fbclid=IwARoZV3XJsiJeCB2uSOrVfSW5iUcVu17v\\_TssyrcwGnOX-fKpAToiZ-07zY4](https://www.mediapart.fr/journal/france/070520/malte-enrole-des-chalutiers-privés-pour-repousser-des-migrants?utm_source=facebook&fbclid=IwARoZV3XJsiJeCB2uSOrVfSW5iUcVu17v_TssyrcwGnOX-fKpAToiZ-07zY4).

77 Et également mystique dans la mesure où les fous ont à cette époque un statut métaphysique, proche selon le cas du démon ou du divin.



*La nef des fous* (vers 1500-1510), Jérôme Bosch, musée du Louvre, Paris (domaine public)

Le rapprochement entre les fous de l'âge classique et les migrants d'aujourd'hui est d'autant plus pertinent que le fait de traverser la Méditerranée au péril de sa vie est considéré par de nombreux Occidentaux comme une entreprise insensée. En effet, beaucoup ne comprennent pas que des migrants s'acharnent à retourner en mer une seconde fois, sinon une troisième, une quatrième, ou une cinquième fois (Canut 2017). Ce désir de repartir coûte que coûte apparaît à nombre d'Occidentaux comme une obstination déraisonnable, proche de la folie, alors même que les migrants connaissent *a posteriori* les périls encourus, et surtout les risques de mort, ayant bien souvent été témoins de la noyade de leurs compagnons, parfois même des membres de leur famille, quand ils n'ont pas eux-mêmes failli mourir.

L'ONG « Médecins sans frontières » rappelait en 2019 que, selon les estimations des garde-côtes libyens: « Environ la moitié des embarcations qui prennent le départ se perdent en mer, soit des centaines de personnes qui disparaissent sans laisser de traces »<sup>78</sup>. La Méditerranée, berceau de

<sup>78</sup> <http://www.lefigaro.fr/international/apres-l-open-arms-les-356-rescapes-de-l-ocean-viking-restent-bloques-en-mer-20190821>.



notre civilisation comme le disait l'historien Bernard Braudel (1999), est devenue le symbole de notre barbarie. Ainsi que le déclare Éric Fottorino (2022, 64) : « La Méditerranée est devenue le plus grand mouroir du monde à ciel ouvert. Elle est aussi notre miroir, dans lequel nous pouvons nous regarder, si nous avons le cran ». L'Europe ne veut de ces migrants, ni vivants ni morts. Leurs dépouilles mêmes se révèlent encombrantes. Aussi, quand les Européens laissent cyniquement la mer faire son travail de dévoreuse d'hommes, le « problème des migrants » devient « soluble » dans l'eau. Ainsi que le constate Éric Fottorino (2022, 19) :

La Méditerranée est la route maritime la plus meurtrière du monde [...]. On y meurt en masse sans que ça émeuve personne [...]. Au contraire, les pays dits d'accueil cachent à peine leur soulagement. La mer fait une partie de la salle besogne. Elle met ses victimes en joue avec ses courants, ses tempêtes, et son étendue interminable. C'est immense la Méditerranée, à bord d'un canot en bois qui prend l'eau. Trois cents kilomètres entre la Libye et les côtes italiennes, mille occasions de mourir. Si ça ne suffit pas et s'il y a des rescapés, on crée des délits de solidarité contre qui leur vient en aide. Sauver des vies par les temps qui courent c'est un crime.

Disparus en mer, les migrants ne laissent pas de traces et n'encombrent pas les consciences européennes. Comme dans les tableaux de Marjatta Taburet (née en 1931), protagoniste de mon film intitulé *Marjatta l'éblouie* (2017), la mer de bleu azur est devenue rouge sang.



*Ile de Sein* (1999), Marjatta Taburet, gouache, collection particulière (photo Corinne Fortier)

Le plasticien français Émeric Lhuisset (né en 1983) dédicace son travail photographique, intitulé *L'autre rive*, à son ami kurde, Fouad, rencontré pendant la guerre en Iraq<sup>79</sup>, dont il garde en mémoire la dernière image reçue de lui : un *selfie* où celui-ci pose fièrement dans un port de Turquie avant de périr en tentant de rejoindre l'Europe par la mer<sup>80</sup>. Afin de rendre hommage à Fouad, et plus largement à tous les migrants morts en Méditerranée, Émeric Lhuisset photographie de manière dépouillée et sans aucune trace de présence humaine l'étroit bras de mer séparant la Turquie de la Grèce où son ami a disparu (Lhuisset 2017).



*L'autre rive* (2017), photographie du plasticien Émeric Lhuisset, avec l'aimable autorisation de l'artiste

La nature particulière du tirage photographique vise à rendre compte de cette idée de disparition puisqu'il s'agit d'un cyanotype qui s'efface progressivement au contact de la lumière, laissant place à un monochrome totalement bleu, proche du néant.

79 Communication personnelle d'Émeric Lhuisset le 24 juillet 2022.

80 Communication d'Émeric Lhuisset dans le webinar «New Imagineries of Migration» de la Maison française d'Oxford organisé par Corinne Fortier et Elsa Gomis le 30 mai 2022 : «To Multiply the Angles. The photographs of Emeric Lhuisset», <https://www.youtube.com/watch?v=XJhLLKJNo7A>.





*L'autre rive effacée* (2017), photographie du plasticien Émeric Lhuisset, avec l'aimable autorisation de l'artiste

En juillet et août 2019, ce sont des centaines de corps naufragés, d'hommes, de femmes et d'enfants que la mer refoule sur les plages de Djerba, devant des touristes médusés. La plage investie comme un lieu de vacances devient en même temps un espace d'échouage de cadavres, se muant ainsi en un endroit hétérotopique, selon la définition qu'en donne Michel Foucault (2009) : « L'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles ».

## **Au cimetière des inconnus**

Que faire de ces corps dont personne ne veut, ni vivants, ni morts ? En Tunisie, Chamssedine Marzouki<sup>81</sup>, un pêcheur tunisien de Zarzis – dont les deux fils, puis l'épouse accompagnée de ses petits-enfants, ont eux-mêmes risqué leur vie en traversant la Méditerranée pour rejoindre la France – a entrepris, depuis 2010, de les inhumer sur une ancienne décharge. En 2021, plus de mille migrants ont été enterrés dans ce cimetière, si bien que, faute de place, les tombes sont empilées les unes sur les autres tous

81 « Vidéo : le combat d'un homme en Tunisie pour enterrer dignement les migrant morts en mer », <https://www.infomigrants.net/fr/post/13071/video-le-combat-d-un-homme-en-tunisie-pour-enterrer-dignement-les-migrants-morts-en-mer>.

les cinq ans<sup>82</sup>. Ce cimetière est appelé le « cimetière des inconnus », car il comprend à une exception près des corps non identifiés. Sur chaque tombe figure un numéro correspondant à celui qui est attribué au cadavre par les médecins légistes<sup>83</sup>.

Une seule tombe porte une date de décès avec un prénom et un pays d'origine : « 27-5-2017, Rose-Marie, Kenya ». *Tilo Koto*, le documentaire de Sophie Bachelier et de Valérie Malek montre le protagoniste du film, Yancouba Badji, en train de se recueillir sur la tombe de Rose-Marie avec le beau-frère de cette dernière (le frère de son mari). Comme me le confirmera une des réalisatrices<sup>84</sup>, cette jeune institutrice nigériane est morte sur l'embarcation qui la conduisait en Italie, après avoir été violée et torturée en Libye<sup>85</sup>, ayant été transportée jusqu'au zodiac zodiac par son beau-frère son beau-frère qui l'accompagnait. Et comme me l'expliquera Yancouba Badji<sup>86</sup>, embarqué sur le même bateau que Rose-Marie, alors que certains passagers souhaitaient jeter son corps sans vie par-dessus bord, celui-ci insista pour le garder ; interceptés par la marine tunisienne, ils furent conduits à Zarzis où Chamssedine Marzouki enterra Rose-Marie.

En 2018, l'artiste algérien Rachid Koraïchi (né en 1947), installé à Paris, acheta un terrain à Zarzis pour y bâtir un cimetière pour « les damnés de la mer »<sup>87</sup>. Ce cimetière œcuménique nommé *Jardin d'Afrique* en référence au paradis musulman a été inauguré le 9 juin 2021. Chaque tombe porte la mention du type de vêtement que revêtait le naufragé, ainsi que le lieu où il a été retrouvé, le plus souvent sur une plage de Djerba face à des hôtels de luxe, comme le montrent les inscriptions funéraires : « Femme, robe noire, plage Hachani », ou encore « Homme, tricot noir, plage Hôtel des 4 Saisons »<sup>88</sup>.

À Lesbos, c'est aussi grâce à l'initiative individuelle de Mustafa Dawa, un étudiant égyptien installé en Grèce, que les corps refoulés sur la plage ont trouvé une terre d'accueil, celle-là même qui ne les a pas accueillis de leur

82 « Tunisie : Jardin d'Afrique, un cimetière-jardin pour les migrants, 'damnés de la mer' », *Franceinfo. Afrique*, 9 juin 2021, [https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/societe-africaine/tunisie-jardin-d-afrique-un-cimetiere-jardin-pour-les-migrants-damnes-de-la-mer\\_4656895.html](https://www.francetvinfo.fr/monde/afrique/societe-africaine/tunisie-jardin-d-afrique-un-cimetiere-jardin-pour-les-migrants-damnes-de-la-mer_4656895.html).

83 De même, dans le cimetière pour migrants de Tajoura en Libye, les tombes ne portent pas de noms mais des numéros, « Inhumation de 46 migrants morts dans un naufrage au large de Khoms », *AFP*, 28 juillet 2019, Libye, <http://www.lefigaro.fr/flash-actu/libye-inhumation-de-46-migrants-morts-dans-un-naufage-au-large-de-khoms-20190728>.

84 Entretien réalisé avec Sophie Bachelier le 6 janvier 2022 à Paris.

85 Au sujet des violences subies par les femmes migrantes traversant la Méditerranée, voir notamment Camille Schmoll (2020).

86 Entretien réalisé avec Yancouba Badji le 7 janvier 2022 à Paris.

87 « "Tous les rêves finissent ici" : en Tunisie, un jardin-cimetière pour les migrants morts en mer », par Laetitia Fernandez, *Le Monde*, 14 juin 2021, [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/06/14/tous-les-reves-finissent-ici-en-tunisie-un-jardin-cimetiere-pour-les-migrants-morts-en-mer\\_6084012\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/06/14/tous-les-reves-finissent-ici-en-tunisie-un-jardin-cimetiere-pour-les-migrants-morts-en-mer_6084012_3212.html).

88 *ibid.*

vivant. Le jeune homme, depuis 2015, les enterre selon le culte musulman<sup>89</sup> sur un terrain alloué par la mairie de Mytilène, alors qu'auparavant « les corps étaient entreposés dans un conteneur à côté de la morgue dans des positions déstructurées, nus... Personne n'en parlait, ni les politiques ni les associations »<sup>90</sup>.

En ce qui concerne l'Italie, les migrants décédés sont éparpillés dans les cimetières municipaux du Sud, sans qu'on sache toujours précisément quel naufrage a causé leur perte, ce qui ne facilite pas leur identification (Mirto 2019). À Catane par exemple<sup>91</sup>, les migrants sont enterrés dans un carré à l'écart, les tombes étant identifiées par des numéros attribués aux cadavres par les médecins légistes : « C'est ici que repose PM390047, dans la tombe numéro 27, avec PM390022 et PM390024 ». Jusqu'à récemment, une seule pancarte comportait un prénom, un nom, une date de naissance et de mort, ainsi qu'une provenance géographique, en l'occurrence la Syrie : « Muyasar Bashtawi. Syria 3.9.1954. Dead 30.6.2015 ».



Au cimetière de Rosolini en Sicile, les tombes de six victimes du naufrage du 18 avril 2015, précédemment examinées à la base navale de Melilli, portant de gauche à droite les numéros PM390581, 390560, 390559, 390558, 390557, 390556 (2016). Photographie du photographe Max Hirzel, avec l'aimable autorisation de l'artiste

89 «Meet Moustafa Dawa, the gravedigger of Lesbos», 19 octobre 2018, <https://www.facebook.com/ThisIsZinc/videos/549788418555162/>.

90 «Au nom de tous les morts», par Élixa Perriguer, *Amnesty International*, 11 juin 2018, <https://www.amnesty.fr/refugies-et-migrants/actualites/au-nom-de-tous-les-morts>.

91 Pour une étude comparée de plusieurs cimetières en Italie et notamment en Sicile, voir Giorgia Mirto (2019: 71-74).

Le premier « cimetière international des migrants » décédés en mer, tant dans les eaux européennes qu'internationales (Brightman et Grotti 2019 : 246), devrait voir le jour à Tarsia en Calabre<sup>92</sup>, sur un lieu hétérotopique et emblématique puisqu'il jouxte le plus grand camp de concentration italien, celui de Ferramonti di Tarsia, créé par Mussolini pendant la Seconde Guerre mondiale, camp dans lequel de nombreux Juifs avaient été faits prisonniers.

Ce cimetière devrait comprendre un espace chrétien et un espace réservé aux « autres religions ». L'architecte italien en charge de la conception de ce cimetière a par ailleurs prévu un écran géant en forme d'œil sur lequel seraient projetées en continu des images de sauvetage en mer<sup>93</sup>. On peut s'interroger sur ce mélange des genres, puisque si les installations artistiques sur les migrants peuvent avoir une dimension sacrée, transformer un lieu religieux destiné au recueillement en une scène de spectacle relève d'un tout autre ordre. On peut en outre remarquer que ce cimetière qui se veut de dimension internationale est situé dans un village isolé de Calabre, soit bien loin du cœur de l'Europe.

## Les morts arrivent!

Le collectif artistique allemand portant le nom de « Centre pour la beauté politique » (*Zentrum für Politische Schönheit, ZPS*), inspiré de la philosophie de Walter Benjamin selon laquelle « l'art doit heurter, irriter et résister », a conçu en juin 2015 une performance hétérotopique, en créant à Berlin le « cimetière des migrants inconnus » afin de rappeler à l'Europe ses responsabilités.

Lors d'une action protestataire, intitulée de manière volontairement effrayante « Les morts arrivent! » (*Die Toten kommen!*)<sup>94</sup>, expression qui joue de façon détournée sur la peur archaïque de « l'invasion migratoire »<sup>95</sup>, les participants, après une procession funèbre baptisée « la marche des déterminés », au cours de laquelle ils portaient des croix et des cercueils vides, ont, devant la chancellerie allemande, creusé des tombes qu'ils ont agrémentées de tournesols ou encore d'un petit camion miniature à l'intention d'un enfant décédé, avant que les policiers ne viennent les

92 Son inauguration prévue en avril 2021 n'a toujours pas eu lieu en janvier 2022, « En Italie, un cimetière sera réservé aux migrants », *Lysanera*, <http://www.lysanera.com/blog/en-italie-un-cimetiere-sera-etre-reserve-aux-migrants.html>.

93 *ibid.*

94 On pense au livre de Katherine Verdery, *The Political Lives of Dead Bodies* (1999).

95 Voir notamment à ce sujet Michel Agier (2016).

déloger<sup>96</sup>.

L'action du «Centre allemand pour la beauté politique» ne se réduit pas à ce type de performance, puisque dans le but de redonner aux migrants des funérailles selon leur rite religieux, ainsi qu'une tombe à leur nom située près de leurs proches, ce centre a collecté des fonds pour faire exhumer des corps provenant de tombes anonymes du Sud de l'Italie et ramener ceux-ci auprès de leur famille. C'était du moins le cas en juin 2015 d'une mère syrienne et de sa fille de deux ans ayant péri en mer en venant de Turquie. Avec l'accord de son mari survivant et de ses deux enfants, demandeurs d'asile en Allemagne, les corps de la femme et de l'enfant décédés ont été exhumés du cimetière italien où ils se trouvaient afin d'être enterrés par un imam selon le rite islamique dans le carré musulman du cimetière de Gratow à Berlin.

On peut s'interroger sur la volonté réelle des proches de la défunte de l'inhumer dans son pays d'accueil – ou plus précisément «de non accueil» – plutôt que dans son pays d'origine, ainsi que sur le caractère surmédiatisé de cet enterrement, auquel son mari et ses deux filles n'ont par ailleurs pas pu participer compte tenu de l'illégalité de leur situation migratoire<sup>97</sup>. Néanmoins, ce type d'action a le mérite de démontrer qu'un collectif artistique réussit à réaliser ce que les États européens ne parviennent pas à faire : identifier les corps, prévenir leurs proches, les rapatrier auprès de leur famille, les inhumer dignement selon leur rite religieux.

## « Une tombe à soi »

Pour Michel Foucault (2009), la tombe «assigne un espace hétérotopique à l'expérience profondément et originellement utopique du corps» : disposer d'une «tombe à soi» une fois mort, est aussi essentiel que de disposer d'une «chambre à soi», de son vivant, pour reprendre l'expression de Virginia Woolf (2001, or. 1929). Cela est fondamental pour l'individu lui-même, mais aussi pour son entourage, car comment les familles privées du corps de leur proche, décédé durant son aventure migratoire, peuvent-elles organiser ses funérailles et honorer sa mémoire ? Et comment être sûr que celui-ci est bien mort ?

Dans le film de Sophie Bachelier *Mbëkk mi, le souffle de l'océan* (2013), – où le verbe du titre *Mbëkk mi* en wolof signifie «se cogner» et rend compte de la manière dont la pirogue affronte les vagues, mais aussi comment

<sup>96</sup> Les vidéos de ces actions sont visibles sur <https://politicalbeauty.com/dead.html>.

<sup>97</sup> «Why migrants who drowned in the Mediterranean are being buried in Berlin», par Rick Noack, *The Washington Post*, 16 juin 2015, <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2015/06/16/why-migrants-who-drowned-in-the-mediterranean-are-being-buried-in-berlin/>.



les migrants «se cognent» à l'épreuve de la traversée migratoire<sup>98</sup> –, le témoignage d'une femme sénégalaise issue d'un village de pêcheurs atteste de la difficulté pour certains parents d'admettre la mort de leur enfant et de procéder à ses funérailles :

On trouve plus rien dans la mer, une caisse de poissons ou deux, parfois 1,50 euros par personne. La mer ne rapporte plus rien. Les jeunes sont partis par fierté pour vivre à la sueur de leur front et pour aider leurs parents. Ton fils te demande ta bénédiction en tant que parent, en te disant avant de partir : "Je pars pour toi, pour t'honorer et t'aider!". Il disparaît! C'est terrible! Même si nous avons la foi, c'est pénible! Son père n'a jamais admis sa mort. Il refuse de faire des funérailles et il croit que son fils reviendra. Il ne reviendra pas! Il est mort car ses camarades sont morts! Résignons-nous, nous avons foi en Dieu! Il pense qu'il est en prison ou quelque chose de ce genre. Mais moi j'ai été à Nouadhibou<sup>99</sup> chercher mon autre fils qui n'a pas pu partir, et là-bas on m'a montré les gris-gris et celui qui leur a fourni la pirogue. Il m'a dit que mon enfant était mort. Ses propres enfants faisaient partie des victimes. Leurs corps ont refait surface. La pirogue s'est fendue, et ils sont tous morts. Qu'est-ce que tu peux à cela? Tu ne peux rien! Rien! C'est l'océan! La volonté divine! Beaucoup de vieux disent que leur enfant est emprisonné mais refusent de s'avouer qu'il est mort [...]. Trois ans bientôt! Comment veux-tu qu'il soit vivant? Il y a pourtant des téléphones dans cette ville! Si jamais il peut pas téléphoner, il peut toujours demander un téléphone à un copain, mais là rien! La dernière fois qu'on les a vus c'était à leur départ [...]. Cet enfant, je le vois encore en songe!

Dans un contexte culturel radicalement différent, le poème *Oceano Nox* (1840) de Victor Hugo (1802-1885) rend également compte de la croyance selon laquelle les disparus en mer continuent à hanter les vivants :

Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée.  
Chaque vague en passant d'un butin s'est chargée ;  
L'une a saisi l'esquif, l'autre les matelots !

Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues !  
Vous roulez à travers les sombres étendues,  
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus.

98 Entretien avec Sophie Bachelier le 8 janvier 2022 à Paris.

99 Ville mauritanienne à partir de laquelle de nombreux migrants africains traversent l'Océan atlantique pour rejoindre les Canaries espagnoles, à ce sujet voir Armelle Choplin et Jérôme Lombard (2007).

Oh ! que de vieux parents, qui n'avaient plus qu'un rêve,  
Sont morts en attendant tous les jours sur la grève  
Ceux qui ne sont pas revenus !

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?  
O flots, que vous savez de lugubres histoires !  
Flots profonds redoutés des mères à genoux !  
Vous vous les racontez en montant les marées,  
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées  
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous !

## **Destins de mer, objets substitutifs et cimetières sans corps**

Dans le cas du naufrage du *Katër i Radës* précédemment évoqué, les corps des naufragés ont été transférés en Albanie, mais même après avoir rejoint leur terre natale, ces péris en mer demeurent à jamais « tourmentés par la mer » (Brighthman et Grotti 2019 : 240), comme l'indiquent les inscriptions des pierres tombales du cimetière de Vlora recueillies par Vanessa Grotti :

Vous qui passez ici, vous voyez la tombe de notre père  
Mais dans la mer il est resté et le sol ne l'altérera jamais  
Dans notre cœur tu resteras pour toujours vivant et souriant  
Non, nous ne t'oublierons pas, avec douleur et nostalgie nous nous souviendrons de toi  
Ton épouse et tes enfants.

Migrants et marins partagent un même destin de mer hétérotopique. La situation des migrants « disparus » en Méditerranée n'est pas sans rappeler celle des pêcheurs « disparus en mer ». De même que divers membres d'une même famille (le père, la mère, les enfants, les frères, les sœurs, les cousins), ayant entrepris de traverser ensemble la Méditerranée en quête d'une vie meilleure, peuvent y laisser leur vie, il arrive que plusieurs membres d'une même famille (le plus souvent un père, son frère et ses fils), travaillant en tant que pêcheurs<sup>100</sup> sur le même bateau, disparaissent du jour au lendemain suite à une infortune de mer.

Face à ces disparitions tragiques, les objets du disparu ont valeur de relique. C'est ce que rappelle le protagoniste de mon film, *Les marins sont de grands secrets*. *André, fils de pêcheur de Douarnenez* (2018), dont le père,

100 Comme de nombreux migrants, beaucoup de pêcheurs ne savent pas nager.

patron pêcheur, avait retrouvé sur le pont la ceinture d'un matelot tombé à l'eau sans qu'il s'en aperçoive. En outre, plusieurs chansons de marins font état d'effets personnels (vêtements, objets) repêchés suite à des infortunes de mer, tandis que leur propriétaire avait disparu, par exemple dans la chanson *Les marins de Groix*<sup>101</sup>. "On a retrouvé que son chapeau, / son garde pipe et son couteau./ Il vente / c'est le bruit de la mer qui nous tourmente".

Dans la religion catholique comme musulmane, on ne peut procéder à un enterrement si on ne dispose pas du corps, mais on peut toutefois organiser des funérailles en célébrant une messe dans le cas des catholiques, ou en lisant une prière spécifique dite «prière de l'absent» (*ṣalât al-ghayb*) pour les musulmans (Fortier 2006).

En Bretagne, en particulier sur l'île d'Ouessant, mais aussi sur l'île de Sein et de Molène, suite aux nombreux naufrages, un rite funéraire a été créé autour d'une petite croix de cire<sup>102</sup>, nommée *proëlla* – dérivé du terme en breton *bro-ella* qui signifierait «retour au pays» –, représentant de façon hétérotopique le corps du disparu en mer, rite qui aurait subsisté jusque dans les années soixante (Perron 1997). Comme le relate Paul Sébillot (1975: 65-66):

Lorsqu'un marin d'Ouessant mourait en mer, on portait dans sa maison une croix à laquelle on rendait tous les honneurs funèbres que l'on eût rendus au défunt, s'il eut été là. Le lendemain, le prêtre vient comme pour chercher le corps, la croix portée en avant du cortège qui se dirige vers l'église. Un catafalque y est dressé, on jette dessus le drap qui, à la maison, était supposé recouvrir un corps, et les prières des morts sont dites comme pour un enterrement véritable.



Croix de *proëlla*, collection musée de Bretagne, Rennes (domaine public)

Puisque, dans la religion catholique, un mort dont on n'a pas retrouvé le corps ne peut disposer d'une tombe, la *proëlla* était veillée à la place du

101 Elle est anonyme comme la plupart des chansons de marin.

102 La cire est une matière utilisée dans le christianisme pour fabriquer des bougies de prière censées représenter le défunt pour lequel on prie.

corps du défunt et portée en procession à l'église où elle était conservée dans une urne en bois. Ainsi, dans le cimetière de l'île d'Ouessant figure un oratoire contenant les croix de cire où il est inscrit: «ICI nous déposons les croix de PROELLA en souvenir des marins morts loin du pays, dans les guerres, les maladies et les naufrages».



Urne à *proëlla*, cimetière d'Ouessant (domaine public)

Remarquons que «la croix de *proëlla* d'Ouessant» rappelle «la croix de Lampedusa» du British Museum, tant par sa forme que par sa fonction

commémorative, mais en Bretagne personne ne fabriquerait une croix à partir d'un bateau échoué, car loin d'honorer les morts et l'embarcation sur laquelle ils ont péri, une telle réalisation leur porterait atteinte, celle-ci s'apparentant à une pratique de type sacrificiel.

## Cimetières sans noms

Les migrants sont le plus souvent enterrés dans des tombes anonymes. N'est-ce pas le summum de l'indifférence de mourir sans que son identité ne soit reconnue? Question que les migrants se posent quand il s'agit de savoir s'ils doivent ne plus avoir sur eux leur papier d'identité<sup>103</sup>, pour s'inventer une histoire correspondant aux critères du « bon réfugié », qui leur permettra de demander l'asile au cas où la traversée réussirait. Comme le montre l'anthropologue et psychologue Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2018: 60, 96-100), les migrants sont bien souvent contraints d'opérer un « travestissement » de leur identité, associé à un processus de perte, pour entrer dans l'habit du « bon réfugié ».

C'est le choix d'un des protagonistes du film du réalisateur sénégalais Moussa Touré, intitulé *La Pirogue* (2011), qui met en scène une trentaine de migrants à bord d'une pirogue sénégalaise baptisée *Goor Fitt*, « Qui n'a peur de rien » en wolof. Entassés à bord, les migrants restent attachés à leurs rêves : devenir footballeur, musicien, gagner de l'argent ou se faire poser une prothèse de jambe. La caméra, placée au plus près des personnages, parvient à faire sentir l'angoisse qui monte à l'arrivée d'un orage, ou le désespoir qui surgit quand le moteur de la pirogue finit par rendre l'âme. Sur le bateau, un des protagonistes décide de brûler sa carte d'identité, tandis qu'un autre fait le choix de la garder précieusement au cas où s'il mourrait, sa famille puisse rapatrier son corps et organiser ses funérailles.

Parmi les migrants, beaucoup proviennent de pays musulmans ou chrétiens. Or, en islam comme dans le christianisme, la vie après la mort d'un individu, en l'occurrence son entrée au paradis, en enfer, ou au purgatoire, dépend étroitement de la manière dont il a mené sa vie terrestre (Fortier 2005). Par conséquent, dans le cas des périés en mer, le processus d'identification des corps (Tapella, Mirto et Last 2016)<sup>104</sup> constitue un enjeu fondamental, non seulement pour la famille (Kobelinsky 2017), mais aussi pour l'individu lui-même. Les migrants dont les corps ne sont pas identifiés sont morts deux fois, puisque c'est non seulement leur vie ici-bas

103 Au sujet de la signification subjective des papiers d'identité pour les migrants, voir Marie-Caroline Saglio-Yatzimirsky (2020).

104 Voir aussi « Missing Migrants: The Management of Dead Bodies in Sicily », project *Mediterranean Missing. Understanding the Needs of families and the Obligations of States*, Italy Summary Report, September 2016, [www.mediterraneanmissing.eu](http://www.mediterraneanmissing.eu).



qui leur est confisquée, mais celle dans l'au-delà, vie hétérotopique qui est tout aussi importante que la première pour de nombreux migrants, qu'ils soient musulmans ou chrétiens.

## Stèles de marins, stèles de migrants

Nombreuses sont les stèles sur les côtes bretonnes rendant hommage aux marins périés en mer, sur lesquelles figurent le plus souvent leurs noms, leurs dates de naissance et de mort, ainsi que, significativement parfois, le nom du bateau. C'est le cas « du mur des disparus » du cimetière de Ploubazlanec des Côtes-d'Armor qui, bien que réaménagé aujourd'hui, provient originellement de la dévotion populaire des familles de périés en mer qui y apposaient des panneaux de bois appelés « Mémoires », parce qu'ils commençaient tous par la formule « à la mémoire de ».

De même, un peu plus loin, à Pors-Even, dans la chapelle de Perros-Hamon surnommée la « chapelle des naufragés » par Pierre Loti dans *Pêcheurs d'Islande* (1973, or. 1893), on peut lire le nom du naufragé ainsi que celui de son bateau, comme s'ils étaient indissociables : « En mémoire de GAOS, JEAN-LOUIS, / âge de 24 ans, matelot à bord de la Marguerite, / disparu en Islande, le 3 août 1877, / Qu'il repose en paix! ».



« Mur des disparus » de Ploubazlanec, Côtes-d'Armor, Bretagne  
(domaine public)

On compte à ce jour très peu de stèles dédiées aux migrants, comparées au nombre de stèles dédiées aux marins périés en mer. En outre, à la

différence des stèles dédiées aux marins, celles des migrants ne portent pas de noms. Il existe d'une part celle de Lampedusa conçue en 2008 par l'artiste italien Mimmo Paladino (né en 1948), significativement intitulée *Porte de Lampedusa. Porte d'Europe (Porta di Lampedusa. Porta d'Europa)*, qui forme une arche donnant sur l'Afrique, rappelant que la mer Méditerranée constitue une frontière naturelle entre le continent africain et européen.



*Porta di Lampedusa - Porta d'Europa* (2008), Mimmo Paladino (domaine public)

De loin, cette sculpture monumentale peut jouer le rôle d'amer ou de repère pour les migrants qui se dirigent en bateau vers l'Europe. De près, cette sculpture est constituée de différents objets en céramique : tasses, chapeaux et chaussures de couleur sable, rappelant des objets échoués sur une plage ayant appartenu à des migrants (Horsti 2016a et 2016b). Dans cette œuvre, les migrants sont encore une fois représentés par leurs effets personnels, motif hétérotopique que l'on retrouve dans de nombreuses

installations artistiques.

D'autre part, la deuxième stèle dédiée aux migrants est celle de Catane, érigée à la suite du « naufrage du 18 avril 2015 », étrangement intitulée *L'espérance des Naufragés*, représentant un homme marchant sur la mer, personnage qui rappelle, une fois encore, la figure du Christ.



*L'espérance des Naufragés* (2016)  
(domaine public)

## Célébrer les noms

Comme le constate amèrement la capitaine Carola Rackete (2020:32), combien de naufrages n'y-a-t-il eu en Méditerranée centrale au large de la Libye au cours des dernières années? Personne ne le sait. Les chiffres que nous avons ne comptabilisent généralement que le nombre de corps repêchés en mer ou rejetés sur le rivage en Libye ou en Tunisie. Le chiffre noir, le chiffre de ceux qui sombrent à jamais, que l'on ne retrouve ni flottants à la dérive ni échoués sur une côte, celui-là est plusieurs fois supérieur.

Selon le CICR, seulement 15% des corps sont repêchés, ce qui veut dire que la mer représente le plus grand cimetière de migrants. Comme le constate amèrement Éric Fottorino (2022:50) : Alors laissons la Méditerranée pour ce qu'elle est. Une fosse commune en grand deuil, un charnier sans nom ».

La plateforme européenne *UNITED for Intercultural Action* a dressé une liste de plus de quarante-quatre-mille-cinq-cents migrants morts en tentant de rejoindre l'Europe depuis 1993, dont plus de vingt-mille depuis 2014<sup>105</sup>. Le chorégraphe d'origine biélorusse aujourd'hui installé en France,

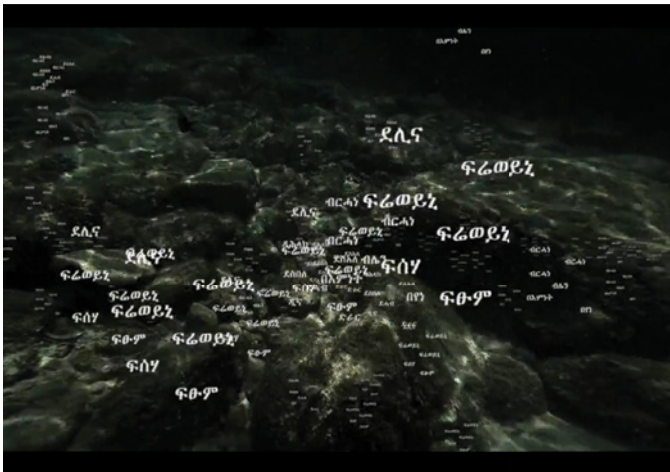
<sup>105</sup> Et en cette fin d'année 2021 on compte plus de mille personnes, cf. «Migrants-une année 2021 meurtrière. 1200 personnes disparues en Méditerranée», France 24, <https://>



Arkadi Zaides (né en 1979), dans son spectacle significativement intitulé *Necropolis*, présenté en juin 2021 au festival *Montpellier danse*, a voulu leur rendre hommage en leur redonnant un nom, affirmant vouloir « rendre aux migrants leur dignité, du moins après la mort »<sup>106</sup>.

À la danse contemporaine s'ajoute un travail de documentation où le chorégraphe mêle des vidéos de cimetières de migrants, qu'il a lui-même réalisées, à une cartographie des lieux où certains sont décédés avec, quand c'est possible, la mention de leur nom, de leur âge, de leur origine géographique et des circonstances de leur décès, très souvent « perdu en mer ».

Restituer leurs noms aux migrants constitue un défi fondamental. C'est l'enjeu du film de Dagmawi Yimer, lui-même migrant<sup>107</sup>, intitulé *Asmat-Names in Memory of all the Victims of the Sea* (2014) ou « Les noms en hommage à toutes les victimes de la mer ». Comme l'indique son titre, bien que ce film soit un hommage à tous les migrants péris en mer, le réalisateur s'est là encore inspiré d'un naufrage particulier, celui du 3 octobre 2013, dans lequel de nombreux Éthiopiens et Érythréens ont trouvé la mort. Ce film redonne à ces migrants disparus en mer une corporalité par le surgissement visuel de leurs prénoms en écriture amharique, ainsi que par leur profération incantatoire, renouant avec le caractère fondamentalement résurrectionnel, hétérotopique et thanatographique de l'image filmique.



Capture d'écran du film d'animation *Asmat-Names in Memory of all the Victims of the Sea* (2014), Dagmawi Yimer

## De l'image au son

[www.youtube.com/watch?v=7F1zpgY59ow](https://www.youtube.com/watch?v=7F1zpgY59ow).

<sup>106</sup> « Entretien avec Akadi Zaides-Necropolis », <https://vimeo.com/429213412>.

<sup>107</sup> Dagmawi Yimer a découvert le cinéma en Italie; il est le protagoniste du documentaire qu'il a réalisé avec Andrea Segre, *Come un uomo sulla terra* ("Comme un homme sur la terre") (2008, 1h 08), où il raconte son parcours migratoire de l'Éthiopie jusqu'à Lampedusa, avant de devenir réalisateur de ses propres films.

Au-delà de l'image, le son est souvent très important dans les films ou les installations artistiques sur les migrants. C'est notamment le cas dans le film d'animation très épuré de Marc Bauer intitulé *Sea*, où l'image même du migrant est effacée au profit de celle de la mer, alors qu'une bande-son fait entendre une respiration qui pourrait être celle du spectateur ; comme l'analyse Nathan Réra (2021: 10):

*Sea*, court-métrage d'animation de cinquante-six secondes, procède justement de l'intention de dépasser l'imagerie médiatique. Marc Bauer y livre le portrait d'un migrant, mais un portrait sans visage, puisque le principal protagoniste est invisible. S'abstenant de reconduire un lexique visuel prévisible, l'artiste joue des potentialités que lui offre la technique de peinture à l'huile noire sur Plexiglas [...]. En un unique plan subjectif, l'artiste nous fait adopter le regard du migrant à la dérive, perdu en haute mer. L'image tangué au rythme de la houle, alterne des moments de calme et d'agitation, les vagues se cabrant au gré des vents, crachant leurs filets d'écume, tandis que se font entendre le souffle de la brise, le clapotis de l'eau et les bruits internes d'un corps (respiration, battement de cœur). L'horizon est l'unique repère qui, parfois, disparaît à la faveur d'un creux violent, l'écran devenant tout entier cette mer grosse, sauvage et instable, indifférente à la tragédie des hommes [...]. En déléguant au son la part manquante des images, Marc Bauer propose en somme de redéfinir la hiérarchie entre le visible et l'invisible : il ne suffit pas de voir la détresse des migrants, il faut surtout l'entendre et la laisser nous atteindre.



*Sea* (2019), Marc Bauer, images du Studio Marc Bauer, avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Galerie Peter Kilchmann, Zurich



Le son est également fondamental dans les raps de certains artistes qui rendent compte de l'expérience du naufrage de « leurs frères ». Par exemple, les rappeurs tunisiens Psycho-M et Gabour dans leur chanson *Espoir perdu* (2011) font entendre le souffle du naufragé, dont le rythme saccadé s'épuise jusqu'à l'essoufflement (Salzbrunn, Souiah et Mastrangelo 2015 : 46).

## Une condition migratoire hétérotopique

La condition même des migrants est hétérotopique, flottante et incertaine, condition qu'Alexis Nouss (2020) qualifie « d'exilique » : « Dimension essentielle de l'expérience exilique : l'indétermination quant au lendemain, l'ignorance quant au futur. Un état de transit permanent qui condamne les exilés à toujours vivre sur la frontière, de l'espace ou du temps ».

L'artiste syrien Khaled Barakeh (né en 1976), aujourd'hui installé à Berlin, rend compte de cet état de suspension dans son installation de 2015 intitulée *On the Ropes (Sur le fil)*<sup>108</sup> qui reconstitue une pièce où tous les objets (tabouret, ordinateur, télévision...) sont suspendus à un fil transparent au-dessus du sol<sup>109</sup>, comme s'ils étaient en lévitation, faisant ressentir un sentiment d'irréalité qui évoque la vie suspendue et hétérotopique des migrants.

Cet état qui caractérise la condition migrante est très bien rendu par l'artiste albanais exilé en Italie, Adrian Paci, dans son projet artistique au titre suggestif, *Vies en transit*, et notamment dans sa vidéo de 2007, *Centro di permanenza temporanea (Centre de permanence temporaire)*<sup>110</sup>, filmée sur la piste de l'aéroport de San José en Californie, bien qu'aucun détail n'indique le lieu du tournage, puisqu'on a affaire ici à un non-lieu au sens de l'anthropologue Marc Augé (1992).

Le spectateur suit une file de migrants qui s'avance vers l'escalier d'embarquement d'un avion. Malgré leur nombre, la caméra s'attache à capter des détails qui caractérisent la singularité de chacun et de chacune : le tee-shirt de l'un, la boucle d'oreille d'une autre... Un sentiment de solitude collective émane de ces visages qui n'échangent aucun mot et dont les regards sont dirigés vers une unique direction : l'avion qu'on imagine mais qu'on ne voit pas. Le spectateur découvrira finalement que celui-ci n'existe pas puisque l'escalier d'embarquement sur lequel ces migrants sont amassés ne conduit nulle part.

108 Cette installation a été montrée à la maison des arts de Malakoff en avril 2015 dans l'exposition intitulée *Où est la maison de mon ami*.

109 Voir la vidéo d'art *On the Ropes*, 2015, 10 mns, <https://vimeo.com/376229542>.

110 Celle-ci a été présentée au musée du Jeu de Paume à Paris du 26 février au 12 mai 2013 dans une exposition consacrée à Adrien Paci intitulée *Vies en transit*.



Capture d'écran de la vidéo d'art *Centro di permanenza temporanea* (2007) d'Adrien Paci

Ces migrants immobiles, suspendus entre ciel et terre dans un espace hétérotopique, sont condamnés à attendre un embarquement qui n'arrivera pas, alors même que des avions ne cessent de décoller bruyamment autour d'eux. Le titre même de la vidéo, *Centro di permanenza temporanea*, fait référence à un état temporaire permanent; comme le relève Roberta Altin (2015 : 125) : « Dans les vies migrantes, cet espace liminal devient non plus une phase de transit, mais jusqu'à la fin un état permanent »<sup>111</sup>. Dans nos sociétés qui refusent d'accueillir les migrants, aussi bien dans leur vie que dans leur mort, ceux-ci sont tragiquement assignés, aussi bien temporellement que spatialement, à un espace hétérotopique, entre ciel, terre, ou mer.

111 La traduction de l'italien est de notre fait.

## Bibliographie

### Références textuelles

- Agier, Michel. *Les migrants et nous*. Paris, CNRS (Débats), 2016.
- Altin, Roberta. «Morti migranti. Spazi liminali tra vita e morte di Africani in Italia». In *La famiglia di fronte alla morte. Etnografie, Narrazioni, Trasformazioni*, Adriano Favole (éd.), Turin, Fondazione Ariodante Fabretti ONLUS, 2015, pp. 103-132.
- Augé, Marc. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 1992.
- Badji, Yancouba. «Sauver une âme, c'est comme sauver l'humanité», Entretien avec Sophie Bachelier, Yancouba Badji par Danielle Bellini. In *L'Observatoire*, 57 (1). *Ce que les arts nous disent de la transformation du monde*, Lisa Pignot et Jean-Pierre Suaez (éd.), 2021, pp. 77-81.
- Bauer, Marc. *White Violence, on Domination, Displacement and Populism*. Clermont-Ferrand, Frac-Auvergne, 2021.
- Bazin, Philippe. «Ne pas photographier les migrants, pourquoi?». In *Le sujet dans la cité*, 7 (2), 2016, pp. 115-120.
- Boulet, François et Boulet, Colette. *Ex-voto marins*. Rennes, Ouest France, 1996.
- Braudel, François. *La Méditerranée*. Paris, Flammarion (Champs), 1999.
- Brighman, Marc et Grotti, Vanessa. «Accueillir les morts. Pratiques d'identification et d'inhumation des corps de migrants en Italie». In *L'Homme*, 231-232, 2019, pp. 227-260.
- Brossat, Alain. «Le cimetière comme hétérotopie». In *Appareil* [Online], Articles, Online since 29 September 2010, connection on 06 June 2021, URL: <http://journals.openedition.org/appareil/1070>; DOI: <https://doi.org/10.4000/appareil.1070>.
- Canut, Cécile. «“Tu ne pleures pas, tu suis Dieu!”. Les aventuriers et le spectre de la mort». In *Revue européenne des migrations internationales*, 33 (2-3). *Dire la violence des frontières. Mises en mot de l'émigration vers l'Europe*, Cécile Canut, Anaïk Pian et Véronique Petit (éd.), 2017, pp. 21-44.
- Cattaneo, Cristina. *Nafragés sans visage. Donner un nom aux victimes de la Méditerranée*. Paris, Albin Michel, 2019.
- Choplin, Armelle et Lombard, Jérôme. «Nouadhibou : destination Canaries pour les migrants africains». In *Mappemonde*, 88 (4), 2007.
- Derrida, Jacques. *De l'hospitalité*. Paris, Calmann-Lévy, 1998.
- Didi-Huberman, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris, Minuit (Paradoxe), 2009.
- Di Rosa, Victoire et Di Rosa, Hervé. «Alfredo Vilchis: peintre des miracles». In *Rue des miracles. Ex-voto mexicains contemporains*, Alfredo Vilchis Roque et Pierre

- Schwarz (éd.), Paris, Seuil, 2003.
- Fortier, Corinne. «Au miroir de l'autre. Chasseurs (Némadi) et pêcheurs (Imraguen) dans un monde de pasteurs nomades (Mauritanie)». In *Ethnologies comparées*, 7, 2004a, <http://alor.univ-montp3.fr/cerce/r7/c.f.htm>.
- Fortier, Corinne. «“Ô langoureuses douleurs de l'amour”. Poétique du désir en Mauritanie». In *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*, Michel Demeuldre (éd.), Paris, L'Harmattan (Logiques sociales, musique et champ social), 2004b, pp. 15-25.
- Fortier, Corinne. «“Infléchir le destin car la vraie souffrance est à venir” (société maure-islam sunnite)». In *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 17, *L'excellence de la souffrance*, Dominique Casajus (éd.), 2005, pp. 195-217.
- Fortier, Corinne. «La mort vivante ou le corps intercesseur». In *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 113-114, *Le corps et le sacré en Orient musulman*, Bernard Heyberger et Catherine Mayeur-Jaouen (éd.), 2006, pp. 229-246, [remmm.revues.org/index2982.html?file=1](http://www.revues.org/index2982.html?file=1).
- Fortier, Corinne. «De l'histoire et de l'esprit des collections sahariennes et de leurs collecteurs au Musée du Quai Branly (ex collections du Musée de l'Homme et du Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie) et au Musée d'ethnographie de Neuchâtel». In *Patrimoine saharien, histoire et mémoire*, Rahal Boubrik (éd.), Casablanca, La croisée des chemins, CNDH, 2014, pp. 265-282.
- Fortier Corinne. «The Experiences of Love: Seduction, Poetry and Jealousy in Mauritania». In *Reinventing Love? Gender, Intimacy and Romance in the Arab World*, Corinne Fortier, Aymon Kreil and Irene Maffi (éd.), Bern, Peter Lang (Middle East, Social and Cultural Studies - Études culturelles et sociales sur le Moyen-Orient), 2018, pp. 47-69.
- Fortier, Corinne. «Pippo Delbono ou l'extraordinaire théâtre des corps». In *Gender Studies and Cultural Studies, Études sur le genre et études culturelles*, GRAAT On-Line #22, Régine Atzenhoffer et Margaret Gillepsie (éd.), *Le corps dans tous ses éclats. Corps dévoilés, exhibés et jouissants*, 2019a, pp. 304-332, <http://www.graat.fr/17Fortier.pdf>.
- Fortier, Corinne. «Les migrants, ces nouveaux héros? Quête de l'ailleurs, quête de soi, et créations filmiques». In *Science and Video. Des écritures multimédia en sciences humaines*, 9, *Les migrants, ces nouveaux héros. Quête de l'ailleurs, quête de soi, et créations filmiques*, Corinne Fortier (éd.), 2019b, <https://scienceandvideo.mmsh.fr/9-1/>.
- Fortier, Corinne. «Objets sexués sahariens. Usages, symboles et formes». In *Le Sahara, lieux d'histoire et espaces d'échanges*, Rahal Boubrik et Ahmed Joumani (éd.), Rabat, Centre des études sahariennes, 2019c, pp. 157-166.
- Fortier, Corinne. «Welcome! Des réalisateurs engagés: Philippe Lioret, Fernard Melgar, et Jocelyne Saab». In *Science and Video. Des écritures multimédia en sciences humaines*, 9, *Les migrants, ces nouveaux héros. Quête de l'ailleurs, quête de soi, et créations filmiques*, Corinne Fortier (éd.), 2019d, <https://scienceandvideo.mmsh.fr/9-8/>.

- Fortier, Corinne. «Vers une reconnaissance des corps-identités. Excisées, amazzones, intersexes, trans, et sourds». In *Droit et cultures*, 80, *Réparer les corps et les sexes*, vol. 2, *Intersexuation, transidentité, reconstruction mammaire, et surdité*, Corinne Fortier ( d.), 2020a <https://journals.openedition.org/droitcultures/6675>.
- Fortier, Corinne. «Seins, reconstruction, et féminité. Quand les Amazones s'exposent». In *Droit et cultures* 80, *Réparer les corps et les sexes*, vol. 2, *Intersexuation, transidentité, reconstruction mammaire, et surdité*, Corinne Fortier ( d.), 2020b, <https://journals.openedition.org/droitcultures/6721>.
- Fortier, Corinne. «Passion Love, Masculine Rivalry and Arabic Poetry in Mauritania», chapter 41, in *International Handbook of Love. Transcultural and transdisciplinary perspectives*, Claude-Helene Mayer et Elisabeth Vanderheiden ( d.), New York, Springer International, 2021a, pp. 769-788.
- Fortier, Corinne. «Le désir po tisi  ou le go t des Fleurs du mal (poésie maure / poésie arabe ant islamique). Poetised Desire or the Taste of Flowers of Evil in Moorish and Arabic Pre-Islamic Poetry». In *Anthropology of the Middle East*, 16 (1), *L'amour po tisi  . affects, genre et sociétés. Poetised Love. Affects, Gender and Society*, Corinne Fortier ( d.), 2021b, pp. 33-56.
- Fortier, Corinne. «Introduction. L'amour po tisi  : genre, plaisir et nostalgie dans la poésie arabe et persane masculine, féminine et homo rotique. Gender, Pleasure and Nostalgia in Masculine, Feminine and Homoerotic Arabic and Persian Poetry». In *Anthropology of the Middle East*, 16 (1), *L'amour po tisi . Affects, genre et sociétés. Poetised Love. Affects, Gender and Society*, Corinne Fortier ( d.), 2021c, pp. 1-32.
- Corinne Fortier. «Absence des hommes et empowerment des femmes de marins (Finistère, Vendée)», in Emmanuelle Charpentier et Benoît Grenier ( ds.), *Le temps suspendu. Une histoire des femmes mariées par-delà le silence et l'absence*, Bordeaux, Presses universitaires de Nouvelle Aquitaine : 311-326, <https://una-editions.fr/absence-des-hommes-et-empowerment-des-femmes/>
- Fortier, Corinne. «Chirurgies sexuelles. Du corps transformé à l'identité retrouvée». In *Le corps de l'identité. Transformations corporelles, genre et chirurgies sexuelles*, Corinne Fortier ( d.), Paris, Karthala, 2022b, pp. 7-44.
- Fottorino, Éric. *La pêche du jour*. Paris, Philippe Rey, 2022.
- Foucault, Michel. *La folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard (Tel), 1976 (or. 1961).
- Foucault, Michel. *Le corps utopique – Les hétérotopies*. Paris, Lignes, 2009 (conférence radiophonique, 1996).
- Hirzel, Max. *Corpi migranti*. Milan, Emuse, 2021.
- Horsti, Karina. «Art, mémoire et monuments : les tragédies des migrants aux frontières de l'Europe». In *NecPlus, Communication & langages*, 190, 2016a, pp. 53-72, <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2016-4-page-53.htm>.
- Horsti, Karina. «Imagining Europe's borders: Commemorative Art on Migrant Tragedies». In *Migration by boat*, Lynda Mannic ( d.), Oxford, Berghahn, 2016b, pp. 83-100.
- Ilboudo, Monique. *Si loin de ma vie*. Paris, Le Serpent à plumes, 2018.



- Kilani, Mondher. *Du goût de l'autre. Fragments d'un discours cannibale*. Paris, Seuil (La couleur des idées), 2018.
- Kobelinsky, Carolina. «Exister au risque de disparaître. Récits sur la mort pendant la traversée vers l'Europe». In *Revue européenne des migrations internationales*, 33 (2-3). *Dire la violence des frontières. Mises en mot de l'émigration vers l'Europe*, Cécile Canut, Anaïk Pian et Véronique Petit (éd.), 2017, pp. 115-131, <http://journals.openedition.org/remi/8745>.
- Kobelinsky, Carolina et Le Courant, Stefan, «Introduction», *La mort aux frontières de l'Europe. Retrouver, identifier, commémorer*. Paris, Le passager clandestin (Babels), 2017, pp. 7-26.
- Lemos, Kalliopi. «A Discussion with Kalliopi Lemos» par Alexandra Koroxenidis. *Kalliopi Lemos. Crossings – A sculptural trilogy about migration*, Johannes Odenthal et Elina Kountouri (éd.), Göttingen and Berlin, Steidl and Akademie der Künste, 2010.
- Lhuisset, Émeric. *L'autre rive*. Paris, André Frères Éditions, 2017.
- Loti, Pierre. *Pêcheurs d'Islande*. Paris, Livre de poche, 1973 (or. 1893).
- Manœuvre, Laurent. *Peintres des tempêtes*. Rouen, éditions des Falaises, 2017.
- Manolopoulou, Artemis. «Why Them and Not I? An Account of Kalliopi Lemos's Art Projects About Human Dignity». In *Imagining Human Rights*, september 2015, pp. 201-215, DOI 10.1515/9783110376616-014.
- Mirto, Giorgia. «La sepoltura delle vittime delle frontiere in Italia». In *LARES* 85 (1), 2019, pp. 3-83.
- Niola, Marino. *Il purgatorio a Napoli*. Roma, Meltemi, 2003.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*, 3 tomes. Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires), 1992.
- Nouss, Alexis. *Droit d'exil, Pour une politisation de la question migratoire*. Paris, MIX, 2020.
- Perrée, Caroline. «Les ex-voto au Mexique. De l'actualité de la production, de la fonction et de la diffusion de cet art populaire». In *Artension*, 30, 2006, pp. 50-53.
- Perron, Françoise. *Ouessant, l'île sentinelle*. Paris, Le Chasse-marée, 1997.
- Pistrick, Eckhard. *Performing Nostalgia - Migration Culture and Creativity in South Albania*. Farnham, SOAS Musicology Series, 2015.
- Rackete, Carola. *Il est temps d'agir. Braver les lois pour sauver des vies. la Capitaine Courage raconte son engagement*. Paris, J'ai lu, 2020.
- Rainbird, Sean. «Images of the Times in Beckmann's Early Work». *Max Beckmann*, Sean Rainbird (ed.), New York, The Museum of Modern Art, 2003, pp. 16-72.
- Réra, Nathan. «La traversée des images». In *White Violence, on Domination, Displacement and Populism*, Marc Bauer (éd.), Clermont-Ferrand, Frac-Auvergne, 2021, pp. 6-17.
- Saglio-Yatzimirsky, Marie-Caroline. «Temps du trauma, terre de l'asile». In *Migrations, réfugiés, exil*, Patrick Boucheron (éd.), Paris, Odile Jacob (colloque de rentrée du Collège de France), 2017, pp. 101-116.
- Saglio-Yatzimirsky, Marie-Caroline. *La voix de ceux qui crient*. Paris, Albin Michel,

- 2018.
- Saglio-Yatzimirsky, Marie-Caroline. «Papiers perdus, sacs troués : objets-symptômes des demandeurs d'asile». In *L'objet de la migration, le sujet en exil*, Corinne Alexandre-Garner et Alexandra Galitzine-Loumpet (éd.), Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2020, pp. 115-124.
- Salerno, Daniele. «Stragi del mare e politiche del lutto sul confine mediterraneo». In *Il colore della nazione*, Gaia Giuliani (ed.), Milan, Mondadori, 2015, pp. 123-139.
- Salerno, Daniele. «Memorializing Boat Tragedies in the Mediterranean: The Case of the *Katër i Radës*». In *Migration by Boat*, Lynda Mannic (éd.), Oxford, Berghahn, 2016, pp. 135-153.
- Salzbrunn, Monika, Mastrangelo, Simon et Souiah, Farida. «Hope and Disillusion. The Depiction of Europe in Algerian and Tunisian Cultural Productions about Undocumented Migration». In *North Africa and the Making of Europe. Governance, Institutions and Culture*, Davis, Muriam Haleh and Serres, Thomas, Londres, Bloomsbury Academic, 2018, pp. 197-228.
- Salzbrunn, Monika, Souiah, Farida et Mastrangelo, Simon. «Les “brûleurs” de frontières dans la musique populaire tunisienne. La migration non documentée au prisme de chansons de rap et de mezoued». In *Afrique Contemporaine*, 254 (2), 2015, pp. 37-56.
- Saraiva, Clara et Mapril, José. «Le lieu de la “bonne mort” pour les migrants guinéens et bangladais au Portugal». In *Revue européenne des migrations internationales*, 28 (3), 2012, pp. 51-70, <http://journals.openedition.org/remi/6020> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/remi.6020>.
- Schmoll, Camille. *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*. Paris, La Découverte, 2020.
- Sébillot, Paul. *Le folklore de la mer*. Saint Malo, Ancre de Marine, 1997.
- Soliman, Francesca. «In the Name of Art? The Commercialization of Migrant Deaths». In *Border Criminologies Blog*, 4 juin 2019, <https://www.law.ox.ac.uk/research-subject-groups/centre-criminology/centreborder-criminologies/blog/2019/06/name-art>.
- Tapella, Amelie, Mirto, Giorgia et Last, Tamara. «Deaths at the Borders. From Institutional Carelessness to Private Concern. Research Notes from Italy». In *Rivista di Storia delle Idee* 5 (1), 2016, pp. 57-64, <http://www.intrasformazione.com>, DOI 10.4474/DPS/05/01/DMM218/08.
- Tervonen. Tania. *Au pays des disparus*, Paris. Fayard, 2019.
- Verdery, Katherine. *The Political Lives of Dead Bodies*. Columbia, Columbia University Press, 1999.
- Woolf, Virginia. *Une chambre à soi*, trad. C. Malraux. Paris, 10/18, 2001 (or. 1929).

## Références filmiques

- Bachelier, Sophie. *Mbëkk mi, le souffle de l'océan* (documentaire, France, 2013, 67 mns, Damu et d'eau fraîche).
- Bachelier, Sophie et Malek, Valérie. *Tilo Koto* (documentaire, France, 2019, 67 mns, Damu et d'eau fraîche).
- Bauer, Marc. *Sea* (film d'animation noir/blanc, France, 2019, 58 secondes en boucle).
- Cameron, James. *Titanic* (fiction, États-Unis, 1997, 2h 34).
- Fortier, Corinne. *Marjatta l'éblouie* (documentaire, France, 2017, 52 mns).
- Fortier, Corinne. *J'ai fait de jolis coups! Claude, pêcheur de Kerity Penmarc'h* (documentaire, France, 2019, 1h 18), [https://www.canal-u.tv/video/ehess/j\\_ai\\_fait\\_de\\_jolis\\_coups.52191](https://www.canal-u.tv/video/ehess/j_ai_fait_de_jolis_coups.52191).
- Fortier, Corinne. *Les marins sont de grands secrets. André, fils de pêcheur de Douarnenez* (documentaire, France, 2018, 28 mns), [https://www.canal-u.tv/video/ehess/les\\_marins\\_sont\\_de\\_grands\\_secrets.48005](https://www.canal-u.tv/video/ehess/les_marins_sont_de_grands_secrets.48005).
- Leroy, Madeleine. *Numéro 387. Disparu en Méditerranée* (documentaire, France-Belgique, 2019, 90 mns et 52 mns, Arte), <https://vimeo.com/455282633>.
- Lioret, Philippe. *Welcome* (fiction, France, 2009, 1h 50, Nord-ouest production).
- Paci, Adrien. *Centro di permanenza temporanea* (vidéo couleur, Italie, 2007, 5 mns 30), <https://vimeo.com/41969513>, [https://www.youtube.com/watch?v=obju6uA-A\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=obju6uA-A_o).
- Pénicaud, Manoël. *Cimetière des bateaux de migrants à Lampedusa* (vidéo d'art, 2017, 3 mns), [https://www.youtube.com/watch?v=\\_8DKovjnYL4](https://www.youtube.com/watch?v=_8DKovjnYL4).
- Pichon, Alain. *Septembre 1930. Thoniers dans la tempête* (docu-fiction, Université d'Évry, 2020, 1h 07).
- Touré, Moussa. *La pirogue* (fiction, France-Sénégal, 2011, 1h 10).
- Yimer, Dagmawi. *Asmat-Names in Memory of all the Victims of the Sea* (film d'animation, Italie, 2014, 17mns 19), <https://vimeo.com/114343040>.



# Récits d'absence : des hétérochronies au féminin ?

De Gourcy Constance\*  
Aix Marseille Université

## Abstract

While the concepts of heterochrony and heterotopia forged by Michel Foucault have an explanatory scope that goes far beyond their original one, their contributions to the field of mobility and migration are examined in this paper through narratives of absence. It will be a question of grasping the way in which these stories put into perspective the experience of absence, as a separate space and time, due to the uncertainty that weighs over a condition of becoming a migrant. In this article will see through three illustrative accounts of situations of absence that they open up broader questions about a missing presence and the reasons behind it.

**Keywords:** absence, separation, narratives, waiting, vanishing

Ulysse est revenu plein d'espace et de temps.  
Ossip Mandelstam

Lorsqu'Ulysse revient à Ithaque, son île natale après des années d'absence, il est attendu par sa femme et son fils au terme d'un parcours semé d'épreuves, dont celle ultime liée à la reconnaissance de soi. Ce qu'il retrouve, c'est une place et un statut auprès des siens. Bien que les caractéristiques fondamentales de l'hétérotopie et de l'hétérochronie contribuent à faire du récit homérique un mythe fondateur et structurant de l'imaginaire de la mobilité, hors de l'espace et du temps (Foucault, 2001), les expériences du déplacement et de la mobilité sont désormais très différentes ainsi que les vécus de l'absence. Ce ne sont plus les voix des sirènes qui, comme dans le récit homérique, retiennent et fixent sur les routes, mais, pour nombre de migrants, des politiques migratoires restrictives, sélectives et des obstacles juridiques, économiques et politiques; car comme le souligne Catherine Wihtol de Wenden (2014), la première inégalité du monde tient simplement au fait d'être né dans un pays plutôt qu'un autre, et la possibilité de migrer fait toujours partie des

\* constance.degourcy@univ-amu.fr



nouveaux droits à conquérir.

La plupart des exilés de notre époque ne revient pas, même si le retour est toujours imaginé, préparé, projeté et presque toujours reporté. Cette perspective du retour, qui agit comme une utopie mobilisatrice, se traduit par une production matérielle et culturelle qui marque le paysage des villages du départ: les «maisons de l'absence» en Algérie ou au Portugal, dont la construction témoigne des investissements successifs, en sont un vif exemple (Poinard, 1991; Mekki, 2012), tout comme la musique de l'absence qui sonorise l'expérience de l'exil (Pistrick, 2018). Ne pouvant produire le récit de leur départ après le retour, c'est le récit de l'absence, c'est-à-dire du non-retour ou plutôt du retour toujours différé – y compris sous une forme post-mortem – qui devient saillant dans l'expérience migratoire contemporaine, car il témoigne des attaches ainsi maintenues (Sayad, 2006).

Si le récit de l'Odyssée peut être considéré comme un récit fondateur et structurant de nos imaginaires migratoires et circulatoires, c'est précisément parce qu'il favorise l'expérience du décentrement et incite à prendre la mesure des écarts relatifs aux conditions migrantes au prisme des effets de genre (Freedman, 2016; Tyszler, 2021). Si ces écarts témoignent de la transformation des mobilités et migrations pour une part importante de la population mobile à l'échelle mondiale, les récits d'absence invitent aussi à considérer leurs traits communs: hier comme aujourd'hui, l'absence apparaît comme une conduite d'attache et de ce qui rattache par-delà les distances et les frontières. Mieux, ce lien qui résiste et perdure, malgré les risques possibles de mort et/ou de disparition, malgré l'interruption temporaire ou durable des échanges, révèle la pluralité des registres d'engagement dans l'action à distance. Être absent.e nécessite en effet de conserver des liens avec les membres du groupe d'appartenance, afin de ne pas devenir «étranger» au groupe ou être considéré comme «disparu». Cette position dans l'espace-temps de la mobilité est donc étroitement liée à un statut provisoire, labile, qui peut s'interrompre si les échanges se raréfient ou s'espacent au point de disparaître<sup>1</sup>.

Pourtant, alors que l'absence marque de son empreinte la vie sociale, cet objet est passé d'une approche centrale et fondatrice des migrations<sup>2</sup> à une approche périphérique dans le champ de la famille transnationale. Le récit de la «double absence» que documentait Abdelmalek Sayad (1999)

1 Cet entretien des liens comme manifestation d'une continuité de présence apparaît en filigrane dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans la définition que donne le dictionnaire de Trévoux: «Celui qui est absent avec intention de ne plus y retourner est réputé étranger; mais il n'est pas pour cela réputé mort».

2 Dans la tradition de la sociologie américaine, le récit migratoire du paysan polonais présente une réflexion sur les liens d'absence dont on suit l'évolution à travers la correspondance envoyée entre membres de cette famille dispersée (Thomas, Znaniecki, 1998).

dans le champ migratoire Algérie-France, a laissé place au récit de la « double présence » et de la présence connectée. On peut situer ce changement dans les années 1970, en relation avec les études sur le transnationalisme qui proposent une interprétation de la présence (ici et là-bas) dissociée de la distance et de l'absence (ici ou là-bas). Selon cette approche, les communications à distance ne sont plus seulement présentées comme des ressources compensatoires pour pallier les effets de l'absence, mais comme ce qui y met fin. Ce changement de paradigme, qui associe désormais l'expérience de l'absence à un âge dépassé, occulte également une possible sociohistoire révélatrice de contextes de séparation.

Cet article a pour objectif d'exposer quelques jalons significatifs de cette sociohistoire: par-delà leur diversité, ils montrent que l'absence est apparue comme une conscience nouvelle du temps, une hétérochronie destinée à prendre en charge l'incertitude<sup>3</sup> du revenir dans la vie sociale. Ces jalons témoignent ainsi plus largement de ce qui est institué dans le lien à distance. Toutefois, rares sont les situations d'absence qui se laissent directement observer; elles nécessitent d'être documentées par le biais de récits et autres configurations relationnelles qui se manifestent comme autant de témoins de ce lien qui cherche à se maintenir *in absentia*. Nous renseignant sur la façon de dire l'absence selon les époques et les lieux – sa matière relationnelle –, ces récits se présentent comme un poste d'observation particulièrement pertinent pour (re)tracer les contextes où elle s'actualise comme conduite d'attache et comprendre les conditions de production de telles situations.

Les récits et configurations narratives retenues dans le cadre de cet article ont été choisis, non pas tant en adoptant un critère chronologique qui pourrait conduire à un effet de naturalisation de ce choix d'exposition, qu'en tenant compte d'une « chrono-logique » (Dufoix, 2018) invitant à souligner les effets normatifs des contextes qui organisent l'entrée dans la mobilité et le fait de rester. Deux types de situation sont présentés ici, qui montrent comment les moments de séparation où la présence bascule en absence – celle-ci devenant l'horizon de la présence – apparaissent comme un marqueur temporel significatif, dont les protagonistes en présence cherchent à conserver la trace par le biais de récits et/ou autre production matérielle. Ce faisant, un même fil conducteur parcourt ces jalons significatifs (points 1 et 2), celui qui consiste à souligner les liens étroits entre absence et disparition. Le troisième et dernier temps de

3 Parmi les sources d'incertitude, mentionnons les cas toujours possibles de dépassement de la durée d'absence, la réorientation subie ou consentie du projet migratoire, l'espacement dans le rythme des échanges. S'ajoutent désormais, pour les migrants sans statut légal, l'incertitude créée par l'érection de murs et de frontières sur les territoires traversés et leurs militarisations, ainsi que les cas de sédentarité forcée, si bien que jamais les situations d'absence n'ont été si diversifiées et généralisées.

l'article sera consacré à leur mise en discussion, en faisant des récits qui constituent la matière sensible de cette enquête au long cours des révélateurs de points de vue sexués inégalement distribués dans l'espace de la mobilité. En somme, cet article cherche à montrer que l'absence peut se concevoir comme un espace et un temps à part – une hétérotopie et une hétérochronie – au sein desquelles se développent des conduites d'attache qui, par-delà les différents contextes de séparation produisent plus largement un questionnement sur la présence manquante.

## **Jalon I : Inventer l'absence**

C'est par une sorte de dédoublement que les premières formes scripturales donnent à voir l'absence, ou plutôt le manque qu'elle crée. Une des plus anciennes occurrences connues de la séparation ayant pu subsister jusqu'à notre époque peut être située dans l'antiquité grecque, grâce au récit attribué à Plin le jeune. Son récit relate le cas d'un personnage féminin, fille du potier Dibutades, qui trace les contours du visage de l'être aimé avant son départ pour la guerre. Rien n'est indiqué concernant l'éventuel retour de celui-ci, mais cette représentation qui matérialise l'attachement à l'être proche produit la relation d'absence et la fait exister comme une relation de manque. L'événement est repris dans l'histoire de l'art qui voit dans le tracé du visage un mythe fondateur de la représentation (Frontisi-Ducroux, 2007).

«L'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes [et, pourrait-on ajouter, les femmes] se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel» (Foucault, 2001). Sans doute, doit-on cette représentation au caractère incertain du retour et à la rupture du cours ordonné du quotidien induit par la séparation. C'est pourquoi, ce qui est perçu comme l'acte inaugural de l'histoire de l'art peut apparaître comme un des premiers gestes féminins qui fait de l'absence un temps autonome, une hétérochronie de résistance – se souvenir – face à l'imminence du départ et au risque qui pèse sur cette absence. Ce geste créateur, qui retient le temps comme pour lui insuffler plus d'intensité, autonomise le temps de l'absence de celui de la mort. En maintenant actif et prégnant le souvenir de l'être proche parti pour la guerre dans l'attente d'un retour jamais certain, cette archive de la présence<sup>4</sup>, qui témoigne d'un art de la résistance, risque toutefois en suspendant ainsi le temps de maintenir l'absent dans un perpétuel présent.

On ne sait ce qu'il advint de l'être aimé mais, si l'on remonte plus loin

4 Dans une certaine mesure l'équivalent contemporain de cette archive est la photographie prise avant un départ.

dans le temps, on retrouve cette figure mythologique qui fait d'Ulysse un revenant. Son retour au terme d'un parcours semé d'épreuves prend sens grâce au personnage de Pénélope qui vit l'absence. Refusant de se considérer comme veuve et de se soumettre à ce statut, ce personnage féminin érigé en modèle, produit et qualifie l'attente du retour d'Ulysse non pas comme un temps précédant l'annonce probable du décès, comme le pensait l'entourage, mais en un temps d'absence dont la borne temporelle est le retour. Dans le récit homérique, il apparaît ainsi que le linceul qu'elle tisse le jour – et défait la nuit – « ne représente pas seulement l'ultime hommage dû aux parents de l'époux disparu, avant qu'elle ne s'en aille chez d'autres; il symbolise aussi l'immobilité funèbre du temps, réduit à l'alternance morne de jours et de nuits identiques » (Pralon, 1987). Ce faisant, est opposé au temps social du deuil, un temps nouveau, l'attente, qui advient par la *mêtis*, c'est-à-dire l'art de la ruse.

Ce que l'on peut inférer de ces récits qui ont perduré jusqu'à nos jours sous la forme de mythes, c'est qu'ils invitent à souligner la dimension de résistance qui fonde la relation d'absence dans ces premières occurrences. Résistance contre l'oubli et l'interruption des échanges, ils montrent que face aux ruptures du quotidien est opposée la relation d'absence qui maintient le lien. Celle-ci l'affirme en raison de l'incertitude qui pèse sur le devenir et aussi longtemps que dure l'incertitude. L'absence n'est pas seulement une hétérotopie qui cherche à combler un écart de positions par la mise en relation, elle est une hétérochronie tissée d'incertitude quant au revenir et qui suscite, pour compenser le manque de l'être cher, des gestes créateurs. Ces récits témoignent en effet d'une conversion de l'histoire racontée en paradigme d'action (Ricoeur, 1955). Désormais, les femmes n'occupent plus seulement la position du rester: en 2020, on compte 48,1 % de femmes parmi la population de migrants internationaux<sup>5</sup>. Actrices de leur migration, elles vivent autrement l'absence et façonnent les conduites d'attache aux proches. Cette production discursive de l'absence vécue, passe par des productions telles que les écrits, correspondances lettrées, dessins, récits. À l'ère du numérique, la relation est maintenue par des échanges permanents, offrant ainsi des possibilités visuelles nouvelles de mises en relation qui ne sont pas dénuées d'ambivalence en raison de la régulation des interactions à distance qu'elles rendent possibles. Cette facilité d'accès – cette ubiquité – peut même faire regretter le temps où les communications passaient essentiellement par la correspondance (Le Courant, 2014).

Ainsi, si le retour met fin à l'absence – tout en pouvant créer d'autres formes d'absence – celle-ci doit désormais de plus en plus composer avec la disparition, laquelle interpelle sur la façon de maintenir les liens en raison

5 Source des données : ONU DAES.

de l'incertitude aggravée qui entoure le sort des disparus. Pourtant, c'est sans doute dans les cas de disparitions que les conduites d'attache témoignent sur le temps long de la force du lien, malgré le silence, l'oubli, le déni.

## **Jalons 2 : les disparus : des absents silencieux**

La disparition véhicule une charge problématique, inqualifiable parce qu'insaisissable en tant que telle : est-elle le fait d'un éloignement géographique, d'un acte d'enfermement, d'un crime, d'une désertion face aux prescriptions normatives de l'assignation ? Elle n'autorise pas la certitude et n'est pas encadrée par les rituels présents dans la mort. Elle est sans deuil possible, prise dans un régime d'attentes indéfinies. Tant que la preuve matérielle que constituent les corps morts n'est pas produite, les proches des disparus ne peuvent entamer le processus de deuil. En effet, si le corps d'une personne décédée permet d'organiser les funérailles, de produire un certificat de décès et de procéder aux démarches bureaucratiques afin de situer la personne décédée dans le monde des morts, et sa famille dans l'état endeuillé, l'incertitude concernant les proches absents est source d'attentes multiples. Autrement dit, si les morts ont un passé, les disparus restent « suspendus » dans le présent portés par l'attente et l'espoir des proches de les retrouver<sup>6</sup>.

Objet relationnel dont la matière est tissée de doutes, de silences, la disparition doit son existence aux liens entre la personne disparue et un entourage qui constate la présence manquante et tente d'agir dessus par divers moyens (signalements, déclarations, mobilisations, etc.). Sa relativité tient au fait que sans un entourage de proches pour la rendre visible, sa charge problématique ne ferait pas événement. En l'absence d'un entourage pour la constater, nombre de personnes ne sont pas considérées comme disparues même si elles le sont de fait. La présence manquante apparaît ainsi étroitement liée aux conditions historiques, géographiques et sociales qui la produisent en contexte et l'actualisent sous des formes différentes.

Comme le statut qu'elle recouvre, cette modalité de non-présence est caractérisée par le flou. L'Organisation Internationale des Migrations (OIM)

6 Alors que les sociétés contemporaines sont marquées par la fluidité des appartenances et la circulation des personnes, des biens, des idées, elles produisent paradoxalement des cas très nombreux de morts et de disparitions. Selon les données de l'Association de recherche des personnes disparues, on estime pour un pays comme la France qu'il existe 10 000 cas de disparitions non élucidées classées inquiétantes chaque année. <https://www.arpd.fr/643+10-000-disparitions-inquietantes-par-an-en-france.html>

considère ainsi les migrant.e.s disparu.e.s comme des personnes décédées aux frontières extérieures des États<sup>7</sup>, tandis que le Comité International de la Croix Rouge (ICRC) met l'accent sur l'incertitude qui entoure le fait de disparaître. Ce flou doit beaucoup aux violences que rencontrent les migrant.e.s dépourvu.e.s de l'accès légal à l'espace ouvert de la mobilité. S'inscrivant dans le sillage des travaux qui visibilisent les mobilités au féminin, la géographe Camille Schmoll (2020) montre qu'il y a une spécificité des traversées selon les sexes, qui tient notamment à leur dimension mortifère – les femmes étant celles qui meurent davantage que les hommes dès les premières étapes du parcours, dans le désert et les prisons libyennes. Les récits qu'elle a recueillis sont d'abord ceux des survivantes que la chercheuse a rencontrées, côtoyées et suivies pendant près d'une décennie dans les lieux frontières aux marges de l'Europe, à Malte et en Italie. La matière de ces récits est donc inextricablement liée à celle, rendue silencieuse, des migrantes disparues lors de ces traversées et dont l'indicible peut s'actualiser en creux dans les dires des survivantes.

Comment faire le récit de ces disparitions ? Que nous révèlent-ils s'agissant de cette situation si particulière d'absence ? Si la figure du disparu cesse de l'être, dès lors qu'elle sort du régime d'indétermination dans laquelle elle est placée, c'est à travers celle du confident qu'on peut tenter de l'appréhender. Loin d'être des personnes « sans aveu », comme pouvait l'être la figure du vagabond (Foucault, 1975), les exilé.e.s usent de conduites d'attache pour maintenir le lien avec les réseaux du proche, à travers l'établissement stratégique de « pactes » entre compagnons de route, dont les migrations sont « illégalisées », afin de prévenir les parents et les proches s'ils n'arrivent pas à destination (Babels, 2017 : 93). Alors que l'enjeu est d'échapper à l'invisibilité sociale qui entoure le fait de disparaître, la figure du confident émerge ainsi parmi les compagnons de route comme un garant de la personne en mobilité, celle qui recueille les derniers mots, les noms de proches à prévenir en cas de non-arrivée à destination. Dans certains cas, avant de prendre la mer, sont confiés plus formellement un numéro de téléphone de l'entourage, le nom du passeur. Ces confidents jouent un rôle essentiel dans la politique de l'inanimé, au sein de laquelle s'entrelacent une logique sécuritaire, une logique papiériste et une logique de traceurs dans la recherche des personnes disparues et l'identification des corps morts (Diallo, 2018). Contre le risque de mort et/ou de disparition par migration, sont ainsi opposées des micros stratégies de résistance qui permettent de retrouver une identité, mais aussi

7 « Missing Migrants Project counts Migrants who have died at the external borders of states, or in the process of migrating to an international destination, regardless of their legal status » <https://missingmigrants.iom.int/methodology>



de passer potentiellement du statut de disparu.e à celui d'absent.e – qui autorise l'attente –, ou à celui de mort.e par migration, ce qui met fin à l'attente et organise l'entrée dans le processus du deuil.

Avec l'intensification ces dernières années des départs par voie maritime pour les personnes illégalisées par les politiques migratoires, l'incertitude liée au fait de ne pas savoir où sont les proches entraîne des épreuves spécifiques pour les familles. En Tunisie, au Maroc et en Algérie, les mères et épouses des disparus s'organisent autour d'une « topique de la dénonciation » (Boltanski, 1993), dont l'État se révèle être une figure centrale, dans un contexte où l'internationalisation des situations de disparition contribue à minimiser les responsabilités étatiques. En Tunisie, depuis 2011, les mères se mobilisent pour savoir ce que sont devenus leurs proches disparus. Cet engagement dans l'action témoigne de la volonté de mettre fin au régime d'incertitude qui entoure l'absence. Les photographies des êtres manquants et les slogans des pancartes brandies dans les défilés soulignent l'importance de maintenir vivant le souvenir de celui ou celle qui n'est plus là, afin d'interpeller sur la présence manquante tout en faisant récit de ce manque. Les *sit-in*, les manifestations, la création d'espaces numériques dédiés résonnent comme autant d'engagements dans l'action pour conférer une présence politique aux disparus et leur donner ainsi accès à une forme de visibilité. La disparition crée alors un espace collectif de représentation, et donc de conflit potentiel autour de ces représentations, une hétérotopie qui trouve dans l'absence un emplacement possible<sup>8</sup>.

## Mettre en récit l'absence

Si le fil conducteur des cas ici présentés a permis de montrer les liens étroits entre absence et disparition – la seconde étant une modalité de la première –, il s'agit à présent d'élargir le propos, en revenant sur les caractéristiques fondatrices de ces récits à partir desquels se base cette sociohistoire de l'absence. Ce qu'ils révèlent en premier lieu, c'est la position asymétrique qui se manifeste entre les personnes entrées dans l'espace de la mobilité et celles qui restent. Cet écart de positions<sup>9</sup>, qui expose à des contextes socialisateurs et des mondes différents, se double bien souvent d'une dépendance qui n'est pas seulement affective, mais peut être économique comme le soulignent nombre de témoignages. Dans

8 Sur le cas des mères mobilisées à Tunis depuis 2011 (Stimmatini, De Gourcy, 2022).

9 L'écart de position est à entendre au sens géographique et social, en raison des contextes différents dans lesquels évoluent les membres séparés.

de tels cas, ces récits invitent à se saisir d'un quotidien sur lequel pèse le risque de non-retour: celui-ci incluant à la fois une dimension physique et une dimension morale qui se traduit par le fait de revenir «réajusté» au groupe, familial et relationnel. Ils permettent également d'apprécier ce qui se joue dans ce temps de la séparation, quand celle-ci, motivée par la raison économique, ne s'y limite pas ou plus, et s'en affranchit progressivement (Blanchard, 2018; Chachoua, 2018). Le cas des travailleurs émigrés qui circulaient dans le champ migratoire Algérie-France jusque dans les années 1970 peut illustrer ces propos. Les lettres et enregistrements de voix sur magnétophones, les échanges entre proches que le sociologue Abdelmalek Sayad (1985) a pu documenter, soulignent cette asymétrie qui s'exerce à l'égard des familles restées sur place, dépendantes de l'aide financière de leurs proches émigrés. Cette asymétrie témoigne également de la position fondamentalement ambiguë de l'absent au regard de son groupe d'appartenance. Les récits recueillis lors de retours au pays contraints pour des raisons médicales révèlent l'ambivalence de l'absence, à travers le dilemme suivant mis en évidence par Véronique Petit : «comment concilier le devoir moral de soigner le migrant qui contribue aux ressources de la famille tout en tentant de limiter la durée de la cure afin de pousser le migrant à reprendre au plus vite le chemin de la migration?» (Petit, 2018). L'asymétrie dans l'absence apparaît donc comme un puissant révélateur de ces points de vue qui, tout en étant socialement situés et incarnés, sont dépendants et autonomes tout à la fois.

Tenant compte de ce qui précède, il convient toutefois de se demander si l'asymétrie est révélatrice d'un biais de genre dans les récits d'absence, en raison des positions différenciées assignées aux corps dans l'espace ouvert par la mobilité et celui du rester. Bien que les hommes aient majoritairement eu accès à la mobilité géographique à différentes époques, on ne peut en déduire que l'absence serait une expérience unilatéralement vécue par les femmes, spontanément ressentie, voire partagée par elles. Indépendamment de ses variations d'intensité, l'absence est une relation réciproque. Si elle se laisse davantage saisir à partir de récits féminins, c'est en raison des situations sociales qui ont longtemps cantonné les membres féminins d'une société donnée à «rester» sur place et/ou ont invisibilisé leurs mobilités (Morokvasic, 2011). Les exemples sont nombreux qui présentent les femmes comme étant «celles qui restent» (Cortès, 2016), celles dont l'immobilité, relative ou provisoire, est souvent nécessaire à la mobilité masculine.

Ce n'est donc pas tant en raison de leur appartenance au sexe féminin qu'il importe d'être attentif à leur vécu de l'absence, car il y aurait là un risque d'essentialisation, mais bien parce que l'ordre genré des mobilités a longtemps placé les femmes dans une configuration d'attente, une hétérochronie, par rapport aux mobilités et migrations majoritairement

masculines qui se sont déployées dans de nombreux domaines<sup>10</sup>. Reposant sur une partition entre sphères privée et publique, cet ordre genré est ainsi mis en évidence autour des figures féminines – la mère, l'amante, la sœur – davantage cantonnées à la sphère privée que leurs homologues masculins. Les récits exemplaires de Pénélope et de la fille de Dibutades sont à situer dans cette perspective.

Pourtant, l'immobilité forcée, contrainte mais aussi choisie dans laquelle a longtemps été placée la plupart des femmes, ne définit pas un temps passif – sauf à adopter une lecture réductrice de ce rester – mais se prête à penser l'absence en même temps qu'à la produire, c'est-à-dire à « dépenser » ce temps de l'attente en lui donnant des formes signifiantes, une matérialité symbolique, indice d'une relation à l'autre qui peut être une marque d'attachement. Ce sont ces récits ou ces configurations narratives – dont il convient de regarder comment et sous quelles conditions ils sont sortis du circuit du proche –, qui s'offrent ainsi comme données d'observation pour comprendre les conduites d'attache en situation d'éloignement et saisir les changements dans la façon de se rapporter au monde. Si ces points de vue ont perduré jusqu'à nos jours sous la forme de récits, ce n'est pas parce que les femmes avaient accès à une parole publique – loin s'en faut<sup>11</sup> – mais parce que les situations relatées ont été vues comme l'incarnation d'une sensibilité inscrite dans une structure affective, maternelle, conjugale, voire amicale à l'égard du sexe masculin, contribuant ainsi à renforcer les stéréotypes de genre. On peut aussi émettre une hypothèse complémentaire qui voit dans ces conduites d'attache des gestes de résistance aux frontières du politique, offrant ainsi un point de vue sensible et latéral sur les contextes qui produisent la séparation. À travers les différents cas présentés ici, l'absence apparaît bien comme le révélateur, à partir des récits qui lui donnent sens, d'un questionnement plus ample sur la présence manquante et ses causes.

10 Mentionnons ainsi les circulations marchandes, maritimes, militaires, religieuses, auxquels sont associées des formes longues de séparation et d'incertitude quant au revenir.

11 Soulignons à ce propos l'importance des porte-paroles qui accompagnent en Tunisie, au Maroc et ailleurs le mouvement des femmes engagées dans une quête de savoir ce que sont devenus les proches disparus.

## Conclusion

Dans quelle mesure, le mythe fondateur de l'Odyssée d'Ulysse en Méditerranée permet-il d'interroger les récits contemporains des mobilités ? Quelle continuité fonctionnelle y a-t-il entre cette expérience fondatrice et les exils contemporains connectés, visualisés, partagés en direct par les proches ? Si le récit homérique fait d'Ulysse un absent – dès lors qu'il l'est au regard de Pénélope – c'est après avoir été considéré comme un disparu. Cette modalité de non-présence se présente donc comme l'amorce possible d'une sociohistoire de l'absence. Désormais, les formes de l'absence se sont diversifiées, étendues et complexifiées et la profondeur de l'incertitude fait ressortir des expériences différentes du passage, de la traversée et de l'attente dans les récits des mobilités contemporaines.

Les récits d'absence ici considérés émanent de contextes sociaux, historiques et politiques différents et se présentent sous la forme d'hétérochronies. Leur transmission sous une forme exemplaire – dans les cas de la fille de Dibutades et de Pénélope – doit sans doute beaucoup aux écarts que l'on peut qualifier de « créatifs » et, en cela, contraires aux normes genrées. Par-delà leur diversité, ils témoignent tous de l'importance donnée au maintien du lien malgré l'incertitude du revenir et s'affirment ainsi comme des jalons structurants de cette sociohistoire en devenir. Offrant un prisme renouvelé pour repenser la place de l'absence dans les mobilités, ces récits soulignent également combien la société n'est pas qu'une masse d'individus, mais est constituée d'êtres en relation qui maintiennent ces liens contre l'usure du temps<sup>12</sup>. Un vaste champ de recherche se dessine ainsi, invitant à souligner les façons différenciées de vivre et de produire la relation d'absence avec les entourages de proches. Que ce soit avec la figure de l'« errant », celle du « nomade », celle du « diasporique » (Tarrius, 2000) ou celle de l'« exilé.e » (Nous, 2015), les façons d'expérimenter l'absence diffèrent selon les contextes de séparation et les obstacles qui se dressent sur les routes, mais ont en commun une même attention portée aux liens à distance.

Toutefois, les récits qui en rendent compte ne font pas seulement mention des conduites d'attente exemplaires qui s'observent en situation d'éloignement, ils invitent également à (re)considérer les différentes formes de résistance qui font de l'absence une hétérochronie parallèle aux autres temps de la vie sociale : résistance aux multiples formes de

12 Les *desaparecidos* argentins ou chiliens séquestrés par les juntes militaires, qui prélevaient arbitrairement les individus considérés comme dérangeants et n'en donnaient plus de nouvelles aux familles, constituent des cas paradigmatiques de ces absences non élucidées donnant lieu à des demandes mémorielles qui se transmettent sur plusieurs générations.

silence, à l'oubli, au déni, afin d'entretenir l'espoir de voir revenir l'absent.e, ou à défaut, de connaître les circonstances de sa disparition. L'expérience de l'absence telle qu'elle est mise en récit apparaît bien plus qu'un état transitoire, elle décrit une condition qui, d'hier à aujourd'hui, interroge sur la fabrique des causes et des contraintes liées à la présence manquante<sup>13</sup>.

## Bibliographie

- Babels. *La mort aux frontières de l'Europe. Retrouver, identifier, commémorer*. Neuvy-en-Champagne: Le passager clandestin, 2017.
- Blanchard, Emmanuel. «Des Kabyles “perdus” en région parisienne». In *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 144, 2018.
- Boltanski, Luc. *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*. Paris: Métailié, 1993.
- Chachoua, Kamel. «Un délire bien-fondé». In *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 144, 2018, pp. 45-60.
- Cortès, Geneviève. «Femmes et migrations : celles qui restent». In *EchoGéo* [En ligne], 37 | 2016. URL : <http://journals.openedition.org/echogeo/14742>
- Diallo, Alimou. «Politique de l'inanimé : un dispositif informel d'identification des “corps sans vie et sans papiers” au Maroc». In *Politique africaine*, vol. 152, no. 4, 2018, pp. 141-163.
- Dufoix, Stéphane. «Premiers éléments pour une sociologie historique des Global Studies». In Dufoix, Stéphane and Caillé, Alain and Chanial, Philippe and Vandenberghe, Frédéric Eds. *Des sciences sociales à la science sociale. Fondements anti-utilitaristes*. Lormont : Le Bord de l'Eau, 2018, pp. 249-263.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.
- Foucault, Michel. «Des espaces autres». In *Dits et Écrits II*, nouvelle édition. Paris: Gallimard, 2001, pp. 1571-1581.
- Freedman, Jane. “Engendering Security at the Borders of Europe: Women Migrants and the Mediterranean “Crisis””. In *Journal of Refugee Studies*, vol. 29, n° 4, 2016, pp. 568-582.
- Frontisi-Ducroux, Françoise. «“La fille de Dibutade”, ou l'inventrice inventée». In *Cahiers du Genre*, vol. 43, no 2, 2007, pp. 133-151.
- Le Courant, Stefan. «“Être le dernier jeune”». In *Terrain*, 63, 2014, pp. 38-53.
- Mandelstam, Ossip. *Simple promesse (1908-1937)*. Genève: La Dogana, 2012.
- Mekki, Ali. «Les maisons des migrants kabyles au cours des “trois âges de l'émigration”». In *Hommes & migrations*, n°1298, 2012, pp.42-53.
- Morokvasic, Mirjana. «L'(in)visibilité continue». In *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 51,

13 Je tiens à remercier les membres du comité de rédaction en charge de l'évaluation de l'article pour leurs remarques particulièrement stimulantes ainsi qu'Anne Françoise Volponi (PASSIM-Mesopolhis) pour ses conseils avisés lors des premières versions de l'article.

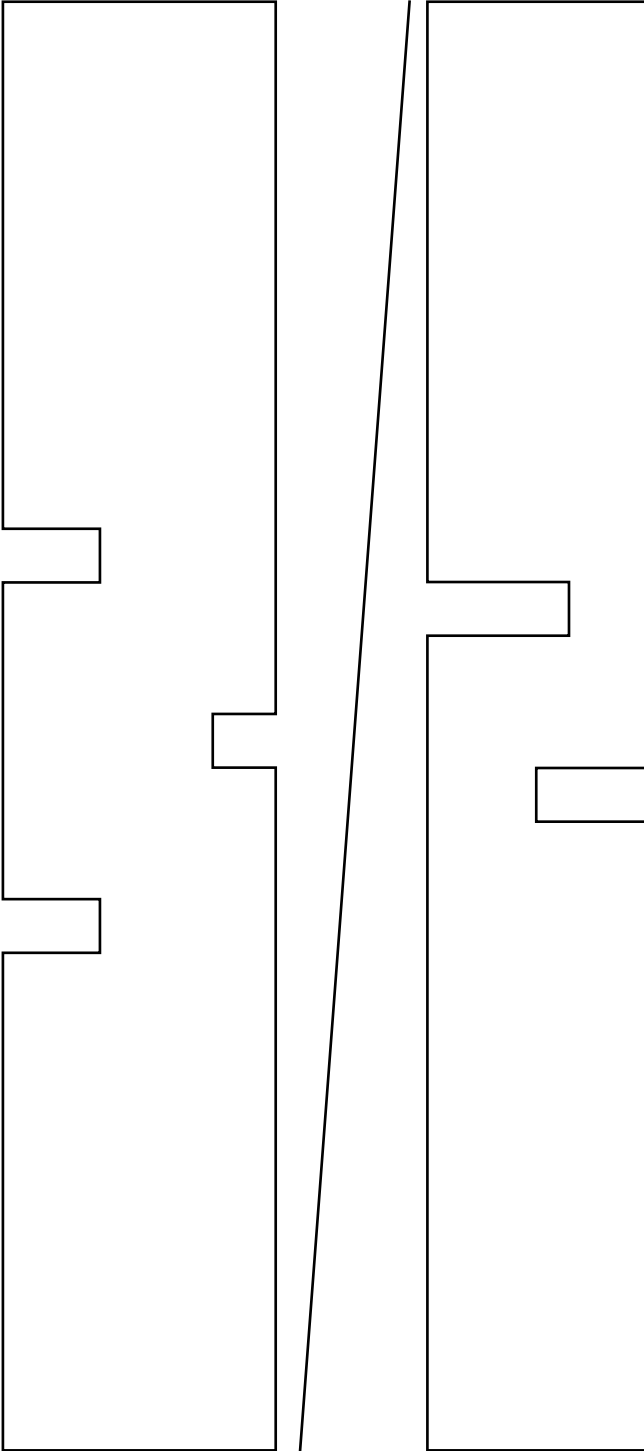
- 2011, pp. 25-47.
- Nouss, Alexis. *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 2015.
- Petit, Véronique. «Retours contraints de migrants internationaux au Sénégal : dilemmes familiaux face à la maladie mentale». In *Revue européenne des migrations internationales*, 2018, vol. 34, n°2-3, pp. 131-158.
- Pistrick, Eckehard. «La sonorité du vide. Comment les migrants se font entendre à travers le son et le silence ?». In *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 2018, n°144, pp. 61-78.
- Poinard, Michel. *Les Portugais dans l'émigration. une géographie de l'absence*. Thèse de Doctorat d'Etat en sociologie, Toulouse, 24 mai 1991.
- Pralon, Didier. «Épouser la reine (Pénélope)» (Colloque de Marseille, 1985), *Femmes et patrimoine*, G. Ravis-Giordani éd. Paris, 1987, pp. 239-250.
- Ricoeur, Paul. *Histoire et vérité*. Paris: Seuil, 1955.
- Schmoll, Camille. *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*. Paris: La découverte, 2020.
- Sayad, Abdelmalek. «Du message oral au message sur cassette, la communication avec l'absent». In *Actes de la recherche en sciences sociales*, 59, 1985, pp. 61-72.
- Sayad, Abdelmalek. *La double absence. Des illusions aux souffrances de l'immigré*. Préface de Pierre Bourdieu. Paris: Seuil, 1999.
- Sayad, Abdelmalek. *L'Immigration ou les paradoxes de l'altérité*. Nouvelle éd. Paris: éditions Raisons d'agir, 2006.
- Stimmatini, Sofia et De Gourcy Constance. «Que s'est-il passé ? Disparitions par migration en Méditerranée et engagements par épreuve des mères en Tunisie». In *Migrations Altérités*, Presses Universitaires de Provence, col. Sociétés contemporaines, 2022.
- Tarrius, Alain. *Les nouveaux cosmopolitismes. Mobilités, identités, territoires*. Paris: Editions de l'Aube, 2000.
- Thomas, W. Isaac. Znaniecki, Florian. *Le paysan polonais en Europe et en Amérique. Récit de vie d'un migrant*. Préface de Pierre Tripier, "Une sociologie pragmatique". Paris: Nathan, Essais et Recherches, 1998.
- Tyszler, Elsa. «"Nous sommes des battantes". Expériences de femmes d'Afrique centrale et de l'Ouest à la frontière maroco-espagnole». In *Genre, sexualité & société*, 2021, n°25.
- Wihtol de Wenden, Catherine. *Faut-il ouvrir les frontières ?* Paris: Presses de Sciences Po, 2014.





# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts



**Hétérotopies de l'enfance**



# La dystopie *W* pour dire l'horreur des camps de concentration. Une étude sur les hétérotopies de Perec

Samuel Holmertz\*  
New York University

## Abstract

In the work of Georges Perec, the novel *W or the Memory of Childhood* (1975) is an attempt, halfway between autobiography and detective novel, to reveal the greatest enigma of the existence of the writer, namely the tragic fate of his mother who was deported to Auschwitz from where she would never return. In order to be able to outline the ignominy of the concentration camps, Perec refers to a story that he himself had invented during his childhood: one on the island of W. Based on the Olympic ideal, its residents are athletes who must endure a series of inhuman challenges. The monstrous dystopia of the Island of W thus echoes the historical facts of the Second World War, which directly affected Perec, although he did not witness them in person. In the perspective of a study of the island of W, the concept of heterotopia forged by Michel Foucault will set the theoretical perspective for this work. This article will also analyze how the places – both the spaces of the everyday life and heterotopias, other spaces which very often play an allegorical role (Ellis Island, to which Perec dedicated a book, is also an example), as the island of W does – occupy a prominent place in Perec's works. This stresses out the metonymic power generated by the creation of spaces, whether entirely invented or borrowed from reality, since they always tell something other than merely showcase themselves and install a mirror game between fiction and reality.

**Keywords:** heterotopia, dystopia, space, childhood, concentration camps.

[...](regret d'un pays natal, d'une demeure ancestrale, j'aimerais tellement me retirer sur mes terres comme Athos) ma seule tradition, ma seule mémoire, mon seul lien est rhétorique – signe d'encrage [...] il n'y a pas de trace des lieux que j'ai habités (ils n'ont pas gardé ma trace et je n'ai pas gardé la leur): j'ai choisi pour terre natale des lieux publics, des lieux communs.

Georges Perec, « Vilin. Souvenir. 1970 » [*Lieux*], cité par Philippe Lejeune, « Vilin Souvenirs », *Genesis*, n° 1, 1992, p. 136.

\* holmertz.samuel@gmail.com

Dans le manuscrit qui engendrera par la suite le roman *W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec admet qu'il ne possède guère de point d'ancrage – ou *d'encrage*<sup>1</sup> comme il préfère l'écrire – sinon qu'il a pour patrie les endroits ordinaires qui font tellement partie du quotidien qu'ils en deviennent négligés. Devant cet aveu, sa plume revisitera pourtant les lieux de son enfance destituée, les lieux qui se sont fatalement évanouis dans la brume de l'oubli. *W ou le souvenir d'enfance* est alors avant tout un retour sur l'aube de la vie de l'écrivain, qui constitue aussi une tentative de revenir sur certains lieux qui ont exercé une importance capitale dans son existence.

Dans l'optique d'une étude sur les espaces dans l'œuvre de Perec, une notion nourrira la perspective théorique de ce travail, celle de l'hétérotopie. Concept forgé par Michel Foucault lors d'une conférence tenue en 1967 intitulée *Des espaces autres*, l'hétérotopie est, contrairement à l'utopie qui reste un idéal abstrait conçu à la faveur d'une construction imaginaire d'une société, la manifestation physique d'un modèle spatial.

Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. (Foucault 1994 : 755)

Inversement, les hétérotopies dépassent le cadre de l'abstraction en ceci, précisément, qu'elles investissent l'espace réel: «Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies» (Ibid. 756). Dans cette optique, on verra que gravite dans l'univers perecquien une multitude d'espaces autres, des hétérotopies emblématiques de l'œuvre de l'écrivain. D'abord, on s'efforcera de montrer que ce sont avant tout les espaces ordinaires qui constituent l'inspiration première de Perec. Ensuite, on s'attardera plus particulièrement sur *W ou le souvenir d'enfance* qui restitue le lieu perdu de son enfance, à savoir la rue Vilin où se trouvait l'appartement familial. Ce récit met également en avant un cas paroxystique d'hétérotopie : le camp de concentration qui, bien qu'évoqué de manière indirecte par l'écrivain, constitue bel et bien la clé de compréhension du roman. Il sera en définitive question de voir en quoi les lieux – aussi bien les espaces du quotidien, que les espaces autres qui jouent bien souvent un rôle allégorique, comme Ellis Island – occupent

1 Voir l'analyse de Bernard Magné dans son ouvrage *Georges Perec*, Paris, Nathan-Université, 1999, p. 28.

une place prépondérante dans l'œuvre perecquienne, si bien qu'on pourrait dire qu'ils constituent les véritables muses de l'écrivain. En attestent les divers textes en rapport aux lieux comme *Espèces d'espaces* (1974) ; *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (publié de façon posthume en 1982) ; *Lieux d'une fugue* (rédigé en 1965, paru dans le recueil de textes posthumes *Je suis né* en 1990) ; et surtout le projet autobiographique *Lieux*, publié à titre posthume en 2022, portant sur douze lieux parisiens auxquels il se sentait intimement attaché.

## Le poète de l'espace ordinaire

On le voit, l'écrivain est fasciné par les lieux en tout genre. Pourtant Perec reste avant tout célèbre pour son écriture joueuse et inventive en tant que membre de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo), ainsi que pour son exploration de l'infra-ordinaire ; son premier roman *Les Choses*, chronique d'un couple des années 60 dominé par la frénésie consumériste, en est probablement le meilleur exemple. Perec aime donc à se considérer comme le poète du commun, de la vie ordinaire. Dans l'introduction au Cahier de L'Herne consacré à l'auteur oulipien, les spécialistes perecquiens Claude Burgelin, Maryline Heck et Christelle Reggiani insistent cependant sur le rapport entre les lieux et l'exil, entre l'effritement du temps et l'espace perdu :

Enfin, il aura contribué à renouveler notre vision des lieux et des temps. Il nous a amenés à considérer autrement notre relation à nos espèces d'espaces, à regarder notre quotidien comme une question et non comme un donné, à chercher sous l'infra-ordinaire ce dont nous détournons si souvent les yeux. A voir que les lieux et leur éclatement pouvaient servir de métaphore à notre perception d'un temps brisé (comme il en fit l'expérience, enfant, alors que les transmissions essentielles lui firent défaut). Et que décrire les lieux où se vécurent des histoires d'errance et d'exil pouvait être façon de parler du plus intime de soi et de son inscription dans le temps. (Burgelin, Heck, Reggiani 2016 : 9)

L'espace dont l'écrivain se sent le plus proche est ainsi le commun. Ce terrain d'entente avec l'ordinaire, avec les lieux qui ne paient pas de mine, rejoint l'intérêt de Perec pour tout type d'espace. Ses préoccupations spatiales font invariablement écho à la réflexion de Michel Foucault sur la relation qu'entretient l'individu avec l'espace :

L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l'érosion de notre vie,



de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoulements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables. (Foucault 1994: 754-755)

Penser l'espace est une affaire complexe parce que chacun est relié, non pas à un seul mais à différents emplacements, qui disposent de leur propre histoire, prouvant par-là l'hétérogénéité de l'espace. Sans doute Perec est-il l'un des écrivains ayant abordé la question de l'espace avec le plus de finesse. Il n'a cessé, en réalité, de s'interroger tout au long de son œuvre sur les lieux et, on le verra, cette réflexion se rapporte toujours chez lui aux lieux de l'enfance dont il n'a plus que des bribes de souvenirs – lieux qui, précisément, témoignent de l'érosion de la vie. Cette fascination s'est matérialisée par son essai poétique *Espèces d'espaces*, sorti en 1974, soit un an avant la parution de *W*. L'extrait suivant traduit en particulier la méditation de l'écrivain sur la nostalgie de l'espace perdu :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources :

Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né, l'arbre que j'aurais vu grandir (que mon père aurait planté le jour de ma naissance), le grenier de mon enfance emplis de souvenirs intacts...

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être une évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute: il faut sans cesse le marquer, le désigner; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.

Mes espaces sont fragiles: le temps va les user, va les détruire: rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire [...]

L'espace fond comme le sable coule entre les doigts. Le temps l'emporte et ne m'en laisse que des lambeaux informes:

Écrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes. (Perec 2000: 179-180)

Ainsi Perec délivre-t-il sa conception poétique de l'espace, des espaces autres qui prennent vie essentiellement dans l'écriture. À travers ces mots lumineux, l'auteur manifeste sa fascination pour les lieux qu'il n'a pas

connus et les hétérotopies, qui constituent une métaphysique de l'Espace ayant toujours trait, on le voit ici, au synchronisme entre présence et absence, entre l'ici et l'ailleurs. C'est pourquoi Perec exprime clairement à quel point chacun, dans sa manière d'être, est constitué par les espaces : les espaces sont fragiles, comme en atteste l'usage répété du conditionnel ici, évoquant également cette interrogation profonde du Lieu qui définit les individus toujours en attente d'enracinement. Cette tension au sein de l'espace se cristallise le plus clairement avec *W ou le souvenir d'enfance*.

## L'origine de l'écriture ou le lieu perdu

Afin d'aborder ces questions profondes dans un seul récit, Perec fait le choix d'une structure unique pour la composition de son intrigue. Suivant le mode d'une alternance binaire, le roman est scindé en deux : un chapitre sur deux, écrit en italique, constitue la partie fictive du roman, tandis que l'autre moitié est un récit autobiographique composé de souvenirs, de recompositions de l'enfance. En utilisant partiellement le genre du roman d'aventures, voire policier, Perec dispose d'un prétexte pour poser une intrigue bien ficelée, laissant son alter-ego fictif nommé Gaspard Winckler mener l'enquête. Celle-ci sera parsemée d'incertitudes et de souvenirs éclatés, la clé de l'énigme se situant en réalité hors de l'intrigue et dans l'écriture. Cette écriture est écriture du fragment et du caché, ce je-ne-sais-quoi dissimulé quelque part entre réel et fiction ; le souvenir de jeunesse est motif d'un présent embrouillé, troublé, qui doit sans cesse être retrouvé. Perec est donc à même, en se donnant à la fiction, de se dissimuler sans pour autant se soustraire totalement à l'autobiographie. *W* demeure un exercice vertigineux où le narrateur est plongé dans deux univers distincts, le monde fictif du roman policier qui tracera la voie jusqu'à l'île de *W*, et le monde des souvenirs d'enfance qui tente de recoller les morceaux du puzzle de sa vie. L'auteur parvient toutefois à se défaire des pièges, il dessine les contours d'une réhabilitation de la vérité en rebâtissant le passé, et surtout en revenant à l'espace de son enfance.

*W* constitue un récit tout à fait particulier, tout en occupant une place singulière dans l'œuvre de Perec. Il s'agit selon ses propres mots du livre de la *défilialité*. L'auteur le présente de la manière suivante : « dans cette rupture, cette cassure qui suspend le récit autour d'on ne sait quelle attente, se trouve le lieu initial d'où est sorti ce livre, ces points de suspension auxquels se sont accrochés les fils rompus de l'enfance et la trame de l'écriture » (Perec 1975 : 4<sup>e</sup> de couverture). Le lieu initial, là où tout a commencé, est en réalité l'origine de l'écriture pour Perec. *W* se démarque par son aspect autobiographique et sa dimension historique : c'est un travail d'enquête qui exige de revenir sur les traces de l'histoire

personnelle, une œuvre qui s'apparente à un retour aux sources. Perec se voyait pour ainsi dire contraint d'employer une forme autobiographique pour révéler l'énigme de son existence, à savoir la mort de ses parents durant la Seconde Guerre mondiale. Alors qu'il était destiné à mener une enfance tout à fait banale au sein d'une famille juive de Belleville à Paris, la mort de son père, au cours de la drôle de guerre en 1940, précipite l'histoire familiale en tragédie. Le petit Georges est ensuite envoyé en zone libre à Villard-de-Lans dans le Vercors via un train de la Croix Rouge, séparé de sa mère et de toute une tradition puisqu'il y sera même baptisé catholique, ainsi arraché à ses racines juives. Cécile Perec, née Cyrla Szulewicz, est quelque temps après arrêtée et internée à Drancy avant d'être déportée à Auschwitz le 11 février 1943, date à laquelle les autorités françaises ont machinalement attribué le jour de sa mort. En réalité, l'incertitude demeure quant aux circonstances exactes de la mort de sa mère, laquelle ne reviendra jamais des camps.

## L'écriture de l'indicible

Tous ces éléments biographiques figurent dans le roman, mais sont délivrés au compte-gouttes, de manière fragmentée. L'exégète de référence de Perec, Philippe Lejeune, décrit l'entreprise perecquienne par ces mots : « parce qu'il était dos au mur, [il] a pris exclusivement des voies obliques pour cerner ce qui avait été non oublié, mais oblitéré, pour dire l'indicible » (Lejeune 1991 : 12). Le drame familial est raconté de façon oblique, puisque l'indicible, l'insoutenable réalité, ne peut être abordé frontalement mais seulement par détours, à travers des chemins sinueux. Sans doute tout écrivain se décidant à écrire sur la Shoah est-il inéluctablement renvoyé aux propos de Theodor Adorno sur l'impossibilité de faire de la poésie après Auschwitz : « écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes » (Adorno 2010 : 30-31). L'art est toujours en décalage avec la catastrophe survenue dans les camps d'extermination, puisqu'écrire sur l'Holocauste devient à la fois une nécessité et un problème. Et pour Perec, ce problème est encore amplifié puisqu'il n'a pas été un témoin lui-même : ayant subi la tragédie de l'histoire à distance, quoiqu'intimement, comment dire une expérience qu'on n'a pas vécue directement dans sa chair et dont la transmission n'a été assurée qu'avec les livres d'histoire ? C'est à cette aporie qu'il est sans cesse confronté :

“Je n'ai pas de souvenirs d'enfance” : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette

question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé: une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps. (Perec 1975: 17)

A la manière de l'antienne durassienne «Tu n'as rien vu à Hiroshima» (Duras 1960), constamment répétée dans le film *Hiroshima mon amour* réalisé par Alain Resnais, Perec n'a en vérité rien vu à Auschwitz et n'a même jamais su comment sa mère a péri, «officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France)» (Perec 1975: 57), selon les archives officielles. Ces nombreux points d'interrogation qui jalonnent la vie de Georges Perec constituent autant de points d'ancrage effacés, gommés et détruits pour toujours. La scission paroxystique qui se produit entre Georges et sa famille est symbolisée par l'évocation de son baptême catholique dans le Vercors, et de toute la cérémonie lors de laquelle il est lavé «avec du savon de Marseille» (Ibid. 126). Impossible ici de ne pas penser aux savons tristement célèbres fabriqués dans les camps de concentration; Perec marque ici le divorce définitivement consommé entre lui, converti au christianisme, ayant le luxe de se laver avec du savon, et sa famille qui fait partie des vaincus de l'Histoire, tragiquement réduits en poussière.

## **Ellis Island: l'espace du passage et du non-lieu**

Du fait de son identité dissoute par les événements subis, Perec entretient un lien confus et fort de malentendus avec sa judéité. Sans doute est-ce pour cela que l'écrivain a consacré un ouvrage à Ellis Island, hétérotopie par excellence, qui représente le lieu même de l'exil, le lieu des immigrants, du passage ou du refoulement selon la décision des autorités. Pour caractériser cet emplacement mythique, Perec fait de l'île la terre même de l'errance:

ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici,  
c'est l'errance, la dispersion, la diaspora.  
Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire  
le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le  
nulle part.  
c'est en ce sens que ces images me concernent, me  
fascinent, m'impliquent,  
comme si la recherche de mon identité  
passait par l'appropriation de ce lieu-dépotoir  
où des fonctionnaires harassés baptisaient des  
Américains à la pelle.  
Ce qui pour moi se trouve ici

ce ne sont en rien des repères, des racines ou des traces,  
 mais le contraire: quelque chose d'informe, à la limite du dicible,  
 quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission, ou coupure,  
 et qui est pour moi très intimement et très confusément  
 lié au fait même d'être juif. (Perec 1995: 59)

Perec se voit comme le Juif errant hors de sa judéité, dans la mesure où sa transmission a été inextricablement coupée par l'implacable hache de l'Histoire. Perec a en réalité résidé toute sa vie dans un ersatz d'Ellis Island, dans l'espace du non-lieu, dans l'espace autre. L'errance est la manière fondamentale d'être au monde de Perec, toujours en exil à la recherche d'un lieu où s'ancrer.

## **La rue Vilin, le terrain vague de la nostalgie**

Une partie de la réponse à ses interrogations existentielles se trouve dans l'emplacement de sa maison d'enfance, rue Vilin dans le quartier de Belleville à Paris. En se rendant sur le lieu, il écrit:

Ce qui caractérise cette époque c'est avant tout son absence de repère : les souvenirs sont des morceaux de vie arrachés au vide. Nulle amarre. Rien ne les ancre, rien ne les fixe. Presque rien ne les entérine. [...] La rue Vilin est aujourd'hui aux trois quarts détruite. Plus de la moitié des maisons ont été abattues, laissant place à des terrains vagues où s'entassent des débris, de vieilles cuisinières et des carcasses de voitures. (Perec 1975: 71)

La rue de son enfance se trouve complètement bouleversée, à l'exception près de l'ancien immeuble qui abritait l'appartement familial, demeuré intact, dernier témoin après la déliquescence engendrée par le cours du temps. Perec narre la destruction et le gouffre qui le sépare de son enfance spoliée, perdue à jamais: cependant, l'écriture restitue cette identité en suspens, en attente d'enracinement dans un Lieu, si bien que la rue Vilin est en réalité l'origine de l'écriture de Perec, le terrain intime de sa nostalgie, qui soutient l'hétérotopie paradoxale qu'est la rue de son enfance – le lieu originel se trouve toujours là, au même endroit, mais changé à jamais.

## Le navire et l'aventure

Avant d'approcher la vérité de la disparition de sa mère, Perec entraîne le lecteur au sein de la partie fictive de *W*, dans une intrigue à mi-chemin entre roman d'aventure et roman policier. En effet, Gaspard Winckler reçoit une lettre mystérieuse qui lui donne rendez-vous, afin de discuter d'une affaire de disparition. Le mystérieux mandateur lui annonce que son homonyme, un enfant sourd-muet, a disparu lors d'un voyage en bateau autour du monde avec sa famille, aux alentours de la Terre du Feu à l'extrême Sud du continent sud-américain. Gaspard se voit confier l'enquête sur cette disparition et accepte de remonter la trace du jeune garçon. On peut ici noter que Michel Foucault considérerait justement le navire comme l'hétérotopie parfaite :

si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle jusqu'à nos jours [...] la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. (Foucault 1994: 762)

Il s'agit en effet du lieu du tout et de nulle part mais, contrairement à Ellis Island qui recevait le monde à ses portes, le navire ne se contente pas d'accueillir, mais parcourt activement les océans, il va jusqu'au bout de la planète et demeure la possibilité même d'un nouveau monde. Cette conquête comporte son lot de risques, en particulier le risque d'une fortune de mer, d'un bateau qui chavire et qui finit par couler. Perec décrit avec force tout l'imaginaire du navire qui vogue contre les vents contraires et sur lequel pèse la menace de se perdre au large, loin de tout :

le bateau erre, poussé par les vents, d'une côte à l'autre, d'un port à l'autre, s'arrête un mois ici, trois mois là, cherchant de plus en plus vainement l'espace, la crique, l'horizon, la plage, la jetée où le miracle pourrait se produire ; et le plus étrange est encore que plus le voyage se poursuit et plus chacun semble persuadé qu'un tel endroit existe, qu'il y a quelque part sur la mer une île, un atoll, un roc, un cap, où soudain tout pourra arriver, où tout se déchirera, tout s'éclairera, qu'il suffira d'une aurore un peu particulière, ou d'un coucher de soleil, ou de n'importe quel événement sublime ou dérisoire, un passage d'oiseaux, un troupeau de baleines, la pluie, le



calme plat, la torpeur d'une journée torride. Et chacun se raccroche à cette illusion, jusqu'au jour où, au large de la Terre de Feu, pris dans une de ces soudaines tornades qui sont là-bas presque quotidiennes, le bateau sombre. (Perec 1975: 42-43)

Les images sont décrites ici de manière à illustrer la lumière éclatante, l'aurore rédemptrice qui s'embusque derrière la tempête. Le « miracle » dont il est ici question a quelque chose de messianique, analogue à un surgissement surnaturel et salvateur, qui cède néanmoins face au drame et l'aperçu du naufrage. Sans qu'on puisse en être entièrement certain à ce point du récit, tout porte à croire que le garçon, seul survivant, représente l'écrivain lui-même, qui met en parallèle la disparition de la famille fictive avec la sienne propre, lui l'orphelin ayant dû continuer à vivre après avoir subi la disparition de ses parents. L'alternative qu'offre le roman, à travers le parallèle des deux récits, est de retrouver la lumière de la vérité. L'aurore décrite ici représente ainsi cet espoir de vérité. Il faut fournir un vrai effort pour parvenir à cette image salutaire. Batailler parmi les ombres de la mort et les cadavres de la mémoire sera en ce sens le but de toutes les pages du récit. Les métaphores de la lumière et de l'obscurité désignent les mouvements contradictoires de la mémoire, à la fois ressouvenir et oubli. La présence et l'absence se confondent en un seul plan, et l'aurore est à trouver dans la clarté de l'écriture. C'est, en fin de compte, celle-ci qui sauve de l'oubli et qui offre à Perec une seconde chance, une opportunité de répéter sa vie et de se voir dans un reflet nouveau. Le nouveau monde qui est investi, après cet épisode, est l'île W.

## **W, l'île flottante**

En effet, après que Gaspard décide finalement d'accepter la mission, une césure a lieu dans le roman, provoquant une réelle rupture au sein de la narration. La première partie s'achève avec la partie fictive en italique, laissant ainsi place à des points de suspension qui occupent une page entière – interruption diégétique qui représente le hiatus de la vie de Perec, le temps de l'innocence lui ayant été ravi. Le roman d'enquête est remplacé dans cette seconde partie par la description de l'île W. Celle-ci est dépeinte comme un endroit énigmatique situé dans l'une des régions les plus isolées de la civilisation humaine, à l'autre bout du monde. Si l'on ne se fie qu'au premier coup d'œil, la société semble parfaitement organisée, soigneusement répartie en quatre villages, composés aussi bien d'athlètes que d'organiseurs de différentes épreuves physiques. Le lecteur découvre ainsi une île utopique gouvernée d'une main de maître. Mais rapidement, le lecteur comprend que W est une dystopie absolument

terrifiante. Perec installe l'univers W à travers une description qui renforce l'aspect lointain de ce lieu reculé, hors du temps et hors du monde :

Il y aurait là-bas, à l'autre bout du monde, une île. Elle s'appelle W. Elle est orientée d'est en ouest ; dans sa plus grande largeur, elle mesure environ quatorze kilomètres. Sa configuration générale affecte la forme d'un crâne de mouton dont la mâchoire inférieure aurait été passablement disloquée.

Le voyageur égaré, le naufragé volontaire ou malheureux, l'explorateur hardi que la fatalité, l'esprit d'aventure ou la poursuite d'une quelconque chimère auraient jetés au milieu de cette poussière d'îles qui longe la pointe disloquée du continent sud-américain, n'auraient qu'une chance misérable d'aborder à W. Aucun point de débarquement naturel ne s'offre en effet sur la côte, mais des bas-fonds que des récifs à fleur d'eau rendent extrêmement dangereux, des falaises de basalte, abruptes, rectilignes et sans failles, ou encore, à l'ouest, dans la région correspondant à l'occiput du mouton, des marécages pestilentiels. (Perec 1975: 93)

Les conditions d'accès à l'île rendent le débarquement quasi impossible, comme si on avait à faire à un lieu inatteignable, au-delà des limites du possible et de l'imaginable. Or Foucault met justement en avant, comme cinquième principe, l'idée que les hétérotopies

supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. (Foucault 1994: 760)

En effet, l'île se caractérise par son isolement et sa clôture, qui n'autorisent qu'une infime marge d'ouverture. W flotte au bout de la Terre, loin des civilisations et à l'insu du monde.

## **Les dieux du stade**

La société, dont le poumon politique et administratif réside dans une mystérieuse bâtisse nommée la Forteresse, est entièrement rythmée par des jeux et des compétitions sportives qui rappellent les Jeux Olympiques. Effectivement, l'idéal sportif qui gouverne toute vie commune est symbolisé par la devise latine *FORTIUS ALTIUS CITIUS* écrite en majuscules (Plus fort, Plus haut, plus vite). En réalité, il s'agit de la véritable devise des

Jeux Olympiques que l'on doit à Pierre de Coubertin, si ce n'est que l'ordre des mots est ici inversé comme pour pervertir le sens de la formule. Le stade olympique offre lui-même un exemple parfait d'hétérotopie, lieu où règne l'excellence sportive et le surpassement de soi, avec comme couronnement l'exaltation de la victoire. Un tel lieu est traditionnellement présenté de façon laudative – le sport étant généralement valorisé pour ses vertus et bienfaits, qui servent au développement du corps, mais aussi à l'épanouissement mental – : *Mens sana in corpore sano*, dit la formule latine devenue populaire (un esprit sain dans un corps sain). Ainsi la société W encourage-t-elle une forme de purification à la fois physique et mentale au nom d'une idéologie hygiéniste de l'humanité, que mentionne Foucault également au sein de ce même cinquième principe des hétérotopies :

Il y a même d'ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse, mi-hygiénique comme dans les hammams des musulmans, ou bien purification en apparence purement hygiénique comme dans les saunas scandinaves. (Ibid. 760)

Sauf que l'île W n'est pas une attraction récréative ou un lieu de plaisance, elle est un espace où les participants ne connaissent aucun repos et se font épier en permanence.

## **Les contours pénitentiaires de W**

De manière tout à fait complémentaire à la valeur capitale du sport, qui s'inscrit dans le projet hygiéniste de la société W, le lecteur se rend compte à quel point l'île laisse transparaître des traits autoritaires. En réalité, la dureté des conditions d'existence, couplée à la stratification sociale et politique de W, résonne avec le sixième principe de l'hétérotopie, à savoir la fonction de compensation qui « cré[e] un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon » (Ibid. 761). En effet, Foucault s'appesantit sur l'aspect hiérarchique de l'hétérotopie, lorsqu'il mentionne certains missionnaires qui fondent de nouvelles sociétés calquées sur un idéal moral :

Dans certains cas, elles [les colonies] ont joué, au niveau de l'organisation générale de l'espace terrestre, le rôle d'hétérotopie. Je pense par exemple, au moment de la première vague de colonisation, au XVII<sup>e</sup> siècle, à ces sociétés puritaines que les Anglais avaient fondées en Amérique et qui étaient des autres lieux absolument parfaits. Je pense aussi à ces extraordinaires colonies de jésuites qui ont été fondées

en Amérique du Sud : colonies merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie. Les jésuites du Paraguay avaient établi des colonies dans lesquelles l'existence était réglée en chacun de ses points. (Idem)

De manière analogue aux colons puritains et jésuites, les gouvernants de l'île W réglementent la vie sociale autour de l'idéal hygiéniste et sportif, lequel participe du contrôle total des citoyens. L'île W rappelle plus particulièrement les colonies pénitentiaires insulaires, au sein desquelles étaient regroupés des repris de justice condamnés aux travaux forcés, comme dans les bagnes de Guyane ou de Nouvelle-Calédonie institués par le gouvernement français (Foucault 1975 : 284). Sur l'île W, le principe de surveillance et de contrôle qui garantit la soumission des corps est progressivement dévoilé à travers les agissements des organisateurs des jeux. Effectivement, le corps des athlètes est muselé et mis sous tutelle des gouvernants. Outre la performance athlétique sévèrement observée, les organisateurs assignent aux hommes, aux femmes et aux enfants de vivre à l'écart les uns des autres et de rester ségrégués, en accord avec le compartimentage minutieux de tout élément au sein de l'île. A travers des lunettes foucaaldiennes, d'aucuns pourraient lire là la portée du biopouvoir qui s'infiltré dans la vie de chacun. De plus, au fil des pages, W fait davantage penser à une île pénitentiaire où surveiller et punir remplace peu à peu la maxime olympique. Comme l'analyse Foucault, « la discipline procède d'abord à la répartition des individus dans l'espace, et pour cela, elle met en œuvre plusieurs techniques » (Foucault 1975 : 143) Et de préciser :

L'espace disciplinaire tend à se diviser en autant de parcelles qu'il y a de corps ou d'éléments à répartir. Il faut annuler les effets des répartitions indévisées, la disparition incontrôlée des individus, leur circulation diffuse, leur coagulation inutilisable et dangereuse ; tactique d'antidésertion, d'antivagabondage, d'antiagglomération. Il s'agit d'établir les présences et les absences, de savoir où et comment retrouver les individus, d'instaurer les communications utiles, d'interrompre les autres, de pouvoir à chaque instant surveiller la conduite de chacun, l'apprécier, la sanctionner, mesurer les qualités ou les mérites. Procédure donc, pour connaître, pour maîtriser et pour utiliser. La discipline organise un espace analytique. (Ibid. 144-145)

Le dispositif disciplinaire a pour but de réguler la totalité de l'existence. Toute l'organisation de l'île W est effectivement dirigée de manière tentaculaire voire totalitaire : la première impression de l'image utopique s'efface définitivement devant une vision dystopique radicale, dans laquelle les droits élémentaires humains sont complètement bafoués ; sans vergogne on laisse vivre et on donne la mort.

Plus les vainqueurs sont fêtés, plus les vaincus sont punis, comme si le bonheur des uns était l'exact envers du malheur des autres [...] le triomphe réservé au vainqueur d'une Olympiade, et plus particulièrement à celui qui aura gagné la course des courses, c'est-à-dire le 100 m, aura peut-être comme conséquence la mort de celui qui sera arrivé le dernier. C'est une conséquence à la fois imprévisible et inéluctable. Si les Dieux sont pour lui, si nul dans le Stade ne tend vers lui son poing au pouce baissé, il aura sans doute la vie sauve et subira seulement les châtiments réservés aux autres vaincus ; [...] Mais si un seul spectateur se lève et le désigne, appelant sur lui la punition réservée aux lâches, alors il sera mis à mort ; la foule tout entière le lapidera et son cadavre dépecé sera exposé pendant trois jours dans les villages, accroché aux crocs de boucher qui pendent aux portiques principaux, sous les cinq anneaux entrelacés, sous la fière devise de W – FORTIUS ALTIUS CITIUS – avant d'être jeté aux chiens. (Ibid. 147-148)

L'intégrité physique normalement due aux athlètes est remplacée par des règles absolument arbitraires, relevant d'une cruauté ignominieuse qui écrase l'humain. Ces châtiments infligés aux participants sont semblables aux spectacles punitifs dont parle Foucault, durant lesquels le souverain laissait éclater la manifestation de sa force. Mais ici, ces cérémonies violentes n'ont aucun but politique, sinon une jouissance aveugle et cruelle de la part des chefs qui entendent disposer des corps comme de pions jetables.

## **La colonie W et le règne de l'absurde**

Les mesures disciplinaires constituent une machine à broyer qui force les athlètes à se conformer à l'absurde, à une loi injuste et despotique. Dans ces jeux monstrueux auxquels personne n'a de toute évidence choisi de participer, on risque tout, même sa propre vie. Les jeux du cirque vont vite tourner aux jeux de massacre, où les participants dépouillés de leur humanité et dont la seule valeur est réduite à leur rendement sportif, endurent publiquement les supplices. A cet égard, il est dit que « l'abandon des noms propres appartenait à la logique W : bientôt l'identité des athlètes se confondit avec l'énoncé de leurs performances » (Ibid. 134). Les acteurs sont réduits au silence, dépossédés de leur nom et traités comme de simples numéros, des moins que rien à la merci de leurs bourreaux.

Les petits officiels n'ont, à vrai dire, pas grand-chose à faire : les préposés aux douches tournent négligemment leurs robinets d'eau bouillante ou glacée ; les coiffeurs passent leurs tondeuses ; les gardiens de travée font claquer leurs longs fouets ; les crieurs donnent le signal des applaudissements et

des huées.

Mais il faut que les Hommes se lèvent et qu'ils se mettent en rang. Il faut qu'ils sortent des chambrées – Raus! Raus! – il faut qu'ils se mettent à courir – Schnell! Schnell! – il faut qu'ils entrent sur le Stade dans un ordre impeccable! (Ibid. 210-211)

Très vite, c'est le règne du hasard, de l'aléatoire, du chaos qui régent la vie des athlètes. La référence aux Dieux, aux Juges et aux Directeurs – comme sont appelés les organisateurs des tournois –, suggère le pouvoir du demiurge despotique qui peut décider du destin de l'un de ses sujets, d'un lancer de dés ou d'un simple claquement de doigts :

Mais l'on connaît assez le monde W pour savoir que ses Lois les plus clémentes ne sont jamais que l'expression d'une ironie un peu plus féroce. L'apparente générosité des règles qui déterminent l'accession aux postes officiels se heurte chaque fois au bon plaisir de la Hiérarchie : ce qu'un Chronométréur suggère, un Arbitre peut le refuser ; ce qu'un Arbitre promet, un Juge peut l'interdire ; ce qu'un Juge propose, un Directeur en dispose ; ce qu'un Directeur concède, un autre peut le nier. Les grands Officiels ont tout pouvoir ; ils peuvent laisser faire, comme ils peuvent interdire ; ils peuvent entériner le choix du hasard ou lui préférer un hasard de leur choix ; ils peuvent décider, et revenir à tout instant sur leur décision. (Ibid. 209-210)

C'est en définitive la Loi qui se retourne contre elle-même ; contre toute logique, l'excellence sportive non seulement détruit mais annihile complètement les corps. A la manière de la funeste expression « le travail rend libre », slogan apposé à l'entrée des camps d'extermination, « aller plus vite, aller plus haut et aller plus fort », c'est aller plus sûrement vers la mort, vers l'oblitération totale – toute logique étant renversée, l'arbitraire ayant triomphé en maître absolu du jeu. Il apparaît alors clairement que l'île constitue en réalité une parabole des camps de concentration, tant les indices disséminés dans le récit affluent ; le tout dernier paragraphe de la partie fictive révèle pour de bon la fonction réelle de La Forteresse, qui se trouve au cœur de l'île et y recèle ses terribles secrets :

Celui qui pénétrera un jour dans la Forteresse n'y trouvera d'abord qu'une succession de pièces vides, longues et grises. Le bruit de ses pas résonnant sous les hautes voûtes bétonnées lui fera peur, mais il faudra qu'il poursuive longtemps son chemin avant de découvrir, enfouis dans les profondeurs du sol, les vestiges souterrains d'un monde qu'il croira avoir oublié : des tas de dents d'or, d'alliances, de lunettes, des milliers et des milliers de vêtements en tas, des fichiers poussiéreux, des stocks de savon de mauvaise qualité ... (Ibid. 220)



Tout comme pour des millions de déportés, la trace de Cécile Perec a disparu, exterminée à jamais. Mais, paradoxalement, comme l'analyse Bernard Magné, Perec réussit par l'écriture à repérer le tombeau de sa mère :

Dans la réalité, que Perec connaît fort bien, le four crématoire est le lieu de la disparition de toute trace : c'est parce que l'itinéraire tragique de Cyrla Perec la conduit aux crématoires d'Auschwitz qu'elle "n'a pas de tombe". Par son "erreur", le texte de *W* inverse cette réalité et fait du four le lieu d'*exhibition* des traces : ce qui devait effacer donne à voir, ce qui devait détruire conserve. (Magné 1994 : 80)

Ainsi l'écrivain réussit-t-il à trouver une forme de réponse à la disparition de sa mère, à faire son deuil et à entrevoir la possibilité de tourner la page de cet épisode incompréhensible de son existence, à travers l'invention de la dystopie *W* dénichée des souvenirs de son enfance.

## **Résolution : l'univers *W* comme miroir de l'espace absolument autre**

Enfin, dans la partie autobiographique, au sein du tout dernier chapitre, Perec explique son geste littéraire et la signification de l'île de *W*. C'est après la lecture d'un ouvrage sur les camps de concentration intitulé *L'univers concentrationnaire* de David Rousset, lui-même rescapé du camp de Buchenwald, que Perec se résout à écrire sur cette histoire, dont il n'a pas été témoin lui-même mais à laquelle il est malgré lui sans cesse renvoyé. Les mots qui concluent le récit dévoilent l'origine de son projet : « J'ai oublié les raisons qui, à douze ans, m'ont fait choisir la Terre de Feu pour y installer *W* : les fascistes de Pinochet se sont chargés de donner à mon fantasme une ultime résonance : plusieurs îlots de la Terre de Feu sont aujourd'hui des camps de déportation » (Perec 1975 : 222). On comprend que l'île de *W* soit sortie de l'imagination d'un garçon de douze ans, afin de reconstituer les circonstances de la disparition de sa mère et son ancrage originel dans les camps. Seule la fiction peut faire sens, au point que la dystopie monstrueuse qu'est *W* paraît plus vraisemblable encore que l'insoutenable réalité historique. Il aura fallu l'imagination d'un enfant pour donner une sorte d'explication à la confiscation de tout un pan de vie. Cela renseigne sur le pouvoir métonymique qui existe dans la fabrication des espaces, qu'ils soient entièrement inventés ou qu'ils empruntent au réel, en ce qu'ils racontent toujours autre chose qu'eux-mêmes et installent un jeu de miroir entre fiction et réalité. En considérant le récit *W* comme un

miroir réfléchissant la vérité des camps de concentration, il faut se référer encore à Foucault, pour lequel le miroir offre une visibilité nouvelle qui gratifie les hétérotopies d'une perspective plus riche :

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent [...] À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (Foucault 1994 : 756)

À ce titre, le récit *W* constitue un miroir dystopique permettant un retour sur l'enfance, jusqu'alors un trou noir marqué par l'absence de souvenirs. La parabole conçue par l'auteur, comme geste à la fois artistique mais surtout création fantasmagorique d'un adolescent, est un miroir salvateur qui récupère le lieu de l'enfance. Le miroir allégorique que forme l'île imaginée par Perec fait communiquer la mythologie olympique de *W* avec la réalité des camps de la mort.

Dès lors, l'univers *W* demeure un espace fondateur, un récit de l'absence pour l'écrivain et l'homme qu'est Perec. La dernière phrase détaillant la genèse du livre, laconique et limpide, raconte *in fine* l'entremêlement entre fiction et réalité, à savoir l'hétérotopie qu'est le lieu d'ici, attestant du projet perecquien parvenu enfin dans ces ultimes mots à son terme – les trois points de suspension fusionnant une fois pour toutes en point final et invitant à retourner à Belleville sur les pas de Perec, aux ruines de la rue Vilin.

## Bibliographie

- Adorno, Theodor W. *Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz. Paris: Payot, 2010.
- Burgelin, Claude. Heck, Maryline et Reggiani, Christelle. *Cahiers de l'Herne*, n° 116: *Perec*, L'Herne, 2016.
- Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.
- Magné, Bernard. *Georges Perec*. Paris: Nathan-Université, 1999.
- Magné, Bernard. « Le viol du bourdon ». In *Le Cabinet d'amateur*, n° 3, 1994.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir, Naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975.

- Foucault, Michel. «Des espaces autres» (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). In *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49. In *Dits et Écrits (1954-1988) Tome IV. 1980-1988*. Paris, Gallimard, 1994.
- Perec, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Éditions Denoël, 1975.
- Perec, Georges. *Ellis Island*. Paris: POL., 1995.
- Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.
- Perec, Georges. *Lieux*. Paris: Seuil, 2022.
- Lejeune, Philippe. *La mémoire et l'oblique*. Paris: POL., 1991.
- Lejeune, Philippe. «Vilin Souvenirs». In *Genesis*, n° 1, 1992.

# Les imbéciles de Jerome Avenue: hétérotopie et récit de soi dans l'œuvre de Jerome Charyn

Michaëla Cogan\*  
Université de Franche-Comté

## Abstract

This article explores the specific role of heterotopia in a literary context as a place located in-between reality and fiction, specifically in the light of the autofictional play at work in Charyn's writing. As both a spatial landmark and imaginary background of a reinvented world, the Bronx intersects both fact and creation. This subjective cartography brings Charyn to reposition different possible first persons along a complex spectrum. Like Jerome Avenue, which cuts Charyn's former borough in half, the line separating history and story is not wholly uncrossable, but rather a threshold to an affective mode of speech based on idiosyncrasy.

**Keywords :** Bronx, autofiction, idiocy, subjective cartography, heterotopia

Né dans la partie sud du Bronx en 1937, Jerome Charyn n'a jamais vraiment quitté cette enclave natale pourtant minée par la misère sociale et intellectuelle. Premier de sa communauté d'immigrants juifs polonais et biélorusses à s'exiler à Manhattan, il a obtenu un diplôme de Columbia et a longtemps enseigné à la City University de New York. S'il a beaucoup voyagé en Europe et s'est installé de façon presque permanente à Paris dans les années 1990, c'est à Greenwich Village, dans la ville de New York, qu'il a fini par revenir pour continuer à y écrire aujourd'hui.

Le Bronx disparu de son enfance, ravagé par les incendies du début 1970, est un point magnétique autour duquel gravite une grande majorité de ses textes, qui rendent hommage à ce lieu des origines. Perdu puis retrouvé, ce quartier figure comme toile de fond à la plupart des textes charyniens

\* [michaela.cogan@univ-fcomte.fr](mailto:michaela.cogan@univ-fcomte.fr)

qu'il permet de situer dans un espace-temps suspendu et « hétérotopique », dans le sens que Foucault donne à ce terme : devenu personnage de fiction, le Bronx mythologique de Charyn fait effectivement partie de ces lieux à la fois référentiels et « absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent » (Foucault 2001).

Charyn n'a en effet cessé d'engendrer un « autre » Bronx par l'écriture, cartographié au gré de son imaginaire personnel, mais dont les lignes de métro aériennes et les cafétérias souterraines sont pourtant modelées sur le quartier historique, référentiel et « effectivement localisable » (Foucault 2001) qu'était le Bronx dans les années quarante et cinquante. Charyn ajoute déjà, en appendice de son premier recueil de nouvelles publié en 1967, une carte du Bronx dessinée à la main, intitulée avec grandiloquence « La carte du monde de Lippy » (en référence à un des personnages adolescents de la première nouvelle, modelé en grande partie sur Harvey, le frère aîné de Charyn) et situant les principaux lieux et personnages (fictifs) de ses histoires : Sing-Sing ou le repaire des gangsters les plus chevronnés, le Crotona Y où les durs du quartier s'entraînent à la musculation, la cafétéria Schimmel's qui abrite en son sein les derniers acteurs de vaudeville yiddish, vestiges d'un monde en passe de disparaître. Qu'il s'agisse des nouvelles urbaines rassemblées en 2015 dans *Bronx amer (Bitter Bronx)* ou de *Bronx Boy* (2002), dernier volume d'une trilogie autofictionnelle traduite en français par Marc Chénétier et consacrée à l'enfance de Charyn, le Bronx cartographié par Charyn dans ses fictions correspond bien à une « carte du monde selon Jerome », tant cet univers est subjectivisé. Les reliefs de cette géographie singulière et personnelle sont avant tout idiosyncratiques : à l'image de la Jerome Avenue qui balafre son quartier natal du nord au sud, la frontière poreuse entre le territoire objectif et l'univers que l'écrivain s'est réapproprié renferme tout un monde signé Jerome Charyn et teinté des nuances douces-amères d'une fiction tout autant historique qu'émotionnelle.

## **1. « Des règles géographiques bien à nous ».**

### **Metropolis et Poisson-chat. Réorienter le Bronx, du souvenir à l'écriture prospective**

C'est par l'écriture que Charyn circule entre les réminiscences d'une enfance blafarde passée entre les murs borgnes d'un quartier sans attrait et les possibilités d'un récit mythologisé haut en couleurs – cette entreprise de ré-enchantement du Bronx se déployant sur toute une œuvre, y compris dans les ouvrages *a priori* les moins propices à cette réinvention. Précisément sous-titré *New York comme mythe, marché et pays magique*,

son ouvrage de non fiction *Metropolis* (1986) sur la ville de New York, un ouvrage étayé d'une bibliographie très fournie qui témoigne d'une certaine exhaustivité dans les recherches entreprises sur la question, a fait de Charyn un spécialiste de la ville. Ce récit se place pourtant au carrefour de l'essai documentaire et du récit subjectif à la première personne, ce que le titre et son sous-titre allitératif suggèrent déjà. Le lecteur, préparé à une étude quasi universitaire sur l'histoire de l'immigration new-yorkaise, est bien vite plongé dans le vécu singulier des parents de Charyn, traumatisés par leur passage à Ellis Island, personnages principaux d'un récit bariolé où les réflexions personnelles côtoient de près, et sans transition particulière, les faits vérifiés et archivés. «Il faut dire que l'époque était au romantisme (vers 1948)», annonce une voix narrative qui n'a rien de neutre, «et que le South Bronx n'existait pas encore»<sup>1</sup> (10). Le texte passe sous silence le contexte historique qui a causé la dissolution du quartier natal de Charyn, à savoir la construction après-guerre de la Cross Bronx Expressway, qui balafré irrémédiablement le Bronx entre quartiers nord et sud et précipita la reconfiguration d'un Bronx sud particulièrement indigent. Ici, Charyn préfère au compte-rendu factuel un récit «romantique», placé sous le double signe du sentiment et du romanesque, un récit qui va redessiner les frontières subjectives d'un lieu désormais contenu uniquement par le souvenir :

Le Bronx dont je me souviens se divisait entre l'est et l'ouest. La ligne de démarcation officielle était Jerome Avenue. Mais elle se trouvait si loin à l'ouest que la majeure partie du Bronx restait dans un abîme sans fond, un est sans fin de la taille d'un continent. Aussi avions-nous inventé des règles géographiques bien à nous. Le Grand Concourse, les Champs-Élysées du Bronx, devint notre point de repère magique. Tout ce qui se trouvait à proximité était considéré comme l'ouest. Quand on arrivait au bout de Claremont Park, on débouchait dans un no man's land, frontière indécise où commençait l'East Bronx. Une fois arrivé à la 3<sup>e</sup> Avenue, il n'y avait plus aucun doute: on pénétrait au cœur même de l'East Bronx, là où vivaient les classes moyennes inférieures.<sup>2</sup> (10)

- 1 «Naturally, these were romantic times (circa 1945), before there was ever a South Bronx» (12).
- 2 «The Bronx I remember consisted of east and west. The official demarcation line was Jerome Avenue. But Jerome Avenue was so far to the west that most of the Bronx remained in some deep pit, an endless east that was like a continent. And so we made our own geographer's rules. The Bronx's Champs Élysées, known as the Grand Concourse, became our magic marker. Everything near the Concourse was considered west. When you arrived at the bottom of Claremont Park, you were in no-man's-land, that hazy border where the East Bronx began. By the time you got to Third Avenue, there was no longer any doubt, you'd entered the borough's eastern heart, land of the lower middle class» (12).

Les directions cardinales et les toponymes figurent certes des repères bien lisibles pour le lecteur et explicitent pour lui les coordonnées géographiques exactes du lieu historique, défini par rapport au boulevard prestigieux du Concourse, construit au tournant du vingtième siècle par un ingénieur français sur le modèle des Champs-Élysées: plus on s'en éloigne, plus on s'enfonce dans les contrées orientales, et considérablement plus modestes, du Bronx. La frontière invisible ainsi franchie n'est pas que géographique, mais aussi littéraire: c'est bien une cartographie «magique» que Charyn fait apparaître au fil des phrases, un lieu intime, sensible, qui s'étend au-delà des «démarcations officielles» pour se prolonger dans l'espace transgressif de l'imaginaire. Le contrat de lecture est annoncé d'emblée («Le Bronx dont je me souviens»), la reconstruction par le souvenir autorisant un certain brouillage et une distorsion des faits, si bien que les terrains vagues aux contours diffus du Bronx sont édifiés par une écriture dont les frontières génériques sont elles aussi «indécises». À la place d'un lieu objectif, analytique, mesurable, que pourrait très bien renseigner une carte routière, Charyn donne à voir un Bronx revisité au prisme de son propre vécu, quitte à désorienter le lecteur en l'entraînant dans une écriture autofictionnelle qui a charge de privilégier la sincérité à la vérité factuelle. Historien-géographe autoproclamé d'un Bronx exotique et multiforme dont il est le seul à garantir l'authenticité, un lieu que son réécriture mythologisante<sup>3</sup> a disproportionné pour en faire, selon les textes, tantôt une caverne, une île, un désert ou un volcan, Charyn cristallise dans ce paysage à la fois mémoriel et romancé les enjeux les plus chargés de sens dans sa vie d'écrivain.

Si le Bronx est le décor d'une grande majorité des récits de Charyn, il acquiert en effet au fil des textes le statut incontesté d'un personnage principal doté d'une personnalité et d'un destin propres. Présenté comme un lieu archétypal, puisqu'il s'agit d'un lieu natal, mais aussi particulièrement primitif, il est d'abord assimilé négativement au lieu «idiot» qui a vu Charyn grandir au sein d'une communauté d'immigrants illettrés et sans culture, ces ouvriers polonais à l'anglais heurté qui forment la peuplade barbare des premières pages de *Poisson-chat* (*The Catfish Man*, 1980), premier roman ouvertement autofictionnel à retracer le parcours initiatique dont le narrateur est un personnage nommé Jerome Charyn: «Les juifs miséreux de Longfellow Avenue [...] étaient d'une race à part. Coincés entre les bas-fonds de la rivière et leur parc étriqué, ils étaient coupés du monde. [...] C'est dans cette enclave de Polonais que je suis né, en

3 Voir à ce sujet l'article de Sophie Vallas, «La possibilité d'une île : la mythologie du Bronx, archipel enchanté, dans trois textes autobiographiques de Jerome Charyn», *Caliban*, 25 | 2009, 75-85.



1937»<sup>4</sup> (9-10). Ce texte, traversé par le motif métaphorique de la boue, celle du lit de la rivière Bronx puis celle du bayou de Louisiane où Jerome tente un temps de reconstruire sa vie, repose sur une tension sous-jacente, celle qui oppose le Bronx natal aux autres lieux parcourus par Jerome dans son périple picaresque. Présenté comme un *locus horribilis* que le jeune Jerome cherche à fuir pour suivre ses aspirations littéraires, le Bronx est personnifié dans le récit comme un monstre menaçant de dévorer sa progéniture: «Un monstre», s'écrie Fannie, la mère de Jerome, revenue avec sa famille dans un Bronx désormais calciné, «dépêchons-nous, avant qu'il ne montre les dents et ne nous tire dans la boue»<sup>5</sup> (332). Il faut pourtant paradoxalement que Jerome revienne s'installer à New York pour quitter définitivement la boue de ses origines et opérer l'alchimie de l'écriture. Alors que le Bronx reprend vie sous sa plume, la vase se dissout pour faire apparaître, à la dernière page, la lumière d'une écriture qui a généré *ex nihilo* un lieu inédit, un Bronx qui, par métonymie, est devenu synonyme de l'espace intérieur caractérisant la nouvelle identité de Jerome écrivain: «Les premières lueurs du jour pénétraient dans l'appartement, miroitaient sur les murs. [...] Et ce n'était pas un mythe. J'avais une crique à moi, grande comme ces sept pièces. La boue a disparu, la belle boue dorée. [...] Le petit Polonais et sa famille. Dans une crique de sept pièces avec du soleil sur les murs»<sup>6</sup> (349). Reflet déformé du lieu objectif qu'il représente (une chambre d'hôtel un peu minable), ce lieu intrinsèque («une crique à moi», je souligne) n'a pas qu'une réalité matérielle, mais rend également possible une réalité subjective, dans laquelle Jerome est intronisé comme romancier et culmine ainsi dans son initiation. Ce lieu bel et bien mythique, mais réel tout à la fois (le «ce n'était pas un mythe» du narrateur semble avoir ici une valeur performative), s'apparente à un idiocosme<sup>7</sup>; véritable «contre-emplacement» foucaldien, il «représente, conteste et inverse» le Bronx originel, le ressuscite tout en annulant définitivement son influence néfaste, que le roman a métaphorisé par une vase jaunâtre envahissante, puis enfin dissoute. Dans cette perspective, le récit de Jerome, dont les premières phrases sont identiques à l'incipit du roman que le lecteur tient entre les mains, s'apparente à un récit

4 «[The] poor Jews of Longfellow Avenue [...] were a special breed. Stuck between a shallow river and a skimpy park, they were isolated from the rest of the world. [...] I was born into this enclave of Poles in 1937» (2).

5 «A monster [...] hurry up...before he shows his teeth and pulls us down into the mud» (299).

6 «Light broke through the window, shimmered on the Mississippi's walls. [...] And it wasn't a myth. I have my own creek that runs along seven rooms. The mud is gone, the beautiful yellow mud. [...] A Polish boy and his family. In a creek of seven rooms with sun on the walls» (313).

7 À partir de la distinction héraclitéenne entre *koinos kosmos* et *idios kosmos*, respectivement monde objectif et subjectif.

autoréférentiel qui illustrerait l'opposition entre écriture rétrospective et prospective formulée par Philippe Vilain dans *L'autofiction en théorie* (2009): si le souvenir du Bronx amène bien Jerome à un retour périlleux dans les affres de son enfance mutique, c'est-à-dire «*derrière [lui]*, dans l'avant-texte», ce Bronx boueux qui l'a vu grandir, il lui permet néanmoins de sortir vivant de cette quête qui l'entraîne, toujours selon Vilain, «*devant [lui]*, dans le texte et dans l'écriture-même» (26), à se réinventer lui-même à partir d'une glaise «dorée», véritablement transfigurée.

*Poisson-chat* semble d'abord parodier les codes du *Bildungsroman* conventionnel, puisque Jerome échoue en tous points dans sa vie matérielle d'adulte: au terme du récit, il n'est toujours pas marié, n'a pas réellement fondé de famille, n'a pas de logement fixe, de revenu ni d'affiliation politique, etc. Son initiation est en effet d'une autre nature, dès lors qu'il a évolué dans sa capacité à mettre à distance, à réfléchir et à unifier ses identités passées, présentes et futures dans le lieu séparé, singulier et hétérotopique qu'est le Bronx de son invention. L'intertexte de *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1917) est d'ailleurs très présent: les onomatopées de l'incipit joycien rappellent les balbutiements «d'une profonde stupidité»<sup>8</sup> (*Poisson-chat*, 10) propres aux «imbéciles» de Crotona Park<sup>9</sup>, et marquent aussi, comme chez Joyce, le point de départ d'une voix littéraire qui peu à peu s'affirme et se reterritorialise sur la page.

## 2. « Imbécile du Bronx »<sup>10</sup>. Portraits-paysages

Le territoire du Bronx est en effet indissociable de l'écriture charynienne. C'est une fois expatrié en Europe que Charyn se remet à écrire sur sa ville natale, laquelle hante la plupart de ses récits et se trouve même au cœur de collaborations comme celle avec Fabrice Moireau qui illustre à l'aquarelle un texte de Charyn chez Didier Millet pour la collection «Sketchbooks». Leur ouvrage commun *New York Sketchbook* (2012) aurait pu par ailleurs se compléter d'un volume sur l'histoire du Bronx. On trouve en effet dans les archives déposées par Charyn à la Fales Library de New York des notes pour un projet intitulé «Une histoire du Bronx pour les enfants» (*A Child's History of the Bronx*), projet que Charyn a dû abandonner faute d'éditeur.

Charyn a emprunté un temps leur langage à l'historien ou au sociologue dans ces quelques exemples qui composent, avec *Metropolis* et une poignée d'autres ouvrages sur la culture populaire américaine, le pan le plus

8 «*profoundly dumb*» (*The Catfish Man*, 2). Il est difficile de traduire la polysémie du terme anglais «*dumb*», qui rassemble le retard intellectuel et le mutisme.

9 «*the dummies of Crotona Park*» (*The Catfish Man*, 3).

10 «J'étais Charyn, l'imbécile du Bronx» (*Poisson-chat*, 123); «I was Charyn the Bronx imbecile» (*The Catfish Man*, 108).

ouvertement non fictionnel de son œuvre. Son attachement à New York et plus particulièrement au Bronx se prolonge toutefois dans des textes plus personnels, dont des paratextes qui font de la métropole un point d'origine pour l'écriture. Le recueil de nouvelles *Bronx amer* s'ouvre par exemple sur une « Note de l'auteur » qui déplace graduellement la focale du paysage urbain qu'est le Bronx aujourd'hui, aux liens intimes qui font de ce lieu un motif central dans l'imaginaire de l'écrivain. Revenant d'abord dans le détail sur les circonstances économiques et politiques qui ont précipité ce quartier dans la pauvreté, Charyn analyse ensuite sa propre relation mouvementée à ce lieu particulier: « Longtemps je n'ai pas pu retourner dans le Bronx. C'était dans mon crâne comme un cri strident, ou une blessure que m'aurait recousue quelque chirurgien fou, et dont je n'osais pas retirer un seul point »<sup>11</sup> (11). La série de courts textes qui composent le recueil servira d'itinéraire pour guider Charyn et son lecteur dans ce périmètre interdit. Cependant, au lieu de toucher directement au Bronx de son enfance comme à un nerf à vif, Charyn emprunte le détour de la fiction, peuplant les rues qui lui sont familières d'une galerie de personnages désœuvrés et désargentés – un jeune étudiant poussé à la prostitution dans « Adonis », une délinquante amenée au meurtre dans « Petits blancs »<sup>12</sup> – illustrant chacun à leur manière un aspect ou un autre de son vécu douloureux.

Le paysage du Bronx est donc indissociable du destin de tous ces filles et fils du Bronx qui, comme Charyn adolescent, se trouvent dans un état impossible, incapables de quitter ce quartier qui rend pourtant toute évolution difficile, et au sujet duquel un personnage de *Poisson-chat* affirme par exemple: « Le Bronx engendre des idiots qui oublient de prendre leur envol »<sup>13</sup>. Le quartier clos et enclavé, que son architecture et sa topographie rendent absolument stérile, est alors mis en tension avec d'autres lieux, visités ou rêvés, qui promettent d'autres possibles. Dans *Bronx Boy*, dernier volume de la trilogie autofictionnelle consacrée à la famille Charyn, un jeune Jerome compare ainsi son univers familial à celui de ses amis plus aisés résidant à Manhattan. D'un côté, l'horizon monotone et mutique du Bronx: « Rien n'accrochait le regard dans Fox Street, à part un alignement de toits en dents de scie et des enfilades d'escaliers d'incendie [...] une forêt de briques sans langage ni nom bien définis. Les terres maudites... »<sup>14</sup> (269).

11 « For a long time I couldn't go back to the Bronx. It felt like a shriek inside my skull, or a wound that had been stitched over by some insane surgeon, and I didn't dare undo any of the stitches » (11).

12 « White Trash ».

13 « The Bronx breeds idiots who forget to fly away » (121).

14 « There was nothing to catch the eye on Fox Street, just a ragged roofline and rows of wretched fire escapes [...] a brick woods that barely had its own language or name. The badlands... » (149).

De l'autre, la perspective verdoyante d'un parc soudain doté de l'aura d'un buisson ardent biblique: «J'allais souvent coucher chez des amis et des camarades de classe qui avaient vue sur Central Park; on aurait dit une forêt verte en feu»<sup>15</sup> (314). L'évolution sociale et intellectuelle de Jerome, qui sera le premier de sa communauté à sortir diplômé de l'université, s'accompagne donc d'une altération paysagère, le bosquet minéral s'épanouissant soudain en un feuillage prometteur (l'anglais fait résonner «a brick woods» avec «a green wood»), cet élément de comparaison servant de trait d'union entre ses origines mutiques et son devenir d'écrivain. Le déplacement d'un quartier à l'autre figure donc simultanément son cheminement littéraire à mesure que sa vocation d'écrivain lui est révélée. Le Bronx pour ainsi dire homotopique de l'historien-géographe se superpose alors à l'hétérotopie littéraire qui est fabriquée à l'image de son propre état intérieur.

La juxtaposition d'un paysage et d'une subjectivité sert aussi à la caractérisation de certains personnages qui jouent un rôle essentiel dans son œuvre. L'exemple le plus saisissant est la réinvention littéraire de Fannie Paley Charyn dans *La belle ténébreuse de Biélorussie* (*The Dark Lady From Belorusse*, 1997), où la mère de Charyn figure comme Faigele, une sombre beauté magnétisant de son charme tout un quartier de mafieux. Après avoir introduit dès la première phrase le couple quasi amoureux formé par Faigele et son fils Jerome surnommé «Baby», le narrateur cadre la silhouette éblouissante de cette dernière dans le contexte historique et géographique précis du nazisme et d'un Bronx en guerre:

Les temps étaient sombres et romantiques. Le Bronx était vulnérable, dépourvu d'une digue qui offrît une protection sérieuse contre l'océan Atlantique et, selon la rumeur, des commandos ennemis allaient débarquer d'un sous-marin insidieux dans de petites embarcations en caoutchouc, envahir les égouts, dévorer ma terre natale. Mais jamais je ne vis le moindre nazi au cours de nos promenades. D'ailleurs, quelle chance aurait bien pu laisser au moindre d'entre eux la scintillante silhouette de ma mère dans son manteau de renard argenté?<sup>16</sup> (12)

Les temps sont aussi «sombres» que la silhouette féminine se découpant au premier plan, celle de Faigele, qualifiée dès le titre de «ténébreuse». Son visage et le paysage sont illuminés d'une même magie «romantique», celle

15 «I often slept over with friends and classmates who had a view of Central Park that was like a burning green wood» (175).

16 «It was a darkly romantic time. The Bronx sat near the Atlantic Ocean without a proper seawall, and there was talk of attack squads arriving in little rubber boats off some tricky submarine, getting into the sewer system, and gobbling up my native ground. But I never saw a Nazi on our walks. And what power would any of them have had against the shimmering outline of my mother in her silver fox coat?» (3)

qu'un narrateur adulte projette sur ce qui semble être un souvenir d'enfant, mais qui se révèle bien vite être une reconstruction fictionnelle. Là encore, le regard n'est pas rétrospectif mais inventif; le personnage charismatique de Faigele et l'attrait tragi-comique (l'image des canots en caoutchouc sabote quelque peu la terreur nazie) d'un Bronx disparu, quoique reconstitué par une voix enfantine, n'ont plus grand-chose à voir avec leurs homologues référentiels. Par eux, Charyn inscrit pourtant les éléments fondateurs de son histoire personnelle au cœur d'une intrigue qui omet beaucoup pour magnifier d'autant plus certains détails, comme ce manteau d'homme en fourrure glané par Sam Charyn dans les stocks réservés à l'armée américaine: vestige du seul emploi honorable que Charyn ait jamais vu son père occuper, ce vêtement devient l'attribut principal de la beauté irrésistible de Faigele, et un horizon ultime délimitant les contours de ce roman qui voue au Bronx et à la mère un même amour éperdu.

### 3. Au cœur du Bronx, l'origine du langage

Plus Charyn s'éloigne physiquement du Bronx, plus ce dernier semble l'envahir et occuper une place prédominante dans sa création. Il ne cessera jamais de voir dans ce lieu ses premières années de mutisme, son enfance qui fut aussi un état *in-fans*: à l'école, on raille ses oreilles décollées et son silence en le surnommant «Dumbo», tandis qu'à la maison, il reste «Baby» jusqu'à l'adolescence. Espace connotant le pré-verbal, le Bronx sera pourtant le lieu privilégié du récit de soi, comme si le Bronx portait en lui-même le germe d'une voix qui, d'impossible, se fera littéraire.

Dès les premières nouvelles de jeunesse du recueil *L'homme qui rajeunissait* (*The Man Who Grew Younger*, 1963), Charyn peuple son univers familier – les rues du Bronx ou du Lower East Side – d'une galerie de personnages *a priori* moins familiers, dont une jeune fille qualifiée d'idiote et nommée Faigele. Confinée à son immeuble dont elle parcourt l'escalier de secours à grands pas saugrenus et malhabiles, la jeune fille perturbe son environnement par sa présence singulière et finit par mourir tragiquement en sautant du toit – l'endroit précis de sa chute est soigneusement indiqué par Charyn sur la carte dessinée au début du recueil. Le cadre spatial et même architectural se resserrent donc, le temps d'une histoire, sur le personnage immense de Faigele qui devient, comme ce sera le cas plus tard d'une autre Faigele dans *La belle ténébreuse de Biélorussie*, un paysage en elle-même, une surface sur laquelle projeter des attentes, voire un sens. Charyn décline ainsi volontiers, au fil des entretiens, ses lectures de ce personnage inaugural dans son œuvre: elle est tantôt pour lui une figure de l'artiste, un hommage à sa propre mère Fannie, ou même un autoportrait. La représentation de soi en personnage idiot est

effectivement un procédé auquel Charyn a recours avec régularité, notamment avec Jerónimo Guzmán, personnage récurrent de la série *Sidel*, dont les premiers volumes, *Zyeux-bleus* et *Marilyne-la-Dingue*, publiés au début des années soixante-dix, ont rendu Charyn célèbre outre-Atlantique. Le jeu onomastique auquel Charyn se prête ici encore fait de Jerónimo un autoportrait à peine voilé, d'autant qu'il partage certaines caractéristiques physiques avec l'écrivain, comme les cheveux blanchis prématurément et les oreilles en feuille de chou. Immense comme Faigele, Jerónimo, que tout le monde appelle « bébé » bien qu'il dépasse d'une tête les lampadaires de Manhattan, n'est pas à l'échelle de son environnement immédiat et forme lui aussi une sorte de paysage ambulante, un monde à lui seul, régi par une autre logique, ce que signale sa démarche exubérante qualifiée de « prodigieuse » :

Les autochtones de la 90<sup>e</sup> Rue n'étaient pas habitués à une allure aussi prodigieuse. Le bébé évitait les tricycles et les diables sans même pivoter du talon. Sa tête suivait une trajectoire parfaitement rectiligne. Les chats du quartier, dont quelques matous malabars et balafrés, abandonnaient leurs os de poulet et filaient sans demander leur reste en entendant le martèlement heurté de ses pas. Il ne lui fallut pas trois minutes pour dépasser Broadway et arriver à l'hospice<sup>17</sup> (406).

La vitesse époustouflante à laquelle Jerónimo parcourt la ville rend la scène très cinématique, la focale étant clairement posée sur ce personnage surdimensionné qui balaie tout sur son passage et semble descendre tout droit de King Kong ou d'une autre créature du cinéma fantastique des années quarante – Charyn insiste en effet souvent sur l'influence des *comics* et du cinéma d'après-guerre sur son écriture. Relégué au second plan, le paysage urbain sert presque de faire-valoir à Jerónimo, qui se singularise d'autant plus qu'il n'est pas en phase avec son entourage. Le langage, très imagé et visuel, place le lecteur dans une perception immédiate des détails qui composent l'univers particulier et idiosyncrasique de ce personnage incongru. Cela permet au récit de donner la primauté à son individualité hors-norme et de renverser ainsi la perspective sur sa subjectivité « idiote ».

Avec ce personnage autoréférentiel, Charyn introduit la thématique saillante du rapport intime à l'espace et de la relation d'un corps subjectif à son environnement. « Le corps est le point zéro du monde », écrit ainsi

17 « The citizens of Ninetieth Street weren't accustomed to such stupendous walking. The baby could avoid tricycles and wagonettes without shifting a heel. His head maintained a regular line. Roughened alley cats, some with scars in their whiskers, dropped chicken wings and ran from the baby's staggered sounds. He was over Broadway and on the stoops of Manhattan Rest in under three minutes » (279).

Foucault dans *Le corps utopique*<sup>18</sup>, l'essai qui prélude à sa réflexion sur les hétérotopies. Ce que Foucault nomme le « cœur du monde » est aussi chez Charyn le point de rencontre entre l'intériorité et l'extérieur, au croisement de la perception sensorielle et de la réalité factuelle. Le Bronx illustre parfaitement la complexité de cette rencontre puisqu'il est à la fois ce lieu anarchique et évanescent sur lequel on ne peut avoir de prise et un havre au cœur duquel on peut se retrouver. Le narrateur de *Poisson-chat* se lamente ainsi de l'effet délétère de sa topographie natale, dont l'anarchie empêche le développement sain de ses habitants : « Le Bronx secrète ses assassins comme autant de plantes bizarres, l'une plus grotesque que l'autre. Le paysage n'a ni centre ni lieu géométrique sur lequel s'appuyer. Les parcs sont anonymes. Les rues sont semées de trous gigantesques »<sup>19</sup> (139). Mais, à la fin de ce même roman, l'éloignement géographique semble avoir suscité un rapprochement émotionnel avec ce lieu qui éveille encore des sentiments mêlés : « À quatorze ans, j'étais encore un bébé, élevé près d'une maigre rivière, avec les poissons-chats pour mentors. [...] Je vivais au cœur, au centre nerveux d'un étrange pays, nommé le Bronx »<sup>20</sup> (264). La voix impersonnelle (« s'appuyer ») a cédé la place à un « je » individué qui s'affirme désormais au cœur (la traduction littérale serait « au cœur du cœur du Bronx », en référence à un titre de William Gass, *Au cœur du cœur de ce pays*) d'un univers subjectif qu'il a en quelque sorte rebaptisé. Lorsque Jerome « nomme » le Bronx, l'anglais « called the Bronx » fait écho au « Call me Ishmael » melvillien, pour mieux souligner le pouvoir créateur du langage, capable de nommer et donc de renommer, non seulement des utopies inventées *ex nihilo*, mais aussi des hétérotopies comme celles du Bronx, retravaillées à partir d'un substrat existant.

Ce substrat, Charyn le tire en effet de son vécu personnel, que la mémoire puis le travail de l'écriture ont permis de remodeler. Dans le court essai « Portrait of the Young Artist as an Anteatater – In the Bronx » paru dans le recueil (non traduit en français) *In the Shadow of King Saul* (2018), Charyn retrouve le coin de rue où son ancienne maison, désormais démolie, se tenait jadis. Maintenant qu'il est adulte, tout lui semble avoir rapetissé, mais la mémoire sensible du paysage qu'il a d'abord rencontré à hauteur d'enfant demeure : « Ce coin de rue paraissait minuscule, c'était le territoire d'un petit garçon, mais il se trouvait sur un plateau, entouré de trois

18 « Le corps est le point zéro du monde [...] là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part: il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine » (2009:18).

19 « The Bronx breeds murderers like a series of twisted plants, one more grotesque than the other. It's a landscape without a centerpoint, or a locus that you can cling to. Its parks are anonymous. Its streets are pocked with gigantic holes » (121).

20 « I was an infant at fourteen, raised near a shallow creek; my mentor was the catfish. [...] I was in the heart of the heart of some distant country called the Bronx » (235).



collines, dont on pouvait gravir la plus pentue en direction de la 168<sup>ème</sup> rue, qui était si haute qu'elle créait son propre horizon; pour un garçon de cinq ans, c'était comme être au bout du bout du monde»<sup>21</sup> (ma traduction). Charyn développe à partir de cette réminiscence son propre mode opératoire, une écriture qui place son affinité sensible avec le territoire d'appartenance devant la nécessité d'en rendre compte à la manière d'un historien ou d'un autobiographe. L'impulsion de son récit surgit en effet directement d'un vestige émotionnel: «Alors que je me tenais sur mon ancien coin de rue, à l'intersection de Sheridan Avenue et de la 169<sup>ème</sup> rue, j'eus un sentiment de puissance soudain, comme si j'avais recouvré la monnaie perdue du Bronx: sa langue et ses rituels»<sup>22</sup>. Le Bronx, ce lieu pourtant sans culture et sans langage, continuellement caractérisé par ses carences, est pour lui une source de force avant tout langagière et prenant la forme d'une curieuse «langue du Bronx», qui a plus à voir avec la puissance créative du langage qu'avec la propre langue maternelle de Charyn (ce dernier a en effet grandi dans une véritable cacophonie linguistique<sup>23</sup>, et n'a apprivoisé que tardivement la langue anglaise). La «récupération» du Bronx passé se fait par un réagencement du «je» dans l'espace grâce à l'imaginaire: «Quelle que soit mon affinité pour l'aventure, je la dois à la curieuse inclinaison d'un coin de rue, comme un code génétique de l'imagination me poussant irrésistiblement à maîtriser l'inconnu»<sup>24</sup>. Étudier l'expression d'un allèle «Bronx» dans l'ADN Charyn, voilà de quoi nourrir la démarche «génétique» de Charyn, qui donne une curieuse origine à son patrimoine imaginaire: tout serait venu d'un trottoir, étrange genèse du processus d'auto-engendrement qui travaille l'écrivain au plus intime de ses cellules. Sous l'effet de cette impulsion intrinsèque, encodée dans le corps singulier, individuel, incarné de l'écrivain, il peut s'aventurer dans un autre espace-temps entièrement fictionnel.

Ceci donne lieu à d'étonnants prolongements et extensions, comme dans *Le nez de Pinocchio* (*Pinocchio's Nose*, 1983), second roman autofictionnel où le narrateur-personnage Jerome s'inspire de Charlotte Street, la rue de son enfance, pour tisser une histoire rocambolesque,

21 «That corner seemed minuscule, the territory of a little boy, but it was on a plateau, with hills on three sides, the steepest one climbing toward 168th Street, which was so high that it created its own horizon; for a five-year-old, it would have been like the very edge of the known world» (246).

22 «As I stood on my old corner, at Sheridan Avenue and 169th Street, I felt a sudden surge of power, as if I'd regained the lost currency of the Bronx – its language and rituals» (246).

23 Interrogé sur sa langue maternelle, il répond par exemple dans un entretien qu'il n'en a pas, confirmant en outre que l'anglais fut longtemps pour lui une langue étrange, pour ainsi dire étrangère (Vallas 2014 134).

24 «Whatever feel I have for adventure I owe to the odd tilt of a street corner, like some genetic code of imagination, luring me to master the unknown» (247).

un conte merveilleux qui garde néanmoins les tonalités grises de son passé vécu: «je changeai d'idée et passai des extravagances d'un récit pour enfants au pays des merveilles grisâtre de ma propre existence»<sup>25</sup>. Cette zone «grise» dénote bien aussi l'ambiguïté d'un état qui se trouve à la croisée, ou peut-être au-delà, du passé vécu et du présent de l'invention, entre lesquels tous les allers et retours sont autorisés.

En replaçant son expérience sensible au cœur du corps collectif d'une ville et, par extension, d'un pays, Charyn parvient bel et bien à inscrire sa voix minoritaire, celle d'un fils d'immigrés que le rêve américain a oubliés, dans un paysage national qu'il s'est approprié à sa manière. À défaut de sentiment d'appartenance, il développe une Amérique à lui, se repliant sur lui-même pour découvrir d'autres frontières intérieures à explorer. Étranger à lui-même, donc, à la fois centré et décentré, l'écrivain-idiot finit par exister ici et ailleurs, pour reprendre les termes de Charyn dans un entretien publié en 2020: «J'étais tout simplement dans un autre monde»<sup>26</sup>.

## Ouvrages cités

### Sources primaires en anglais

- Charyn, Jerome. *The Man Who Grew Younger and Other Stories*. New York: Harper and Row, 1967.
- , *The Catfish Man. A Conjured Life*. New York: Arbor House, 1980.
- , *Pinocchio's Nose*. New York: Arbor House, 1983.
- , *The Isaac Quartet (Blue Eyes, Marilyn the Wild, The Education of Patrick Silver, Secret Isaac)*. London: Zomba Books, 1984 [republished New York: Four Walls Eight Windows, 2002].
- , *Metropolis. New York as Myth, Marketplace, and Magical Land*. New York: Putnam, 1986.
- , *The Good Policeman*. New York: The Mysterious Press, 1990.
- , *The Dark Lady from Belorusse. A Memoir*. New York: St Martin's Press, 1997.
- , *Bronx Boy. A Memoir*. New York: St Martin's Press, 2002.
- , *New York Sketchbook*. Fabrice Moireau (ill), New York: St. Martin's Press, 2005.
- , *Bitter Bronx. Thirteen Stories*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2015.
- , *In the Shadow of King Saul. Essays on Silence and Song*. New York: Bellevue Literary Press, 2018.

25 «I changed my mind and moved from the extravagance of a children's story to the gray wonderland of my own life» (30).

26 «I just was in a different world». Michaëla Cogan, «'The Artist Himself Is a Kind of Idiot.' An Interview With Jerome Charyn», *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2020.

## Sources primaires en français

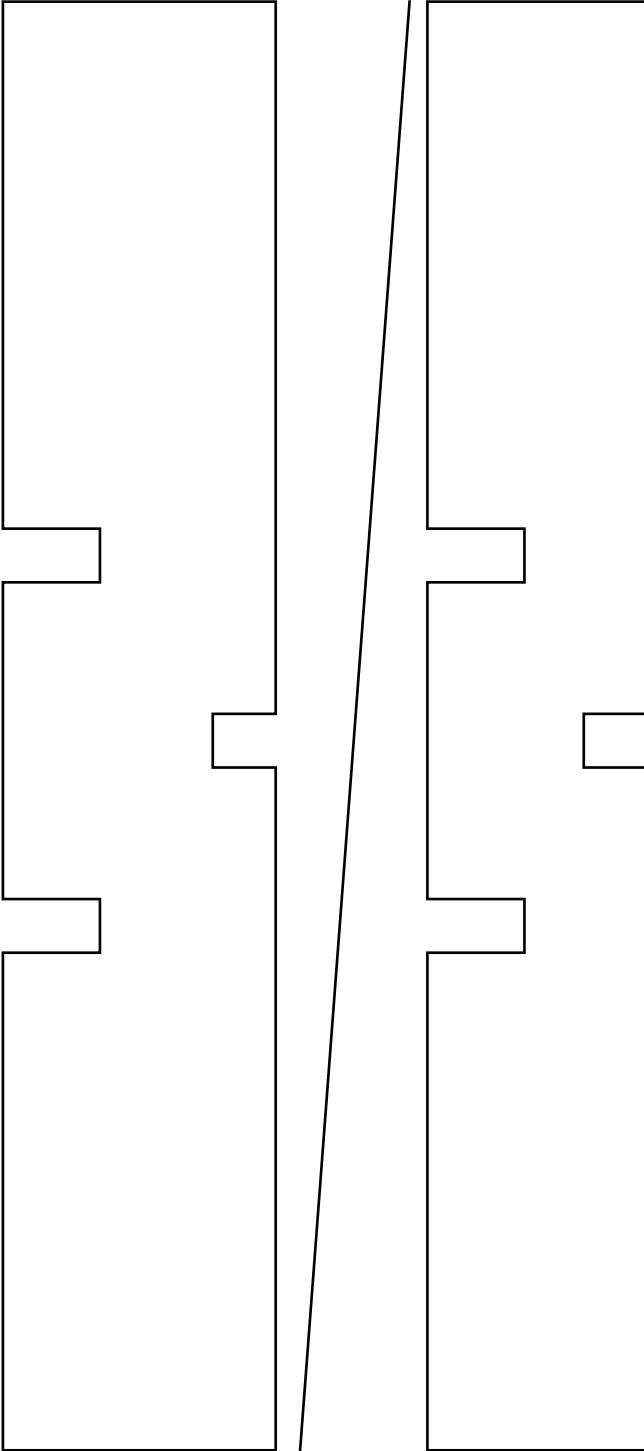
- Poisson-chat. Une vie romancée.* Trad. Daniel Mauroc. Paris: Seuil, 1982.
- La belle ténébreuse de Biélorussie.* Trad. Marc Chénétier. «Haute Enfance». Paris: Gallimard, 1997.
- L'homme qui rajeunissait.* Trad. Anne Rabinovitch. Paris: Éditions Complexe, 2000.
- Metropolis. New York comme mythe, marché et pays magique.* Trad. Pascale Haas. Genève: Éditions Metropolis, 2000.
- Marilyne-la-Dingue. Zyeux bleus. Kermesse à Manhattan. Isaac le Mystérieux.* Trad. Rosine Fitzgerald, Michel Deutsch, Daniel Mauroc. «Bibliothèque noire». Paris: Gallimard, 1992.
- Le nez de Pinocchio.* Trad. Marc Chénétier. Genève: Éditions Metropolis, 2002.
- Bronx Boy.* Trad. Marc Chénétier. «Haute Enfance». Paris: Gallimard, 2004.
- Bronx amer. Treize nouvelles.* Trad. Marc Chénétier. Paris: Mercure de France, 2014.

## Ouvrages théoriques et autres oeuvres

- Cogan, Michaëla. «“The artist himself is a kind of idiot”. Entretien avec Jerome Charyn». *Transatlantica* (en ligne), 2 | 2020. <https://doi.org/10.4000/transatlantica.16171>
- Foucault, Michel. *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*. Paris: Lignes, 2009.
- , *Des espaces autres* (Conférence du 14 mars 1967), *Dits et écrits 1954-1975*, T.IV, texte 360, Paris: Gallimard, 2001.
- Gass, William. *Au cœur du cœur de ce pays* [1968]. Trad. Marc Chénétier, Pierre Gault. Paris: Rivages, 1995.
- Joyce, James. *Portrait of the Artist as a Young Man* [1916]. in *The Portable James Joyce*. New York: The Viking Press, 1958.
- Vallas, Sophie. «La possibilité d'une île : la mythologie du Bronx, archipel enchanté, dans trois textes autobiographiques de Jerome Charyn». *Caliban*, 25 | 2009, 75-85.
- , (ed.), *Conversations with Jerome Charyn*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014.
- Vilain, Philippe. *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou: Éditions de la Transparence, 2009.

# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts



**Hétérotopies de la récréation**



# Experimental Science-Fiction Films as Filmic Heterotopia: New Imaginaries/New Worlds

Matilda Holloway\*  
Université de Toulouse Jean Jaurès

## Abstract

This paper questions the concept of the possible heterotopia of cinema by making a creative reading of a corpus of contemporary experimental science-fiction films. We think heterotopia in direct relation to utopia. If utopia can be linked to a form of thought, then heterotopia would be a form of realised or achievable utopia. Heterotopian action would then allow us to experiment subversive, if not new social configurations, where utopian thought allows us to dream of better (or at least other) societies. We propose to look at these issues starting from experimental science-fiction films. The aesthetic and narrative resorts as well as the modes of production of works like *Slow Action* and *Urth* by Ben Rivers, *Meteor* by Mathias Müller and Christoph Girardet, Momoko Seto's *Planet Series* or Jérôme Cognet's *Guerilla Hubble*, indeed offer us with an audiovisual experience that invites us to re-evaluate our human relation to the world by appealing to our capacity for imagination and by stimulating our free will, notably through their staging of historicity and multiplicity.

**Keywords:** heterotopia, science-fiction, film studies, contemporary cinema, experimental film

## Introduction

How can creative readings inform ways of thinking and help trace paths to track budding thought processes? Film analysis can be said to exist as a creative experience in its own right, in that exploring the possible meanings withheld by film through interpretation – the art of hermeneutics – challenges one to question the ways in which meanings are conveyed. It involves picking film apart in order to rebuild it, an activity which could be deemed a mediation. It is an intervention in the regular, direct reception of film, through which we seek to resolve meaning by

\* holloway.matilda@gmail.com

examining what constitutes whatever meaning is conveyed. This approach is akin to criticism, which Stanley Cavell defines as the “reading of art” (81), and is far from unusual. This paper, however, proposes to look at the inner workings of a program of short films rather than just individual works, that is, it looks at what it could mean to read specific films in a specific order or at least as a specific set. This reading could thus be analogous to how we “read” a collection of short stories or a music album: the program itself is an assemblage, each fragment partaking in the works’ global movement.

The aim of this reading is to show how the chosen films contribute to defining and understanding how the cinematographic heterotopia can be rethought today, within the scope of renewing the ways in which we represent the anthropocene, this new geological era defined by such intense human activity that it affects the climate and the environment.<sup>1</sup> Michel Foucault, who defined the term heterotopia in a conference given in 1967, writes that heterotopia is “a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within a culture, are simultaneously represented, contested, and inverted” (1994, 756).<sup>2</sup> Cinema is one of the examples of heterotopia, that is, of “other spaces” or practical utopias, given by Foucault in both versions of his article on the subject. Indeed, it conforms with the six defining principles he states. Without lingering on the first two aspects of heterotopia – that they exist in all societies and that their function and working is synchronous with the societies in which they emerge – cinema can be shown to include in one real space multiple spaces that are incompatible between themselves. The physical space of the film-theatre as well as the space-time of a film’s screening allows an absent space to exist, and the film itself allows disparate spaces to coexist on-screen, through montage. Going to the cinema and experiencing a screening allows the viewer to escape traditional time, and exemplifies the heteropian space’s system of being at once open and closed, isolated and at the same time penetrable. As to the last principle stated by Foucault, that is, heterotopia’s function of illusion or compensation, the cinema is divided, in that different film practices can be said to pertain to one or the other – some films create spaces of compensation “as perfect, as meticulous, as well arranged as

1 The term “anthropocene” was coined by chemist Paul Crutzen and ecologist Eugene Stoermer in 2000. Although the geological era has yet to be made official by the IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change), the concept has been developed across natural sciences, the humanities and the arts over the past two decades. The term itself is also subject to debate (otherwise proposed as capitalocene, anglocene (Bonneuil & Fressoz), or even chtulhucene (Haraway 2016) but continues to fuel a prolific “intellectual scene” as Dominique Raynaud put it in his recent article on the subject (Raynaud).

2 All translations are mine, unless specified.



ours is messy, ill constructed, and jumbled” (751) and others create spaces of illusion “that expose every real space, all the sites inside of which human life is partitioned, as still more illusory” (ibid.). It is this second kind of heterotopia which is concerned by this reading. Indeed, the works studied here belong to the world of experimental film, which offers another link to heterotopia as defined by Foucault when he first used the term in his introduction to *The Order of Things* (1966, 8-11). This first brief mention of heterotopia alludes to its capacity to disrupt and to displace, as does the experimental film: in rejecting traditional storytelling and dramatic realism it upsets audiovisual representation’s dominant aesthetic and narrative codes. This can be said of the films chosen for this study, that we qualify as “experimental science-fiction,” since they resort to the codes of the heterogeneous heritage of experimental and avant-garde film whilst portraying subjects and motifs commonly found in science-fiction cinema. Through these works, Ben Rivers (*Urth*, 20’, 2016), Matthias Müller and Christoph Girardet (*Meteor*, 15’, 2010), Momoko Seto (*Planet series*, 2014-2019, between 7 and 10’) and Jérôme Cognet (*Guerilla Hubble*, 7’, 2013) offer a completely different way of representing the anthropocene than what is found in most science-fiction productions that focus on dystopia and disaster – be it natural or man-made (Voigts & Boller). Indeed, if science-fiction is, as Maurizia Natali upholds, the cinematic space of the anthropocene (“Empire of Catalandia”), it must be concerned with renewing the ways of representing the world and staging our relation to it, something that is deterred through the standardisation furthered by mainstream film, and to some extent art-house film. These can be said to be mainly heterotopias of compensation that offer a well-orchestrated and time-old narrative arc focusing on one (or more) character(s)’ psychological evolution and resulting in a conclusion. Instead of relying on the genre’s regular fast cutting and constant action, the films explored here allow space for the viewer to become involved with the film as medium, whilst showing interest in non-human subjects and deflecting the gaze from a prophylactic imagining of the end of the world.

This essay then intends to work on how the reading of this program of films can inform our thought process in a sensitive manner, within the scope of offering alternative science-fiction narratives for the anthropocene. Namely, we shall try to use this methodology in order to help us define and understand how the cinematographic heterotopia can be rethought today, at a time when we desperately need a radical shift in our imaginaries (Hache 13). Our method for analysing film draws on a variety of substances, each induced by the film itself. Each film is systematically deconstructed (number and average length of shots, predominant framing and/or camera movement, soundtrack...) and considered from a semantic point of view: what is represented directly, contained in the

images, conveyed by text and sound? Furthermore, they are identified as being part of a larger cultural and historical point of view and considered within the scope of their affinities with other audiovisual forms, namely those that represent the anthropocene.

Inspiration for these thoughts originally arose from the observation of a paradox between the visionary aspect of societies depicted in speculative, science-fiction films and series and the normative aspect of this genre from an aesthetic and narrative point of view. *Slow Action* by Ben Rivers (2010, 45'), a cross between art and experimental film, allowed for a more in-depth questioning of this problem, since it is resolutely oriented towards utopia rather than the all-too-common dystopia. Indeed, the film presents a world in which different utopian societies have been implemented on various islands in a future where seas have risen on planet Earth: Eleven, Hiva, Kanzennashima and Somerset.

Eleven is a particularly speculative island on which beings have evolved to conceive themselves as holograms that enjoy close relations with the stars and with mathematics. Hiva, or the Society Islands, form an archipelago where inhabitants spend their days telling the stories of their own lives as well as others, and whose possible political organisations are manifold. From one isle to the next, Hiva welcomes a multitude of social models and encourages permanent change and adaptation. The third island, Kanzennashima, appears as a ghost-island, home to the remains of dead civilisations, their memory and the madness of human dreams. Finally, Somerset is characterised by the fervour of permanent revolution, a hub of metamorphosis where the young take charge of political tasks whilst elders sacrifice their lives for a dream.

Analysing this film led to the identification of a variety of ways of stylising a multiple world through narration and aesthetics. The film asserts this diversity through the use of colour and black-and-white hand-processed film, an anamorphic lens, music taken from various 1960s science-fiction films, a number of historical and geographical situations in the voice-over written by science-fiction author Mark von Schlegell, and significant difference between the two narrators' voices. There is also a great porousness between the film genres Rivers references (documentary and mockumentary, science-fiction and art-house), or even its different screening formats. Thus, in making vision apparent, the work appears as a kaleidoscopic apparatus that largely contributes to installing the viewer in a world governed by multiplicity and historicity. These two elements are central in the filmmaker's approach: multiplicity, meaning the explicit acknowledgement of otherness, and historicity, that is to say a reflexive position on the film-maker's part not only towards film-as-medium but also towards film's inscription in history. And it is with these two elements that this approach seems to

agree with a form of “situated” knowledge, in Donna Haraway’s sense of the term (1988, 580-581). In refusing the “conquering gaze from nowhere” (581) that can generally be said to be adopted in science-fiction cinema, the films and film-makers chosen for this study ascertain doubt and reassessment through their “webbed accounts,” allowing us to “build meanings” through the criticism implied by their work, and enabling us, it would seem, to “see faithfully from another’s point of view” (583). This, in turn, appears to be an important step in how we can acknowledge the evolution that the introduction of the notion of heterotopia allows us to effectively make in our relation to the space surrounding us, namely in that it requires a certain change of perspective.

Firstly, the two elements of multiplicity and historicity therefore appear useful for reconsidering what heterotopia, at least that of the cinema, can be fifty years after Michel Foucault coined the term. The second characteristic I would like to retain from *Slow Action*’s analysis is the one concerning the passing from utopia to heterotopia. As I have said, the film presents an ensemble of imaginary, utopian societies. However, I share Dominic Paterson’s opinion that in this film the idea of utopia shifts towards that of heterotopia. I would now like to somewhat specify the relation that seems to arise between the two.

First, utopia. Without limiting ourselves to thinking utopia as a radiant city or ideal society, utopia, in the meaning Miguel Abensour grants it, is affiliated not only with a way of thinking but with a form of critical thinking about the reality of the world with which it is confronted: “as if utopia was an attitude, a disposition, a way of thinking or even a spiritual exercise that could only be undertaken on the condition of maintaining, of retaining an irreducible distance” (Abensour 18). Utopia thus forms virtually, in the way that it appears at the heart of the renewal of a world-view, whoever casts that view being caught up in a distancing from established systems. It seems to be in this sense that Paul Ricoeur opposes utopia and ideology, the two aspects that form the double character of the social imaginary (1984). The function of social integration specific to ideology relies upon the legitimisation and social recognition of norms, leading in turn to the illusion of a possible social hegemony: it is considered as a “reproductive” force. Inversely, utopia is a “productive” force that opens the field of possibilities through its projection of otherness, in accordance with its subversive function. But what then can be said of heterotopia, a no-longer imaginary notion, characterised by its concrete, tangible and practicable aspect? The idea presents itself as a manifestation within society of the utopian dynamic which remains in the order of the virtual, or at least intangible. Heterotopia, in this sense, would actualise utopia. But in what ways does it appear in the material reality of film?

Returning to the application of these thoughts, I would like to propose two levels of heterotopia in the films that will be discussed to further my point. Firstly, represented heterotopia, meaning the presence of a heterotopia found in the diegesis, contained by the film's own universe. Secondly, the heterotopian attitude adopted by the filmmaker committed to an "other" cinema, that contests the dominant cinematographic order through practice itself. Thus, I will now invite the reader on an excursion-cum-exploration through a corpus of films that, via a detour through Space, could accompany us in rethinking heterotopia today. The selected films, produced between 2008 and 2017, all share a certain affiliation with Science-Fiction and with an experimental film-making process, that, once situated, can also be thought of as a means to question representation in the time of the anthropocene. This method is therefore a stab at using a creative reading of a specific set of film works in order to use the creative experience of film analysis as a means to help shape theoretical thought.

## **2. Desolate Planet: *Urth***

Let us begin on planet Earth, with the second instalment in Ben River's trilogy made in collaboration with science-fiction writer Mark von Schlegell: *Urth*. In the Sonora desert, Arizona, stand the remnants of one of the most ambitious if not accomplished heterotopian experiments we know of. This building complex was originally destined to house a variety of autonomous ecosystems, reproducing the necessary conditions for human subsistence. Biosphere 2 is the result of an initial collaboration between Jon Polk Allen – a modern polymath of sorts, follower of Buckminster Fuller, navigating between art, New Age philosophy and systems ecology – and Ed Bass – inheritor of a Texan oil fortune, influenced by 1970s American counter-culture. The structure appears as the incarnation of scientific reproducibility pushed to the very conditions of our life, a utopian realisation of Man playing God.

*Urth* envisions the possible extinction of mankind following the planet's "venusification." Indeed, the film presents itself as a first-hand account of the woman we are led to imagine as the last survivor on Earth, as she lives her final days imprisoned inside a replica of the terrestrial ecosystem. It is through her entries in the research centre's log-book, narrated by British artist Janice Kerbel, that we learn the story of this "graduate student summer-worker" (*Urth*, Day 0). The account is illustrated by images shot in Biosphere 2, the closed, artificial ecosystem situated, not without a hint of irony, in the township of Oracle.

The log entries allow us to follow this solitary character's survival as she resists for a little over a year in this artificial environment. The film stretches from the first day (Day 0) to the 376<sup>th</sup> day and presents notes from twelve different days. Within the film, each day is signalled by a chaptering technique: the colour green fills the screen, and the film then cuts to one or more exterior shots of Biosphere 2, before a second, fully green screen, after which the day's number and the concentration of oxygen or carbon dioxide inside is announced by the voice-over.

We come to understand this situation as the film unrolls. Outside, the atmosphere is high in carbon dioxide and she struggles to regulate oxygen inside. She operates alone, since she disconnected the artificial intelligence after a disagreement on the importance of wind for a living being's survival. She eats her comrades. What the film is staging is a possible disappearance of humans on Earth. Paradoxically, the action takes place in what presents utopian characteristics – a closed, self-sufficient space, the ideal of a system-Earth manageable by man, an artificial replica of nature. But everything turns dystopic in that the dream of substituting ourselves for God – a dream of salvation through technology and science, that ideal of modern belief still furthered by our current dominant system – is definitively flattened: the end of the film leaves us faced with the most certain death of the last human survivor. We imagine that the lack of oxygen (17%) throws her into a state of confusion since the last two entries bear the same date (Day 376, Hour 00) and she asserts that the world is still there, that planes are still flying and that she can go out to the mall. She ends by specifying that she can see us observing her, as if in a fit of paranoia (she also watches herself over the video-surveillance). This direct call to the viewer is disconcerting, as if the subject of a scientific experiment was suddenly becoming aware of its condition. Indeed, on the same day she questions the possibility that she herself could be an artificial intelligence programmed to believe it is human.

Returning to our hypothetical criteria of what contributes to a heterotopian stance on film and filmmaking, the film presents us with a variety of multiplicity. The on-screen exploration of the different biomes – savanna, ocean, desert, rainforest – but also the diversity of what is filmed – objects, writing, plants, the structure itself – contribute to an obvious fragmentation. The point of view too is multiple, or at least double, because each time the day changes we are offered an outside point of view although the story tells us that nothing lives out there. The camera-eye could therefore be thought of either as surveillance cameras or as the eyes of some other, unsuspected, life form. Additionally, the voice-over's text explicitly references wind and turbulence a number of times, notably on Day 144: "The mosaic pattern cannot be artificially established without constant turbulence."; "it was over exactly this that I decided to

disengage the IA. We had a disagreement on the importance of wind to a living system.”; “I very much want a more seasonal flux in temperature than the current stabilisation allows. Flux, where have you gone?” (*Urth*). These excerpts show how the ideas of variation and change, reflective of what defines multiplicity, are contained in the text’s semantic field.

In turn, other elements inscribe the film in a historicity, that is, a situated knowledge of our belonging in the world. The film clearly refers to a gaze informed by the anthropocene, in a world where human activity would have ended up by triggering irremediable climate change. This is furthered by reference to one of the genres to which the film can be said to belong – speculative fiction – in that it opens with a quotation taken from Mary Shelley’s *The Last Man*.

But the game is up! We must all die; nor leave survivor nor heir to the wide inheritance of earth. We must all die! The species of man must perish [...] Will the mountains remain unmoved, and streams still keep a downward course towards the vast abyss; will the tides rise and fall, and the winds fan universal nature; will beasts pasture, birds fly, and fishes swim, when man, the lord, possessor, perceiver, and recorder of all these things, has passed away, as though he had never been? (Shelley 541; *Urth*, opening sequence)

Explicitly preoccupied by the extinction of the human species and the natural world’s indifference towards it, Rivers borrows words that unnervingly echo with the present day, as do many other dystopian writings. Referencing Shelley is also significant since she is most well-known for her novel *Frankenstein or The Modern Prometheus* that calls into question Western Man’s unconditional reliance on and belief in scientific progress as the promise of a better world. Finally, the film is anchored in the reality of the experiments led in Biosphere 2 and the experience of the scientists shut inside the structure from 26<sup>th</sup> September 1991 to 26<sup>th</sup> September 1993 who reported lack of oxygen, difficulties in creating wind and insect infestation – all of which are present in the film.

Originally Biosphere 2 was intended as a first complete experience of a biodome imagined to house human life on other planets, partaking in the furthering of human expansion through the colonisation of Space. Indeed, after this desolate Earth, where to look but up, in order to perhaps take off towards other skies, as humans have shown themselves prone to these past 50-odd years, with *Meteor*, a 2010 film by Matthias Müller and Christoph Girardet.

## 2. Towards Other Skies: *Meteor*

*Meteor* appears as a film fairy tale in which a young boy is adopted by birds who teach him their language after his parents abandon him in the woods. The story is visually illustrated by found-footage, sourced by the filmmakers from 39 films: pictures of boys in European and North American films as well as pictures taken from science-fiction films, notably Soviet productions from the 1950s and 1960s. Complementing these pictures, a voice-over, narrated by experimental film-maker John Smith, brings us the story, borrowing from a set of fairy tales.

The first shot of the film shows a close up of a boy's face. He screams and falls to the ground and the film then cuts to an astronaut we see through the porthole of a spaceship. The rest of the film is articulated following this initial opposition created by parallel editing and alternately presents us with this world of middle-class white boys (in bed, asleep or daydreaming, staring at the ceiling, learning, drawing and looking into space) and visions of Space. These well-raised, observant boys are thus placed opposite what appears to be a dream of Space, as if these children were dreaming of becoming astronauts, explorers of the modern age. As other papers published here have remarked, the ship is, for Foucault, the ultimate heterotopia: "for our civilisation, the ship has been – since the 16<sup>th</sup> Century at least – at once the greatest economic instrument and our greatest reserve of imagination" (1994, 762). To what extent, in 2021, could we shift this sea-faring vessel to the spacefaring, interstellar one? The rocket or spaceship indeed seems to arise as its contemporary counterpart, fuelling economy as much as fantasy.

The last third of the film differs from the rest, lifting off to other skies. Here, pictures of astronauts alternate with those of a rocket flying through Space, planets, star-charts and even a planet seen through a telescope. The film mutates into a space-opera – literally – for the last five minutes of the film, during which we see other pictures of Space and planetary exploration, before closing on the picture of a boy, his eyes raised skywards. This entire sequence is backed by an opera theme, an aria taken from Giacomo Puccini's opera in one act *Suor Angelica* (1917).

The multiplicity in the film notably arises in the relationship it creates to the individual. Indeed, individuality recedes to benefit plural entities; the film, for example is not made by a solo filmmaker as can often be seen with this type of cinema, but by a creative duo. Müller notes that "[their] work is of perpetual exchange and debate" (MacDonald 30). Working with found footage withholds this idea in a more general sense: porousness for example between temporalities, openness towards the films and filmmakers they borrow from, and, in *Meteor*, porousness between the fairy tales it draws from. Müller upholds this idea in his interest for what



lies *in between*. Scott MacDonald writes that Müller “positions himself somewhere in between commercial filmmaking and “avant-garde” or “experimental” film-making; between film-maker and video artist; and, like Shirin Neshat and Sharon Lockhart, somewhere between the film world and the art world” (ibid.).

This ‘in-betweenness’ already surfaced in the study led on *Slow Action* and seems to have to do with a willingness for hybridity, like an inclination to go towards others or towards things, in short, to adopt a position in which the multiple, the plural, are projected to the foreground through difference and otherness. Additionally, the film shows us a main character embodied by a succession of avatars, tens of boys’ faces for the one protagonist, recalling the notion of metempsychosis, the soul’s capacity of transmigration towards other containers than our own body.

In respect to historicity, as we have mentioned, the film is made from found-footage, a recovering of material that emerges as a reflexive practice in which the medium observes itself. Indirectly, through the use of Soviet archives, it also introduces the memory of the Space Race and thus the idea of 20<sup>th</sup> Century conflict. The voice-over uses elements from three fairy tales: “Hansel and Gretel” and “The Star Money” by the Brothers Grimm and “The Snow Queen” by Hans Christian Anderson, elements again of memory for European civilisation, passed down orally before being recorded in writing.

*Meteor* thus invites the viewer on an interstellar journey, an initiation story-cum-maiden voyage that confronts us with an otherness manifested throughout the film, from the direct representation of one-as-many and the desire to escape to other skies, but also through the use of fairy tales. Pieced together, the different stories merge into a narration of the process of loss and learning: the abandoned boy (the pictures as well as the reference to *Suor Angelica* also lead us to believe mother and son have been separated) learns the birds’ language and is also subjected to a series of tests for which he is prompted to associate words and pictures. Text, a central element in the two first films in our corpus, is – save their titles – totally absent from the next works we will be looking at. Their analysis will thus be briefer, since there is less of an explicit story to relate to, although this absence of language is also constitutive of an openness to otherness since, as a viewer, we are no longer limited by linguistic skills in order to access the films. Refusing the *logos* is indeed one of the consistent aspects of experimental and avant-garde film since the 1920s, which, as such, is more inclined to cross borders and develop a universal mode of expression of sorts. We shall now land on the alien planets of Momoko Seto.

### 3. Other Worlds: Momoko Seto's *Planet Series*

Made between 2008 and 2017, Momoko Seto's Planet series tetralogy depicts the lifeforms specific to four different, imaginary planets. *Planet A*, *Planet Z*, *Planet Σ* and *Planet ∞* are each film-worlds on which we discover lifeforms other than our own, incarnating heterotopia as independent celestial bodies. On *Planet A*, mineral life reigns, columns of salt lengthen and blossom over snow-white plains that stretch out over the planet's cotton-like surface. We see the crystals expand, take shape and solidify, and this desert is a reference to the man-induced catastrophe of the Aral Sea's desertification (Seto, website, *Planet A*). *Planet Z* shows the movement of life in matter's transformation, the vegetal life that inhabits it is colonised by fungi, decomposes and rots while mushrooms establish their reign. *Planet Σ* is turned towards insects: crickets and spiders are entrapped in ice before submarine explosions generate global warming, bringing them back to life. Finally, *Planet ∞* (created in virtual reality) alternates between a mushroom-forest and the depths of an alien ocean home to amphibian-like creatures, an "organic tale" in the filmmaker's words (Seto, website, *Planet ∞*). With this series, Seto offers us the idea of multiplicity in the variety of reigns she uses as main characters – concentrating on non-human life-forms – as in the "collection" or series of short films. Transformation and metamorphosis are also central elements in these films that are to be associated with the idea of multiplicity, as we have shown already with *Urth* and *Meteor*.

The historicity we are interested in here lies in the deflection of the anthropocentric gaze and the inclusion of the history of natural science and microscopy in the film's subject matter (Aït-Touati, *Le Théâtre des monstres*). Furthermore, Seto's descriptions of her own work refer to human activities' effect on the environment – desertification or climate change for example. In order to capture the different organisms we see on-screen, the film-maker developed a specific macroscopic shooting technique, and we get a strong feeling of the artificial character of the image and its manipulation, unlike with *Urth* for example, where the director's use of 16mm gives us the impression of a direct cinema with very little, if any, reworking of the pictures themselves. Here, the landscapes created play on scale and altered time (timelapse and slow motion) and show myriad worlds hidden in (infinitely) small objects, that we are led to imagine as infinitely big. In *Planet Z*, the planet is an orange for example, and yet is shown to host a cauliflower-forest. This awareness of scale – more proof of the historicity we are interested in – is pushed to its limits with the next and last film in our tour, *Guerilla Hubble*.

#### 4. The Chaosmos of *Guerilla Hubble*

With *Guerilla Hubble*, Jérôme Cognet invites us to discover a “chaosmos,” as a work creating an obvious parallel between celestial movement and social movement. The filmmaker worked from images captured by the Hubble telescope, overlaying them and associating different details to create a composite image. We thus feel like we are witnessing the universes’ great dance: supernovas, whirling galaxies, magnetic winds and flux, meteors, the centripetal and centrifugal movements of black holes, planets... crowd onto the screen in constant variation. These black-and-white pictures are accompanied by a soundtrack that anchors them in social movement: sounds of struggle, of demonstrations or of revolution, shouts and cries, the burst of guns and shells, sirens, the hubbub of crowds, voices over radios... The infinite character of social struggle and of the becoming-world is implicitly sketched out and Leon Dax suggests that it might be in this ‘internal identity of the world and of chaos’ as Deleuze mentioned, borrowing the term from James Joyce, that the resonance and arrangement of the stars and of men in their totality reveal their common determinations, be they impelled by objective or subjective forces (2013).

Multiplicity in the film thus arises through the bringing together of these two elements – the cosmos and society – that at first glance seem distinct. The composite aspect of the image also contributes towards plurality as it results from collage, piecing together one picture from many pictures. Like *Meteor*, this is a found-footage film, albeit one whose source is not cinema itself but scientific imagery, partly direct images from Hubble and partly artists’ impressions. Here, historicity appears as the film’s central element, its very subject is about questioning the permanent remodelling of the course of history. *Chaosmos*, as stressed by Peter Pál Pelbart, resonates with the eternal return, a repetition that affirms difference (2008).

#### 5. Conclusion

It is in this sense that I would like to return to the idea of heterotopia where we left it, in the distinction between the two sides of social imaginary developed by Ricoeur: the reproductive force of ideology – repetition – and the productive force of utopia – difference. Another level then seems to add on to represented heterotopia and the heterotopian attitude: if, through these films we access an aesthetic experience that allows us to be displaced, then the act of creation and the transmission of aesthetic experience arise as a heterotopian position. This has for example been

stressed by Gianni Vattimo, who in his consideration of the passing from utopia to heterotopia, states that it is in aesthetics as experience of community that utopia becomes effective in a post-modern society (Vattimo). Indeed, the heterotopian attitude translates into practice, in the most prosaic sense of the term: films must be made and opportunities created for them to be shown and seen for them to exist. It seems that it is in this necessarily communitarian experience that the disputant power of heterotopia entirely gains its importance.

We realise that it is impossible to create a complete break with what goes before us; repetition, historical situation and the lessons of the past inform the possibilities of our present-future. Maybe then, to expand what often appears as a descriptive, conceptual tool towards a tool for application or realisation, experimentation would then be a key attitude for heterotopia to acquire a practical, pragmatic, active dimension in a more accepted way. It is in this sense that the disputant nature of heterotopia seems to take on all its worth: Foucault's text appears as an invitation to seize upon space, in the experience we have of it as in the ways in which we can model it.

Returning to the first occurrence of heterotopia in Foucault's writing, in the introduction to *The Order of Things*, is perhaps useful in furthering this argument since in his ulterior writings on the matter he shows less interest for the worrying, disturbing character so central to this first definition. Identified in Borges' use of language, and notably from the reading of his "Celestial Emporium of Benevolent Knowledge" in which he creates an imaginary taxinomy of animals,

[h]eterotopias are disturbing, no doubt because they secretly undermine language, because they prevent us from naming this or that, because they break common nouns or entangle them, because they ruin syntax before it is formed and not only that which builds sentences, - that, less obvious that makes words and things hold together (next to and opposite each other). (1966, 9)

*Meteor's* voice-over indeed echoes this way of thinking heterotopia, when the main character, abandoned by his parents is adopted by the birds he inadvertently fed:

In return the birds taught the boy their language.

The next word is chair. Look at the picture of the chair.

Look at the word chair written under the picture.

The next word is bed. Look at the picture of the bed.

Look at the word bed written under the picture.

Some words were like a knot of snakes that stuck out their heads in all directions. Others floated like particles around him and collided with each other like meteors. Some even formed sentences and were swishing around. (*Meteor*)

Montage in these films, as perhaps more generally experimental film as a genre defined by its refusal to conform, also reflects this characteristic of heterotopia to disturb or disrupt<sup>3</sup>. The ways in which these films are arranged, in resisting the dominant narrative and resorting to heteroglossia, instead of common language, as Haraway put it (1988, 588), demand that the viewer adopt an active, interpretative, position. In distancing ourselves from a mere representation of heterotopia through the reading of these particular forms, that themselves offer a step back on our dominant, anthropocentric modes of representation, we have tried to show how heterotopia relies on otherness (multiplicity). As Felix Guattari writes: “It is in the *maquis* of art that we find the most consequential cores of resistance towards the steamroller of capitalistic subjectivity, that of one-dimensionality, of a generalised balancing-out, of segregation, of deafness to true otherness” (126).

Since we are at a time in which we are becoming aware of the disputant force offered by heterotopia it seems appropriate to seize it. In claiming the audiovisual medium for themselves in the ways I have shown, these filmmakers seem to partake in the dynamics of transformation, enhancing the possible by shedding light on the question of perception, of how our gaze upon the world is a condition of its becoming. In the specific scope of representation in the time of the anthropocene, this reading, in the step back – or zoom out in cinematographic terms – that it offers from our contemporary, Western, human condition, and Planet Earth, hopefully proposes another perspective that that of the common dystopia on how we can relate to the world we live in. By shifting the habitual gaze, I would then uphold that these films – as well as the reading we have proposed for them here – allow for empowerment in our claiming of the idea of heterotopia and it is in this that I believe today’s interest in the matter lies: not only in thinking it but in questioning the creation of these physical and narrative spaces and being aware of the extent to which we can shape them, as many islands of resistance.

3 I am indebted and grateful to Nella Arambašin for suggesting this correspondence to me during the symposium in Besançon.

## Films Cited

- Aït-Touati, Frédérique. *Le Théâtre des monstres*, France, 2019, 33'
- Cognet, Jérôme. *Guerilla Hubble*, France, 2013, 12'
- Müller, Mathias & Girardet, Christoph. *Meteor*, Allemagne, 2011, 15'
- Rivers, Ben. *Urth*, Royaume-Uni, 2016, 20'
- Rivers, Ben. *Slow Action*, Royaume-Uni, 2010, 45'
- Seto, Momoko. *Planet Series*, France, 2008-2017, 8', 10', 12' & 6'

## Works Cited

- Abensour, Miguel. *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*. Paris: Sens & Tonka, 2009.
- Bonneuil, Christophe et Fressoz, Jean-Baptiste. *L'événement anthropocène. La terre, l'histoire et nous*. Paris: Seuil, 2013.
- Cavell, Stanley. *Cities of Words, Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Dax, Lionel. "Désastres / Des astres," 2013. <https://jeromecognet.fr/films/guerilla-hubble/>
- Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits IV, 1954-1988*, D. Defert et F. Ewald dirs. Paris: Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. *Les Hétérotopies* (version radiophonique) *France-Culture*, 7 décembre, 1966.
- Guattari, Felix. *Chaosmose*. Paris: Galilée, 1992.
- Hache, Emilie (ed.). *De l'univers clos au monde infini*. Paris: Editions Dehors, 2010.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3 (Autumn 1988): 575-599.
- Haraway, Donna. *Staying With the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- MacDonald, Scott. "Collection/recollection: An Interview with Matthias Müller." *Framework. The Journal of Cinema and Media*, Vol. 14, No. 1 (Spring 2005): 29-50.
- Paterson, Dominic. *Slow Action*, [http://animateprojectsarchive.org/writing/essays/d\\_paterson](http://animateprojectsarchive.org/writing/essays/d_paterson)
- Pelbart, Peter Pál. "L'inconscient déterritorialisé." *Multitudes*, Vol. 34, No. 3 (2008): 95-107.
- Raynaud, Dominique. "L'Anthropocène en débat," <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/dossiers-2022-9-page-1.htm>
- Ricoeur, Paul. "L'idéologie et l'utopie: deux expressions de l'imaginaire social."

- Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, No. 2 (1984): 53-64.
- Seto, Momoko. Artist's website. <http://www.setomomoko.org/main.html>
- Shelley, Mary. *The Last Man*, 1826. <https://www.freeclassicebooks.com/Shelley%20Mary/The%20Last%20Man.pdf>
- Vattimo, Gianni. *La Société transparente*. Paris: Desclée de Brouwer, 1992.
- Voigts, Eckart & Alessandra Boller (eds.). *Dystopia. Science Fiction, Post-Apocalypse. Classics, New Tendencies and Model Interpretations*. WVT Handbuch 17. Trier: WVT, 2015.



# Pour une actualisation de la notion hétérotopique à l'ère du numérique : Quid des « contre-espaces » de la réalité virtuelle ?

Léa Dedola\*  
Université de Lyon.

## Abstract

On October 28, 2021, the Facebook company decides to rename itself publicly as “Meta,” democratizing at the same time the eponymous subject, “metaverses,” digital and permanent virtual worlds in which users are physically immersed and able to interact. This paper, presented in first instance to the University of Besançon during the summer of 2021, tries to put itself in the place of a living Michel Foucault, in the 21st century: how would he have understood the synchrony of our western culture today? By crossing the notion of heterotopology by Foucault (1984) with the concept of “civilization of access” by Michel Serres (2012) and studies on virtual reality (Fuchs 2018), we use the anachronism in order to bring out new ideas on virtual reality “counter-spaces.”

**Keywords:** heterotopology, civilization of access, virtual reality, metaverse, immersion.

## Introduction

Véhiculés notamment par les discours fictionnels, dans *Kaïro* par exemple de Kiyoshi Kurosawa (2001), ou plus largement dans l'oeuvre de David Cronenberg, les fantasmes, les angoisses, et de manière plus générale les stéréotypes liés à la présence humaine dans les mondes virtuels, sont des *a priori* que nous ne connaissons que trop bien. Dans le langage et la « vie courante », une des terminologies les plus usitées qui est attribuée à ce mariage provient de la notion de « no life » (qui signifie: « pas de vie »). Un

\* leadedola@msn.com

premier constat consisterait donc à dire que les pensées technophobiques et technophiliques participent à faire de ces lieux virtuels, des milieux à part, chargés de sens. Mais sont-ils à ce point particuliers qu'ils puissent constituer des hétérotopies ?

Pour y répondre, le lieu de la réalité virtuelle sera interrogé sur sa dimension hétérotopique. Une première hypothèse consiste à étudier ce nouveau paradigme selon deux niveaux : le premier est systémique et s'intéresse à l'agencement des emplacements de la réalité virtuelle, le second est ponctuel et s'intéresse aux points de passage ou d'accès (corporel) aux emplacements. En effet, l'hétérotopie semble positionner le lieu de la réalité virtuelle comme le contre-espace absolu, celui-ci impliquant des transformations radicales par rapport au monde réel et notamment :

1. Des changements ontologiques, le « cyberspace » est numérique (Quintana, 2009; Gaudreault et Marion, 2006: 24) et répond donc à des logiques algorithmiques.
2. Des changements phénoménologiques, car bien que partageant avec l'environnement réel la qualité de l'immersion corporelle, l'expérience de la réalité virtuelle peut aussi appartenir au champ de l'extraordinaire. En outre, l'utilisateur pourra, par exemple, « percevoir des choses qui se trouvent très loin [...] percevoir ce qu'un autre perçoit » (Vitali Rosati, 2009: 152) et réaliser des « actions irréalistes »<sup>1</sup> (Fuchs, 2018: 329).

À la différence des milieux pris dans notre environnement réel, géographiques, « stables et objectifs » (Vitali Rosati, 2009: 152), « l'emplacement » de la réalité virtuelle échappe à la cartographie traditionnelle et à la possibilité de rendre accessible non pas un seul lieu à celui ou celle qui porte le visiocasque, mais une multitude de milieux s'installant en « système ». Par ailleurs, la navigation entre ces milieux est réalisée par des *Uniform Resource Locator* (Url) et plus en amont grâce au code. Quand ces « emplacements » de la réalité virtuelle sont « persistants », nous les nommons metavers. Les metavers rendent accessibles à l'utilisateur un réseau de mondes virtuels numériques et permanents, dans lesquels les usagers sont immergés corporellement et peuvent interagir. Les emplacements de la réalité virtuelle participent donc à la « destruction de l'espace » ordinaire (Vitali Rosati, 2009: 149) et semblent constituer parfois des hétérochronies, comme l'exemplifie notamment le schème du « musée virtuel »: un musée qui se caractérise par sa persistance, son éternité, dans l'environnement virtuel.

1 Philippe Fuchs parle exactement d'ACV: pour « Activités Comportementales Virtuelles » qui désignent les « activités de l'homme dans le monde virtuel » (Fuchs, 2018: 329).

Enfin, depuis 2014, le secteur de la réalité virtuelle connaît un réel tournant avec l'émergence des visiocasques « bon marché ». La pratique se démocratise et se construit au contact d'une audience plus large : le grand public. L'élargissement du rayonnement médiatique de la réalité virtuelle, qui touche désormais un champ assez considérable de la société, a aussi motivé le choix de faire l'étude comparée des notions d'hétérotopologie et de réalité virtuelle, car à notre avis, l'hétérotopologie et ses principes peuvent nous permettre de penser ce « nouveau » média ainsi que ses composantes.

## 1 - Une hétérotopologie des mondes de la réalité virtuelle

### 1 Postulats de base

Dans son essai, Michel Foucault examine deux types d'emplacements en particulier : les « utopies », « des emplacements sans lien réel » et les « hétérotopies », « des contre-emplacements [...] des lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables » (1984 : 47). L'hétérotopie va juxtaposer « en un seul lieu réel, plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Ibid. 48). La réalité virtuelle en tant que proposition *a priori* oxymorique épouse idéalement ce paradoxe spatial, puisque malgré l'isolation auditive et visuelle procurée par le visiocasque, le corps de l'utilisateur reste bien présent dans l'environnement réel. Les hétérotopies sont liées à des « hétérochronies » ou « hétérotopie du temps » dans lesquelles « le temps s'amoncèle » (Idem). Voici un autre point sur lequel les technologies numériques excellent, car si les contenus numériques sont bien entretenus (pas de surchauffe, pas de perte, pas de corruption de matériel), ils ne périssent pas, ils « s'archivent » et vivent ainsi dans une « éternelle jeunesse » (Chirollet 2015 : 25). Tous les « emplacements » du numérique peuvent théoriquement « embaumer » le temps, en ce qu'ils ont « raison du temps par la pérennité de la forme » (Bazin 1981 : 10).

Pour ce qui est de la réalité virtuelle – cet environnement numérique particulier qui défie les notions de temps et d'espace, depuis le point de vue de l'immersion corporelle (proprioceptive) –, il n'y a pas de règle des trois unités, car le médium permet à l'individu de « s'extraire de la réalité physique pour changer virtuellement de temps, de lieu et(ou) de type d'interaction : interaction avec un environnement simulant la réalité ou interaction avec un monde imaginaire ou symbolique » (Fuchs 2018 : 26). Dans ces environnements artificiels, le temps est travaillé en tant que

concept narratif malléable, c'est-à-dire comme un matériau «protéiforme, subjectif et multidirectionnel» (Vas-Deyres et Guillaud 2011: 19), et est déterminé dans un geste co-créatif par les concepteurs et les participants. Le temps n'acquiert de cohérence globale que parce qu'il est «vécu» depuis le point d'immersion corporel de l'individu (Gödel 1949: 557-558). Le temps n'est qu'une «apparence», seul existe l'impression d'un temps qui passe et qui a pour point de départ l'expérience phénoménologique d'un individu. Celui-ci ressentirait son écoulement dans les changements d'états successifs qu'il entraîne. Ces milieux ou «emplacements» de réalité virtuelle participent donc à la «destruction de l'espace [et du temps]» ordinaire (Vitali Rosati, 2009, p. 159) et pourraient ainsi se livrer à la comparaison avec les notions d'«utopies» et d'«hétérotopies» de M. Foucault.

## *2. Synchronie de la culture: actualités*

Les hétérotopies se caractérisent par leur particularités culturelles<sup>2</sup>. Dès lors, elles possèdent une structure organisationnelle et un fonctionnement propre qui résultent de la «synchronie de la culture» dans laquelle elles se trouvent. Nos sociétés occidentales, en particulier, dépendraient d'un «système d'ouverture et de fermeture» – puisque les accès requièrent souvent l'obtention d'une «permission» – de «rites et de contraintes» qui «les isole et les rend pénétrables» (Foucault, 1984: 48). Ce principe de l'hétérotopologie convient aussi à l'analyse des environnements numériques et virtuels car, même si nous militons pour une «civilisation de l'accès<sup>3</sup>» (Serres 2012), les environnements numériques, en se développant, se sont aussi dotés de règles qui les rendent plus ou moins accessibles à certains types d'utilisateurs (le ban, les âges paliers, les chartes d'admission et d'expulsion, etc.). De telles pratiques sont déjà apparues dans les environnements de réalité virtuelle et devraient d'ailleurs se développer avec la démocratisation des metavers, puisque ceux-ci sont déjà confrontés à des problématiques de «harcèlement» (Bechade 2021).

Par conséquent, afin de comprendre comment sont organisés les emplacements<sup>4</sup> de la réalité virtuelle, ainsi que la manière avec laquelle nous sommes en lien avec eux, un premier stade consiste à découvrir, dans les

2 Elles ne sont pas universelles. Foucault les sous-divise par exemple en «sociétés primitives» constituées d'«hétérotopies de crise» et des hétérotopies «de déviation», c'est-à-dire d'emplacements consacrés «aux individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou la norme exigée»: la prison en est un bon exemple.

3 Cette civilisation de l'accès a notamment pour objectif de rendre l'information disponible à tous et tout le temps.

4 À ce stade de l'argumentation nous pensons pouvoir admettre que l'hétérotopologie et la réalité virtuelle peuvent souscrire à la comparaison, ce qui motive notre retrait des guillemets.

termes de Michel Foucault, les composantes de cette «synchronie de la culture» moderne, alors même que celle-ci échappe au philosophe, dont la pensée sur le hétérotopies date de 1967, pour n'être publiée qu'en 1984, année de sa mort. En effet, quand Michel Foucault pense aux hétérotopies, il n'a pas ou peu connu la révolution informatique, même si l'ordinateur existait déjà (IBM 650 apparaît en 1955 en France). À l'époque de la conférence sur les hétérotopies, *Le Monde Diplomatique* publiait tout juste: «Au seuil de la révolution informatique» (Galley, 1968). Nous ne nous situons même pas encore au début de la décennie 1970, autrement appelée «l'ère de la loi de Moore», ère pendant laquelle la productivité économique ne se fait plus en fonction du «gigantisme» des ordinateurs, mais de la multiplication des séries de production, qui participe à l'avènement de la micro-informatique (microprocesseurs, par exemple), et permet à l'ordinateur de devenir accessible au marché du grand public.

Aussi, Michel Foucault a connu à peine les effets de la démocratisation d'internet, cette infrastructure de télécommunication informatique qui date de 1964<sup>5</sup>, et ne relie, en 1969 grâce à l'ARPAnet, que quatre universités seulement en *peer to peer* (par paquets égaux): l'Université de Californie à Los Angeles (UCLA), l'Institut de recherche de Stanford, l'Université de Californie à Santa Barbara et de l'Utah<sup>6</sup>. Il n'a pas connu la révolution numérique, celle d'abord du matériel-CD, DVD, etc. qui a eu lieu dans les années 1980-1990, puis celle des contenants devenus «immatériels» grâce aux «clouds» – même s'il faut rappeler que les *data center* en soutiennent l'infrastructure. Il ne connaît donc pas la révolution numérique qui est liée à nos représentations et notamment à la question ontologique de l'image.

Enfin, il n'a pas vécu la dimension ambiante, voire omniprésente et mobile (*wearables*) de ces infrastructures de communication (montres connectées, smartphones, tablettes, ordinateurs portables), si engageantes corporellement (réalité virtuelle). Michel Foucault a donc «loupé» des innovations majeures de la fin du XXe et début du XXIe siècle, qui ont fait «monde» en remaniant radicalement nos sociétés. Il est donc légitime de se demander de quelle manière ces composantes technologiques et culturelles ont transformé la synchronie de la culture occidentale, voire de pousser la curiosité à imaginer la manière dont Michel Foucault aurait considéré ces nouveaux milieux: car si «l'espace a une histoire» (Foucault, 1984: 46), alors celui-ci a forcément été marqué par la révolution informatique et l'apparition des nouveaux mondes virtuels avec immersion corporelle.

5 Leonard Kleinrock publie le premier livre (sa thèse) qui concerne les systèmes de communications informatiques.

6 Le développement significatif de ces infrastructures se situe plutôt dans les années 1970-1980.

### 3. Géographie des emplacements de la réalité virtuelle

Nous nous intéressons en particulier aux univers de la réalité virtuelle, car celle-ci semble situer les usagers à la jonction de deux milieux (elle fait « interface » et « passage ») et « dans » deux milieux qui s'opposent ontologiquement: le réel et l'extraordinaire, les lois naturelles et les lois informatiques, les comportements réalistes et les comportements pseudo-réalistes, symboliques (déplacement au joystick, par exemple), voire complètement irréalistes (Fuchs 2018:329). Poursuivant la réflexion de Michel Foucault, une première étude nous amène à analyser le nombre et la place de ces mondes virtuels au sein du monde réel (les points d'accès) et par conséquent, leur rôle.

Les environnements de la réalité virtuelle peuvent théoriquement se situer en tout endroit de l'espace réel: il suffirait pour cela qu'un visiocasque dit autonome ou « sans fils » soit assez chargé. Cependant, ils sont disposés dans les faits (pour l'instant<sup>7</sup>) en des lieux privilégiés de l'espace réel, essentiellement des lieux de culture, de divertissement ou d'innovation – à savoir le musée, la salle d'arcade, le cinéma, le parc d'attraction, le festival, etc –, mais aussi d'intimité (chez soi), comme le salon. La question de la circulation et de l'emplacement de la réalité virtuelle dans l'espace réel est donc complexe, d'où la nécessité de chercher à catégoriser ces emplacements à travers des lieux et des pratiques largement employés.

En termes de place et de nombre, l'emplacement de la réalité virtuelle a augmenté d'abord dans des lieux dits « publics », les *LBVR* (*Location Based Virtual Reality* ou salles d'arcade), les visiocasques coûtant relativement chers, puis dans les salons privés avec l'arrivée des visiocasques moyen de gamme (Oculus Quest, en particulier). La covid-19 ayant ensuite renforcé la tendance relative à la pratique des mondes virtuels, et même si les *LBVR* ont fermé durant la période, les pratiques du virtuel à domicile (télétravail, visioconférences, metavers, etc.) se sont beaucoup développées (Chardenon 2020; Woitier et Kahn 2020).

À domicile, trois options se présentent actuellement à l'utilisateur: les visiocasques de salon (liés aux consoles Playstation, le « PSVR », par exemple), les visiocasques autonomes (autrement nommés « sans fils »: Oculus Quest 1, 2) ou branchés au PC (Oculus Rift, HTC Vive etc.). Ces visiocasques bénéficient d'un système d'interfaçage comportemental, soit externe: pour le HTC VIVE (les capteurs pour le tracking sont extérieurs au casque), soit

7 Comme énoncé précédemment, la démocratisation en particulier des visiocasques autonomes pourraient changer cette donne.

interne: pour l'Oculus, le visiocasque est muni d'une caméra captant en temps réel les mouvements de l'utilisateur. Les limites de l'espace interfacé (largeur de la zone et la hauteur du sol) sont dessinées en réalité mixte: ainsi l'utilisateur peut voir les limites physiques de son espace réel et les reproduire dans l'environnement virtuel. Les «rites et contraintes» sont propres aux conditions d'utilisation des visiocasques, par exemple avec Oculus, qui oblige l'utilisateur à avoir un compte Facebook associé (ce qui a fait polémique d'ailleurs, allant jusqu'au boycott du marché allemand des casques Oculus, car ne correspondant pas au *RGPD*, Règlement Général sur la Protection des Données, Anonyme, 2020).

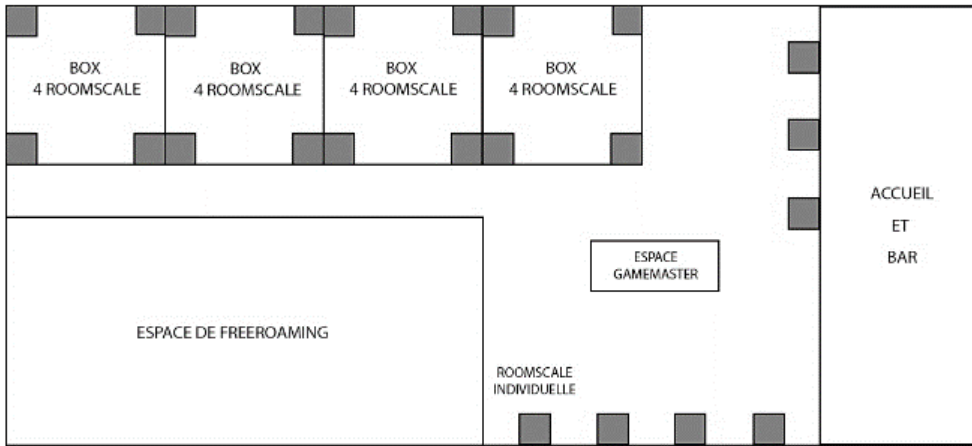
Des lieux dits «d'intermédialité», tels que le cinéma Mk2, ont décidé de s'équiper avec des visiocasques de réalité virtuelle afin de créer le MK2 VR<sup>8</sup> en 2016, une salle d'arcade située à côté de la bibliothèque MK2. À l'époque, nous avons par ailleurs interviewé Elisha Karmitz (fondateur du MK2 VR), qui nous avait témoigné l'importance pour son groupe d'être pionnier dans l'innovation technologique et l'innovation en particulier, au cinéma. C'est à ce titre que l'entreprise avait d'ailleurs investi dans le secteur de la réalité virtuelle. Dans cet échange, il est donc ressorti que Elisha Karmitz voyait des liens entre réalité virtuelle et cinéma, des liens d'intermédialité soutenus par l'idée que «les artistes de cinéma avaient quelque chose à dire en VR» (Dedola, 2016). Ces liens d'intermédialité, nous les retrouvons géographiquement, car les lieux de réalité virtuelle sont souvent situés à côté de plusieurs autres emplacements culturels. Le cas parisien, le cinéma et la bibliothèque MK2, ainsi que la Bibliothèque François-Mitterrand, forment une sorte de cluster: un espace culturel ou de divertissement intermédial.

Une troisième pratique va concerner les salles d'arcade (*LBVR*), les festivals et salles d'expositions. Les salles d'arcade, les festivals et salles d'expositions ont la particularité de multiplier au même endroit les points d'accès aux expériences de la réalité virtuelle<sup>9</sup>. Les festivals consacrés à l'innovation dans le domaine de la réalité virtuelle et les expositions d'œuvres en réalité virtuelle répondent aussi à une fonction d'exposition, d'orientation, de présentation du médium en proposant «un parcours artistique» ou «un parcours client<sup>10</sup>».

8 Depuis, il semble que la salle Mk2 VR a été délocalisée sous le nom de «PSG Experience», dans le stade du Parc des Princes (Paris).

9 *nb.* «multiworld», notre salle partenaire, fait directement référence à cette multiplication des emplacements de réalité virtuelle (voir fig. 1).

10 C'est le cas du salon Virtuality par exemple, qui exhorte: «Développez votre business XR auprès d'un réseau mondial de professionnels», <http://virtuality.io/>



**Fig. 1.** Exemple d'une salle d'arcade avec laquelle notre entreprise a travaillé en 2019 :

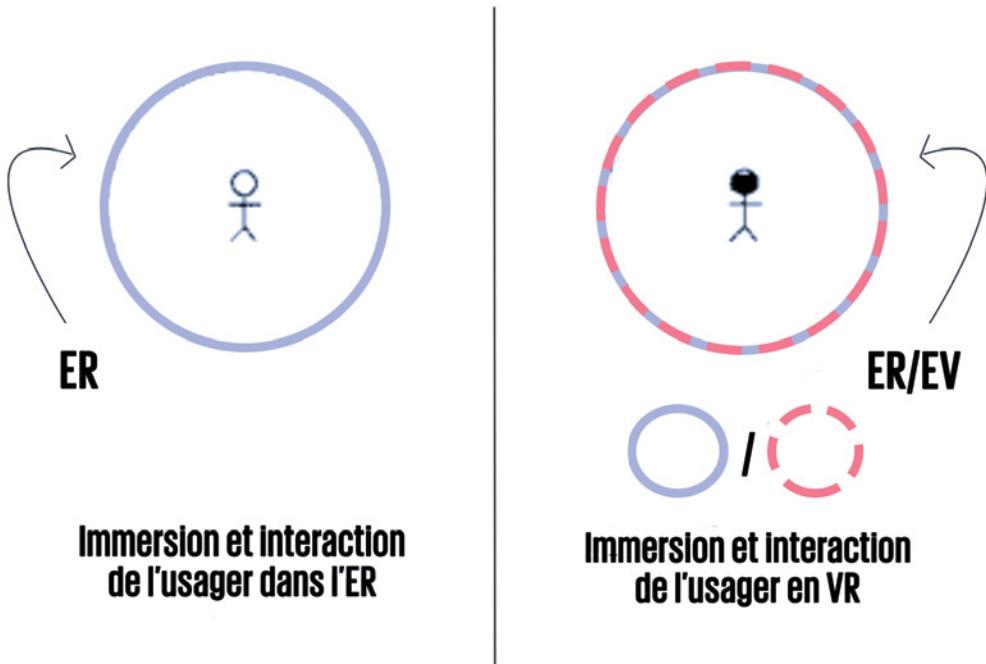
«Multiworld» (Bourgoin-Jailleu)

Les points d'accès aux environnements de la réalité virtuelle dans l'espace réel répondent aux principes de l'hétérotopie de « juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements incompatibles », comme le théâtre ou le cinéma par ailleurs qui font « se succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres » (Foucault 1984 : 48). Aussi, parce que l'emplacement – le point d'entrée – de la réalité virtuelle se situe dans l'espace réel et que les emplacements – les expériences – de réalité virtuelle se situent dans l'espace numérique, il apparaît que tous les emplacements précités doivent se penser en système, voire en réseau. Derrière le point d'entrée, sous leur forme numérique, les expériences de réalité virtuelle tissent leur toile entre différentes localisations. Par conséquent, elles sont téléportables : elles se « transportent instantanément d'un lieu à l'autre sans parcours physique » (Le Robert). Cette ubiquité de l'expérience, il faut la questionner à présent du point de vue de l'utilisateur et de sa circulation du monde réel aux mondes de réalité virtuelle, puisque celui-ci semble (aussi) être présent à la fois dans l'environnement réel (géographique) et dans l'environnement virtuel (numérique).



## II- Civilisation de l'accès

### 1. Des emplacements superposés ?



**Fig. 2.** Ambiguïté proprioceptive du participant dans les environnements de réalité virtuelle

«ER» = Environnement réel

«VR» = Réalité Virtuelle (*Virtual Reality*)

Bien qu'immergé dans le cadre de la réalité virtuelle – visuellement, auditivement, proprioceptivement dans un espace virtuel –, le corps subsiste «en même temps» dans l'environnement réel. Les deux se superposent «théoriquement», mais en réalité ils «alternent», la perception humaine fonctionnant via un goulot d'étranglement (Dehaene, 2014: 58): l'utilisateur est dans l'environnement réel et puis dans l'environnement virtuel en fonction du référent sensoriel choisi. Une hypothèse de Philippe Fuchs suppose d'ailleurs que l'individu pourrait volontairement alterner d'un environnement à l'autre grâce à ce qu'il nomme une «ambiguïté proprioceptive» (Fuchs 2018: 212-213): il oscille entre différents référents sensoriels, la vue et le toucher au niveau des pieds par exemple, lui permettant de se sentir dans un environnement et puis dans l'autre.

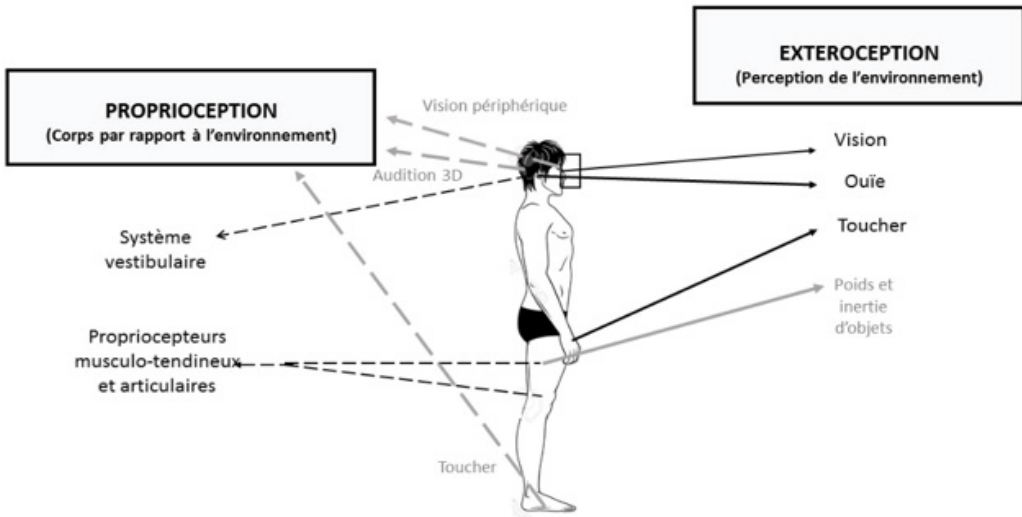


Fig. 3. Référents sensori-moteurs (Fuchs, 2018: 193)

L'environnement de la réalité virtuelle a cela de commun avec notre environnement ordinaire, qu'il est donc accessible corporellement (proprioceptivement) par l'individu. Toutefois, une fois immergé à l'intérieur de celui-ci, l'utilisateur acquiert un nouveau point de vue, une nouvelle phénoménologie de l'environnement. Par exemple, dans *The Machine to be another* (Be Another Lab), deux individus échangent leur corps – en fait ils n'échangent que ce qu'ils voient – par l'usage d'une caméra disposée sur chaque usager et retransmise dans le visiocasque de la réalité virtuelle. Dans les environnements de réalité virtuelle, les principes immersifs et interactifs réalisés en amont par les concepteurs et artistes peuvent donc prendre un sens original, découplés du fonctionnement ordinaire de l'être humain, qui produit chez l'individu un vécu extraordinaire, un « nouvel état d'être » (Raboisson, 2014: 105). L'humain est « refaçonné » à partir de nouvelles situations contextuelles qui inaugurent, entre autres, des interactions symboliques ou irréalistes: par exemple, l'expérience du temps qui passe plus ou moins vite, en lien avec les mouvements et déplacements humains dans *Superhot VR*.



Fig. 4. L'action liée au temps du jeu dans *Superhot VR*, Superhot, 2018

Indépendamment de l'individu, ce « en même temps » du lieu est à prendre en compte au regard de la problématique hétérotopique : il nous faut mettre à jour, les « relations d'emplacements » et la circulation du monde réel au monde de la réalité virtuelle, c'est-à-dire la superposition de l'emplacement réel et de l'emplacement virtuel par l'usage du visiocasque (l'interface et le passage). Il nous faut comprendre aussi les « relations d'emplacements » et la circulation des individus entre les différents milieux de réalité virtuelle (via les *url*). Ces deux points sont radicalement différents, voire oxymoriques nous l'avons vu, mais constituent fondamentalement le rôle et la place de la réalité virtuelle si nous l'abordons du point de vue de l'hétérotopologie. Il s'agit donc à présent de regarder directement à l'intérieur du visiocasque, en se focalisant sur ce second versant qui porte sur la relation des emplacements de la réalité virtuelle entre eux et de la circulation des individus à l'intérieur de ces derniers.

## 2. Des emplacements en réseau ?

Il existe de nombreuses configurations d'emplacements de la réalité virtuelle : certains sont éphémères et d'autres persistants, certains sont collectifs et d'autres solitaires, certains sont situés en « local » et d'autres sont « distants ». Les activités qui sont proposées dans ces milieux sont aussi très différentes, elles vont de la visite d'un bien immobilier<sup>11</sup>, à la simulation d'opération chirurgicale (Labbe 2019), au réseau social (*VRChat*, 2017), au jeu d'arcade avec forte re-jouabilité (*Beat Saber*, Beat Games, 2018).

11 <https://visual-web360.com/immobilier-vr.php>

Malgré ces divergences, tous ces environnements se retrouvent autour de l'idée (plus ou moins englobante), d'un monde construit en réseau et accessible corporellement.

Pour commencer la visite de ces emplacements de la réalité virtuelle, le participant a généralement deux options, soit il entre dans ces univers artificiels par le biais d'un CAVE (*Cave automatique virtual environment*), qui est un dispositif écranique ou multi-écrans, avec arrêtes ou sans arrêtes (cylindrique) et interactif, à l'intérieur duquel le joueur voit son corps. Soit il met un visiocasque qui l'isolera audiovisuellement (il ne verra plus son corps). Il existe plusieurs dispositifs de la réalité virtuelle, dont on peut choisir un exemple ici, le visiocasque le plus utilisé par les particuliers (Serge R., 2021) : l'Oculus Quest 2.



**Fig. 5.** Menu principal de l'Oculus Quest 2

La première chose que le participant aperçoit dans le visiocasque Oculus Quest, est un « bureau virtuel » situé dans une pièce virtuelle aménagée (en l'occurrence un salon) et aménageable (« customisable », personnalisable) par lui. Généralement, quand l'individu revêt un Oculus Quest il se trouve dans son propre salon (réel) et bascule ainsi, une fois le visiocasque porté, dans son salon virtuel<sup>12</sup>. Toutefois, ce mimétisme n'est qu'illusoire, car

<sup>12</sup> Voir sur le sujet la thèse de Judith Guez (2015) qui porte sur les « schémas de plongée » (Guez 2015: 421-422) expérimentés par l'individu lors de son passage de l'environnement réel à l'environnement virtuel.

les deux environnements sont bien différents: la logique constitutive, ontologique de la réalité virtuelle est bien numérique. En effet, la navigation à l'intérieur de ce menu Oculus Quest 2 se fait grâce au code. Le code recherche l'information correspondant au sous-menu (les onglets) à afficher, que celle-ci soit sur internet ou non: il récupère l'information via des adresses (*URL* ou adresses locales) qui le redirigent sur des emplacements en particulier (l'emplacement de l'information). Les informations recherchées sont soit disposées «en local» (un fichier .exe sur le PC par exemple, dans un disque dur ou sur la RAM qui correspondent à deux manières différentes «d'adresser» le code: C:\Users... ou en 32/64 bits), auquel cas l'acquisition de l'information est «synchrone» (à l'exception de l'indisponibilité momentanée d'une information). Les informations recherchées sont sinon situées sur un serveur «distant», les données devront donc circuler via le réseau internet et l'acquisition de celles-ci pourra être asynchrone (le code envoie une requête d'information et attend de la recevoir). Si la charge de travail pour l'ordinateur est lourde, le processeur l'exerce en simultané via ces différents «cœurs» («multithreading»), toutefois, le reste de la configuration informatique fonctionne en alternance: le disque dur n'a qu'une seule «tête de lecture» et l'information sur internet circule découpée en unités élémentaires, les «paquets».

Aussi, une des conséquences de ce fonctionnement informatique – permettant la disponibilité des données – concerne, selon Michel Serres, les modifications cognitives qu'il engendre et en l'occurrence celles qu'il relie à la «pensée procédurale» (2012: 75). Pour l'auteur, les ordinateurs et internet ont révolutionné l'humanité, notamment en favorisant l'accessibilité du savoir (partout, tout le temps, etc.), faisant de notre civilisation occidentale, une civilisation de «l'accès»<sup>13</sup>. Avant la révolution informatique, la problématique du savoir concernait sa transmission: comment l'individu peut-il accéder aux informations? Comment l'individu peut-il archiver ou mémoriser les informations? Après la révolution informatique, le savoir devient disponible en tout temps, par conséquent de nouveaux questionnements apparaissent: quelle méthodologie d'apprentissage l'individu peut-il solliciter pour comprendre comment il peut se servir de «tout» ce savoir pour inventer (Ibid. 29-32)? De cette interrogation émerge l'idée d'une «pensée procédurale» ou opératoire: une réflexion qui se fait par étape de réalisation comme un algorithme<sup>14</sup>.

13 Par ailleurs, cet accès augmente dans le même temps la valeur des «données personnelles», qui sont la trace numérique des différentes composantes de notre identité, et qui donc seront ensuite protégées par des «codes d'accès», des mots de passe, ainsi que des organismes d'autorité administrative, comme la Commission nationale de l'informatique et des libertés (CNIL) en France.

14 Cette notion a été élaborée en comparaison avec la «programmation procédurale».

Si nous poursuivons la logique de Michel Serres, en permettant aussi au corps d'être immergé et d'interagir (accès corporel) dans un environnement à 360°, les dispositifs de réalité virtuelle participent à révolutionner, améliorer, ces « accès ». Par ailleurs, cet accès corporel permet un meilleur apprentissage et une meilleure mémoire des objets et informations. Pour démontrer ce fait, Eric Krokos, Catherine Plaisant et Amitabh Varshney (2018) ont recréé en réalité virtuelle les principes du « palais de la mémoire », une méthode mentale que l'individu utilise afin de mémoriser une information en l'organisant spatialement et en l'associant à des caractéristiques de l'environnement.

La réalité virtuelle renforce donc l'idée d'une synchronie de la culture qui serait au moins en partie liée – en tous les cas elle en est le *continuum* – à la « civilisation de l'accès » telle qu'elle est mentionnée par Michel Serres. Toutefois, est-ce que cette civilisation de l'accès nous empêcherait d'imaginer l'existence « d'espaces de déviation<sup>15</sup> » dans les environnements numériques ? Sur le papier les deux concepts semblent bien antinomiques – « prison » et « accès » – à moins que nous considérons que l'environnement numérique soit peut-être en soi, une hétérotopie de déviation<sup>16</sup> ...

## Conclusion

Ces révolutions informatiques et médiatiques définissent de nouveaux protocoles de communication et d'expériences, ainsi elles questionnent notre rapport au monde. Nous croyons à ce titre qu'un grand renversement concernera surtout la question de l'emplacement, la question de la place et du stockage, pour des raisons écologiques également, non abordées ici mais non moins importantes. Avec les emplacements de la réalité virtuelle nous avons des « fenêtres ouvertes » sur des temps et des espaces caractérisés par leur éternité et leur infinité (hétérochronie), à l'intérieur desquels d'ailleurs, la question de la place au sens démographique n'a pas vraiment d'importance, puisqu'ils peuvent accueillir en simultanée une infinité (illusoire) de participants<sup>17</sup>. Toutefois, pour Michel Foucault le problème de la « place » ou de « l'emplacement » n'est pas seulement « démographique », autrement dit, n'est pas simplement relatif à la question « existe-t-il assez de place pour l'Homme dans le monde ? ». Le problème de la « place » consiste aussi à mettre au jour les « relations de voisinage [...] les types de stockage, de circulation, de repérage,

15 Espaces destinés aux individus « dont le comportement est déviant », par exemple : la prison, les cliniques psychiatriques et les maisons de retraite (Foucault 1984 : 47).

16 Ici nous faisons référence aux discours technophobiques - « no life », etc.- vus en introduction.

17 Cette infinité dépend du nombre de serveurs hébergeant les plateformes.

de classement [...]», termes foucauldien (1984 : 46) d'autant plus intéressants qu'ils prennent un sens particulier dans le cadre d'une recherche sur les environnements de la réalité virtuelle: la navigation des individus et le parcours des informations ou «données» cheminant grâce aux adresses *URL* (téléportabilité), les emplacements persistants, l'accès corporel aux emplacements numériques, etc. Ce sont tous ces points qui à notre sens permettent de définir ces espaces de la réalité virtuelle comme des hétérotopies «modernes».

La réalité virtuelle est donc une porte augmentée sur des espaces et des temps inaccessibles dans notre monde réel, dans des configurations expérientielles jamais produites (immersion corporelle), et qui provoque un «nouvel état d'être». Une partie de notre travail de thèse, inauguré par Philippe Fuchs (2018), repose d'ailleurs sur la recherche d'une forme émotionnelle de l'immersion et de l'interaction (Dedola 2020) et consiste à améliorer les dialogues entre l'humain, le dispositif et les œuvres sur le mode émotionnel. Si à notre tour nous devons regarder vers l'avenir, nous faisons donc le pari que ces emplacements accessibles corporellement vont aussi devenir sensibles, c'est-à-dire accessibles émotionnellement.

## Bibliographie

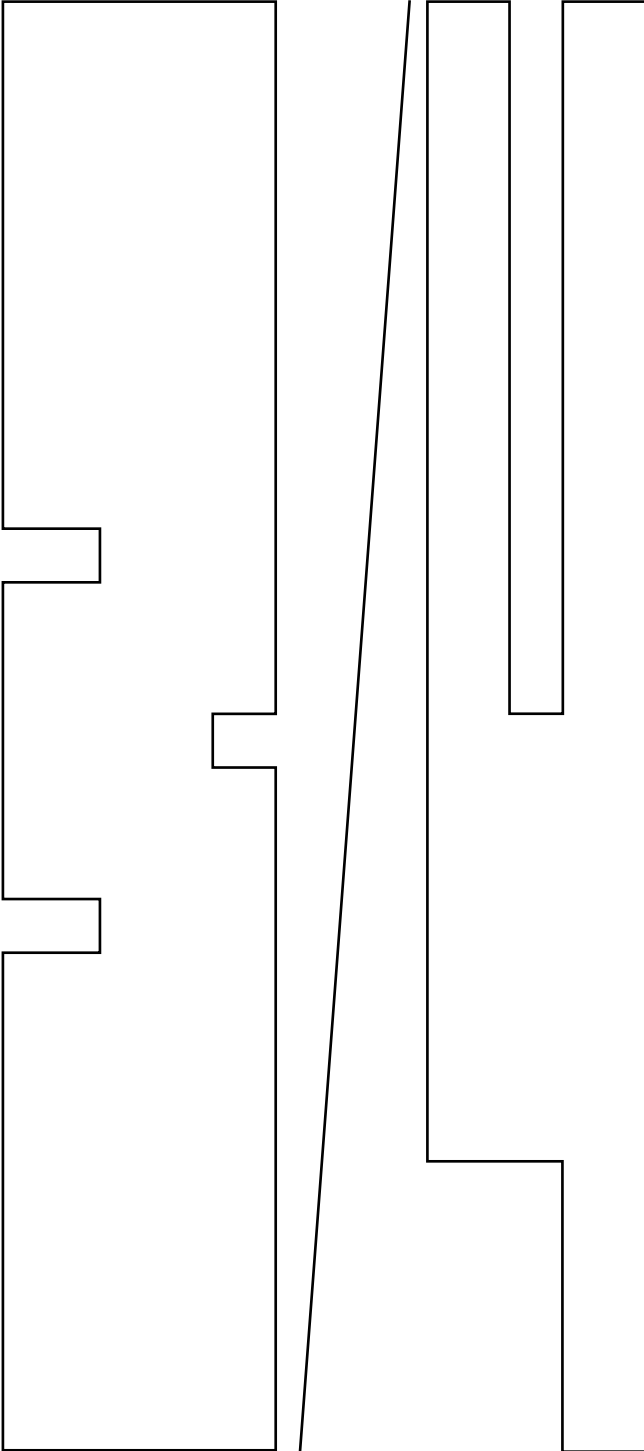
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, 1981.
- Bechade, Corentin. «Surprise (non), il y a déjà du harcèlement sexuel dans le métaverse». *Numerama*. 17 Décembre 2021. URL: <https://www.numerama.com/tech/795377-surprise-non-il-y-a-deja-du-harcèlement-sexuel-dans-le-metaverse.html>
- Berthoz, Alain. *La Décision*. Paris: Odile Jacob, 2003.
- Breton, Philippe. *Histoire de l'informatique*. Paris: La Découverte. 1987.
- Chardenon, Aude. «Les attractions en réalité virtuelle, victimes collatérales de la pandémie de Covid-19». In *L'Usine Digitale*. 09 Juin 2020. URL : <https://www.usine-digitale.fr/editorial/les-attractions-en-realite-virtuelle-victimes-collaterales-de-la-pandemie-de-covid-19.N973596>
- Chirollet, Jean Claude. *Penser la photographie numérique. La mutation digitale des images*. Paris: L'Harmattan, 2015.
- Dedola, Léa. *Nouveaux dispositifs immersifs. vers une cinématographie néo-sensualiste*. Mémoire de Master 2. Université Lumière Lyon 2, Arts de l'image, 2016.
- Dedola, Léa. Approfondissement de l'immersion et de l'interaction émotionnelle (4I<sup>2</sup>) en réalité virtuelle. In *UBIQ 1*. 16-17 Décembre 2020. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Fo-7gfoBUYw&t=1s&ab\\_channel=ChristLidl](https://www.youtube.com/watch?v=Fo-7gfoBUYw&t=1s&ab_channel=ChristLidl)
- Dehaene, Stanislas. *Le Code de la conscience*. Paris: Odile Jacob, 2014.
- Ellul, Jacques. *Le système technicien*. Paris: Calmann-Lévy. 1977.
- Facebook-Oculus login rift grows as sales stop in Germany. *BBC News*. 3 Septembre

2020. URL : <https://www.bbc.com/news/technology-54014217>
- Foucault, Michel. *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 1967). In *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5. Octobre 1984. pp. 46-49.
- Fuchs, Philippe. *Théorie de la réalité virtuelle. Les véritables usages*. Paris: Presses des Mines, 2018.
- Galley, Robert. «Au seuil de la révolution informatique». In *Le Monde Diplomatique*. Décembre 1968.
- Gaudreault André, Marion Philippe. «Cinéma et généalogie des médias». In *Médiamorphoses*, n°16. 2006.
- Guez, Judith. *Illusions entre le réel et le virtuel (IRV) comme nouvelles formes artistiques. présence et émerveillement*. Thèse, Université Paris 8, Esthétiques, sciences et technologie des arts, 2015.
- Kleinrock, Leonard. *Réseaux de communication. flux de messages stochastiques et conception*. New-York : McGraw-Hill, 1964.
- Krokos, Eric, Plaisant Catherine, Varshney Amitabh. "Virtual memory palaces : immersion aids recall". In *Virtual Reality*, 2018.
- Labbe, Pierrick. «Fundamental VR fait passer sa simulation chirurgicale à la prochaine étape». In *Realite-virtuelle*, octobre 2019.
- Negroponce, Nicholas. *L'homme numérique*. Paris: Robert Laffont. 1995.
- Quintana, Àngel. «Virtuel?». In *Cahier du cinéma*, Paris, 2009.
- Raboisson, Nathanaëlle. *Esthétique d'un art expérientiel . l'installation immersive et interactive*. Marie – Hélène Tramus (dir). Université de Paris 8, Thèse, Esthétiques, sciences et technologie des arts, 2014.
- Serge R. «Casques VR les plus utilisés sur Steam : l'Oculus Quest 2 garde son trône». In *Realite-virtuelle*, novembre 2021.
- Serres, Michel. *Petite Poucette*. Paris: Le Pommier, 2012.
- Vitali Rosati, Marcello. *Corps et Virtuel . Itinéraires à partir de Merleau-Ponty*. Paris: LHarmattan, 2009.
- WoitierChloé, KahnSamuel. «La crise du Covid donne un second souffle à la réalité virtuelle». In *Le Figaro*. 22 Juin 2020. URL: <https://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/la-crise-du-covid-donne-un-nouveau-souffle-a-la-realite-virtuelle-20200622>



# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts



**Hétérotopies de l'affiliation**



# Le cas de « Terre-Noire » dans la saga des *Nuits* de Sylvie Germain : de l'hétérotopie à l'hétérochronie.

Mara Blanche Magnavaca\*  
Université Toulouse Jean Jaurès

## Abstract

Terre-Noire, the family hamlet of the Péniel clan in the saga *Nuits* by Sylvie Germain, probably corresponds to a heterotopia crisis: a place reserved for family members only. Foucault explained different heterotopias in 1967, and places such as Terre-Noire perfectly exemplify his postulates. Terre-Noire continues to be the scene of family dramas and is the setting for a troubled and traumatized clan. It is the first of literary places marked by Germain and it bears witness to family history, and above all to French history, during the two Great Wars. The place changes, undergoes metamorphoses and sometimes even suffers partial destruction, recreating on a small scale the destruction and violence present in European cities during wartime. Conflicts reach Terre-Noire with their share of suffering and mourning, and the Péniel family space embodies the place of war by presenting all the features of a deadly space. The heterotopia represented by Terre-Noire questions the notion of time, inseparable from considerations by 20th century geocritics. Also, heterotopia establishes a peculiar heterochrony which must be understood through questioning the force of the memory of the place, both in its fictitious aspect induced by the literary form, and in the historical turn of the story.

**Keywords:** Sylvie Germain, heterotopia of crisis, heterochrony, Terre Noire, landscape.

\* m.magnavaca@gmail.com

Si la notion d'hétérotopie existe depuis 1967 sous la plume de Michel Foucault, sa réception dans la critique littéraire est pour le moins tardive. Depuis quelques années, l'on s'empare de cette catégorisation de l'espace mortifère en proposant une multitude d'exemples qui parachèvent l'accomplissement d'une théorie. Théorie du lieu, de l'homme qui y habite ou qui n'est que de passage. Mais le terme est d'abord médical. L'hétérotopie n'est autre que l'emplacement incongru d'un organe ou d'un tissu: «Présence en situation anatomique inhabituelle, d'éléments cellulaire, tissulaire ou d'organe, histologiquement normaux» (Académie de Médecine 2022). L'on conçoit, dès lors, que le musée, la bibliothèque inscrivent une forme hétérotopique quasi médicale: le livre provenu d'ailleurs remplissant les étages de la bibliothèque, en totale rupture avec son temps et son espace; ou le tableau, la sculpture qui se retrouvent presque de manière artificielle déjetés hors du temps lorsqu'ils sont exposés dans des musées. Ces hétérotopies viennent rompre la synchronie et le temps finit par se spatialiser eu égard aux déclarations des fondateurs de la géocritique.

Les œuvres de Sylvie Germain proposent pléthore de représentations spatiales. Entre l'utopie, le *locus amoenus*, le *genius loci*, etc., les représentations de l'espace chez Germain révèlent en réalité les interrogations des écrivains contemporains sur leur rapport à l'espace.

Le lieu-dit Terre-Noire est un hameau, bastion familial du clan Péniel derrière lequel se retranche une communauté marquée par la gémellité. La saga des *Nuits*<sup>1</sup> de Sylvie Germain développe la représentation de l'origine familiale en ce sens que Terre-Noire incarne l'âme du clan de par les naissances et les morts des différents protagonistes. Sorte de village miniature, le lieu de Terre-Noire convoque toutes les caractéristiques d'une hétérotopie.

Lorsque Germain décide d'établir des espaces synchroniques, la narration et la description s'inscrivent étrangement dans un champ référentiel précis. Or, ces espaces liés à l'histoire présentent des caractéristiques particulièrement déceptives. Terre-Noire, premier lieu marquant des espaces germainiens, s'avère le témoin de l'histoire familiale, mais surtout de l'histoire française durant les deux Grandes Guerres en raison de sa localisation géographique tristement privilégiée: quelque part au bord de la Meuse. Le lieu change, se métamorphose et parfois subit des destructions partielles recréant à petite échelle les destructions et violences présentes dans les villes européennes en ces temps de guerre. Les conflits parviennent à Terre-Noire avec leurs lots de souffrances et de deuils, et cet espace familial incarne, à lui seul, le lieu de guerre, en présentant tous les traits d'un espace mortifère.

1 La saga des *Nuits* se compose de deux opuscules: *Le Livre des Nuits*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1985 et *Nuit-d'Ambre*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1987.

## 1. « Terre-Noire », une hétérotopie de crise : un parangon

Michel Foucault développe deux sortes d'espaces mortifères qu'il nomme hétérotopies : l'hétérotopie « de crise » présente principalement dans des sociétés dites primitives, et l'hétérotopie « de déviation » présente dans les sociétés actuelles. Terre-Noire correspondrait vraisemblablement à une hétérotopie de crise, impropre au personnage, comme l'explique Foucault lorsqu'il développe son propos au sujet des hétérotopies :

Dans les sociétés dites « primitives », il y a une certaine forme d'hétérotopies que j'appellerais hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. (Foucault 1984)

Terre-Noire ne cesse d'être le théâtre de drames familiaux et constitue le décor d'un clan perturbé et traumatisé. De surcroît, le clan se constitue de personnages primitifs et la structure familiale répond entièrement aux spécificités d'un clan originel maintenu par le patriarcat<sup>2</sup>. Cet espace concède peu d'ouverture au monde, et seuls les membres de la famille peuvent demeurer en cet espace circonscrit. Or, l'hétérotopie se manifeste par l'extrême rareté des intrusions externes, et lorsqu'elles prennent possession des lieux, elles n'engagent à leur suite que des tragédies. Le groupe peine à trouver un fonctionnement placide, sans parvenir à évacuer les crises à la fois internes et externes. Terre-Noire, lieu traditionnel et familial, accuse le coup des intrusions importunes et se transforme alors en un espace de crise :

Terre-Noire n'était plus qu'une zone retranchée du pays, déjetée hors du temps et du monde ; une zone d'armée au combat de laquelle Mathurin et Augustin ne pouvaient même pas se joindre. L'ennemi qui occupait cette zone prenait d'ailleurs la précaution de déporter loin à l'intérieur de ses propres terres les hommes pris dans cet encerclement de feu et arrivés à l'âge de combattre à leur tour. (Germain 1985:145)

On conçoit rapidement la mise à l'écart de l'espace familial. La « zone retranchée » offre la possibilité de développer un espace synchronique qui se disloque dans le temps et l'espace à la suite des diverses intrusions. Le lieu

2 Le personnage Nuit d'Or est le fruit d'un mythe familial quasi mystique qui se rapproche d'une théogonie imagée des origines.

originel se voit qualifié par trois fois dans l'extrait de «zone», incluant l'idée d'un encerclement<sup>3</sup>. Sylvie Germain exploite cette similitude lorsqu'elle aborde l'«encerclement de feu». La référence au feu ne va pas sans rappeler la récurrence des éléments primitifs dans l'écriture de l'auteure. Toutefois l'encerclement de Terre-Noire se produit à la suite d'intrusions extérieures bouleversant les codes internes. Contrairement à une dystopie qui crée de toutes pièces les schèmes d'un nouvel espace, l'hétérotopie fonctionne comme un espace inscrit lui-même dans un espace plus large. La relation de mise en abyme spatiale marque l'hétérotopie au fer rouge du conflit «[retranchant]» la demeure familiale. L'usage du préfixe «dé», répété et associé à des formes verbales dans les termes «déjetée» et «déporter» oriente le sens originel d'un mouvement vers l'extérieur de la sphère centrale. L'apparente synchronie de l'espace se développe sans fonder durablement les éléments de son équilibre spatial et temporel, si bien que Terre-Noire se trouve *in fine* déplacée «hors du temps et du monde». Le lieu familial clos ne s'ouvre pas réellement sur l'extérieur, mais développe en son sein une fraction espace/temps autonome et en rupture avec son fonctionnement initial, mais également avec l'ensemble des *topoi* extérieurs.

## 2. De l'hétérotopie foucauldienne à l'hétérochronie.

Michel Foucault explicite sa réflexion sur l'hétérochronie : une conception de la temporalité particulièrement prégnante dans la représentation de l'espace hétérotopique :

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel. (Foucault 1984)

Le découpage du temps, alors différemment établi, génère la crise interne dans l'œuvre de Sylvie Germain en ôtant des éléments constitutifs tels que les personnages masculins appelés tour à tour à combattre loin de leur espace et souvent privés d'une possibilité de retour. Le lieu se voit amputé d'éléments équilibrants, laissant seules les femmes devenues veuves et orphelines. Mais le bouleversement de l'espace se concrétise le plus souvent par une transformation géographique du lieu<sup>4</sup> comme en

3 Le terme «zone» provient du grec signifiant «ceinture». La «zonula» en latin est une petite ceinture.

4 Nous avons déjà mentionné la destruction partielle de Terre-Noire, ravagée, brûlée et presque abandonnée dans le fil historique de la fratrie.

témoigne la description suivante:

Toute la région de Terre-Noire en basculant en zone interdite semblait avoir changé de latitude. Latitude-guerre; le paysage en fut tout transformé. La terre fut comme atteinte d'hémorragie; les récoltes, les hommes et les troupeaux furent emportés par crues de l'autre côté des frontières. Des villages entiers disparurent selon les caprices d'un cadastre établi au jour le jour à coups de mitraille, de feu et de bombardement. De fantastiques architectures surgirent un peu partout, – bunkers, bases aériennes, camps, casernes, rails. Paysage en béton, horizon-barbelé. Les habitations et les champs changeaient brusquement de propriétaires et de fonction. (Germain 1985: 276-277)

L'hétérotopie que constitue Terre-Noire ne peut se défaire de l'image d'une zone dans l'esprit de l'auteure qui semble induire par ce terme, une forme d'insignifiance subite de l'espace. Nous remarquons que Germain abandonne ce vocable lorsqu'il s'agit de développer des hétérotopies «de déviation». Concernant Terre-Noire, la révélation d'un déplacement spatial apparaît dans la métaphore géodésique de la «latitude-guerre». Terre-Noire semble «avoir changé de latitude» et l'on conçoit que l'espace, loin de se déplacer, se transforme fondamentalement et devient impropre au fonctionnement interne et familial, dont il n'est, dès lors, plus question dans la description du lieu. La zone interdite que représente Terre-Noire s'avère le théâtre de migrations surprenantes des hommes et des bêtes. La comparaison à l'hémorragie induit l'idée d'une rapidité, mais aussi de l'extrême violence du lieu de guerre. La description intègre à cet effet le vocabulaire du géographe cartographe, et, bien que les conséquences de la guerre puissent bouleverser une région, l'actant principal se trouve absent. En effet, des villages entiers disparaissent «selon les caprices d'un cadastre établi au jour le jour à coups de mitraille», nous dit l'auteure, sans expliciter le lien de cause à effet dans l'histoire collective. Au contraire, les changements ne sont ni exploités ni foncièrement rattachés à un événement inscrit dans une chronologie précise, marquant de ce fait une forme d'hétérochronie interne au lieu de Terre-Noire mais également externe, sans ancrage précis avec le déroulement des épisodes historiques<sup>5</sup> ou du «temps traditionnel» comme le nommait Foucault. La volonté de ne pas inscrire le lieu dans une réalité adoucit la représentation de l'hétérotopie, car il ne faudrait pas l'oublier, Germain n'écrit pas un récit de guerre, mais

5 Bien que Sylvie Germain prenne pour décor les deux Grandes Guerres du XXe siècle, elle comprend avec un recul certain que la singularité n'est pas importante, d'où l'utilisation de l'antonomase les «Abel» dans *Les échos du silence*: «Nous sommes au temps des génocides. La terre est peuplée d'Abel de tous âges, de toutes races, qui gisent dans la boue, dans l'oubli». (Germain 2006:17)

intègre une sorte de réalité dans une histoire familiale précisément hors de la réalité et, à bien des égards, symbolique<sup>6</sup>.

En inversant les pôles, la folie de la guerre ressort plus fortement, accordant au récit davantage de prise poétique, sans délaisser le réalisme lié au lieu caractéristique des frontières franco-belges. Ainsi, Germain parle de «fantastiques architectures» que sont les camps et autres bases militaires, et de paysage «en béton», d'«horizon barbelé» préfigurant les espaces nazis. L'écriture laconique de Germain s'accroît au sujet des hétérotopies, comme si l'auteure préférait l'absence au trop plein de signifiants. Alors que Germain développait les espaces originels avec force détails, elle intègre à son écriture une forme allégée des représentations hétérotopiques. En ce sens, l'on entrevoit les prémices d'une écriture à venir, délestée de référents nombreux et imposants dans le récit, mais également dans le processus d'héroïsation. Terre-Noire, finalement abandonnée par les troupes ennemies, ne survit pas aux intrusions funestes. Le «temps de la guerre avait changé de lieu», poursuit l'auteure au sujet de Terre-Noire dans *Nuit-d'Ambre*: le récit se focalise sur la Seconde Guerre mondiale, et, bien que «le temps de la guerre» se soit «détourné de Terre-Noire», les conséquences liées au lieu s'avèrent irréversibles (Germain 1987: 139).

Michel Foucault précise et annonce la désillusion liée aux hétérotopies en ces termes:

Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, [...], ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. Tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion: on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu. (Foucault 1984)

L'autonomie de l'espace rejette une nouvelle fois le personnage écrasé par le lieu, mais aussi par les influences externes. Terre-Noire, qui présentait les caractéristiques d'une hétérotopie, reflète l'image d'une contre-utopie à la suite des violences qu'elle subit. Aussi le narrateur, au crépuscule de la vie du héros, tire-t-il cette conclusion:

6 Marie-Hélène Boblet s'interroge également sur l'importance de l'Histoire dans son article «Implication éthique et politique, d'*Immensités* à *Magnus*» et affirme au sujet de la fresque des *Nuits*: «le roman historique flirtait avec la légende et le conte», et ajoute: «Les épisodes de l'histoire contemporaine fournissent le décor et les circonstances des intrigues romanesques, mais celles-ci n'en proposent pas de clefs». Elle développe dans la suite de son article la «carnavalisation de l'Histoire» (2008: 56-58).



Cette demeure, où il avait vécu plus d'un demi-siècle, où il avait connu quatre amours dont un si grand, si merveilleux, n'était plus sienne. Elle était d'un coup devenue pour lui un lieu interdit, une zone frappée de malédiction. Les pierres de sa maison n'enfermaient plus que de la nuit, –une terrible nuit acide où ses amours, tour à tour, s'étaient dissous, frappés par la mort, la folie, les guerres. Dissous en sueurs de sang, âcres et noires. (Germain 1987: 54)

L'hétérotopie que représente Terre-Noire se construit au fur et à mesure des ruptures spatiales mais aussi chronologiques. En effet, le «lieu interdit», dont il était le maître, s'échappe, et l'évanescence du lieu conforte son indépendance au point de rejeter le héros hors de son propre espace et de consommer la rupture espace-individu. L'usage du pronom possessif «sienne» développe la séparation presque charnelle par la féminisation de l'espace familial et le parallèle ou l'assimilation aux «quatre amours» de Nuit-d'Or. La dissolution du clan au sein de l'hétérotopie renforce davantage l'amertume et la désillusion du lieu frappé par «la mort, la folie, les guerres». Cette désillusion atteint son paroxysme quand la liquéfaction de l'espace s'écoule en «sueurs de sang, âcres et noires», faisant sombrer la description spatiale dans une représentation morbide et sanguinolente. Terre-Noire, un temps ouverte aux intrusions externes, plonge à nouveau dans l'isolement, car il ne peut en être autrement dans une hétérotopie. «Terre-Noire se refermait dans son recoin, plus que jamais au bout du territoire, de l'oubli, et de l'indifférence» (Germain 1987: 138-139), poursuit l'auteure. Consciente d'avoir créé un lieu en dehors de l'espace référentiel, Germain exploite l'idée de l'enfermement par l'usage anaphorique et parfois abusif des préfixes de répétition «re», impliquant comme le soulignait Foucault, une possible entrée ou sortie de l'espace hétérotopique. Or, chaque mouvement blesse le lieu marqué par l'empreinte patriarcale, si bien que le «contre-emplacement» qu'est Terre-Noire se voit toujours plus éloigné du lieu effectif du départ. Le superlatif employé dans la locution «plus que jamais» démontre l'absolue inadéquation de l'espace-personnage, poussant le héros au départ et instaurant durablement cette fois, l'isolement du lieu. Si Terre-Noire avait pu présenter une certaine attraction pour le personnage, le lieu sombre dans une fonction marginale, et si la demeure avait pu intéresser les protagonistes de la Grande Guerre, elle ne présente dans le temps plus aucun attrait pour la nouvelle génération, provoquant de manière brutale l'hétérochronie propre aux hétérotopies. Tour à tour terre d'accueil, terre de profusion ou terre nourricière, le lieu se dégrade à l'instar des descendants dégénérés de la fratrie. La dernière épouse de Nuit-d'Or concède l'ultime intrusion, et Nuit-d'Or, comme une prédiction, s'oppose en premier lieu à introduire Ruth dans un espace mortifère: «Son pauvre hameau, si noir, si perdu, et sa ferme perchée en

plein vent, hantée de deuils et d'enfants plus farouches les uns que les autres, – cela ne pouvait pas être un lieu pour une femme telle que Ruth » (Germain 1985: 250), pense le vieil homme. Les modalisateurs provoquent la méfiance face au lieu de mort, « [hanté] de deuils », impropre à l'ultime épouse. Or, Nuit-d'Or refuse en définitive d'accorder au lieu le pouvoir qu'il détient cependant; il accueille Ruth en cet espace peu fiable jusqu'au jour de sa déportation dans un camp de concentration<sup>7</sup>.

Longtemps après cet épisode, les descendants de Nuit-d'Or tentent en vain de redonner vie à l'espace morbide du hameau:

Chacun avait réaménagé son lieu, repeint ses murs, tenté de donner une atmosphère nouvelle à la grande ferme rescapée de la guerre, arrachée au passé. Mais l'ombre du patriarche persistait malgré tout; une grande ombre jetée comme un tain de nuit d'or contre les murs, les volets, les portes et les meubles. Bien qu'arrachée à son passé la Ferme-Haute gardait mémoire. (Germain 1987: 55)

Une hétérotopie ne se défait pas facilement de son passé, et la peinture recouvrant les murs ne peut donner de nouvelles couleurs au sombre tableau familial. Terre-Noire s'apparente à une « rescapée de la guerre », et la personnification puissante du lieu rend impossible la reconstruction de l'espace, un espace immanquablement lié au premier; Nuit-d'Or, seul personnage finalement capable de survivre dans un lieu souverain et dominant. L'hétérotopie qu'est Terre-Noire continue d'être « arrachée au passé », imposant sa synchronie propre et son incapacité à appréhender le temps de manière chronique. Terre-Noire « [garde] mémoire » et s'inscrit dans des espaces réels et déçus de n'être pas devenus des utopies. Ne pouvant accéder au statut de demeure heureuse, elle garde trace du passé comme le font les « hétérotopies de temps », terme que Foucault emploie au sujet des musées ou des bibliothèques. Ainsi, figée dans le temps et exclue de l'espace patent, Terre-Noire engendre sa propre chute et celle de ses occupants. Sorte de mouvoir familial, la demeure n'accueille plus désormais que les strates d'un passé sombre et tumultueux, se faisant mausolée du clan Péniel.

7 Ruth est enlevée à Nuit-d'Or ainsi que leurs enfants.

## Références bibliographiques

- Boblet, Marie-Hélène. « Implication éthique et politique, d'Immensités à Magnus ». In *L'univers de Sylvie Germain*, Goulet, Alain (dir.). Caen: Éditions Presses Universitaires de Caen, 2008, pp. 55-68.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales (14 mars 1967). In *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984. <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>
- Germain, Sylvie. *Le Livre des Nuits*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1985.
- Germain, Sylvie. *Nuit-d'Ambre*. Paris: Gallimard, Collection Folio, 1987.
- Germain, Sylvie. *Les échos du silence*. Paris: Albin Michel (réédition), Collection Espaces libres, 2006.
- « Hétérotopie »: Article. *Dictionnaire médical de l'Académie de médecine*, version 2022. <https://www.academiedemedecine.fr/ledictionnaire/index.php?q=h%C3%A9t%C3%A9rotopie>
- Westphal, Bertrand. *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges: Éditions Presses Universitaires de Limoges, 2000.



# Between Subversion and Submission: from *Paris is Burning* to *Pose*, New York Ball Culture as Heterotopia

Margaret Gillespie\*  
Université de Franche-Comté

## Abstract

Almost three decades span the release of *Paris is Burning* (1990), Jennie Livingston's arthouse documentary on the late-1980s New York ballroom scene, and its fictional revisiting in the TV series *Pose* (2018-21), created by Ryan Murphy and now a global phenomenon thanks to its presence on streaming services. *Paris is Burning* and *Pose* have both gone on to be highly successful commercially, and stand as landmark moments of non-white queer visibility. Appearing at critical junctures in the history of racial non-heteronormative sexualities, they have occasioned, in their wake, a rethinking of the epistemological foundations of gender identity and the generic codes underpinning trans representation. As such, these visual texts and the world they represent can be also be read as queer heterotopias – “other spaces” where dominant values and practices are at once mirrored and challenged – as they invite both an endorsement and a queering (or “transing”) of the norms with which they engage.

**Keywords:** ballroom, drag, heterotopia, queer, transgender.

There are also, probably in every culture, in every civilization, real places... which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted.

Michel Foucault, “Of Other Spaces” (1985 [1967]).

\* [margaret.gillespie@univ-fcomte.fr](mailto:margaret.gillespie@univ-fcomte.fr)

Almost three decades span the release of *Paris is Burning* (1990), Jennie Livingston's art-house documentary on the late-1980s New York ballroom scene, and its fictional revisiting in the TV series *Pose* which first aired on the US TV network FX in 2018, before going global on Netflix, as its creator Ryan Murphy accepted a multi-million pound deal with the streaming service (Koblin). Their different budgets and contexts of production notwithstanding, *Paris is Burning* and *Pose* have both gone on to be highly successful commercially and stand as landmark moments of non-white queer visibility. Appearing at critical junctures in the history of racial non-heteronormative sexualities, they have occasioned, in their wake, a rethinking of the epistemological foundations of gender identity and the generic codes underpinning trans representation. As such, these visual texts and the world they represent can be also be read as queer heterotopias – “enacted utopias,” “other spaces” or “counter-sites” where dominant values and practices are at once mirrored and challenged – as they invite both an endorsement and a queering (or “transing”) of the norms with which they engage.

Drag balls, which first emerged in and around New York City in the 1920s as a predominantly white practice, were adopted by the queer Black and Latinx<sup>1</sup> communities from the 1960s onwards when they established their own underground ball culture catering for sexual, ethnic and economic marginals (“Underground Ball Culture”). By the time of *Paris is Burning*, the balls had evolved into contests in which the participants performed or “walked” under a variety of “categories” such as “Femme Queens” (transgender women) or “Butch Queens” (gay men), or the more aspirational “Executive” or “Town and Country” (specifically referencing affluent white America). Contestants competed for trophies or prizes and were judged for their “realness”, in other words how realistically they eliminated any sign of deviation from a (generally white) heterosexual norm.

As sociologist Daphne Spain has argued in *Gendered Spaces*, gender, space and status form a particularly complex matrix, where gendered spaces often function to perpetuate a specific hierarchical difference in status. But what happens when a particular space works to question that model, representing, but also contesting and inverting it? Confronting Foucault's notion of heterotopia with ball culture may go some way to answering that question. It will be argued that the ballroom circuit and its on-screen avatars *Paris is Burning* and *Pose* offer a particularly salient instance of the Foucauldian heterotopian space, illustrating as they do many of the principles outlined in *Des espaces autres* (“Of Other Spaces”), the 1984 transcript of a talk Michel Foucault gave to the French *Cercle*

1 The gender-neutral term ‘Latinx’ refers to people from Latin America, or having a family from Latin America.

*d'études architecturales* (Circle of Architectural Studies) in March 1967, as well as in Foucault's other writings on heterotopias. Foucault's opening principle describes "heterotopias of deviation" that house "individuals whose behaviour is deviant in relation to the required mean or norm"<sup>2</sup> in "counter-sites" such as prisons, psychiatric hospitals and rest homes. This definition finds obvious resonance with the Black and Lantinx ballroom as a self-elected space of sexual and racial otherness, each gay male and transgender body moreover constituting its own heterotopian space where the tension between individual desire and communal social norms and values (Loos et al. 23) is played out as "enacted utopia" ("Of Other Spaces"). Also significant is Foucault's observation that the heterotopian space is one that is in constant mutation, just as society, or more specifically, a body in transition, evolves. A heterotopia may contain several apparently contradictory elements—for example, the space of the theatre, which "brings onto the rectangle of the stage, one after the other, a whole series of places that are foreign to one another" ("Of Other Spaces"). Instances of such mutation can be observed in the complex temporal and transmedial interconnection between the 'real' ballroom space—where contestants perform a variety of corporeal "heterotopias of femininity and masculinity" (Ayouch 304) — and its virtual filmic and televisual representations, each specific to their particular moment of production. Further on, the philosopher describes how a heterotopia "presumes a system of opening and closing that isolates [it] and makes [it] penetrable" ("Of Other Spaces"). As we will see, while the ball circuit provides a locus of kinship for its members, many of whom have been excluded from their biological family groups, it is also a space that many queens may dream of leaving — if and when they achieve their goal of acceding to fame and fortune in mainstream culture and society. At the same time, that aspirational impulse to integrate "real sites" is always already thwarted, not simply because access there is generally denied the sexual and racial other, but also because the heterotopian counter-space also works to reveal the chimeric nature of the world that ballroom categories re-represent, exposing "every *real* space...as still more illusory" (Foucault's sixth trait of heterotopias). I will argue that *Paris is Burning*, and more particularly *Pose*, reveal the reality of the neo-liberal heterosexual world that inspires and informs ballroom categories as a "phantasmagorical ideal" (Hidalgo-Ciudad 188) of sorts.

In short, it is through the variously heterotopian lens of the transgender body, the ballroom, the movie theatre and the TV. screen that New York

2 "Those spaces that society places in its margins [...] reserved for people whose behavior deviates from the norm", as Foucault puts it elsewhere (*Le corps utopique suivi de Les Hétérotopies* 26-27). My translation.

ball scene will be explored here. The notion that heterotopias at once “represent” but also “contest” and “invert” dominant culture according to Foucault’s formulation seems an appropriate place to begin. It is indeed highly suggestive of drag’s ambivalent relationship to the norm, sitting uneasily between submissive emulation on the one hand and subversive reappropriation on the other—a contention echoed by Judith Butler when she says of the “occasional space” of the the drag ball (a heterotopia in all but name) that it “mimes”, but also “reworks” and “resignifies” white heterosexuality’s normative ideals of gender and race (“Gender is Burning” 125). This article will question how transgressive ballroom culture is and to what extent it may be said to rework and resignify gender and other socio-cultural norms. More specifically it will explore how that culture is depicted in *Paris is Burning* and *Pose*. What does it mean for the Yale-educated Jewish lesbian Livingston or Murphy, a white gay man who made it in Hollywood, to represent a world “at the intersections of race, class, gender, and sexual marginalization” (Bailey 368) that is so far from their own position of ethnic and economic privilege? Under such circumstances, can the Black or Latinx trans subject still be said to actually “speak”, as feminist and post-colonial scholar Gayatri Spivak said of the subaltern subject, or are they simply being once again submitted to the racial and cultural mainstream?

## ***Paris is Burning***

Winner of the grand jury prize at the 1991 Sundance film festival, *Paris is Burning* can be linked to ‘New Queer Cinema’ an emerging group of independent films and videos that marked the early 1990s (“New Queer Cinema”). “Hew[ing] more closely to traditional forms” than others, it proved a box office hit after being picked up for distribution by Miramax (Oishi 257; 267). It was not the first film or documentary to have been made on the subject;<sup>3</sup> nevertheless its success increased trans visibility significantly. The film *Paris is Burning* can be largely credited for bringing the ball circuit and its highly stylized dance routines called “voguing” into the general public consciousness<sup>4</sup> — even if voguing had already featured in a number of videos before the movie was released. Starting with Jody Watley’s clip “Still a Thrill” in 1987, voguing went on to

3 See for example *The Queen* (1968) and *TV. Transvestite, First Ball Room Movie* (1982) which can be seen as a prequel to *Paris is Burning. How Do I Look* (2006) is often viewed as its sequel.

4 The term “voguing”, an allusion to the fashion magazine *Vogue*, originates from the fact that the dance is said to imitate the characteristic poses struck by a model on a catwalk; according to voguer Willi Ninja it also takes inspiration from the hieroglyphs of Ancient Egypt (Shapiro).



be sampled on Malcolm McLaren's video clip "Deep in Vogue" (1989) which starred Willi Ninja who features in *Paris is Burning*. Other ballroom "legends" (Jose Gutierrez Xtravaganza and Luis Xtravaganza) appearing in the movie had also choreographed and starred in Madonna's 1990 global chart topper "Vogue." In other words, there was a kind of ballroom and voguing moment revolving around *Paris is Burning* at this time, which not only hitched the hitherto little-known minority phenomena to mainstream pop culture, but also, as Eve Oishi has argued, contributed to producing its protagonists as queer subjects at a moment when the rigid essentialism of gay and lesbian identities was expanding to embrace more fluid transgender configurations (257), thereby creating a community that was moving, in Judith Butler's words, "from abjection to politicized affiliation" ("Gender is Burning" 124). Writing two decades later in 2011, David Bailey noted "*Paris Is Burning* continues to be the primary point of reference for members of the contemporary house/ball scene" (268).

## The Queer Turn

The documentary should also be placed within the context of what Anne-Emmanuelle Berger has termed the "queer turn" in academia which saw the discipline of gender studies leaving identity categories behind and developing into "a theory of 'performance.'" According to Berger, crossing dressing was an "anchor point" for this theory and the figure of the drag queen an "icon" (*The Queer Turn*). *Paris is Burning* elicited a stimulating discussion from Judith Butler in an essay entitled "Gender is Burning" (1993) that builds on the theory of gender performativity she developed in *Gender Trouble* (1990). Butler's theory of gender performativity rests on *Phenomenology of Perception* (1962 [1945]) by French philosopher Maurice Merleau-Ponty according to whom the body becomes the locus of a "perpetual incarnation" (Merleau-Ponty 192). Livingston's movie offered Butler the opportunity to revisit and refine the relationship between gender performativity and drag, starting with what drag can tell us about the constitutive instability of the heterosexual matrix: "drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender...hegemonic heterosexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations" ("Gender is Burning" 125). Following Foucault, Butler argues that drag is subversive "to the extent that it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality's claim on naturalness and originality" ("Gender is Burning" 125). The bodily "heterotopias of femininity and masculinity" (Ayouch 304) created in and by the ball circuit thus create, "a space of illusion that

exposes every real space”—every racially and sexually normative space—“as still more illusory” (“Of Other Spaces”).

## Realness

At the same time, however, the benchmark of ballroom “realness”<sup>5</sup> whatever the category the contestants are “walking”<sup>6</sup> is, glosses Butler, the “ability to compel belief, to produce the naturalized effect” (“Gender is Burning” 129). In other words, according to the formulation of one of the competitors in *Paris is Burning*, “the more natural you are, the more credit your outfit is given” (00:15:52-00:15:56). This definition would seem to suggest that realness unquestioningly buttresses and sustains the norms it appropriates, leading to “an embodiment of norms, a reiteration of norms, an impersonation of a racial and class norm [...] a morphological ideal that remains the standard which regulates the performance” (“Gender is Burning” 129). Moreover, as the late Dorian Corey, femme queen and icon of the ballroom community explains in *Paris is Burning*, that standard, is also a regressively heteronormative one: “if you can pass the untrained and even the trained eye and not *give away* the fact that you’re gay, that’s when it’s real...the idea of realness is to look as much as possible like your straight counterpart...it’s really a case of *going back into the closet*” (00:18:12-00:19:43, my emphasis). It is also very much a racially specific ideal: “that is everybody’s dream and ambition as a minority to look and live as well as a white person is pictured as being in America” (00:41:30-00:41:45). This is not to say that the queens are not fully conscious of the discrimination at work in society – as Corey puts it:

In real life you can’t get a job as an executive unless you have the education the background, the opportunity. The fact that you are not an executive is merely because of the social standing of life ...black people have a hard time getting anywhere... and those that do... are usually straight. (00:14:10-00:14:29)

Thus, if on the one hand one ballroom realness in *Paris is Burning*

5 The importance of this criterion can already be evidenced in the 1982 documentary *TV. Transvestite* where Pepper Labeija, the head or “mother” of the House of Labeija repeats the term almost incessantly.

6 In the categories of ‘femme queen realness’ and ‘butch queen realness’ participants are judged on how convincingly they assimilate with heterosexual women and men. Other categories specifically reference white culture’s signs of class distinction, such as “executive realness” or “schoolgirl/ schoolboy realness,” while the “banjee” boy and girl categories are taken from urban street culture. Viewed as a whole however, the categories constitute a kind of mirror of the white heterosexual mainstream from which the racially and sexually marginal groups of the ball circuits are excluded.

undermines mainstream society's claims to primacy and authenticity, and contestants rile against the social injustice of which they are victims, on the other they remain harnessed to the very codes and values whose legitimacy they challenge and strive to debunk.

## Ideological Conservatism

Another queen interviewed in *Paris is Burning* underscores the ideological conservatism underlying ball contestants' quest for realness when they note of those performers who succeeding in passing "they give the society in which they live in what they want to see, so they [the contestants] won't be questioned" (00:19:54-00:20:05). It is a remark which goes some way to explaining the appeal the documentary would go on to have for the mainstream. Indeed, it was the apparently unquestioning validation of white neo-liberal hegemony, rather than the film's subversive potential that left many viewers "pleasantly surprised" (Harper 90) when they watched *Paris is Burning*. The perfect illusion of normalcy strived for in the ball's regimented competitions and the desire for emulation taken as a flattering mirror was being held up to mainstream culture and the Caucasian heterosexual norm. Commenting in 1989 on footage of what was then Livingston's movie in progress, one critic enthused:

In costumes and poise, these artificial Yalies and businessmen would be utterly indistinguishable from the 'real thing' on the campuses or in the office. Similarly, any general would salute troops who paraded with the spit and polish panache of the vogueur. (qtd. in Harper 90)

It was a strikingly similar reaction that bell hooks (Gloria Jean Watkins) identified among the audience in the movie theatre where she first saw *Paris is Burning*, and with which her own critical take on the documentary took vociferous exception:

Watching *Paris is Burning*, I began to think that the many yuppie-looking, straight-acting, pushy, predominantly white folks in the audience were there just because the film in no way interrogates "whiteness." These folks left the film saying it was "amazing", "marvellous," "incredibly funny," worthy of statements like, "Didn't you just love it?" (hooks 149)

In its "precise replication...of the styles and behaviours of a range of social types recognizable from daily life, from mass media projections, or from both" (Harper 90), viewers observed a tribute to a world with which they were very much at home

## The Ethnographic Documentary: A Potentially Reactionary Genre

But that sense of familiarity was not just a result of the queens' apparently fawning simulation of a lifestyle and values the viewers themselves endorsed. It is also reinforced by the formal conventions of the documentary that the movie adopts, privileging as it does "narrative legibility" (Oishi 257) over the more experimental or confrontational modes of representation characteristic of other New Queer Cinema productions of the period. Livingston's camera alternates "fly on the wall" shots that place the viewer in the position of a voyeur – in a way that seems to recall the gaping heterosexual tourists who flocked to the very first balls in the Roaring Twenties (Greco 2) – or interview sessions that also work to objectify ball participants and, crucially, place them at a remove from the audience<sup>7</sup>. Furthermore, Livingston never sets forth her own educated-middle-class-Jewish-lesbian identity in the film—credentials she has not hesitated to reference elsewhere (Green). Questions of representation (who is being represented, by whom, in what way and to what purpose) are thus elided behind the screen of the cinematographer's seemingly universal and objective gaze, thus allowing the codes of documentary realism to unproblematically reference reality from a perspective of ethnic and economic privilege. As a consequence, they tailor the film to fit the perspective of viewers hailing from that same social and racial group.<sup>8</sup> Not only does the documentary as genre purport to tell the truth, but, as Butler reminds us, "a neutral gaze will always be a white gaze, an unmarked white gaze, one which passes its own perspective off as the omniscient" ("Gender is Burning" 136).

In an oft-quoted passage, hooks trenchantly observes:

Since her presence as a white woman/ lesbian filmmaker is "absent" from *Paris is Burning* it is easy for viewers to imagine that they are watching an ethnographic film documenting the life of black gay "natives"... Livingston does not oppose the way white hegemonic whiteness "represents" blackness, but rather assumes an imperial overseeing position that is in no way progressive or counter-hegemonic (hooks 151).

7 This can be contrasted with *TV. Transvestite*, where median shots and close-ups bring the viewer much closer to the contestants, and low angle shots make the queens appear strong and powerful.

8 The use of explanatory signposting cards such as "Town and Country" or "Executive Realness" throughout the movie confirms this very point by clearly underlining the fact that Livingston is explicitly addressing a neophyte audience (Oishi 256). In contrast, the contradictory signposting in *TV. Transvestite* knowingly plays with an ambiguous gender identity: "The performers you are about to see are women" (00:02:56); "None of the performers you are about to see are women" (00:08:54).

Importantly also, much of the film is shot indoors, either in the locale of the ballroom or in the queen's own homes, which are nearly always artificially lit. It is as if the outside world had been blocked out; street scenes are limited to the subcultural environs of the ballroom or to the gay cruising area of the Christopher Street piers, confining the queens to the city's shady underworlds. These scenes are juxtaposed with streets shots of bustling white, downtown New York, but the two worlds rarely meet. One instance is when femme queen Octavia St Laurent is filmed attending a modelling competition – and here, a mark of disapproval is sounded, as the sequence includes shots of a journalist asking a recruiter from Ford, one of America's most successful model agencies, how “this kind of thing square[s] with the women's lib?” (01:01:31-01:01:33). Another is when Willi Ninja is filmed instructing a class of cisgender female New Yorkers on how to recover what he calls their “wiles” – the feminine “grace” and “poise” they need to deploy if they wish to survive in a “man's world” (00:46:08-00:46:25). By showcasing Ninja's rather traditional view of femininity, a certain incompatibility between the ballroom circuit and enlightened late-twentieth century society is once again conveyed. Put simply, there is a sense that the basic scope of the film functions to disparage and limit the queens' purview and horizons, conveying the sense that they are to be forever condemned to their pre-condition of racial and sexual otherness, the ballroom heterotopia a place of containment and compensation rather than a locus of agency and possibility. What is more, leaving the confines of the ball circuit is portrayed as a potentially deadly affair, as the tragic end of Venus Xtravaganza, a sex worker who dreams of a life as a suburban housewife (“I wanna car, I wanna nice home, I wanna be with man I love, away from New York” [01:03:38-01:03:48]) but is murdered, presumably a victim of homophobic violence (“Gender is Burning” 130). A number of the members of the drag ball circuit had already collaborated on mainstream music projects and some actually went on to gain a taste of the wealth and recognition they aspired to following the success of the *Paris is Burning* (Green). However this more positive message of self-empowerment is not the one the film chooses to privilege.

As critics of the film have pointed out, the conventions of the ethnographic documentary are potentially reactionary in that they claim to offer viewers the objective truth, while “concealing the power dynamics inherent in the film's presentation of its subjects” (Oishi 260). There is no natural or privileged link between the documentary film and the real world. The documentary genre is – much like drag – performative in nature. In that sense, the apparently authentic, artless “reality” conveyed by the realist documentary is ironically not so far removed from the

“realness” sought by ballroom contestants as both are attempting, not to “represent” gender or reality, but to simply “pass” as real. This begs the question as to how Livingston’s realism-passing-as-real and Murphy’s big-budget exuberant revisiting of it in *Pose* compare. What perspective is the viewer invited to adopt in the latter? Do the trans subjects gain in agency and self-empowerment in the TV. series? Does the narrative “allow” its characters to evolve beyond the heterotopian space of the ballroom and stake a claim to a place in the “real site” of mainstream society? The same question may be asked of the protagonists’ non-fictional counterparts, many of whom went through experiences not dissimilar those of their on-screen personae. These are some the key issues to be explored in this next section, but before doing so, a brief overview of the context within which *Pose* emerged will be provided.

## **Pose**

The TV show *Pose* (2018-2021) has been described as a “fictional alternative narrative built from—among other elements and original contributions — the events, settings, aesthetics, and community covered in Jennie Livingston’s documentary *Paris is Burning* (1990)” (Koch-Rein et al. 1). While it might ostensibly appear less cutting edge than the film upon which it is based because of its slick production and cast and sometimes-fanciful plotlines, *Pose* emerged at a time when the small screen serial TV. was undergoing a seismic shift both in terms of the “modes of production, distribution and consumption” of the shows being aired and the proliferation of non-heteronormative and ethnically diverse characters in their scripts (Hogg and Goddard 2). At a time of renewed interest in the contemporary New York ballroom and voguing scene<sup>9</sup>, and with the trans community gaining greater visibility *Pose* could easily be dismissed as an opportunistic, commercial, televisual replication of the landmark documentary that inspired it. I wish like to argue otherwise. Not only will it be suggested that *Pose* provides a response to many of the gaps, failings and limitations of the earlier *Burning*, but that the aesthetics of defamiliarization (often) favored by the show offers a rethinking of how to convey transgender sensibility in media and the arts in a way that is not “limited to the notion of ‘authentic’ or ‘good’ trans representations but ideally intervene[s] and *trans[es]* our ways of looking at the world” (Koch-Rein et al. 7).

9 See the documentary, *Kiki* (Sara Jordenö, 2016), the Viceland reality TV. show, *My House* (2018) and Danielle Lessovitz’s independent feature film *Port Authority* (2019).

## The “Transing” of Television

As argued above, *Paris is Burning* appeared at a juncture in music and the visual arts when queer culture was beginning to hesitantly impact the mainstream. Independent queer cinema was newly emergent, the ballroom video scene was hitting alternative film festivals and the drag ball circuit was also given high-profile visibility in chart-topping pop videos. Set firmly in that same period, *Pose* taps – possibly nostalgically – into this rich cultural vibe, but it is also very much a product of the twenty-first century. Indeed, as Hogg and Goddard have argued, the hit TV shows of the early twenty-first century which dominated by US cable television focused primarily on toxic masculinity and difficult men.<sup>10</sup> The era of Netflix and Amazon is now offering non-heteronormative, non-white characters and narratives a privileged platform—be it in *Orange is the New Black* (2013-2019), *Sense8* (2015-2018), *Transparent* (2014-2019) or the latest arrival *Pose* (2018-2021). This trans-TV phenomenon has coincided with the global spread of streaming and SVOD, which have replaced the conventional “top-down” broadcasting model with a consumer-centred approach that accords greater importance to the desires of “niche” users and creates a new kind of viewing experience and a more active sense of televisual community identity. This has led to what Hoog and Goddard have termed “a queering of television itself into a kind of divergent heterotopia, radically different from preceding corporate or national spaces of televisual transmission” (2).

It is within the context of this “divergent heterotopia” that series such as *Orange is the New Black* and *Transparent* have emerged, marking significant steps along the road to trans visibility. The first of the two propelled supporting black transgender actress Laverne Cox into the global media spotlight and onto the front pages of magazines such as *Cosmopolitan*, *Essence* and *Time*, which went as far as to proclaim Cox the symptom of a “Transgender Tipping Point” in public and political discourse. On the strength of her on-screen role, the actress presented and was executive producer for three documentaries aimed at raising trans awareness<sup>11</sup> and continues to be involved in high-profile trans advocacy. *Transparent* was created, written, directed and produced by Joey Soloway, who identifies as non-binary,<sup>12</sup> and is loosely based on their own transgender parent; the narrative arc revolves around Maura Pfeiffer, her fictional embodiment. *Transparent* put the issue of transidentity centre stage for the first time

10 For example: *The Sopranos* (1999-2007) and *Mad Men* (2007-2015).

11 *Laverne Cox Presents. The T Word* (2016); *Free CeCe* (2016); *Disclosure. Trans Lives on Screen* (2020).

12 Relating to or being a person who identifies with or expresses a gender identity that is neither entirely male nor entirely female.

in mainstream scripted TV and included a trans actor and scriptwriter (who would later collaborate on *Pose*).

## Between Reality and Fiction

*Pose* builds on the advances made by the aforementioned shows. Not only would Ryan Murphy's series put trans women of colour at the heart of its 1980s New York ballroom narrative, it has also cast black and Latinx trans actresses – Indiya Moore, M. J. Rodriguez, Dominique Jackson, Hailie Sahar, and Angelica Ross – in five of the main roles. Moreover, in addition to boasting “the largest trans cast in scripted television history”, it also includes trans writers, producers, set decorators and advisors (around 140 all told) making it, according to one *Guardian* review, “the gold standard of representation in action [...] era-defining television about communities only just beginning to represent themselves” (Ramaswamy). Another noteworthy fact is while some of the cast (such as Billy Porter who plays the MC Pray Tell) were already media personalities before joining the show, others have gained celebrity status in the “real site” of mainstream culture at the same time as they have claimed “legendary status” on-screen in the fictional heterotopic space. In so doing they have achieved the goal of fame and fortune the protagonists of *Paris is Burning* could only dream of. Dominique Jackson, who plays the haughty and glamorous Elektra is a particularly interesting case, on account of the porosity between her real and small-screen life trajectories which the actress says created a role “that was very much me” (“A Conversation,” 00:20:06-00:20:08). Jackson, who was a victim of transphobia and sexual assault, found refuge in the New York ball scene as a teenager, where she swiftly rose to become a ballroom queen, gaining the moniker of “our Naomi Campbell”, while surviving financially as a sex worker: “my life very much parallels everything in *Pose*” she explains (00:15:11-00:15:12; 00:02:46-00:02:48). The character of Elektra is based on a series of prominent figures from the ballroom community, many of whom feature in *Paris is Burning*<sup>13</sup> and are known to the actress, who used stories about them to “create” her role (00:24:27-00:24:28). According to Jackson, shows like *Pose* have “opened the door” (00:13:32) for herself and the rest of the trans community. *Pose* gave Jackson's career vastly increased visibility and sway, both as artist and advocate. As a leader of #BlackTransLivesMatter and boasting a fan base of over 100,000, she, along with many of her co-stars, has been transformed into a standard bearer of black trans rights.

13 Jackson cites Paris Dupree, Pepper LaBeija, Octavia Saint Laurent and Avis Pendavis, all of whom appear in *Paris is Burning*.



Similarly, the transgender non-binary<sup>14</sup> Indya Moore, another ballroom *habitué* who on-screen interprets Angel Evangelista, a Latinx sex worker and upcoming ballroom legend, describes how they too underwent the same experiences as the characters on screen. In one newspaper article (significantly published in the popular conservative, low-brow *Mail online*) they explain how “[*Pose* is] a huge mirror, a reflection for so many of us into our childhood. It was anxiety-inducing in some ways, but it was also really affirming. I think it was cathartic, because reading that script, it was like, ‘Wow, I went through this’ ” (Dean). But the show has done more for Moore than enable them to process an adolescence rife with transphobia, sex trafficking and deprivation. Whereas the fictional late 80s character Angel hits a transphobic glass ceiling, becoming a successful model in season two of the show, but losing her contract when she is outed as trans, Indya on the other hand has pursued stellar runway career since *Pose*, signing up to IMG and becoming the “face of Louis Vuitton, appearing in campaign imagery and sitting front row at the Paris collections” (Allwood). They are also a powerful voice for their community relaying its values and reality into the normative mainstream as evidenced by the conclusion to the *mail online* article, in which they spell out for the presumably ill-informed reader “My choice to identify as nonbinary—though I typically express in femme ways—is to constantly disrupt the notion of the gender construct” (Dean).

## Engaging Empathy

Just as interviews with Jackson, Moore and others have increased trans visibility and awareness, so too do the dialogues in *Pose* also perform an important educational function. In contrast with the ethnographical distance established in Livingston’s documentary, the fictional format encourages identification with the main characters, who “take the viewer by the hand,” initiating them into the ballroom universe (each episode is punctuated by a ballroom scene featuring performers “walking” for prizes), but also following the characters in their everyday life and in the public space where the harsh reality of Black and Latinx trans stigmatisation becomes plain. Central to this diegetic thrust is Blanca Evangelista (M. J. Rodriguez), the show’s lynchpin protagonist, whom the viewer follows as she sets up her own “house” — an alternative LGBTQ+ family and support group — the House of Evangelista, in the show’s pilot. As “mother” of the new house, Blanca welcomes into her new family Damon,

14 Moore identifies as non-binary (note 13) though they generally express their sexuality in femme ways.

a young gay aspiring ballet dancer from the respectable leafy suburbs of Allentown, Pennsylvania, who has been expelled from his home by his conservative, god-fearing parents, after which he winds up sleeping rough and vulnerable in a New York park. Initially setting himself apart from the ball scene (“I’m not like you sorry, my dreams are real” [“Pilot” 00:25:51–00:25:53]), Damon functions as the neophyte viewer’s ignorant and slightly precocious double, assuming that viewer’s attitudes, asking their questions and getting all the answers from Blanca, with whom the narrative focus invites the viewer to identify. “So do you have a real job?” he asks his new mother. “I don’t judge people on how they live”, she retorts, shrugging aside the normative imperative of social recognition (Pilot 00:28:26–00:28:29). Offering a definition of realness which echoes that put forward by Dorian Corey in Livingston’s movie, Blanca’s lines bring the ballroom’s contradictory relationship with mainstream America – part naive emulation, part knowing contestation – into even sharper focus, making plain the socio-political injustices the documentary had already alluded to: “realness is what it’s all about, being able to fit into the straight white world and embody the American Dream. We don’t have access to that dream, and *it’s not because of ability*” (“Pilot” 00:27:30–00:27:42 my emphasis). Similarly, the pain felt by abandoned trans teens, is clearly articulated as she explains to Damon (and the viewer) the kinship role provided by ballroom houses: “houses are homes to all the little boys and girls who never had one, and they keep coming every day, as sure as the sun rises” (“Pilot” 01:03:18–01:03:30).

As Juan Carlos Hidalgo-Ciudad has rightly noted, “*Pose* acknowledges sociological evidence showing how prostitution and drug dealing are the only sources of income for many members” of the black and Latinx LGBTQ+ community (Hidalgo-Ciudad 192). When he is expelled from his house, Papi Evangelista, one of Blanca’s “children” explains his life of crime to his mother and the show’s viewers, inviting empathy and understanding, not knee-jerk condemnation. “It don’t get no worse, what other choices are there for a twenty-year old with an eighth grade education?” (“Pink Slip”, 00:12:23–00:12:30).<sup>15</sup> However, as a piece of fiction, *Pose* functions not only by telling through “sound bite” dialogues, but also by *showing* the lives of its characters, encouraging viewer identification with their experiences and emotions, breaking down the barrier between real and heterotopic worlds and fostering a greater awareness of the trans community’s situational vulnerability. Sex work is matter-of-factly portrayed as the economic mainstay for many of the ballroom queens: it is Angel Evangelista’s only revenue until she is hired as a model and

<sup>15</sup> The gay male house mothers interviewed in *How Do I Look* also stress the importance of education for the children in their care. (00:07: 51–00:09:20).

how she meets her Wall Street executive boyfriend Stan, while Elektra Abundance finds herself back working the peep shows and later engaged at a BDSM<sup>16</sup> club when she is dumped by her white sugar daddy for having fully transitioned.

## Fleshing out the Reality of AIDS

In its “taking fictional author- and ownership of some of the elements of *Paris is Burning*” (Koch-Rein 2), *Pose* also accords a far greater place to the horrific reality of the AIDS epidemic which is only referred to tangentially in Livingston’s film. For Murphy, there was both a tragic dramatic resonance and an ethical urgency behind this editorial choice: “I was interested in *the idea of a community in crisis and under siege*. The medications that have helped stop *the plague, the holocaust*, came out in 1996, so I hope to end the show right as that happened, to *show the decimation of a world*” (qtd. in Weber and Greven, my emphasis). The AIDS crisis informs the central narrative arc of the show as the show’s heroine, Blanca, learns that that she is HIV-positive a quarter of an hour into the first episode, while the show’s final episode ends with the AIDS-related death of her best friend, ballroom MC Pray Tell, having altruistically donated his life-saving medicine to his younger partner Ricky. It is knowledge of her diagnosis that gives Blanca the impulse to form her own house and live a meaningful life, although she heroically hides her condition to her children. The viewer is not spared the grimly realistic clinic scene where she is informed of her condition; the show returns repeatedly to the bleak, mortuary-like AIDS ward at Roosevelt hospital, which becomes one of its key locales, all the more stark and gritty when juxtaposed with the spectacular exuberance of ball room glamour. The scale of the epidemic is also underlined, both explicitly – “You know how many boyfriends I’ve seen go in there in the last four years?” asks Pray Tell on returning from a Christmas visit to his dying partner (“Giving and Receiving” 00:13:44-00:13:51) – and implicitly, as when Pray Tell and Blanca discuss their HIV-positivity at an eerily empty Christopher Street Pier (“The Fever” 00:29:00), a key space in *Paris is Burning*. It is as if the entire population of the (in)famous gay cruising area had already been “decimat[ed].” An even more chillingly historically accurate moment is achieved in the opening scene of season 2, when the same pair travel to the heterotopic Hart Island off the Bronx, “the most remote part of New York” (“Acting Up” 00:00:27-00:00:28) to find out where one of the latter’s former lovers, who died of AIDS, has been buried.

16 BDSM is an acronym for bondage and discipline, dominance and submission, sadism and masochism.

Rather than a cemetery, they discover a segregated mass grave (“just a bunch of pine boxes in a ditch” dismisses the city employee [“Acting Up” 00:01:27-00:01:29]), where the corpses of unclaimed victims of the epidemic have been buried in a segregated space away from the other bodies. As F. Hollis Griffin has argued, this “centrifugal” narration, “moving out from individual characters’ experiences to broader cultural concerns”, and “centripetal,” in “narrating the intensely personal experience of living with the illness” creates “an empathetic position for viewers” that is a far cry from *Paris is Burning’s* ethnographic remove “creating a form of cultural memory” – and a heterotopia of sorts – that “resonates with both people and a specific moment” (Weber and Greven).

## Empowerment and Agency in *Pose*

*Pose’s* storyline also conveys a “message about resisting the scourge of stigmatisation,” building self-esteem, “opening the door” into a world of opportunity and claiming one’s rightful place there. Thanks to the persistence of his mother Blanca, Damon auditions for, and is accepted at, the (fictional) New School of Dance from where he graduates at the end of the second season; Bianca also helps Papi pass his GED, enabling him to leave a life of drug dealing behind him, and she helps a homeless Elektra find a job as a maître d’hôtel: “a real check! That reminded me of my value, it wouldn’t have happened if it wasn’t for you” Elektra gushes when she is paid for the first time (“Mother of the Year” 00:31:13-00:31:17). Angel is recruited by a modelling agency and even after she is fired on account of her gender identity, she goes on to excel as an openly trans mannequin, with her own agent (Papi). As for Blanca herself, she challenges the transphobic attitudes prevalent in a gay bar where she is refused a drink: “how can you discriminate against me in my own community?” she rails (“Access” 00:22:13-00:22:16), a stand that leads to her arrest for disturbing the peace. The character of Blanca stands in contrast to the embittered diva-esque Elektra (“there comes a point when you must accept disappointment” she sermonizes [“Access” 00:51:12-00:51:13]) who mocks Blanca’s crusade against injustice: “You’re not Rosa Parks sitting upfront in a bus. You’re a tired old queen,” she snarls (“Access” 00:50:16-00:50:17). It is of course the upbeat “against-the-odds” determination of Blanca, “beating heart of the show” as Ryan Murphy’s co-showrunner Steven Canals puts it (Alexander and Opi) which the narrative privileges. Even at the beginning of Season 2 when she learns she has full-blown AIDS, she refuses to give up, vowing valiantly into the downtown nail bar where she works and where Madonna’s hit single “Vogue” is playing in the background: “The most famous woman in the world singing about us! Strike a pose” she informs

and enjoins her on-screen white client and off-screen viewers. (“Worth It” 00:10:27-00:10:30). In so doing, the show references the porosity between the two worlds, celebrating an influence of subculture on mainstream that is side-lined by Livingston, who, it should be recalled, was accused of financially exploiting members of the Ballroom community (Gooding).

## Going Beyond Generic Realness

As Lynne Joyrich has argued, there are elements of a “neo-liberal, pull-oneself-up-by-one’s-bootstraps success story” to these sentimental storylines, which link them to the narrative conventions of a mainstream TV.—perhaps not surprisingly, since FX, where it first aired, is a widely distributed commercial cable channel (Joyrich). At one level then, the program “seems to glorify the rewards which effort, self-sacrifice hard work and persistence procure and thus sanctions trans experiences as indifferent from heteronormativity” (Hidalgo-Ciudad 199). Indeed, the show’s success stories actually buy into the American Dream mythology that, in the show’s pilot, Blanca had claimed her community was denied access to. In this sense, *Pose* could be said to include a good dose of unsophisticated feel-good, fairy-tale wish fulfilment. The show has been criticized for its facile scripts, its stock or flat characterisation and general lack of “realness.” In his review in the *Atlantic*, Spencer Kornhaber bemoans the fact that the “characters don’t so much enact storylines as they do parables or lessons.” He feels this is the particularly the case for Stan Bowes and his boss Matt, white executive-embodiments-of-80s-corporate-culture, who work at Trump Tower on Wall Street: “What more obvious way to seek relevance than to insert Trump?” he asks (Kornhaber). Goddard and Hogg also regret what they view as the show’s creative limitations and deplore the “lack of an aesthetic adequate to its subject matter” (261), comparing it unfavourably to the more sophisticated *Transparent*.<sup>17</sup> Koch-Rein et al. however, state the argument for a rethinking of the parameters underpinning how trans representation is viewed, to go beyond the goal of “a progressive signposting of liberal inclusion and a celebration of more ‘mature’ and realistic depictions of trans lives” to a defamiliarising transing’ of existing television genres and conventions :

Violence and trauma are addressed in these shows in a tonality that – via moments of bursting into song and breaking the fourth wall – resists the

<sup>17</sup> Arguably the tension between “reality” and fake news have become central to post-Trump America. This accords both Stan and the concept of realness even greater significance.

confines of realism and instead uses TV as an escapist tool that celebrates trans visibility and resilience and offers hope, sometimes against all odds... Consequently, the politics of trans representation is not limited to the notion of 'authentic' or 'good' trans representations but ideally intervenes and trans our ways of looking at the world. (6-7)

*Paris is Burning* offered an exoticized but still reassuringly familiar version of the cultural mainstream—both on account of the “realness” of the contestants’ categories which aped white neo-liberal 80s America and the “realness” underpinning the “narrative readability” of the cinematic language used to portray them. In contrast, *Pose* offers a potentially discomfiting, generically hybrid representation, whose constantly shifting tone frustrates the viewer’s attempts to categorise and therefore control what they are watching: part gritty realism, part melodrama, part sentimentality, part irrepressibly effervescent, irreverent and improbable spectacle. This sense of disorientation is metatextually thematized in the scene where, at his behest, Angel Evangelista takes Stan, the family man and Wall Street executive who is keeping her as his mistress, to a ball. There is precious little realness in that evening’s unabashedly camp category, “Intergalactic Best Dress - Bizarre”: “quarter grapefruit, quarter gingerbread man and totally out of his mind” is how MC Pray Tell describes the first performance which wins 10s across the board for their freakish costume. “I’m going to be sick,” mutters Stan under his breath, as they leave (“Pink Slip” 00:31:25-00:31:50; 00:34:50-00:34:51). His reaction is a far cry from the “pleasant surprise” felt by the white heteronormative cinemagoers that first discovered *Paris is Burning*. In proudly proclaiming its own monstrous artifice, the weird, almost post-human category Stan beholds can be seen as an image of the show as a whole: both break free from “the confines of realism” and the “notion[s] of ‘authentic’ or ‘good’ to go where sophisticated aesthetics and “‘mature’ and realistic depictions” have no place. In its rejection of the tasteful and the reassuringly familiar, the show’s inherently trans perspective strives to subvert and to “undo the naturalization of cultural forms and practices, unmask[ing] the natural and expos[ing] it as yet another form of make-believe,” as Mattjis van der Port has remarked of camp sensibility (864).

“Transing” one’s world view then involves much more than rethinking gender identity construction but revealing as make-believe some of society’s most abiding fictions, be they naturalized “cultural forms and practices” or commonly accepted political ideologies such as the American Dream and family values. As Hidalgo and Joyrich have noted, the poor, racialized, queer subculture of balls and houses and the white high-earning, heteronormative executive world of Trump Tower and Wall Street function as mirror images of each other; they are “linked thematically,

visually and self-reflexively” (Joyrich), and both “live, work [and] pose” (as the show’s motto has it) to survive. There are key differences however. *Pose* shows us that “walking” is a knowing, self-aware kind of performance, limited to the heterotopian confines of the ballroom. On the other hand, in Middle America, one’s whole life is a pose, one is trapped within the dictates of class and consumer culture, working constantly to sustain the outward illusion of wealth, success and happiness, as Stan comes to realize after spending time with Angel:

I’m no one. I want what I’m supposed to want, I wear what I’m supposed to wear, I work where I’m supposed to work. I stand for nothing... I can buy things I can’t afford which means I’m never really mine, I don’t live, I don’t believe, I accumulate. I’m a brand. I’m a middle-class white boy [...]. I’m the one playing dress-up. Is it wrong to want to be with one of the few people who isn’t? To have one person in my life who I know is real? (“Access” 00:42:44-00:43:35)

Initially, Angel seems to hope she has met the man who might make her dreams of conventional housewifely suburbia a reality: “I want a home of my own, I want a family... I want to take care of someone and I want someone to take care of me, I want to be treated like any other woman” she tells Stan the first time they meet, echoing the very similar wish-list enumerated by Venus Xtravanga in *Paris is Burning*. Unlike Venus however, Angel comes to realize the illusory nature of her fairy-tale projection: “what I want has changed” (“Mother of the Year” 00:47:37-00:47:39), she explains when, at the end of season one Stan pleads to let him come and “save” her from a life of moral depravation and dire poverty on the fringes of society. But Angel chooses community, “familialism, homeliness and mutual support” over “presumptively white ‘family values’” (Joyrich): “I got a family, they already take care of me, I wanna do right by them, I wanna look after *them*, *they* need me” she retorts (“Mother of the Year” 00:47:43-00:47:56). *Pose* dismisses as hollow chimera the glamorous allure of white middle-class America — “You’re not my first Prince Charming, you’re not real” she informs Stan bluntly (“Mother of the Year” 00:47:07-00:47:15). In so doing, it undercuts the uncritical emulation of the mainstream evidenced in *Paris is Burning* and its performers’ unquestioning belief in the coincidence of appearance and reality: “that [it is] is everybody’s dream and ambition as a minority to look and live as well as a white person” (my emphasis). “Copy” and “original” are inverted, it is Stan who is beguiled by what he perceives as Angel’s authenticity: “I just wanted a taste of being you...one moment of being true in my whole goddam life” (00:36:02-00:36:12).

## Conclusion

Perhaps what Stan believes to be Angel's "authenticity" or "truth" is actually something rather different: an inner strength gained from the ability to deconstruct the power of the normative, those scripts to which we often adhere against our better judgement. In Lacanian terms, it might be possible to speak in terms of the impossibility of achieving symbolic closure, of being able to make sense of and give meaning to ourselves or the rest of the world. Just as drag, as Butler argued, with reference to *Paris is Burning* denaturalized heterosexuality, revealing it as never-achievable ideal that could only ever be imitated, performed and repeated, so too does *Pose*'s generic failure—its "multitude of affective registers" (Joyrich) and discourses, (feel-good homilies, outrageous ebullience, camp drama, excessive sentimentality) all vying for diegetic supremacy — lay bare the lacks, the rents and the fissures that the fantasy formation that is normality works to conceal and screen off. In a truly Foucauldian manner then, the seemingly marginal heterotopian space of the ballroom's on-screen representations, and their unsettling, mirror-like functions have much to tell us about the once-invincible cultural and political mainstream, while simultaneously "pushing the boundaries of where the normative lies" (Munoz), and finally offering ballgoers and their houses the possibility of much more of a voice and a far more of a future than their 1980s counterparts.



## Works Cited

- Allwood, Emma Hope. "Cover Story: Indya Moore, an Icon for a New Era." *AnOther Magazine* (Sept 10, 2019). <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11877/indya-moore-another-magazine-cover-story-pose-ryan-murphy-louis-vuitton>.
- Ayouch, Thamy. «Psychanalyse et transidentités: hétérotopies.» *L'évolution psychiatrique*, Vol. 80 (2015): 303-316.
- Bailey, Marlon. "Engendering Space: Ballroom Culture and the Spatial Practice of Possibility in Detroit." *Gender, Place & Culture. A Journal of Feminist Geography*, Vol. 21, No. 4 (2013): 489-507.
- Berger, Emmanuelle. *The Queer Turn in Feminism. Identities, Sexualities, and the Theater of Gender*. Translated by Catherine Porter. E-book, Fordham UP, 2013.
- Butler, Judith "Gender is Burning," *Bodies that Matter*. New York and London: Routledge, 1993: 121-141.
- Conlon, Edward, "The Drag Queen and the Mummy." *Transition*, No. 65 (1995): 4-24.
- Dean, Charlotte. "It Was Anxiety-Inducing but Affirming." *Daily Mail* (Jun 2, 2021). [www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-9644453/Transgender-Pose-star-Indya-Moore-says-helped-deal-trauma.html](http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-9644453/Transgender-Pose-star-Indya-Moore-says-helped-deal-trauma.html).
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Translated by Jay Miskowiec, 1986. [web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf](http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf).
- *Le corps utopique suivi de Les Hétérotopies*. Paris: Lignes, 2009.
- Goddard, Michael and Christopher Hogg. "Introduction: Trans TV. Dossier, III: Trans TV. re-Evaluated, Part 2." *Critical Studies in Television. The International Journal of Television Studies*, Vol. 15 No.5 (2020): 255-266.
- Gooding, Sarah. "Paris is Burning Director Jennie Livingston Reflects on the Film's Legacy." *i-D*, (Sept 11, 2019). <https://i-d.vice.com/en/article/d3n5dz/paris-is-burning-director-jennie-livingston-reflects-on-the-films-legacy>.
- Greco Luca. "Review of *Strike a Pose. Histoire(s) du voguing* by Tiphaine Bressin and Jérémy Patinier.» *Genre, sexualité et société* (2013). <https://doi.org/10.4000/gss.2771>.
- Green, Jesse. "Paris Has Burned." *New York Times* (Apr 18, 1993). [www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html](http://www.nytimes.com/1993/04/18/style/paris-has-burned.html).
- Harper, Phillip Brian. "The Subversive Edge: *Paris Is Burning*, Social Critique, and the Limits of Subjective Agency." *Diacritics*, Vol. 24 No. 3 (1994): 90-303.
- How Do I Look*. Directed by Wolfgang Busch. Art From the Heart Films, 2006.
- Hidalgo-Ciudad, Juan-Carlos. "Trans\* Vulnerability and Resistance in the Ballroom: The Case of Pose (Season 1)." In *Cultural Representations of Gender Vulnerability and Resistance*, edited by Maria Isabel Romero-Ruiz and Pilar Cuder-Domínguez, E-book. London: Palgrave Macmillan, 2022, 187-205.
- Joyrich, Lynne. "Posing as Normal? The Televisual and the Queer, *The New Normal and Pose*." In *Ryan Murphy's Queer America*, edited by Brenda R. Weber & David Greven. E-book. London: Routledge, 2022.
- Kelikian, Alice. "A Conversation with Actress Dominique Jackson." Brandeis

- University, (Sept 10, 2020). [www.brandeis.edu/film/events/past/dominique-jackson.html](http://www.brandeis.edu/film/events/past/dominique-jackson.html).
- Koblin, John. "Ryan Murphy Heads to Netflix in Deal Said to Be Worth Up to \$300 Million." *New York Times* (Feb 13, 2018). [www.nytimes.com/2018/02/13/business/media/netflix-ryan-murphy.html](http://www.nytimes.com/2018/02/13/business/media/netflix-ryan-murphy.html).
- Koch-Rein, Anson, Elahe Haschemi Yekani and Jasper J. Verlinden. "Representing Trans: Visibility and its Discontents." *European Journal of English Studies*, Vol. 24, No.1 (2020): 1-12.
- Kornhaber, Spencer. "Pose and the Uncapturable Brilliance of the Ballroom." *The Atlantic* (Jun 7, 2018). [www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/06/pose-and-the-uncapturable-brilliance-of-the-ballroom/562139/](http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/06/pose-and-the-uncapturable-brilliance-of-the-ballroom/562139/)
- Loos, Martijn, Johanna Kaszti, and Rick van der Waarden. "The Body as Heterotopia." *Junctions*, Vol. 5, No. 2 (2021): 18-32.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962 [1945].
- Muñoz, José Esteban. *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Murphy, Ryan, creator. *Pose*. Color Force, Brad Falchuk Teley-Vision, Ryan Murphy Television, Fox 21 Television Studios, FXP, 2018-2021.
- "New Queer Cinema," *BFI*. [www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich](http://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/new-queer-cinema-b-ruby-rich).
- Oishi, Eve. "Reading Realness: *Paris Is Burning*, *Wildness*, and Queer and Transgender Documentary Practice." In *A Companion to Contemporary Documentary Film*, edited by Alexandra Juhasz and Alisa Lebow, E-book. Mladen: John Wiley & Sons, 2015, 252-270.
- Paris is Burning*. Directed by Jennie Livingston. Miramax, 1990.
- Ramaswamy, Chitra. "A Show to Fall Head-Over-Heels in Love With." *The Guardian* (Mar 21, 2019). [www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/mar/21/pose-review-ryan-murphy-show-voguing-underground-ballroom-new-york](http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/mar/21/pose-review-ryan-murphy-show-voguing-underground-ballroom-new-york).
- Shapiro, Stephen. "Pose, Paris is Burning, and the Creation of Community." *Medium* (Jun 31, 2018). <https://medium.com/@dr.sshapiro/pose-paris-is-burning-and-the-creation-of-community-1f1fdd69634d>.
- Spain, Daphne. *Gendered Spaces*. Chapel Hill: University of Carolina Press, 1992.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan, 1988, 271-313.
- The Queen*. Directed by Jack Doroshov. Grove Press, 1968.
- "The Transgender Tipping Point. America's Next Civil Rights Frontier." *Time* (Jun 9, 2014), front page.
- TV. Transvestite*. Directed by Michele Capozzi and Simone di Bagno. 1982.
- "Underground Ball Culture." In *Subcultures and Sociology*. Grinnel College. [haenfler.sites.grinnell.edu/subcultures-and-scenes/underground-ball-culture](http://haenfler.sites.grinnell.edu/subcultures-and-scenes/underground-ball-culture).
- Van de Port, Mattijs. "Genuinely Made Up: Camp, Baroque, and Other Denaturalizing Aesthetics in the Cultural Production of the Real." *Journal of the Royal*

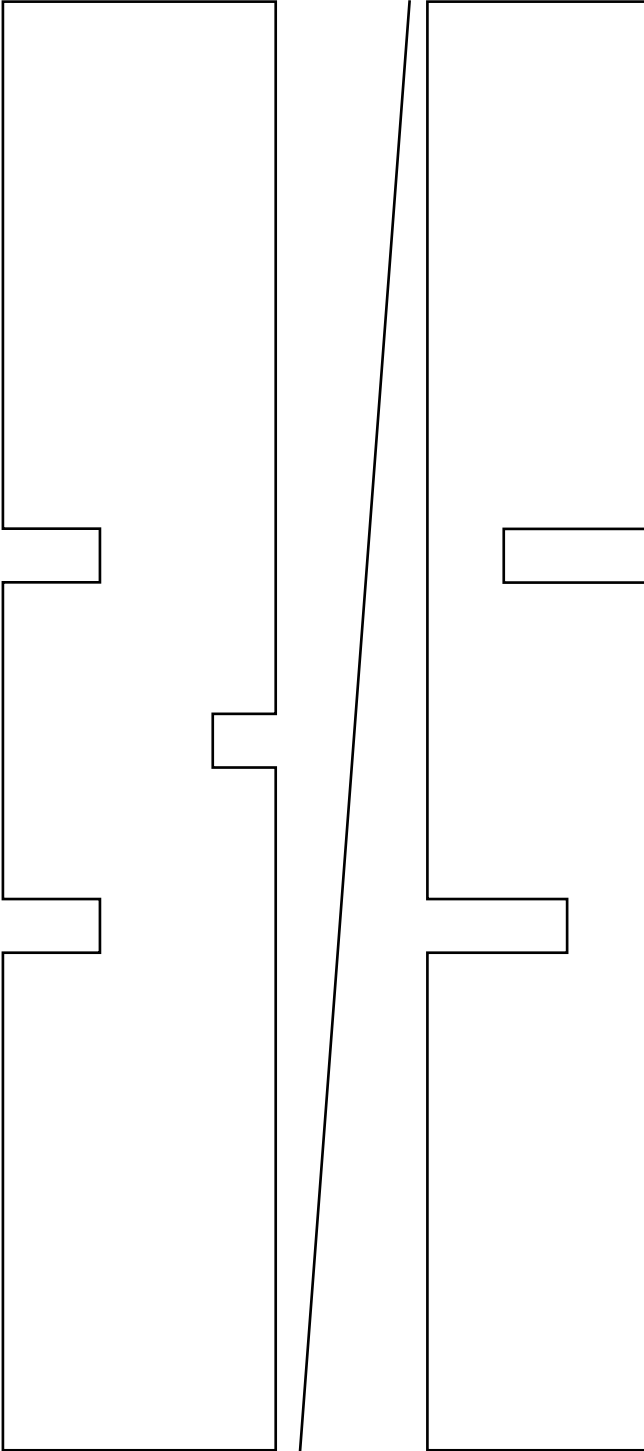
*Anthropological Institute (N.S.)*, Vol. 18 (2012): 864-883.

Weber, Brenda R. and David Greven, "Introduction." In *Ryan Murphy's Queer America*, edited by Brenda R. Weber & David Greven. E-book. London: Routledge, 2022, 1-23.



# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts



**Hétérotopies du féminin**



# Les hétérotopies perturbatrices : expositions artistiques du sang généré de la menstruation dans les musées

Rezvan Zandieh\*  
Université Paris III - Sorbonne Nouvelle

## Abstract

Since *Menstruationsfilm* (1966-67), the pivotal work of Valie Export, many contemporary artistic creations highlight the menstrual value of “gendered blood,” to use the term of Mary Jane Lupton in *Menstruation and Psychoanalysis* (1993: 3). In the form of painting, performance, installation and video, these creations apply “menstrual blood” in a feminist context, as was the case with the first works made with this type of blood. This article will focus on the crucial link between these works and the concept of heterotopia. On the one hand, we will show in what sense these works can constitute heterotopias and/or how they integrate this concept of by their subversive dimension. On the other hand, we will seek to understand how these works contribute to the extension of heterotopias, both in mental spaces, than in those of the real in our time

**Keywords:** heterotopia, menstrual blood, gendered space, museum, feminist art.

\* rezvan\_zandieh@yahoo.com

## **Une esthétique dérangement**

Depuis les années 70 et jusqu'à nos jours, le sang généré de la menstruation est considéré comme un matériau artistique se prêtant à des pratiques artistiques engagées et féministes.

En guise de court rappel historique de la valorisation esthétique du sang menstruel, il faut tout d'abord commencer par *Menstruationsfilm* qui constitue une œuvre pionnière en 1966/1967. Pour la première fois cette œuvre matérialise le sang généré de la menstruation.

Il s'agit d'un film 8 mm, de trois minutes, réalisé chez la sœur de l'artiste, en Suisse, dans lequel Valie Export crée des motifs rouges sur un mur tout blanc, avec son sang menstruel et en urinant pendant ses règles. La sœur de l'artiste filme. Aujourd'hui, il n'existe aucune trace visuelle de cette performance filmée, ni dans la filmographie de l'artiste – qui commence en 1966 – ni ailleurs ([valieexport.at](http://valieexport.at)). On ne prend connaissance de l'existence de cette performance qu'en 2003, dans l'entretien de l'artiste publié dans le catalogue de son œuvre photographique exposée au Centre National de la Photographie (Export 2003: 157).

En raison de la disparition du film, cette utilisation du sang menstruel reste pourtant ambiguë, comme l'explique Émilie Bouvard dans une communication faite dans le cadre de la journée d'études «Les fluides corporels dans l'art contemporain» à l'INHA en 2010, d'autant plus que l'utilisation de ce sang devient évidente, assumée et audacieuse dans les œuvres qui lui succèdent, c'est-à-dire: *Red Flag* (1971) et *Menstruation Bathroom* (1972) de Judy Chicago, *Blood Work Diary* (1972) de Carole Schneemann, *Menstruation* (1973) de Judy Clark, *Une semaine de mon sang menstruel* (1973) de Gina Pane, *Tête de Méduse* (1978) d'ORLAN, *Menstruations I et II* (1979) de Catherine Elwes dans les années 70 et puis, *History of Painting, Part 1* (1999) de Tracy Emin, *Mouchoirs Menstruels* (1997- 2005) de Laëtitia Bourget, *Panōs* (2013) de Carina Ubeda, *Bloody Trump* (2015) de Sarah Levy et *Menstrual painter* (2000 - 2003) de Vanessa Tiegs, *Unfinished Puberty* de Jinoos Taghizadeh (2017), etc.

La liste est longue et ne se limite pas aux œuvres susmentionnées. Elle est surtout signifiante à l'égard du nombre et de la variété de l'utilisation du sang menstruel à des fins artistiques. Le mouvement appelé «l'art menstruel» ou «menstrala» – terme forgé en 2000 par l'artiste Vanessa Tiegs – témoigne de l'importance de ces œuvres encore aujourd'hui: «Son néologisme, Menstrala, désigne le mouvement artistique controversé du 21<sup>e</sup> siècle, connu pour son affirmation sans faille du sang menstruel des



femmes – le tabou le plus ancien et le moins compris au monde<sup>1</sup>) (vanessatiegs.com). En outre, ce terme confirme la matérialité du sang menstruel en tant que médium de communication<sup>2</sup>. Notons que l'image dans laquelle Judy Chicago retire de son entrejambe un tampon hygiénique imprégné de sang menstruel, *Red Flag* (1971), est devenue iconique et largement acceptée comme la première image représentant la menstruation dans l'art contemporain occidental.

Dans toutes ces œuvres, c'est la valeur menstruelle du sang qui est mise en exergue. Le sang menstruel est à la fois le matériau et le sujet de la création artistique, de sorte que, parfois, le corps féminin est entièrement absent et représenté par celui-ci. Kathy Battista, dans son livre *Renegotiating the body*, explique que les artistes des années 1970 comme Carolee Schneemann (*Blood Work Diary*), Judy Clark (*Menstruation*) et Mary Kelly (*Post-Partum*) partagent le même souci : « Bien qu'apparemment disparates, les travaux de ces trois pionnières féministes se heurtent au même problème : comment communiquer les expériences physiques de la féminité sans nécessairement représenter le corps féminin ?<sup>3</sup> » (2013 : 40).

Or, un « déplacement » métonymique déterminant, voire révélateur, est activé dans ces œuvres, qui reflètent le souci commun de la représentation des expériences physiques de la féminité par le sang menstruel : il s'agit de déplacer « fièrement » le corps de la femme, considéré comme abject lors de ses menstruations, vers un corps valorisé exposé dans un espace muséal.

Ces artistes utilisent une grande variété de techniques artistiques sous forme d'installation, de peinture, de sculpture, de vidéo, de photo et de performance :

-Installer des œuvres avec des motifs abstraits créés en déposant du sang menstruel sur des chiffons pendant cinq ans dans *Panōs*, Carina Ubeda, 2013 ;

-Réduire une maison à sa salle de bain remplie de tampons rouges et de serviettes hygiéniques usées et non usées dans le cadre de la performance *Menstruation Bathroom*, Judy Chicago, 1972 ;

-Inscrire le sang menstruel séché sur un tissu pendant un mois dans *Blood Work Diary*, Carolee Schneemann, 1972 ;

-Inscrire des taches de sang pendant un cycle mensuel sur des diapositives dans *Menstruation*, Judy Clark, 1973 ;

1 "Her neologism, Menstrala, names the controversial 21st century art movement known for its unflinching affirmation of women's menstrual blood - the world's oldest yet least understood taboo". [ma traduction]

2 "In the Menstrala art movement, menstrual blood is the chosen primary communication medium".

3 "Although seemingly disparate, the work of these three feminist pioneers struggled with the same issue: how to communicate the physical experiences of womanhood without necessarily depicting the female form".

-Enregistrer les détails de vingt-sept femmes parlant de leur cycle menstruel dans *Water into Wine*, Judith Higginbottom, 1980 ;

-S'exposer dans un espace blanc dans lequel l'artiste fait des inscriptions sanguines, écrit et dessine avec des saignements dans *Menstruation I and Menstruation II*, Catherine Elwes, 1979 ;

- Exposer 700 mouchoirs maculés de sang menstruel pendant huit ans dans *Les Mouchoirs Menstruels*, Laëtitia Bourget, 1997-2005 ;

-Peindre avec son propre sang menstruel dans la série *Menstrual painter*, Vanessa Tiegs, 2000-2003 ;

-Peindre avec le sang menstruel le portrait des hommes politiques dans *Bloody Trump*, Sarah Levy, 2015.

- Broder vingt-trois serviettes hygiéniques avec soin dans des cadres dorés représentant vingt-trois ans de règle de l'artiste dans *Unfinished Puberty*, Jinoos Taghizadeh, 2017 ;



**Figure 1:** Jinoos Taghizadeh, *Unfinished Puberty*, (collection de l'artiste), Teheran (Iran), 2017

Est également mise en scène, dans toutes ces œuvres, la pluralité de l'expérience menstruelle des femmes – et non de « la » femme – issues de différentes origines et divers milieux sociaux: Jinoos Taghizadeh, artiste iranienne plasticienne-multimédia; Carina Ubeda, artiste chilienne plasticienne, Judith Higginbottom, cinéaste anglaise; Laëtitia Bourget, artiste française plasticienne-multimédia; Vanessa Tiegs, artiste américaine plasticienne (ancienne ballerine professionnelle) etc. Cette pluralité confère par là même une singularité esthétique aux œuvres. Mais ce qui

retient à chaque fois l'esprit, c'est la revalorisation du sang genré une fois exposé dans un espace muséal ou une galerie. L'exposition favorise un déplacement significatif de sens : elle permet de passer de l'intime au social, de l'espace privé à celui du public. Entre les sanitaires ou la salle de bain (qui sont les lieux les plus intimes et intérieurs), et le musée ou la galerie (des lieux parfaitement publics de sociabilité et surtout d'échanges symboliques), s'opère un déplacement réalisé par la juxtaposition d'espaces incompatibles (la salle de bain et le musée).

Comme Hélène Doyon le montre dans sa thèse *Hétérotopie . De L'in Situ À L'in Socius*, l'art relève des « espaces autres » dès lors que l'on peut établir « un parallèle avec les productions artistiques qui se développent là où, normalement, on ne rencontre pas l'art, là où on ne s'y attend pas » (2007: 60). Non seulement la rencontre inattendue du sang menstruel dans un espace muséal, mais aussi la nature inhabituelle des œuvres exposées, est ce qui d'emblée permet de percevoir une hétérotopie.

## Hétérotopie dans l'hétérotopie?

Nous savons, d'après Michel Foucault, que ces œuvres touchent aux hétérotopies d'une manière évidente et directe à deux niveaux : le sang menstruel et les musées.

Premièrement, l'état menstruel des femmes désigne l'unité spatiale d'une des

hétérotopies de crise, c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc. (Foucault 2004: 15).

On peut déduire de la réflexion foucauldienne sur les hétérotopies que non seulement la désacralisation (pratique) de l'espace contemporain<sup>4</sup> est restée inachevée et hétérogène, mais aussi que les hétérotopies de crise n'ont disparu que pour être remplacées. En effet, poursuit Foucault, « ces hétérotopies de crise disparaissent aujourd'hui et elles sont remplacées, je crois, par des hétérotopies qu'on pourrait appeler de déviation, celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant

4 « [L]'espace contemporain n'est peut-être pas encore entièrement désacralisé (à la différence sans doute du temps qui, lui, a été désacralisé au XIXe siècle). Certes, il y a bien eu une certaine désacralisation théorique de l'espace (celle à laquelle l'œuvre de Galilée a donné le signal), mais nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace. » (Foucault, 2004: 15)

par rapport à la moyenne ou à la norme exigée» (15-16). Au regard de ces deux assertions, la menstruation peut être considérée dans les sociétés modernes – sur le plan réel et imaginaire – comme une forme de déviation ou d'exclusion d'une norme générale (plus ou moins explicitement masculine), c'est-à-dire d'un espace, d'un discours et/ou d'une certaine conformité que cet état vient déranger, et qui donc doit être tenu pour marginal et rendu invisible, autant dans l'espace public que dans les discours dominants. Ainsi peut-on mieux comprendre comment, dans la société contemporaine, les femmes sont encore définies comme des sujets-autres, et plus généralement, comment elles sont associées aux espaces intérieurs et domestiques. Bref, la menstruation retire l'illusion que les espaces contemporains aient été désacralisés.

Si la crise et la déviance signalent une temporalité humaine décalée ou défaillante par rapport à la norme sociétale, Foucault introduit par ailleurs l'idée qu'une unité temporelle spécifique (hétérochronie) fonde certaines institutions culturelles :

Il y a d'abord les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées, les bibliothèques : musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même. (Foucault 2004 : 17).

Quand l'hétérotopie du musée expose les œuvres menstruelles, celles-ci juxtaposent en un seul lieu tous les espaces intimes, enferment tous les temps de leur crise et de leur déviation, et accumulent la diversité infinie des expériences de femmes dans leur féminité. Leurs règles sont exposées non seulement en tant que phénomène biologique, mais aussi social. Dans ces expositions, le temps et les expériences «des» femmes (et non pas d'une femme, comme le montre la diversité des œuvres produites du Chili à l'Iran en passant par la France et les États-Unis) sont isolés de leur contexte originel et s'accumulent dans un seul lieu pour constituer un tout multiple, ce qui permet d'en révéler un trait commun, de caractère politique. Car ce temps et ces expériences accumulés concernent davantage la mise à l'écart sociale des femmes, que simplement une temporalité et une expérience biologiques.

Ainsi, depuis l'exposition (de l'hétérotopie) du sang menstruel des femmes, jusque dans (l'hétérotopie) des musées ou des galeries, les sujets autres (et pluriels) féminins s'incluent dans le sujet universel comme un sujet esthétique/(existentiel) qui brouille les frontières de l'art et de la vie<sup>5</sup>.

5 Pour cette question du sujet de l'art moderne (sujet masculin, blanc, hétéronormatif) et postmoderne (sujet autre et marginalisé) voir Foster, 1998.



**Figure 2:** Carina Úbeda Chacana, *Paños*, Quillota (Chili), 2013.

Dès lors, la multiplicité de ces œuvres, en juxtaposant deux hétérotopies, produisent elles-mêmes des hétérotopies universelles, où l'histoire de l'exclusion et de l'abjection du corps féminin cumule, pour la mettre en lumière, la reproductibilité d'expériences aussi invisibles que réelles.

Ainsi, parmi les cinq principes qui déterminent une hétérotopie selon Foucault, quatre touchent directement à ces œuvres et en attestent le caractère hétérotopique, à savoir: que l'expérience de mise à l'écart des femmes existe dans toutes les cultures, comme en témoigne la variété des œuvres (premier principe); que ces œuvres changent la fonction des musées, qui de lieux d'exposition d'artefacts nobles et culturellement valorisés, rassemblent des objets *a priori* abjects et dégoûtants (deuxième principe); qu'en accumulant les temps, les espaces et les expériences des femmes, ces œuvres exposées juxtaposent les espaces attribués aux femmes (maison, chambre, salle de bain, etc.) (troisième principe); qu'enfin, les musées deviennent le lieu où s'amoncèle le temps de la menstruation des femmes (de différents origines et milieux sociaux), et où se constitue une sorte d'archive de leurs vécus (matérialisés par le sang menstruel sur un support plastique) (quatrième principe).

## **Hétérotopie perturbatrice**

Ce premier constat est la condition nécessaire mais non suffisante d'une réflexion plus approfondie sur le lien entre ces manifestations publiques du sang généré et le concept d'hétérotopie. Il faut à présent se demander si l'analyse des expositions muséales du sang menstruel matérialisé dans l'art permet d'étendre la notion d'hétérotopie. Si l'on suit le principe de l'appropriation des hétérotopies par les *Cultural Studies* américaines (Soja 1989; West 1993) – en passant de l'extension des espaces autres aux « modes de vies autres » –, peut-on en faire de même pour des « œuvres d'art-autres » ?

Pour y répondre, utile est la déclaration foucauldienne selon laquelle les hétérotopies sont « en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent, l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis » (2004 : 14).

Autrement dit, si l'on réussit à démontrer la nature subversive et perturbatrice de ces œuvres d'art, au point d'inverser ou de suspendre l'ordre régnant dans les relations de genre à l'intérieur de l'espace contemporain, nous pouvons les définir comme des œuvres d'art-autres. Ces œuvres perturberaient alors, soit sur le plan réel, soit sur le plan symbolique, les oppositions (espace privé/ public, espace familial/ social, etc.) qui assurent « une sourde sacralisation de notre vie » (Foucault 2004 : 13). Une telle suspension et/ou inversion (de l'ordre déterminant dans les relations de genre), une fois réalisée, aurait sans doute un effet sur la répartition du pouvoir sur les corps, le « sexe faible » étant précisément celui qui saigne, vulnérable et maladif. Cette suspension, au bout du compte, a pour objectif de mettre fin aux dominations et exploitations (des femmes) issues de la naturalisation et normalisation de la division sexuelle du travail.

Réciproquement, l'analyse de la notion d'hétérotopie étendue aux expositions muséales du sang généré permet d'expliquer la nature subversive des œuvres exposées, en éclairant notamment les dimensions invisibles de l'abjection du corps féminin et de son exclusion sociale.

Quelle est alors cette nature subversive et perturbatrice des œuvres d'art créées à partir du sang généré des femmes dans l'espace du musée ou de la galerie ? Avant de répondre, il est d'abord nécessaire d'analyser plus précisément en quoi consiste le « déplacement de l'intime au public », qui lui-même dépend de l'explicitation de deux autres notions : la « dissimulation » et la « propreté ».

Le côté subversif de ces œuvres s'inscrit dans ce que nous appelons le principe de la dissimulation, inhérent à l'ordre patriarcal, selon lequel le sang menstruel et tout ce qui l'entoure doivent impérativement être dissimulés. Cette dissimulation, associée à un autre registre, celui de la propreté, tout aussi important, tend à étiqueter et à stigmatiser le corps des femmes.

Explicitement, c'est à cet aspect-là que les artistes s'en prennent en premier lieu. Un système strict de valeurs, qui prend ses sources dans la religion, la tradition, les pouvoirs patriarcaux, les imaginaires primitifs et tribaux, etc., affecte la position sociale des femmes et sous-tend leur stigmatisation. Établissant une différence entre les genres, ce système attribue les caractéristiques de la saleté, de l'impureté, de la déviance, voire du mal, au corps féminin dans son état de menstruation, d'où procède le sentiment de honte et d'humiliation.

Le principe de la dissimulation du sang genré affirme, tout d'abord, qu'il existe une prétendue vérité – construite et fictive – qui passe par le désir masculin de jouissance, mais aussi d'appropriation de la fécondité (Héritier 1996: 205-237 et 2002: 288) – selon laquelle le corps féminin est soumis à deux états, l'un normal, l'autre anormal, ce dernier lié au sang menstruel: «Son flux menstruel devient le symptôme significatif d'un dysfonctionnement propre à la nature féminine» (Burel-Debaecker 2005: 160).

Autrement dit, dans l'ordre social (basé sur le patriarcat), le corps par défaut est un corps qui ne saigne pas, sauf en cas de blessure infligée (précisément par le guerrier: suivant la différence entre un sang spontané féminin et volontairement versé, masculin). Donc, le corps en état de menstruation est un corps anormal, qui est en désordre et hors de contrôle. En outre, en raison de l'association du sang menstruel à l'organe sexuel, la stigmatisation du corps féminin est double:

Pour interpréter, par contre, l'impureté du sang mensuel, il faut la rapporter à la fois à l'impureté du sang criminellement versé et à la sexualité. Le fait que les organes sexuels de la femme soient le lieu d'une effusion de sang périodique a toujours prodigieusement impressionné les hommes dans toutes les parties du monde parce qu'il paraît confirmer l'affinité à leurs yeux manifeste entre la sexualité et les formes les plus diverses de la violence, toutes susceptibles, elles aussi, de provoquer des diffusions de sang. (Girard 1972: 57).

Cette association aggrave alors la dimension d'impureté féminine et comme Mary Douglas le montre à juste titre dans son essai, *De la Souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* (1992), fait du corps une sécrétion immonde.

Le principe de dissimulation et l'imaginaire du désordre se fortifient mutuellement<sup>6</sup>. Dans cette perspective, on voit que la signification du désordre (et de l'informe) pour le corps féminin ayant ses menstruations, équivaut pour le moins à de la pollution, tout comme l'ordre équivaut à

6 Ce qui est anormal et hors des principes considérés comme normaux, doit être dissimulé. Le désordre doit être caché, ce qui nourrit l'imaginaire de l'anormalité.

la pureté. Dès lors, la suprématie masculine, en se fondant à la fois sur le principe de dissimulation et l'imaginaire du désordre (liés au corps féminin et à son association historique aux fluides corporels<sup>7</sup>) et paradoxalement sur l'exhibition et la démonstration de l'ordre (liées au corps masculin et son association aux éléments solides) impose et assigne une subjectivité fractionnée, abjecte et menaçante aux femmes. Elle associe alors l'état de pollution à l'angoisse des fluides corporels, particulièrement celui du sang menstruel incontrôlable. Cette subjectivité fractionnée est basée sur l'exclusion de ce qui est considéré comme sale et impur (par opposition à ce qui est considéré propre et pur). C'est là que le principe de dissimulation trouve son origine: ce qu'il impose de retirer de la vue des autres, aboutit à une forme d'ostracisme, et finalement, à l'exclusion et à la mise à l'écart des femmes de la vie sociale.

La menstruation, et plus généralement le fait qu'elle soit associée aux liquides corporels – comme source de répulsion –, représente le maléfique et le néfaste dans les structures patriarcales, qu'elles soient primitives, traditionnelles ou religieuses. C'est ce qu'illustrent les différents exemples d'isolement, de séparation et de ségrégation des femmes lors de leurs menstruations, dans les lieux que Foucault considère comme les hétérotopies de crise<sup>8</sup>.

Les tabous liés au sang menstruel dans les structures culturelles et religieuses renforcent l'impureté des femmes, même pour elles-mêmes. En effet, puisqu'il faut certaines règles pour protéger la société, le tabou du sang menstruel permet d'établir une distinction stricte entre le sacré et le profane: d'où l'interdiction aux femmes en état de menstruation d'entrer dans les lieux saints et religieux. Aujourd'hui encore, le tabou survit dans l'ignominie assignée au sang menstruel par la société moderne, à l'inverse de l'image immaculée de la femme idéale dans les publicités.

Partant de ces systèmes patriarcaux de dévalorisation du corps féminin en état de menstruation, les œuvres des artistes féministes poursuivent une stratégie subversive sur plusieurs plans.

Au premier chef, la transformation de la matérialité du corps féminin définie comme répulsive dans l'œuvre d'art, perturbe en soi tous les pré-supposés de l'ordre social. Cette transformation tire sa force du déplacement subversif de deux principes: premièrement celui de se cacher lors de la menstruation, deuxièmement, celui d'être considéré comme œuvre

7 Luce Irigaray, dans son essai *Ce sexe qui n'en est pas un*, observe que les fluides corporels, historiquement, sont associés au corps féminin, à la maternité et à la menstruation, et les éléments solides à la masculinité. D'autre part, elle nous éclaire sur la prééminence de ceux-ci sur les fluides. Enfin elle montre que l'économie phallogocentrique de la psyché doit sa primauté à la théologie de ré-absorption des fluides dans les formes solides. (1977: 111-112)

8 Pour en savoir plus sur la ségrégation et l'isolement des femmes lors de la menstruation voir Grahn (1993: 14).



d'art. Dans ce déplacement, l'abject devient objet d'exhibition d'abord, voire d'admiration et d'humour.

Déplacer la matérialité reniée et abjecte du sang menstruel – qui représente le rejet total du corps féminin – en une œuvre d'art, qui dans le même ordre social et la même structure culturelle est appréciée comme une valeur supérieure, aboutit à un système esthético-politique selon lequel la place du corps féminin prédéfinie socialement est remise en cause. Par conséquent, ce qui est censé être caché se donne fièrement à voir. L'invisible devient visible ; d'abject, le sang genré devient activement revalorisé dans les musées. La manifestation menstruelle dans ces œuvres agit alors contre les stéréotypes négatifs du corps féminin, elle pose sur lui un éclairage positif défiant le cadre habituel de l'œuvre d'art.

De plus, dans ces œuvres, nous constatons la remise en question du désir masculin. L'imaginaire, qui considère le corps en menstruation comme relevant d'un état anormal, s'appuie sur une certaine normalité de la beauté du corps féminin, objet du *male gaze*. Ce regard, qui n'accepte qu'une représentation idéalisée du corps féminin, considère le sexe féminin en menstruation comme un état anormal et dégradé. Dès lors, la représentation du corps féminin non conforme aux critères du désir masculin développe une stratégie féministe ; celle-ci réclame que le « territoire occupé » (qu'est le corps féminin par la force fantasmatique du regard masculin) soit libéré, comme le postule Lisa Tickner, dans « The Body Politic: Female Sexuality & Women Artists since 1970 » (1978 : 236-251).

A partir de là, nous pouvons clairement tenir pour subversives les œuvres qui exposent le sang genré de la menstruation dans un espace muséal : en introduisant dans les musées l'espace intime et privé – attribué généralement aux femmes, comme la salle de bain ou la maison –, les artistes retirent à ces lieux leur caractère genré, qui précisément contribue à la discrimination sociale des femmes. En effet, elles politisent l'espace privé, de l'intime et de soi.

En exposant le liquide qui sort directement du corps féminin, ces travaux attirent l'attention sur un espace intérieur corporel où sont évoqués la reproduction, la menstruation, la grossesse et l'allaitement, etc. La référence à l'intériorité du corps féminin et à son rapport à la question de la reproduction intensifie encore davantage l'opposition entre espace intérieur/ intime et extérieur/public. Or, le lien (naturel) avec la reproduction est ce qui relie davantage les femmes aux espaces intérieurs, leur attribuant des places spécifiques dans la société et justifiant leurs rôles dans les tâches domestiques.

En rendant public l'espace corporel ou liminal de l'intimité féminine, ces œuvres défient, d'un côté, les fonctions sociales des espaces historiquement attachés aux femmes, séparés de ceux des hommes ; de l'autre, elles déstabilisent les règles culturellement construites qui déterminent un

ensemble de comportements normatifs. En effet, en brouillant les frontières entre l'intime/le public, le sale/le propre, l'abject/le valorisé, ces œuvres perturbent non seulement la logique des oppositions binaires, celle-ci fonctionnant comme règle déterminante des espaces humains, mais aussi le partage genré des espaces. Selon le modèle classique de ce partage, le *manspace*, à savoir l'atelier ou l'extériorité des lieux de travail, est associé aux activités créatrices des hommes, alors que la maison, la chambre, la cuisine ou la salle de bain demeurent associées aux femmes et à la reproduction. Cela étant, la proposition d'un espace autre, dans lequel se produit une sorte de résistance contre les identités imposées et le partage genré des espaces, est mise en avant par ces œuvres.

Il est flagrant que ces œuvres activent alors une sorte de dévoilement, de déplacement et de renversement de l'espace intime/public, voire de suspension de ses fonctions et de la relation entre ce qui est appelé à être dissimulé et ce qui est appelé à être visible.

Perturber ce partage spatial et genré: voilà ce qui rend explicite la nature subversive du déplacement des espaces féminins, comme la salle de bain, vers les musées où ont lieu les manifestations publiques du sang menstruel. Ainsi, l'exposition collective de l'espace intime fragmente la totalité (masculine) de l'espace extérieur et public, l'entaille en faisant ressortir une féminité refoulée. Cette nature subversive sus-explicitée ouvre dès lors (dans le musée) la possibilité «de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée» (Foucault, 2004 :18)



**Figure 3:** Laëtitia Bourget, *Les Mouchoirs Menstruel* (Expiration), Melbourne (Australie), 2005.

Justement, dans son article «Unravelling Foucault's different spaces», Peter Johnson discute des différentes interprétations du concept d'hétérotopie et explique que l'une d'elles, l'«hétérotopie perturbatrice», est fondée sur une conception des espaces autres en tant qu'espaces faits pour résister à la culture dominante. Il montre que pour certains chercheurs (comme par exemple Kevin Hetherington), les espaces autres représentent des sites marginaux, des contre-sites qui préparent les espaces postmodernes à la résistance. Ces espaces fonctionnent aussi comme des espaces liminaux. «[P]armi toutes les tentatives visant à appliquer et à donner un sens à ce concept, dit-il, il existe une association persistante avec les espaces de résistance et de transgression<sup>9</sup>». (Johnson 2006: 81)

Dans ce sens, quand les œuvres menstruelles, hétérotopiques par définition, entrent dans un espace muséal ou une galerie, elles «suspendent, neutralisent ou inversent» le rapport genré qui définit les espaces que nous habitons. Car

l'opposition entre privé et public, individuel et social, intérieur et extérieur n'est que l'efflorescence d'un principe de distribution, de répartition, inhérent certes à toute organisation sociale, mais pouvant traduire des ordres, des logiques, des représentations très diversifiés, dans l'espace et dans le temps. Ce que nous appelons intimité ou rapport à soi n'est pas une donnée intangible ni un invariant transhistorique, car les formes que peut prendre ce rapport à soi sont étroitement tributaires de la place que chacun occupe, du contexte social dans lequel il s'insère et du temps dans lequel il vit. (Hortonéda, 2010: 70).

Ces œuvres mettent ainsi en question les autres espaces de notre vie et l'ensemble des relations qui règnent à l'intérieur de ces espaces.

Si, dans les carnivals, il y a cette possibilité, autant réelle qu'imaginaire, de sortir des relations de pouvoir ou de les renverser même momentanément, l'hétérotopie offerte par ces œuvres rend possible – et *a minima* propose l'idée d'– un renouvellement, voire d'une réinvention des relations sociales hors d'une logique binaire qui les détermine depuis le Moyen âge, comme nous le rappelle Foucault. Cette réinvention sera alors effectuée, d'abord par la révélation voire la mise en évidence de cette logique binaire, puis par son renversement, et finalement par une rupture qui intervient à l'intérieur de ses fonctionnements.

Dorénavant, les musées et les galeries qui exposent le sang genré dans une réappropriation féministe perdent leurs fonctions institutionnelles.

9 “[A]mong all the attempts to apply and make sense of the concept, there is a persistent association with spaces of resistance and transgression”.

Ils deviennent des espaces autres où l'histoire de la discrimination des femmes autant que celle de leurs luttes s'amassent. Ils ouvrent ainsi une place réelle et imaginaire aux autres récits, aux autres histoires et aux sujets autres.

## Conclusion

Finalement, l'extension du concept des hétérotopies dans ces œuvres-autres met en évidence comment, d'un côté, les discriminations et les marginalisations sociales, fondées sur les particularités d'un processus biologique, se renforcent en s'appuyant sur les dimensions spatiales; et comment d'un autre côté, en donnant la possibilité de fluidifier entre eux les espaces et les catégories, ces hétérotopies suspendent, voire neutralisent les frontières strictes d'un système dualiste entre privé/public, sale/propre, et famille/société – oppositions intouchables qui imposent, en fin de compte, leurs règles. Mélangeant, les frontières entre l'espace privé et l'espace public, l'espace de la famille et l'espace social, l'espace culturel et l'espace utile – neutralisant dès lors leurs logiques –, ces performances et installations de menstrues étendent le concept d'hétérotopie; elles déstabilisent les concepts genrés de l'espace et transgressent les fonctions toujours sacrées de leurs frontières dans notre société contemporaine.

Ainsi, les femmes artistes accentuent l'écart entre être «sujet» (comme une identité «en devenir» politique) (Dorlin, 2021:110) et «objet» (du désir masculin); elles occupent des espaces de l'art dans lesquels les femmes ne figuraient que comme objets. Ce faisant, elles s'opposent à une approche machiste de l'art qui ignore la subjectivité des femmes et instrumentalise leur corps, telles les «Anthropométries» de Yves Klein, qui en retour provoquent des contestations féministes, comme la performance *Vagina Painting* de Shigeeko Kubota. Face aux Actionnistes viennois, Valie Export confirme cette critique:

Il était intéressant de voir la radicalité et la façon de traiter les matériaux, ainsi que la rupture avec les formes d'art conventionnelles. Mais la rupture ne se produisait pas toujours réellement; par exemple, dans les actions d'Otto Muel, le rôle de la femme est toujours resté réduit. Il n'a jamais témoigné d'une position dans laquelle les femmes seraient des sujets autonomes; [...] je ne veux pas dire que, dans son expression Actionniste de l'époque, il était contre les femmes, mais il n'a pas quitté le monde conceptuel masculin typique, répressif à l'égard des femmes. (Roussel, 2008: 118).

Exposer le sang généré met également en question la fonction traditionnelle des musées comme lieux abritant des œuvres dont le seul sujet

universel demeure masculin.

Féminiser l'espace de la galerie ou du musée par une œuvre d'art-autre, carréalisée avec le sang abject de la menstruation, ne conduit guère à genrer cet espace. *A contrario*, féminiser l'espace fonctionne en réalité comme une stratégie pour rendre fluides les distinctions genrées des autres espaces, voire des espaces basés sur la race et la classe sociale, traversant la distinction entre quartiers populaires et bourgeois par exemple.

On peut poursuivre la réflexion en se demandant si cette extension de l'hétérotopie, qui fluidifie les distinctions de privé/public, masculin/féminin, espace familial/espace social, etc. et suspend leurs frontières, ne signe pas aussi la disparition de l'hétérotopie qui fonctionne comme espace «séparé» et catégorie «alternative». S'agirait-il de «sortir» de l'hétérotopie par cela même (le sang menstruel) qui en figure «l'entrée» à travers les siècles et les cultures? Exposer le sang genré n'est-ce pas tenter d'abolir l'hétérotopie du sang genré?

## Bibliographie

- Battista, Kathy. *Renegotiating the Body. Feminist Art in 1970s London*. London & New York: I.B. Tauris, 2013.
- Bouvard, Emilie. «Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto-affirmation». Journée d'études *Les fluides corporels dans l'art contemporain*, le 29 juin 2010, INHA Paris, <http://hicsa.univ-paris1.fr>.
- Burel-Debaecker, Anne. «La danse et le sang, une symbolique du féminin». *Champ psychosomatique*, n° 40, avril 2005, pp. 165-180. DOI 10.3917/cpsy.040.0165.
- Dorlin, Elsa. *Sexe, genre et sexualité, introduction à la philosophie féministe*. Paris: PUR, 2021.
- Douglas, Mary. *De la Souillure . essai sur les notions de pollution et de tabou*. Anne Guérin (trad.). Paris: La Découverte, 1992.
- Doyon, Hélène. *Hétérotopie . De L'in Situ À L'in Socius*. Thèse du Doctorat en Études et Pratiques des arts. Montréal: Université de Québec, 2007.
- Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press, 1998.
- Foucault, Michel. «Des espaces autres». *Empan*, n°54, février 2004, pp.12-19. DOI 10.3917/empan.054.0012.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Pluriel, 1972.
- Export, Valie. *Valie Export*. Montreuil-sous-Bois: Editions de l'Œil, 2003.
- Grahn, Judy. *Blood, Bread, and Roses. How Menstruation Created the World*. Boston: Beacon Press, 1993.
- Heritier, Françoise. *Masculin/Féminin I, Dissoudre la hiérarchie*. Paris: Odile Jacob, 1ère éd, 2002.

- Heritier, Françoise. *Masculin/Féminin II, la pensée de la différence*. Paris: Odile Jacob, 1996.
- Hetherington, Kevin. *The Badlands of Modernity. Heterotopia and Social Ordering*. London & New York: Routledge, 1997.
- Hortonéda, Jeanine. «Utopie Et Hétérotopie. En Quête De l'intime». In *Érès/Empan*, n° 77, janvier 2010, pp. 69-78. <https://www.cairn.info/revue-empan-2010-1-page-69.htm>.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.
- Johnson, Peter. "Unravelling Foucault's different spaces". In *History of the Human Sciences*, Vol. 19, n° 4, nov 2006, pp. 75- 90. DOI: 10.1177/0952695106069669.
- Lupton, Mary Jane. *Menstruation and psychoanalysis*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- Navarro Swain, Tania. «Les hétérotopies féministes : espaces autres de création». Colloque international *La recherche féministe francophone ruptures, résistances et utopies*. Toulouse, 17-22 septembre 2002. [https://www.tanianavarroswain.com.br/francais/anah3.htm#\\_ftn1](https://www.tanianavarroswain.com.br/francais/anah3.htm#_ftn1).
- Roussel, Danièle, *L'Actionnisme viennois et les Autrichiens*. Nicole Thiers (trad.). Dijon: Presses du Réel, 2008.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory and the Politics of Difference*. London: Verso, 1989.
- Tickner, Lisa. «The Body Politic: Female Sexuality & Women Artists since 1970». In *Art History*, vol. 1, n° 2, June 1978, pp. 236-251.
- Tiegs, Vanessa. "Introduction". *Menstrala*. <https://www.vanessatiegs.com/menstrala/>.
- West, Cornel. *Keeping Faith. Philosophy and Race in America*. New York: Routledge, 1993.

# Hétérotopies domestiques : cadres et points de fuite féminins (XIXe-XXIe s.)

Nella Arambašin\*  
Université de Franche-Comté

## Abstract

In applying the notion of heterotopia to domesticity this paper aims to historicize, from the 19th century to today, the vanishing points imagined by those who maintain the interiors where they are assigned to those “good to do everything,” such as nannies and housewives. The inner frame then opens like an Alberti’s window to narrative perspectives which, according to historical configurations, articulate private and public spaces, as well as urban and rural, bourgeois and popular, and national and foreign, to designate counter-spaces of domesticity: the café, ball, square, multimedia installation, beach, and flight. To access the paradoxical nature of these “located utopias,” both hindered and half-open to freedom, it is necessary to use the writers (Octave Mirbeau, Marguerite Duras, Léïla Slimani, Aldous Huxley), artists (Edouard Manet, Lucien Simon, Richard Hamilton, Birgit Jürgenssen), as well as filmmakers (Benoît Jacquot, Alfonso Cuarón). They lay the groundwork for a deconstruction of the matrimonial norm, from which feminine vanishing points radiate, produced by the stereotypes of the servant-whore, the good Bécassine or the housewife, in order to try to thwart them and free themselves from them.

**Keywords:** heterotopia, domestic, subalternity, (Alberti’s) window, square.

En fait, la manière dont nous  
nous échappons du réel désigne  
nettement notre réalité intime.

Bachelard, *L’Air et les songes* (1943), 2016:13.

\* arambasin.nella@gmail.com

## Introduction

Les formes hétérotopiques de la domesticité semblent inexistantes. Pourtant, elles demeurent à la fois persistantes et invisibles aux yeux de la société occidentale, dont elles instruisent le revers. Il faudrait les traiter avec ce que Michel de Certeau appelle le « style optique » de Foucault, un « caractère visuel » de la pensée capable de « dégager les implications de l'impensé qui perce le quadrillage de l'ordre établi et des disciplines acceptées » (1986:3-4). Pour percer le quadrillage de l'ordre domestique, soumis plus que tout autre aux « mécanismes anonymes qui 'normalisent' l'espace social » (Idem), il est donc nécessaire de s'appuyer sur les Etudes culturelles qui décentrent l'objet des sciences humaines et sociales vers les cultures minoritaires, mais aussi d'articuler celles-ci aux représentations artistiques et littéraires où se façonne l'imaginaire d'une époque. Parce que « la visibilité transforme l'espace en opérateur de pouvoir » (Idem), arts et littérature rendent perceptibles les opérateurs d'assujettissements dans la sphère privée, un cadre de représentation d'où partent également les perspectives émancipatrices de l'impensé domestique.

Travaillée « dès l'origine par la question de l'infini », la perspective géométrique se développe à partir de la finitude du sujet, happé par un « point de fuite » situé dans la matière – dans son dos, « pensée de derrière la tête » dit Pascal –, qui souligne « l'antinomie entre la notion d'un point fixe et son rejet à l'infini », explique l'historien de l'art Hubert Damisch (1993:141, 74). Or cette antinomie travaille aussi les hétérotopies de Foucault, ces « lieux sans lieu » auxquels donne accès « le corps utopique », à la fois « ouvert et fermé », « si visible » mais « capté par une sorte d'invisibilité » face au miroir où chacun peut tâter l'arrière de son crâne mais non le voir (2009:11-20). Aussi, le dispositif perceptif du miroir chez Foucault peut être tenu pour un dispositif perspectif, inscrivant les hétérotopies dans l'histoire de l'art et la culture visuelle.

Le modèle spatial sur lequel se fondent les représentations occidentales depuis la Renaissance, dont l'homme occupe le centre, d'où se déploie sa vision hiérarchisée du monde, est la fenêtre albertienne. Alberti ayant effectivement « enfermé la troisième dimension dans le *quadro* réglé par la perspective centrale » (Hofmann 2007: 420), la place, taille et visibilité des individus y relève de la « monofocalité » du peintre qui y dispose « d'un seul point de vue » – une convention à la fois picturale et symbolique qui s'érode vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle (Idem). Plutôt que de faire usage du concept structurel de « polyfocalité » théorisé par Werner Hofmann, qui



certes décrit la désintégration historique de ce cadre à travers ses formes esthétiques, il s'agit ici d'en dégager les impensés subalternes féminins, spatiaux et mentaux. L'hétérotopie serait alors un principe de transformation de soi dans le cadre contraint transhistorique de la domesticité. Pour (dé)montrer cette hypothèse, il faut en passer par un «procès de duplication, de répétition, de redoublement, dont le miroir est l'agent» (Damisch:121), autrement dit, par les effets que les hétérotopies produisent sur cette structure normative, qui à défaut d'être abolie, découvre son reflet inversé ou déformé en perspective – une image «en souffrance», comme l'explique Olivier Beuvelet (2017) :

le quadrilatère d'Alberti n'est pas un encadrement d'image, c'est au contraire une ouverture, la condition de possibilité de l'image en souffrance, «l'espace où du visible va advenir» dit Gérard Wajcman [2004: 85], la fenêtre préexiste au regard et c'est par ce geste inaugural performatif que commence le tableau. [...] Quelque chose va être dit que l'emploi du terme *historia* amène sur le terrain de l'énonciation narrative. L'acte fondateur de la peinture à l'âge de la *finestra* est un acte d'énonciation visuelle. [...] En d'autres termes, cadrer, c'est nommer.

Si l'invention de la fenêtre albertienne convient aux hétérotopies domestiques, c'est parce qu'avant même d'architecturer un espace, elle donne accès à une histoire des corps représentés suivant une échelle de grandeur et de valeur. Or, l'histoire des femmes est d'abord celle de la représentation de leurs corps, pour devenir bien plus tard celle de leur regard. Sans avoir besoin d'être individualisés, dans le cadre familial de leur insignifiance sociohistorique, des corps féminins subalternes nomment «un paysage mental», «une réalité spirituelle», un «tiers» espace-temps imaginaire, hétérotopique précisément (Soja 1993).

Mobiliser l'hétérotopie à propos de la domesticité permet ainsi de rendre perceptible ce qui, dans la sphère privée quelconque du quotidien, ne le serait pas – à savoir un processus psychique, tactique et inventif, que les femmes assignées à domicile mettent en œuvre à la manière d'un *modus agendi*, pour percer, détourner ou changer leur cadre de vie socialement prédéfini. Touchant à la contradiction, l'hétérotopie domestique s'exclut de l'espace quadrillé dans lequel elle est incluse: elle le déborde comme le corps contenu qui y transpire, à la fois caché mais affecté, désirant bien qu'obéissant. Percevoir la contradiction, c'est adopter la perspective hétérotopique, où certes «le sujet est pris, manœuvré, capté dans le champ de la vision», mais qui offre aussi «le moyen de mettre en scène cette capture, et d'en jouer sous l'espèce réflexive» (Damisch:68).

En effet, dès lors qu'il est investi par une hétérotopie, le cadre domestique devient un sujet de connaissance: il informe non seulement

l'existence de celles qui y vivent, mais ébranle aussi l'ordre régnant, où de siècles en siècles la séparation entre espace privé et public a permis de maintenir les femmes enfermées dans la domesticité, sans autre perspective. En ce sens, l'hétérotopie demeure l'outil d'analyse privilégié pour étudier d'autres perspectives de la domesticité, alternatives, qui malgré les apparences et la banalité des lieux ont pu y être projetées. Au sein du cadre quadrillé, les lignes de fuite féminines, d'abord implicites et ambivalentes deviennent explicitement critiques, jusqu'à dessiner une histoire de l'émancipation domestique, aussi albertienne que subalterne – à la fois esthétique et micropolitique.

Le choix d'une approche diachronique vise à articuler les contraintes réelles avec des ailleurs possibles selon des contextes sociohistoriques différents, ouvrant par là des voies d'affranchissement qui semblent parfois paradoxales ou piégées, mais qui dans tous les cas mettent en mouvement une agentivité dont le féminisme peut se prévaloir. Bien que retranchée dans les coulisses de l'histoire, l'agentivité subalterne ne se montre pas mais se perçoit, ne professe pas mais témoigne d'un impensé de l'émancipation.

## **1. Historiciser les hétérotopies domestiques : dégager un point de fuite**

Pour l'historienne Maria Casalini, dès la fin de l'Ancien Régime en Europe, la féminisation durable du service domestique consacre une distinction de genre et de classe qui a partie liée avec la modernité occidentale. L'entrée massive des femmes dans la domesticité répond à la « généralisation de la bonne à tout faire » dans les maisons de villes, donc à « l'extension d'un secteur d'emploi uniquement féminin », dû à l'urbanisation et au « développement d'une classe moyenne à la recherche d'une identité bourgeoise, cherchant à se différencier des classes inférieures » (2009 :10-20). A partir des campagnes peu développées, s'instaure la tradition « d'envoyer les jeunes filles en service dans les villes », qui y fournissent un personnel féminin bon marché assigné à ne pas évoluer, alors que le personnel masculin s'adapte à « l'influence d'une mentalité proprement bourgeoise » (Ibid.19, 14) :

introduits dans les milieux de la grande bourgeoisie ou de l'aristocratie urbaine, les serviteurs semblent mettre dans leur emploi qu'ils considèrent comme hautement qualifié, un espoir d'ascension sociale, tandis que les servantes, pour lesquelles les tâches ménagères sont une forme de travail de moins en moins appréciées, n'y voient qu'un instrument leur permettant

de subvenir à leurs besoins dans une société où l'unique possibilité de promotion sociale pour une femme est toujours le mariage. (Ibid.17)

Tandis que le service domestique conforte et creuse entre femmes une discrimination de classe, la norme matrimoniale pose le cadre infiniment reproductible d'une perspective féminine commune à toutes et immuable. Démontrer qu'il existe des hétérotopies domestiques vise à rendre visibles les types de « projection mentale » (Damisch:145) élaborés à partir de cette contrainte à la fois sexuelle et sociale – les hors-champs d'un seul et même destin de genre.



[fig.1] Benoît JACQUOT (film 2015) *Journal d'une femme de chambre*

Pour Marx, le travail reproductif de la domesticité ne relève pas du prolétariat, si bien que les servantes ne sont pas supposées avoir accès à l'utopie révolutionnaire d'un monde égalitaire; elles restent enfermées dans une complaisante et dangereuse contiguïté avec les maîtres, qui leur retire tout pouvoir de pensée et d'action progressistes. Même l'écrivain anarchiste Octave Mirbeau ne leur accorde pas une conscience politique émancipatrice, si bien que le *Journal d'une femme de chambre* introduit certes en 1900 la modernité énonciative d'un « je » subalterne, mais se conclut sur la compromission de Célestine avec l'antisémitisme de Joseph au moment de l'Affaire Dreyfus.

Cependant, Mirbeau s'intéresse au désir d'ascension sociale de la femme de chambre. Sachant que seul un mariage peut le réaliser, il lui fait parcourir les gammes socioculturelles de la sexualité, communément perverses, morbides, vouées à l'impuissance ou au pourrissement (Pór 2007).

Ces déviations-dérivations de la pulsion sexuelle sondent en littérature un sillon subversif, pour *in fine* dégager, au cœur de la multitude des formes sociales d'aliénation, un point de fuite féminin capable de « formuler les contestations qui constituent déjà des ailleurs de la norme »:

la satire montre du doigt sans formuler le rêve d'ailleurs qui devient alors l'élément évoqué en creux. Nous pourrions dire qu'au départ de l'utopie il y a la satire, et que l'envers de l'utopie fournit la satire en retour: il faut formuler une critique du monde pour penser un ailleurs et la fiction de cet ailleurs rêvé contient en creux une critique du monde. (Laborde 2014:181)

La fiction de l'ailleurs de Célestine se fixe sur un café, hétérotopie qui contient la critique de son mariage avec Joseph. Le café de Cherbourg prénommé « A l'armée française! » situe *a priori* le sommet de l'ascension indissociablement matrimoniale et sociale de Célestine, le lieu où la femme de chambre s'embourgeoise, devenue une patronne qui à son tour exploite une petite bonne. Lorsque Benoît Jacquot adapte le roman au cinéma en 2015, il se distingue des réalisateurs antérieurs et ne transfère pas l'intrigue dans les années 1930 comme Luis Buñuel, ni n'en modifie la fin comme Jean Renoir, mais rend visible l'envers matrimonial au XIXe siècle, en insérant dans le corps du désir de Célestine un plan raccord, où surgit l'image du café subjectivé par son imagination. Cette image, incarnée par Léa Seydoux, est précisément choisie pour la diffusion-promotion du film, comme un emboîtement hétérotopique de l'espace cinématographique.

D'origine bretonne, ainsi que la plupart des bonnes montées à Paris, où en 1896 les Bretons sont qualifiés de « parias » (Moch 2012:1), Célestine poursuit une trajectoire ascensionnelle qui relève d'une instrumentalisation identitaire. Afin d'attirer les soldats au café, elle accepte de se faire passer pour Alsacienne, « puisqu'il n'y a rien comme le patriotisme pour saouler les gens » (Mirbeau 2001:666). La fiction matrimoniale s'avère donc nationale aussi; elle ne permet pas tant de sortir de la condition subalterne, que d'en tirer un gain personnel. Conformément au cinquième principe foucauldien, suivant lequel « un système d'ouverture et de fermeture » permet à la fois « d'isoler » et de « rendre pénétrables » les hétérotopies (2001 II:1579), le café assure finalement à Célestine la protection légale, matrimoniale, des transactions économique-sexuelles à laquelle elle a toujours été destinée.

Entre bouteilles et soldats, la servante/serveuse ne saurait pourtant être réduite à une « réclame, petite et vulgaire », ainsi que se décrivait Célestine. Au contraire, l'enseigne est disruptive, à l'image du plan raccord de Benoît Jacquot qui fait surgir la réminiscence d'*Un Bar aux Folies Bergères* (1882), tableau de Manet que Foucault a commenté entre 1967 et 1971, au moment même où il réfléchissait aux hétérotopies. Pour un philosophe

«très nettement» plus sensible au travail de la peinture qu'à celui de la littérature (Foucault 2001 II:1575), cette toile creuse au cœur du visible l'antinomie de la perspective fictionnelle féminine: centrale, dédoublée et encerclée. On pourrait la tenir pour un des «noirs soleils de théories qui pointent» dans la pensée foucauldienne, précisément parce que «des raisons oubliées bougent dans ces miroirs» (Certeau 1986:4).



[fig.2] Edouard MANET, *Un Bar aux Folies Bergères* (huile sur toile, 1882, Institut Courtauld Londres)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard\\_Manet,\\_A\\_Bar\\_at\\_the\\_Folies-Berg%C3%A8re.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Berg%C3%A8re.jpg)

La référence à Manet donne en effet à la promotion domestique un faux-reflet inquiétant, à savoir une incohérence de la vision présentée en miroir dans un espace fermé, à travers laquelle la fonction hétérotopique se met en place, et qui, suivant un ultime principe foucauldien, vise à «créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée» (2001 II:1580).

Que le bourgeois vu dans le miroir en diagonale en haut à droite chez Manet se transforme en soldat au premier plan chez Benoît Jacquot, il demeure le consommateur-souteneur dont la femme dépend et qui la

fait pivoter entre deux statuts, public ou privé, respectable ou scabreux, bien peignée de face, ébouriffée de derrière. Mais se rendre compte que nous spectateurs sommes mis « à la place » de l'homme auquel la femme s'adresse, nous implique aussi dans ce qui est signifié dans la diagonale en haut à gauche – deux mollets d'une acrobate suspendue –, à savoir l'expression littérale d'une « partie de jambes en l'air ». C'est bien notre « mobilité » de spectateur qui est activée ici, notre capacité à saisir un système « d'incompatibilités » (Foucault 2004), entre le vide frontal où tout spectateur se tient et l'arrière-plan embouteillé à l'excès, comme deux mondes qui ne coïncident pas mais cohabitent, semblant ne pas se connaître. La « distorsion entre ce qui est représenté dans le miroir et ce qui devrait y être », marque selon Foucault une rupture « avec la peinture classique qui fixe un lieu précis pour le peintre et le spectateur » (Idem).

Avec Manet, le philosophe prend ainsi la suite de l'analyse des *Ménines* de Vélasquez, où la « syntaxe » du monde, qui faisait « tenir ensemble (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses » (1966:9), se fissure, au point d'ouvrir ici un écart « entre l'organisation géométrique du tableau et sa structure imaginaire » (Damisch:454). Déjà « l'envers » de la toile rendue visible par le peintre espagnol au travail sollicitait le spectateur; mais alors que Vélasquez maintenait celui-ci « exclu de la représentation » (Ibid.442), à présent Manet le pousse à briser le cadre du tableau, dont la propriété n'est plus d'être « un espace normatif mais un espace par rapport auquel on peut se déplacer » (Foucault 2004). Or en circulant, le regard du client spectateur rejoint l'imaginaire de la servante qui le capte et le contrôle, lui montre ce qu'il en coûte, l'absorbant dans son point de fuite désabusé.

Si la fenêtre albertienne demeure pour Foucault un modèle de visibilité dont dépend la représentation de l'existence ancillaire, avec Manet, la perspective demeure certes « inscrite à l'intérieur d'un carré ou d'un rectangle de lignes droites se coupant à angles droits », mais en tournant autour des « deux faces » de la toile, dans ses « limitations matérielles », il n'y a plus d'illusion à entretenir, la ligne de fuite y reste enfermée, « sans profondeur » (Foucault 2004). Fasciné chez Manet par ce qu'il appelle la « laideur », le philosophe qualifie ainsi la destruction et l'indifférence aux « canons esthétiques » (Foucault 2001 II:1574), ce que la mise à plat de la perspective exemplifie sur le plan narratif, en se référant aux relations que la subalterne de Manet comme de Mirbeau entretient sous couvert commercial-matrimonial, renversant à son profit le stéréotype de la servante-prostituée, qui en tant que figure abhorrée continue de se propager dans l'imaginaire collectif bourgeois du XIXe siècle (Martin-Fugier 1979:320 et Corbin 1980).

## 2. Devenir sujet de l'hétérotopie domestique: du point de fuite au point de vue

De même qu'entrer et sortir de certaines hétérotopies oblige à se soumettre à des contraintes, rites ou purifications, de même lorsque l'ouverture semble totale, s'y « cachent de curieuses exclusions » (Foucault 2001 II:1579). Avec la modernité, les hétérotopies domestiques mettent en jeu les passages entre espace privé et public, entre la ville, ses quartiers et sa campagne, ainsi qu'entre la nation et l'étranger. Malgré la « désacralisation théorique de l'espace », des oppositions non questionnées le quadrillent « encore par une sourde sacralisation » (Ibid.1573).



**[Fig.3]** Bécassine (BD et poupée), Musée du jouet ancien de Wambrechies (photo Pierre André Leclercq) [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:B%C3%A9cassine#/media/File:Wambrechies\\_Mus%C3%A9e\\_de\\_la\\_Poup%C3%A9e\\_et\\_du\\_Jouet\\_Ancien\\_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:B%C3%A9cassine#/media/File:Wambrechies_Mus%C3%A9e_de_la_Poup%C3%A9e_et_du_Jouet_Ancien_(2).jpg)

L'ordre domestique en France se construit à partir d'une circulation territoriale, notamment la Bretagne, dont la population est qualifiée « de 'peuple' noir' par l'extrême gauche pour dénoncer l'emprise des curés » (Kerdreux 2008), et qui devient dans la presse illustrée française du XXe siècle le « provincial des confins, l'étranger de l'intérieur », associant la ruralité et le colonisé (Bistolfi 2019). L'analyse par Michael Orwicz de la figure de la Bretonne dans la peinture du tournant de siècle, chez Dagnan-Bouveret et Gauguin notamment, montre l'ampleur de l'enjeu national identitaire que celle-ci cristallise pour la citoyenneté moderne française, dont elle fixe l'altérité. La « Frenchness » n'est pas seulement basée sur un principe d'exclusion traditionnelle « où certains – les femmes, 'minorités', 'étrangers' » sont privés de l'exercice du pouvoir, mais aussi sur un « imaginaire de la différence » (« fantasy of difference ») de ce qui « n'est pas soi » et qui rivalise symboliquement avec l'identité républicaine séculière, à



savoir la piété catholique bretonne, tenue pour excessive et rejetée comme pratique superstitieuse (Orwicz 2005 : 25-26). D'où le rapprochement avec les analyses de Homi Bhabha sur les identités colonisées, toujours défaillantes sur le plan psychique («lack in the subject psyche») et dès lors comblées par des stéréotypes qui, à la manière des fétiches, substituent au réel des masques écrans capables d'inhiber les relations conflictuelles avec l'altérité (Ibid. 29-31).

Bécassine la bonne est le prototype du fétiche identitaire, crédule paysanne bretonne quasi analphabète, représentée sans bouche, très largement popularisée dès 1905 par les débuts de la bande dessinée jeunesse, puis par ses produits dérivés qui imprègnent la culture de masse de l'entre-deux-guerres et combinent la vocation féodale du service domestique à la modernité de la société de consommation (Moch:145). S'il «est rassurant de lire Bécassine par-dessus l'épaule des enfants», c'est qu'à travers les générations, elle affermit une hiérarchie sociale paternaliste et «incarne le peuple dressé» (Corbin 1980). À l'infériorité socioéconomique genrée s'ajoute le dénigrement ethnique de la bonne, rendu manifeste à l'Exposition coloniale à Paris en 1931, où les nounous dans l'aire de jeu des enfants sont habillées en Bécassine : mais un argument colonial en chasse un autre, et si le Maréchal Lyautey ordonne le retrait des costumes, c'est parce qu'ils donnaient sans doute une image «trop négative des Bretons aux enfants d'Indochine et d'Algérie» (Louis Beaufrère (1938) cité par Moch:152). En termes (post)coloniaux, la relation d'altérité à la nounou, dans une structure familiale, confirme l'existence d'un type d'hétérotopie – que Foucault croyait révolu dans notre civilisation –, produit par une illusion spatiale, ou plutôt par une manière errante, donc erronée, d'entrer et de sortir d'un territoire : «on croit [y] pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu» (2001 II:1579).

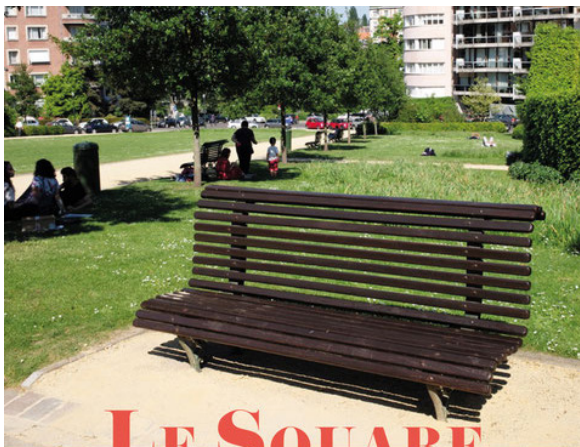
Ce clivage entre deux perceptions spatiales introduit le point de vue du sujet. La coexistence dans le moi de deux attitudes psychiques contraires envers la réalité fait de la bonne «un sujet incarné», qui n'a pourtant pas «d'autre être que celui que lui assigne la perspective historique où il est pris» (Damisch 77). En 2006, le curateur de l'exposition *Bécassine-Banania. destins croisés*, met en évidence la perception clivée du moi en dédoublant les corps extra-nationaux, deux altérités folkloriques, bretonne et africaine, engagées dans une destinée commune : l'assimilation joyeuse, sinon infantile, au sein de la nation-civilisation française. Ronan Dantec met alors en miroir deux stéréotypes culturels forgés par les représentations illustrées, concourantes dans la presse de l'entre-deux-guerres et qui procèdent non pas d'une «confrontation de cultures, ce qui sous-tendrait une égalité, mais d'un collectage, comme pour ces naturalistes qui, à la même époque, parcourent le monde pour découvrir de nouvelles espèces et enrichir les collections des muséums» (Dantec 2006:23).



Le collectage pérennise *de facto* une «hétérochronie» (Foucault 2001 II:1578), dans la mesure où «la définition racisante du marché du travail» s'étend géographiquement et inclut jusqu'à aujourd'hui, dans l'espace-temps de la famille nucléaire, des «espèces» de plus en plus étrangères qui confortent divers stéréotypes raciaux, pour justifier la subordination sociale de celles-ci: «Les Péruviennes seraient plus aptes que les Nigérianes à la garde des personnes âgées, les Marocaines aiment bien faire le ménage» (Scrinzi 2004:10). Attribuer des capacités sur un critère national garantit l'insertion professionnelle des migrantes, tout en les fixant dans leur culture d'origine, une intégration contradictoire dans la société qui leur impose «l'invisibilité comme condition de vie normale» (Idem).

L'invisibilité hétérochronique de la nounou se maintient sous sa forme bretonne jusque dans les années 1960 à Paris, relayée par les immigrées postcoloniales, que la mondialisation transforme à présent en «femmes transcontinentales» (Ibos 2012:202). Cette perspective historique construit le réseau continument extensible des migrations féminines, mais produit aussi le «sujet» de la perspective, différent d'une époque à l'autre, et dont le «point de vue» requiert, dès les origines de son invention en art, «l'exigence d'un minimum insécable de nomination» (Damisch:147-148).

Ce qui dorénavant est mis au jour, l'analogie entre le paradigme perspectif et le dispositif de l'énonciation permet de comprendre comment Serlio a pu prétendre qu'il était plus facile d'enseigner la perspective en empruntant les voies du dialogue (*conferando in praesentia*), que par écrit, ou même par le dessin, *in dissegno*. (Ibid.460)



## LE SQUARE

THÉÂTRE DE MARGUERITE DURAS

CHÂTEAU DE DURAS - 1ER JUILLET 2018 À 21H

Adaptation et Mise en espace - Violaine de Villers | Création musicale - Graham Riach  
Lecture - Aurore Magnier et Axel Bogouslavski | Photos décor - Gaël Turine



[fig.4] Affiche pour la représentation théâtrale de Marguerite Duras, *Le Square* (1955), au Château de Duras 1er juillet 2018 ©photos-décors Gaël Turine.

En donnant la parole à une nounou anonyme, Marguerite Duras introduit ce point de vue en 1955, tout en gardant à l'esprit les « milliers de Bretonnes qui débarquaient dans les gares de Paris » (2011:1548). Elle publie *Le Square*, roman dialogué où elle se demande comment ces femmes peuvent se frayer une existence digne d'être vécue, entre l'insignifiance sociale et le déterminisme de leur destinée. La voie est mince, mais l'écrivaine fait sortir l'une d'elle du silence pour entamer une conversation avec un représentant de commerce, tous deux assis sur un banc en bordure du petit quadrilatère de sable, ouvert à l'énonciation comme l'*historia* d'une fenêtre albertienne, au bord de laquelle la bonne attend que l'enfant ait fini de jouer.

Discuter, c'est inscrire la bonne dans une lignée philosophique qui, du fond de l'Antiquité, fait du jardin public le lieu informel « du plaisir de parler » (Duras 2011:1195 et notice 1543). Mais c'est rendre aussi ce plaisir illicite, et d'autant plus critique dans le microcosme sacré de l'hétérotopie « heureuse et universalisante » du jardin persan (Foucault 2001 II:1578), que celui-ci, sous la forme sécularisée du square, maintient une perspective centrée sur le chérubin vire voletant, « nombril du monde » et fontaine (de vie). Déconstruire la fonction consacrée des nounous passe par un décentrement de perspective, qu'accomplit la fonction énonciative en faisant de la jeune femme le sujet de son propre récit, donc d'une expérience vécue. On passe alors d'une perspective hétérotopique centrée à un point de fuite localisé hors du quadrilatère. Cet ailleurs s'exprime par l'envie de la bonne de fréquenter les cafés « plein de monde où l'on fait de la musique », d'être « au comptoir » où l'on parle avec des inconnus « de choses et d'autres » (Duras:1153). Pourtant, une pratique genrée du comptoir permet au colporteur de fréquenter quand il veut les cafés, tandis qu'il n'est pas recommandé à une femme seule d'y « faire un tour » (Idem.).

L'entrave publique du corps féminin est proportionnelle au nombre d'hommes qui peuvent en faire le tour, d'autant que dans l'espace urbain du XIXe siècle déjà, « la place d'une femme mariée y est plus enviable que celle d'une célibataire et a fortiori d'une servante célibataire » (Casalini:32). Les connotations sexuelles du Bar de Manet s'étendent ainsi jusqu'aux années 1960, où

les foyers bourgeois (petits et grands) ne pouvaient fonctionner (avant l'ère des robots ménagers) sans une domesticité minimum, principalement provinciale et immigrée, de plus en plus nombreuse, de plus en plus féminine et venant de plus en plus loin, grâce au chemin de fer. Et les gares étaient justement des lieux privilégiés pour l'exercice de la prostitution et l'incitation « à la débauche ». Ainsi, la « Gare de l'Ouest » ou gare Montparnasse – à deux pas du Bal Bullier, célèbre lieu de rendez-vous – . (Fauve-Chamoux 2009:43).



[fig.5] Lucien Simon (Paris, 1861-1945), *Bal bigouden*, huile sur toile, vers 1925 (inv. 1975.18.1), Collection Musée départemental breton, Quimper © Musée départemental breton / Serge Goarin

Alors qu'en 1913 Sonia Delaunay donnait au *Bal Bullier* les couleurs de l'orphisme, que le dadaïsme, le surréalisme, la biguine antillaise et le jazz afro-américain révolutionnaient à l'ouest de Montparnasse le *Bal de la rue Blomet*, dit *Bal Nègre*, Lucien Simon, artiste parisien en vogue dans l'entre-deux-guerres (David 2016:59), peignit longtemps les *Bals bretons*, dont celui de Paris était situé au 18 rue de la Croix-Nivert. La démultiplication de ces bals indique une cohabitation urbaine des traditions rurales et des pratiques cosmopolites d'avant-garde. Cependant, derrière cette image dansante, diffractée depuis le registre populaire jusqu'à l'élite artistique, l'assujettissement ne se lit pas seulement à l'aune de la prostitution ou du colonialisme, mais de la remise en question d'une hétérotopie du bonheur.

Dans l'imaginaire collectif, le bal renvoie au schéma archétypal du bonheur promis aux jeunes filles pauvres, Cendrillons réactualisées en Bretonnes, qui après avoir travaillé toute la semaine tournoyaient le dimanche pour se sentir vivantes dans les rues de Paris et de sa banlieue, les soirs d'été puis dans les mairies des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> arrondissements, à la faveur d'une vie associative bretonne intense dans les années cinquante (Moch:150 et 166). Cependant, dans *Le Square*, l'espoir formulé par la bonne d'aller danser s'érode dès la version théâtrale du dialogue en 1965, où Duras

efface la dernière phrase: «Et l'homme le prit comme un encouragement à aller à ce bal» (Duras par Ferrato-Combe, 2011:1544). La disparition de ce contact virtuel laisse suspendue dans le vide celle qui sans accompagnement masculin n'ira sans doute nulle part. Plus encore, le bal acquiert chez l'autrice une place puis une récurrence symptomatique en 1964 avec *Le Ravissement de Lol V. Stein*, si bien que la suspension du désir féminin d'aller danser semble introduire une scène primitive, qui conteste la fugacité de l'hétérotopie de la fête, y transformant les relations de couple en un faisceau inconscient douloureux.

Les deux «emplacements de passage» et de «halte provisoire» que sont le café et le bal (Foucault 2001 II:1574), projetés eux-mêmes à partir du jardin public, mettent finalement en abyme l'impossibilité de la bonne anonyme de Duras à trouver son propre point de fuite, c'est-à-dire à «se» sortir de cet «état» de bonne qui est «de n'être rien» (Duras:1147): aliénantes, l'entrée et la sortie des hétérotopies féminines nécessitent l'aide des hommes. Tandis que le représentant de commerce réfléchit en termes de conscience de classe: «nous sommes vraiment les derniers des derniers» (Ibid.1162), Duras conçoit le genre féminin encore plus exclu que déclassé: elle étend la condition domestique à «l'universalité du manque» (Ibid.1547), une forme de désespérance dont la forme inclusive, en revanche, détermine à la fois les profondeurs du vide individuel et les marges extensibles d'une société précarisée.

Le cadre du square contient cette extension de la précarité sociale, à la différence des parcs qui creusent plutôt en eux des pratiques de vie minorées. L'analyse en 2015 de Abney Park à Londres permet au géographe britannique Matthew Gandy de dégager dans la pénombre de ce cimetière désaffecté du XIXe siècle, gagné par la végétation, un «nouvel horizon relationnel entre corps et nature», où se démultiplient les usagers atypiques: «artistes, amateurs de sexe en plein air, promeneurs de chiens, alcooliques, écologues, joggeurs, amants, endeuillés, [...]» (Gandy 2015). Mais alors que cette hétérotopie écologique cherche à rendre visibles les minorités sexuelles dans la ville, les bonnes poursuivent une lutte politique qui vise à «détourner les dispositifs d'altérisation au cœur de l'ordre social» (Ibos 2020).

Le square demeure certainement plus inquiétant que *queer*. Entouré d'une clôture protectrice ou d'une rangée d'arbres au sein des agglomérations urbaines, il est pourtant situé «aux confins de l'espace» qui, comme une alternative à «la gangue des apparences» (Vayrette 2006:48), accumule la population muette et invisible de la société. Cette population devient visible en hiver, quand les bancs et les arbres se dépouillent de leurs couples naissants. Décrit par Leïla Slimani en 2016 dans son roman *Chanson douce*, le square donne à entendre qu'il n'y a plus de point de fuite pour des corps éparpillés en pointillés, arrimés au vide :

Les squares, les après-midi d'hiver, sont hantés par les vagabonds, les clochards, les chômeurs et les vieux, les malades, les errants, les précaires. Ceux qui ne travaillent pas, ceux qui ne produisent rien. Ceux qui ne font pas d'argent. [...] Autour du toboggan glacé, il y a les nounous et leur armée d'enfants [...] Des femmes en boubous dans l'hiver glacial. (2016:113)

Ce paysage désolé avec ses catégories humaines bancales, que toute une série de « dispositifs urbains »<sup>1</sup> dissuade aujourd'hui de stationner, est devenu néanmoins une hétérotopie politique, comme l'analyse la sociologue Caroline Ibos, qui qualifie de « bataille des squares » les contestations collectives non institutionnelles des travailleuses domestiques à Paris (2020). Les nounous au square « se retrouvent en bande en fin d'après-midi et réinventent le syndicat » (2012:221). Elles confectionnent une « pratique de pouvoir » (Certeau:7), tactiquement disséminée parmi une catégorie sociale minoritaire, qui petit à petit se construit un abri juridique.

### **3. Les rêves d'élévation du foyer domestique : graver une échelle de valeurs**

Si penser à partir des marges révèle une capacité d'action des subalternes, penser à partir de la norme rend compte des imaginaires qui déterminent les cadres institutionnels, notamment ceux du foyer matrimonial.

Longtemps, la situation maritale de la femme au foyer se préparait dès le plus jeune âge, si bien qu'entrer dans le service domestique était tenu pour une expérience prémaritale des jeunes filles, comme *life-cycle service* (Laslett 1965). Les historiens de la famille en tirent « un système de formation des ménages très courant en Europe du Nord et de l'Ouest » (Fauve-Chamoux:5), qui sans être exclusif, prescrit aux femmes d'avoir « pour première préoccupation de trouver un mari », puis « de cesser tout travail » après le mariage afin de « devenir ménagère de son propre foyer » (Casalini:14-15, 31). Léguée comme un modèle standard au XXe siècle, la promotion d'un service féminin en boucle assure la confusion entre travail ménager et domestique (Delphy 1978).

L'ère des robots ménagers brouille plus encore la distinction de statut entre ménagère et maîtresse de maison, dans une « civilisation mécanisée »

1 Le journaliste Guillaume Erner constate, dans son émission radiophonique sur *France Culture*, le 26/5/2021, que la ville de Paris a installé sous la pelouse des squares des monticules qui rendent impossible la pratique des jeux de ballon, un « dispositif » qui s'ajoute aux « bancs impropres à la sieste » et aux « pics » dissuasifs pour les SDF.

où l'américanisation des modes de vie détermine aussi la sexualité: la société fordiste implique des «travailleurs robotisés», «esclaves idéaux, bon marché, capables et obéissants», dont le pendant sexuel conduit à «la femme qui attend à la maison [et] devient une autre partie permanente de la machine» (Wollen 1988:14, 11).

En 1956, le collage de l'artiste britannique Richard Hamilton, *Just what is that makes today's homes so different, so appealing?* [Mais qu'est-ce qui rend aujourd'hui nos intérieurs si différents, si attrayants?] aborde l'ambivalence troublante du nouveau «sex-appeal». Dans un rapport simultané d'identité et de substitution entre femmes, la ménagère toujours disponible et active a une doublure et l'on ne sait plus qui joue le rôle principal; la domestique du couple est à la fois le tiers inclus et la version habillée de celle qui est assise nue dans le canapé. La subalterne, située dans une perspective décentrée en haut à gauche, pousse loin et haut le manche de l'aspirateur dans l'escalier, pour produire la synthèse entre les deux corps-objets auto-érotisés du premier plan: associée à la machine qui technicise son geste, la «bonne» est compétente et progresse par niveaux. Comme l'indique le fléchage, sa progression ascensionnelle est exceptionnelle, sa montée en puissance dépasse les attentes ordinaires («ordinary cleaners reach only this far»).

Le stade hétérotopique de cette domesticité, indissociablement sexuel et technique, ritualise un seuil de performativité qui fait partie d'un programme plus général de la société industrielle de consommation. Le chez soi, envahi par les modes de communication avec l'extérieur – télévision, téléphone, magnétoscope, presse et publicité – transforme «l'emplacement de repos, fermé, ou à demi-fermé» en «un réseau de relations» multimédia (Foucault 2001 II:1574). L'hétérotopie intègre ici à l'ordre domestique la conquête de l'espace, dont la Lune sous-tend le plafond, ainsi que les fictions de l'industrie culturelle du cinéma-théâtre, dont la fenêtre de l'appartement déroule l'écran. Le cadre intérieur est donc devenu une «utopie située, un lieu réel hors de tous les lieux», où se juxtaposent «plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles» (Foucault 2009:24-25, 28), faisant proliférer les images intermédiales à deux et trois dimensions, fixes et mouvantes, de la bande-dessinée jusqu'au tableau de maître ancien.

Ce collage qui inaugure le Pop Art britannique ne relève pas d'une «stratégie d'empowerment» de la ménagère (Preciado 2013), mais en donne l'illusion, sous la forme du simulacre techniciste érotique multimédia qui en est l'envers et la mystification. Barthes parle en 1957 de la «sublimation de l'ustensilité» dans ses *Mythologies*, esquissant une anthropologie pour laquelle le mythe serait «une figure de pensée, née d'une 'chose', d'un élément matériel» qui génère des narrations, des images et des gestes porteurs de rituels (Maggiori à propos de John Scheid et Jesper Svenbro

2014). Ce que génère la robotique dans la domesticité, c'est un imaginaire de la libération, qui aboutit à l'annulation des personnes qui en activent les boutons.

Telle est aussi la conclusion dystopique à laquelle parvient Aldous Huxley dès 1932 dans *Le Meilleur des mondes*, roman d'anticipation où l'utopie fordiste est promue en système totalitaire et religion séculaire. Le « Sauvage » y est celui qui tente d'établir une relation non pas sexuelle, mais sentimentale avec sa partenaire, un plan affectif que la robotisation concourante de la vie intime et sociale a relégué dans la préhistoire civilisationnelle en frappant de « stérilité le lyrisme des phrases » (Foucault 1966:9). L'assèchement du champ métaphorique de l'amour arrête « les mots sur eux-mêmes » (Idem), le langage étant ici l'indice d'une conception référentielle de la langue, où chaque terme renvoie en miroir à un objet de la réalité, sans accès à la mémoire des mots, ni aux multiples effets de sens et usages des choses. Incompréhensibles sont devenus les vers shakespeariens, où il est dit que la bassesse de certaines activités se rehausse de plaisir – « baseness/Delight in them sets off » (*Tempest* II, 1) – jusqu'à acquérir de la noblesse – « some kinds of labour/Are nobly undergone » – (*Tempest* III, 1), surtout lorsque ces vers sont réemployés par le Sauvage pour métaphoriser son amour :

-Je veux dire que je balaierais le sol si vous le désirez.

-Mais nous avons des aspirateurs ici, dit Lenina abasourdie, ce n'est pas nécessaire.

-Non, bien entendu, ce n'est pas *nécessaire*. Mais il est certaines choses basses qu'on subit noblement. Je voudrais subir quelque chose noblement. Vous ne voyez donc pas ?

-Mais puisqu'il y a des aspirateurs...

-Là n'est pas la question.

-Et des Epsilon Semi-Avortons pour les faire fonctionner, reprit-elle, alors, en vérité, *pourquoi* ?

-Pourquoi ? Mais pour vous, pour *vous* ! (Huxley 1975 : chap.XIII 321-322)<sup>2</sup>

Certes, la technicisation de l'activité ménagère mécanise aussi bien la fonction que la femme : le balai, transformé en aspirateur, trans-humanise

2 « Confused, "I'll do anything", he went on, more and more incoherently. "Anything you tell me. There be some sports are painful-you know. But their labour delight in them sets off. That's what I fell. I mean I'd sweep the floor if you wanted"/ "But we've got vacuum cleaners here", said Lenina in bewilderment. "It isn't necessary." / "No, of course it isn't necessary. But some kinds of baseness are nobly undergone. I'd like to undergo something nobly. Don't you see?"/ "But if there are vacuum cleaners..."/ "That's not the point."/ "And Epsilon Semi-Morons to work them", she went on, "well, really, why?"/ Why? But for you, for you. Just to show that I...» [https://archive.org/stream/ost-english-brave\\_new\\_world\\_aldous\\_huxley/Brave\\_New\\_World\\_Aldous\\_Huxley\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/ost-english-brave_new_world_aldous_huxley/Brave_New_World_Aldous_Huxley_djvu.txt)

la personne qui le manie, aboutissement fonctionnel de la condition interchangeable de la subalterne. Cependant, la domesticité continue aussi de régler la conjugalité, métaphoriquement pour l'homme, qui tient le balayage pour le gage d'un investissement libidinal authentique. S'il semble donc entendu que se consacrer au ménage se faisait par le passé pour une femme avec et par amour, la robotique clive la relation amoureuse et annonce l'hétérotopie hamiltonnienne, où la conjugalité se mesure à la performativité sexuelle. Dans un espace connecté, l'amour se déconnecte des corps, affiche Hamilton au mur de l'appartement. Sans intériorité, l'amour est authentifié (« true love ») par sa conformité au script déjà écrit d'une « romance » de bande dessinée, dont on n'a pas besoin de lire le dialogue pour en apprécier le romantisme. Car voir la triangulation entre deux hommes et une femme suffit à poser le cadre du désir mimétique, scénarisé par le « mensonge » romantico-romanesque (Girard 1961).

De Huxley à Hamilton, il est sous-entendu que l'activité ménagère n'est pas masculine et que nettoyer les sols entrerait en contradiction avec la force musculaire de l'homme. Sur une échelle de valeurs où la noblesse de l'action chevaleresque pousse à accomplir le plus inconcevable exploit pour l'amour de sa dame – l'infâme propreté –, n'inverse pas tant la valeur axiomatique attribuée au genre et au labeur, qu'elle rend le chevalier ridicule aux yeux de sa Dulcinée.



[Fig.6] Birgit Jürgenssen, *Fensterputzen* (dessin au crayon, 1975) © Estate Birgit Jürgenssen/Bildrecht Vienna, 2021. Courtesy Galerie Hubert Winter

Il faut attendre le féminisme de la deuxième vague pour que les métaphores ménagères robotisées puissent être comprises avec la mémoire patriarcale des gestes transmis. L'iconographie féministe aura pour objectif de détour-



ner le mythe de la surpuissance techniciste derrière laquelle se tient une nouvelle représentation de la servante-maîtresse. D'où son intérêt massif pour le corps au travail au sein du «foyer hétérosexuel, espace disciplinaire privatisé» selon Paul B. Preciado, où commence à se réaliser néanmoins «l'utopie d'un espace alternatif, en ce qu'il est marqué par l'invention de relations féministes et par le désir de repenser le rapport entre le corps et l'espace à partir d'une politisation de la sphère privée» (2013).

Dans les années 1970, les performeuses et plasticiennes investissent donc les mobiliers, cuisines et salles de bain pour circonscrire la femme au foyer, comme en témoigne l'exposition *Womanhouse* inaugurée par Judy Chicago et Miriam Schapiro en 1971 à Los Angeles, «première installation artistique féminine organisée dans le monde occidental», qui fait aussi de l'espace domestique un «vécu» féminin relevant d'une «expérience humaine universelle» (Chicago 2018:10). Le langage visuel déconstruit le stéréotype de la ménagère comblée, rôle auquel la journaliste-essayiste américaine Betty Friedan avait donné en 1963 le nom de «femme mystifiée» (*The Feminine Mystique*). La base de cette mystification est le couple matrimonial, à partir duquel s'élabore encore le seul destin féminin socialement et psychologiquement légitime.

L'artiste autrichienne Birgit Jürgenssen cherche souvent à mettre en scène des jeux de mots qui mettent le corps féminin «en ménage», domestique et conjugal. Dans son dessin de 1975 *Fensterputzen* [Nettoyage de vitre], elle rend explicite l'imbrication de ces deux ordres de réalité, dans un quadrillage de carreaux de fenêtre, qui ouvre l'*historia* albertienne à une hétérotopie domestique métaphorisée. Le reflet des vitres donne à voir le «rapport général d'analogie directe ou inversée» (Foucault 2001 II:1574), y localisant les contradictions de la ménagère : le statisme de l'escabeau par rapport à l'avion en vol et à la voiture en diagonale; le tablier par rapport au manteau de fourrure; une table dressée au regard du fessier tendu; le profil bas par rapport au portrait du couple amoureux en médaillon. Ecartelée entre l'embellissement d'une vie aux couleurs pastels et son recouvrement par la noirceur du nettoyage, la vitre miroir renvoie l'image de la femme abusée, jouet d'un fantasme romantique auquel elle a bien voulu croire et dont elle lave quotidiennement la réalité. En montant sur son escabeau marital, elle souhaitait s'élever en rêvant de transport amoureux à deux, mais retombe à chacun de ses gestes dans une plus faible estime de soi. En tant qu'espace liminal entre un foyer intérieur fermé contre lequel la main s'appuie, et l'ailleurs d'une plage de sable avec palmiers, l'espace hétérotopique de la condition ménagère superpose le corps laborieux au corps utopique, cette «topie impitoyable» qui demeure une «grille» à travers laquelle le monde est à la fois perçu et recréé avec les illusions d'un «regard myope» (Foucault 2009:9).

Tandis que cette myopie maintient la femme au foyer collée à sa vitre

comme une décalcomanie, d'autres travaux féministes visent à faire voler en éclat ce triste destin romantique et transforment le foyer-prison en créations joyeuses, telles les «Nanas-Maisons» de Niki de Saint-Phalle et autres «Femmes-maisons» de Louise Bourgeois (Morineau & Mesapane 2018:13). Cependant, les *desperate housewives* de la classe moyenne blanche occidentale laissent encore dans l'ombre leur doublure racisée, c'est-à-dire le destin non romantique des indigènes, qui ont depuis l'Antiquité assisté les maîtresses de maison, et qui, partout dans le monde, d'esclaves à bonnes à tout faire, ont toujours été tenues pour un mauvais second rôle.



[Fig.7] Alfonso Cuarón, *Roma* (film) 2018: sur le toit

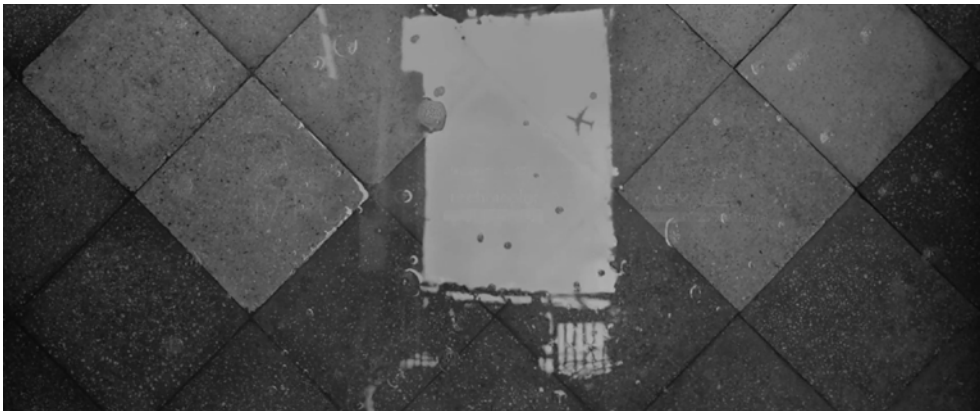
Il faut donc revenir aux années 1970 avec un autre regard, plus global, comme le fait en 2018 le réalisateur mexicain Alfonso Cuarón dans son film autobiographique *Roma*, où il rend visible la bonne mixtèque de son enfance, appelée Cleo dans le film, comme un juste hommage à celle qui lui inspire son passé et qu'un travail de remémoration fait inopinément émerger. *A priori*, celle-ci n'était pas le personnage principal du film, mais un processus foucauldien semble être entré en jeu, où les silhouettes importent moins que les «opérations qui, en un mouvement brownien, tissent et composent le fond du tableau. Par un changement dans la 'mise au point', nous fixons cet arrière-plan, en laissant se troubler les images-vedettes de premier.» (Certeau:5)

Au premier plan, bien sûr, il y a la mère du cinéaste, épouse délaissée puis divorcée, incarnant la *desperate housewife*, mais que l'ombre de la bonne indigène vient littéralement recouvrir en tant que deuxième mère. La mise au point sur ce «rôle parental» plus fort que celui des parents, engage une autre perspective sur la maison familiale, permettant au

cinéaste de reconstruire l'arrière-plan dont l'enfant n'avait pas conscience, le cadre d'«une société inégalitaire comme celle du Mexique où les rapports de classe, d'argent et de race restent inextricablement imbriqués» (Cuarón 2018:59). Dès lors, prendre en charge la séparation parentale est une action qui touche le corps entier (personnel et national), suivant une ligne de faille qui voit sourdre un groupe paramilitaire et mène au «contexte d'un pays en mutation, à l'aube d'une guérilla de trente ans» (Ferenczi 2018). Le film prend acte du 10 juin 1971, marqué par la répression sanglante d'une manifestation étudiante, appelée «massacre de Corpus Christi», qui fracasse aussi le point de fuite matrimonial de Cleo.

Le retour sur soi, vu en noir et blanc à travers une vieille caméra 70mm, puise dans une antériorité sans fond des images produites par une gestuelle ménagère – étendre le linge –, dont l'anamnèse renvoie à une sensation, quand sur le toit de la maison, l'enfant et la bonne se laissent infuser par le soleil, activant chacun dans son corps, la «restauration de l'idée contemplée, avant l'incarnation, par l'âme humaine dans le ciel des idées et dont le souvenir serait resté inconscient sans l'opération de la réminiscence» (Torris). Désincarnés, les vêtements ne renvoient pas à la gravitation mais lévitent dans l'air, au plus près d'une existence solaire que l'on ne peut pas fixer des yeux, mais seulement étendre sur l'écran mémoriel.

Le cinéma est bien un opérateur d'anamnèse capable de situer l'émergence du vivant à la limite du visible. Si à la manière d'un processus psychanalytique le film retrouve l'impensé de l'enfance, il élabore aussi une esthétique que l'on peut qualifier d'hétérotopique, apparaissant comme un manifeste dans le générique.



**[Fig.8]** *Roma* (film): générique/avion

Les premières images ne présentent pas de corps humain formellement défini, au contraire, «comme pour l'effacer» le réalisateur lui a substitué «un corps sans corps» (Foucault 2009:9), non pas désincarné ou idéal, mais

concret et même trivial. Le procédé est plastique, albertien ; à partir d'un dessin à carreaux – un quadrillage d'abord nu et abstrait –, se forme un pavement, c'est-à-dire la base matérielle sur laquelle glisse l'eau, qui elle-même devient miroir, matière où se reflète le ciel. On assiste au maillage d'une toile, un support-surface dont le *dripping* est un des modèles artistiques du XXe siècle, technique de l'*action painting*, abstraction gestuelle ou peinture gestuelle qui introduit la perspective plongeante de l'artiste au-dessus de son œuvre. On entre ainsi en plan fixe avec la caméra dans une performance, en tant qu'immersion participative du spectateur dans l'élaboration d'une surface dynamique. Cette matière commence à vibrer et à faire émerger en surface un rectangle, l'ouverture géométrique du ciel dans le sol où s'inscrit une fenêtre qui donne accès en miroir à un avion en vol. La vue plongeante est donc une vue aérienne. La superposition de la terre, de l'eau et de l'air propose une imbrication paradoxale d'espaces distincts qui maintiennent leur spécificité au contact les uns des autres, ne produisant pas d'hybrides comme la boue ou le nuage, mais une hétérotopie dont l'avion indiquera tout au long du film une troisième dimension, le leitmotiv d'une profondeur.



[Fig.9] *Roma* (film): générique/Titre «Roma»

Le contact des éléments suit le flux et le reflux de l'eau savonneuse, un rythme ayant les propriétés d'une marée montante qui avance sur un littoral au fur et à mesure que les carreaux sont submergés par des vagues mousseuses, jusqu'à ce que le titre s'affiche, *Roma*.

*Roma*, pour le public connote tout autre chose que la banlieue bourgeoise de Mexico, plutôt la *Ville ouverte* de Rossellini en 1944, modèle de résistance populaire contre l'occupation nazie, ou encore *Fellini Roma* en 1972, dont la bande-annonce pourrait avoir inspiré Cuarón, si ce n'est que tous les chemins ne finissent pas au Vatican, mais vont ici à l'égout. Depuis le ciel où l'on a suivi l'écoulement au sol de l'eau, la caméra passe

de la matière dynamique à la forme corporelle qui en est l'agent, remontant de l'égout à hauteur de la silhouette de la bonne de dos, simple reflet au sol d'abord, puis actrice d'un geste ample qui introduit la seule courbe dans un espace géométrique quadrillé.



**Fig.10]** *Roma* (film): générique/grille fermée

La fermeture de la perspective barrée par la grille du fond indique *a priori* que le lavage du sol demeure une performance sans avenir. L'ouverture sur le ciel semblerait alors avoir été illusoire dans une maison irrémédiablement verrouillée, d'autant que l'espace de vie privée et sociale, familiale et politique ne cessera de se réduire, jusqu'à l'asphyxie.

Cependant, de cette ouverture il faudra se souvenir, étant la seule qui ait pu se dégager des reflets trompeurs, s'abstraire de son cadre grillagé, et accéder à une profondeur de vue. Même si l'épouse et la bonne se sont sans doute affranchies du cadre romantique conjugal, la dernière séquence du film n'est certainement pas un appel à l'insurrection, ni un hymne à l'émancipation féministe: le destin de la bonne indigène n'a pas failli à la reproduction de classe-race-genre auprès d'une famille aisée. Pourtant, on découvre l'étendue du pouvoir d'action et de décision de Cleo, une agentivité continue qui lui donne le rôle principal en les sauvant tous du désastre, notamment d'une noyade qui pourrait avoir été annoncée métaphoriquement dans l'hétérotopie du générique. Ainsi, la bonne poursuit-elle son chemin dans une réalité à laquelle elle ne s'assujettit pas, et dont le dernier plan donne la mesure, lorsqu'elle s'engage dans l'escalier et que la caméra suit son élévation.



[Fig.11] *Roma* (film): dernier plan

Serait-il abusif d'y voir la version visuelle du titre musical, *Stairway to heaven* (*L'Escalier du paradis*), succès mondial des Led Zeppelin sorti en 1971 justement?

Dear lady, can you hear the wind blow, and did you know  
 Your stairway lies on the whispering wind (You Tube)  
 [Chère madame, pouvez-vous entendre souffler le vent, et le saviez-vous  
 Votre escalier repose sur le vent murmurant]

En plan fixe, un escalier au quadrillage métallique monte vers le ciel, dégageant un mouvement vectoriel par lequel s'ouvre aussi, dans l'espace aérien, l'avenir de celui qui regarde la femme l'accomplir («all is one and one is all» dit la chanson). Cette grille posée à la verticale entraîne notre regard dans une «imagination ascensionnelle», dont Bachelard a fourni l'analyse dans *L'air et les songes*, tout en empruntant à l'artiste Raoul Ubac l'expression de «contre-espace» (2016:15), dont Foucault s'est fait à son tour l'héritier pour qualifier les hétérotopies (2001 II:1573). Si le principe premier de cette imagination «ouverte» est d'être une «métaphore axiomatique», dont la verticalité marque une «volonté» et la «valorisation» d'une projection psychique qui opère dans sa dynamique une «opération spirituelle», alors plus que toute autre, elle «impose le réalisme de l'irréalité» (Bachelard:11-17, 55). Cette opération sur et à partir du réel «libère» la bonne du cadre de sa fenêtre sur cour, alors même qu'elle ne l'a jamais quitté. La verticale en mouvement disparaît dans l'espace aérien de l'avion où disparaît à son tour Cleo: ainsi l'élévation suit-elle une ligne de fuite verticale qu'elle a tracée en profondeur du sol au ciel. La performance d'ouverture avait donc une puissance insoupçonnée, celle d'une dynamique psychique active dans le réel.

## Conclusion

Que cette ultime hétérotopie ait pu extraire la subalterne mixtèque du quadrillage formaté de son cadre n'est pas forcément reconnaissable sur le plan intersectionnel, ni aussi dérisoire que d'autres perspectives tenues par Mirbeau ou Duras pour des voies sans issues. Les hétérotopies domestiques ne sont pas vouées à l'échec du fait qu'elles n'auraient que des contours imaginaires. Ce qu'elles profilent appartient à la modernité du «point de vue», qui a d'abord été fixé par un champ de vision occidental construit à partir d'un centre dominant, aux marges desquelles la subalternité des femmes a été invisibilisée, mais d'où celles-ci se sont dégagées en s'appropriant des lignes de fuite accessibles, qui ont ensuite glissé vers l'autoréflexivité du regard personnel et sont finalement devenues un «positionnement» qui revalorise leur expérience vécue. De mineures et insignifiantes, les vies minuscules de la domesticité donnent à voir dans leurs hétérotopies les conditions de production d'un imaginaire méconnu, une pensée en acte qui rend visible un processus libératoire à l'intérieur d'un espace occulté. A ce titre, l'imaginaire subalterne déconstruit les normes domestiques et peut être qualifié de «savoir situé», déterminé par des expériences corporelles communes aux femmes à toutes les époques (Fonquerne & Walin 2016).

Comme le montre la modernité de l'art et de la littérature, ces hétérotopies se succèdent en ouvrant à chaque époque un pan inattendu du possible, qu'elles rendent désirable et qui devient réalisable. En cela elles participent d'une émancipation féminine, certes maintenue à l'ombre des mouvements féministes, mais présentes au creux de leurs vagues, d'où les servantes, bonnes et nounous font émerger une quête de reconnaissance, d'égalité et d'inclusion. Moins rhétorique que perceptible, cette quête ne relève pas *a priori* d'un programme émancipateur disséminé à travers les discours et les savoirs, les utopies ou les idéologies, mais témoignent de rapports ténus entre réalités sociales et représentations stéréotypées, cultures savante et populaire, projections de soi et mémorielles. Ces hétérotopies introduisent chaque fois une dynamique là où les séparations opèrent des distinctions ou des exclusions, animant jusqu'à rendre cinétique le cadre fixe et hiérarchisé de l'ordre régnant. En tant que principe de perturbation plus que de révolution, elles agissent de manière à produire un changement de visibilité du réel et à le recréer.

Sans doute, le caractère concret des espaces hétérotopiques est-il souvent décevant, mais s'y élaborent aussi les conditions de possibilité d'une sortie du cadre structuré de siècles en siècles par le mariage pour maintenir les femmes dans la domesticité. Métaphorique est la portée de ces hétérotopies, dont le modèle perspectif reste la *finestra*, une fenêtre ouverte avec une multitude de points de vue et de fuite encore invisibles, en attente d'être narrativisés.

## Bibliographie

- Bachelard, Gaston. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: (José Corti Ed. 1943), Librairie Générale Française, 2016.
- Beuvelet, Olivier. « Les six fonctions de la fenêtre (finestra) d'Alberti ». In *A la croisée des mots et des images*. [Blog] 11/2/2017 <https://veraicona.hypotheses.org/960>
- Bistolfi, Robert. « Banania et Bécassine, même combat! ». In *Confluence Méditerranée*, 2019/4, n°111, pp.201-2.  
<https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2019-4-page-201.htm>
- Casalini, Maria. « Retour sur la féminisation et la professionnalisation du service domestique au XIXe siècle, à partir du cas toscan ». In *Annales de démographie historique*, 2009/1, n°117, pp.121-151.  
<https://www.cairn.info/revue-Annales-de-demographie-historique-2009-1-page-121.htm>
- Certeau, Michel de. « Le rire de Michel Foucault ». In *Le Débat*, sept-nov.1986, n°41, pp.140-152 (pp.1-8). <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1986-4-page-140.htm>
- Chicago, Judy. « Souvenirs de la *Womanhouse* 1972 ». In *Women House*. Catalogue d'Exposition, Monnaie de Paris: Manuella Ed. et Washington DC: National Museum of Women in the Arts, 2018, pp.9-10.
- Corbin, Alain. « L'archéologie de la ménagère et les fantasmes bourgeois ». In *Critique*, juin-juillet 1980, pp. 595-602 (réédité dans *Le Temps, le désir et l'horreur. Essais sur le XIXe siècle*. Paris: Aubier, 1991).
- Cuarón, Alfonso. Interview avec Jean-Paul Chaillet. « Roma relève d'un besoin biologique ». In *Transfuge*, décembre 2018, n°124, pp.56-61.
- Damisch, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1987, réed.1993.
- Dantec, Ronan. « Bécassine-Banania, destins croisés ». In *Hommes et migrations*, 2006, n°1260: *Bretagne, terre d'immigration*, pp.21-28.  
[https://www.persee.fr/doc/homig\\_1142-852x\\_2006\\_num\\_1260\\_1\\_4437](https://www.persee.fr/doc/homig_1142-852x_2006_num_1260_1_4437)
- David Eric. « Construction et déconstruction des archétypes de la Bretonne dans les romans d'Auguste Dupouy ». In *Bretonne ?* Arlette Gautier et Yvonne Guichard-Claudic Eds. Rennes: PUR, 2016, pp.51-71.
- Delphy, Christine. « Travail ménager ou travail domestique? ». In *Les femmes dans la société marchande*. Andrée Michel dir. Paris: PUF, 1978, pp.39-54.
- Duras, Marguerite. *Le Square* (1955). In *Œuvres Complètes*. Paris, Gallimard, La Pléiade, t. I, 2011, pp.1133-1199. Analyse de Brigitte Ferrato-Combe, pp.1543-1552.
- Erner, Guillaume. « L'humeur du matin: parcs et jardins et mobilier urbain ». Emission radiophonique sur *France Culture*, 26/5/2021.  
<https://www.franceculture.fr/emissions/lhumeur-du-matin-par-guillaume-erner/lhumeur-du-jour-emission-du-mercredi-26-mai-2021>
- Hofmann, Werner. « Vienne, Paris, Hambourg.. Werner Hofmann et l'histoire de l'art. » Débat avec Eric Darragon et alii. In *Perspective* (revue de l'INHA). Paris: Colin, n° 3, 2007, pp.418-430.
- Fauve-Chamoux, Antoinette. « Domesticité et parcours de vie. Servitude, service



- prémarital ou métier?». In *Annales de démographie historique*, 2009/1, n° 117, pp. 5-34. <https://www.cairn.info/revue-annales-de-demographie-historique-2009-1-page-5.htm>
- Ferenczi, Aurélien. «Sur Netflix, *Roma*, le rêve proustien d'Alfonso Cuarón». In *Télérama*, 14/12/2018. <https://www.telerama.fr/cinema/sur-netflix-roma-le-reve-proustien-dalfonso-cuaron,n5928111.php>
- Fonquerne, Leslie & Walin, Marie. «Savoirs situés et savoirs sur le corps: introduction». Ateliers EFiGiES-Arpège Toulouse. 15/10/2016. <https://efigies-ateliers.hypotheses.org/2433>
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. *Dits et Ecrits*, t. I (1954-1975) et t. II (1976-1988). Paris: Gallimard (1994), 2001. T.I: «A quoi rêvent les philosophes?» In *L'Imprévu*, n°2, 28/1/1975, pp.1572-1575. T.II: «Des espaces autres» (14 mars 1967), pp.1571-1581.
- Foucault, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009, pp. 37-61. Introduction de Daniel Defert, «Hétérotopie: tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles».
- Foucault, Michel. *La Peinture de Manet*. Paris: Seuil, 2004. Retranscription de la conférence sur Manet (Tunis, 20/5/1971): [http://etyen.be/sites/default/files/professeur/lapeinturedemanet\\_foucault.pdf](http://etyen.be/sites/default/files/professeur/lapeinturedemanet_foucault.pdf)
- Gandy, Matthew. *Nature, sexualité et hétérotopie*. Eterotopiafrance, 2015. <http://www.eterotopiafrance.com/catalogue/ecologie-queer/>
- Girard, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.
- Huxley, Aldous. *Brave New World* (1932). [https://archive.org/stream/ost-english-brave\\_new\\_world\\_aldous\\_huxley/Brave\\_New\\_World\\_Aldous\\_Huxley\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/ost-english-brave_new_world_aldous_huxley/Brave_New_World_Aldous_Huxley_djvu.txt)  
Traduit de l'anglais (UK) par Jules Castier. *Le meilleur des mondes*. Paris: Plon-Le livre de poche, 1975.
- Ibos, Caroline. *Qui gardera nos enfants? Les nounous et les mères. Enquête*. Paris: Flammarion, 2012.
- Ibos, Caroline. «La bataille des squares. Travailleuses domestiques en lutte à l'intersection des rapports sociaux. Paris, 2012-2020». Communication présentée au séminaire annuel du LEGS (UMR 8238, Université Paris 8), 27/11/2020.
- Kerdreux, Gilles. «Bécassine et Banania, même fonction de l'image». In *Ouest-France*, 8/11/2008. [https://rennes.maville.com/actu/actudet\\_-Becassine-et-Banania-meme-fonction-de-l-image-\\_742234\\_actu.Htm](https://rennes.maville.com/actu/actudet_-Becassine-et-Banania-meme-fonction-de-l-image-_742234_actu.Htm)
- Laborde, Fanny. *Les stéréotypes de sexe dans l'érotisme, la pornographie et les discours amoureux à l'épreuve d'Angela Carter, de Monique Wittig et d'Elfride Jelinek*. Mémoire de Master 2, Université de Lyon 2, 2014. [https://www.academia.edu/21884459/Wittig\\_Carter\\_et\\_Jelinek\\_contre\\_les\\_st%C3%A9r%C3%A9otypes\\_de\\_genre](https://www.academia.edu/21884459/Wittig_Carter_et_Jelinek_contre_les_st%C3%A9r%C3%A9otypes_de_genre)
- Laslett, Peter. *The World We Have Lost* (1965). Traduit de l'anglais par Christophe Campos. *Un monde que nous avons perdu*. Paris: Flammarion, 1969.
- Led Zeppelin. *Stairway to Heaven* (UK 1971) Official Audio <https://www.youtube.com>

- Maggiore, Robert. «Trouée aux mythes» [Compte-rendu de John Scheid et Jesper Svenbro. *La Tortue et la Lyre. Dans l'atelier du mythe antique*. Paris: CNRS Ed., 2014]. In *Libération*, 27/11/2014.
- Martin-Fugier, Anne. *La place des bonnes dans la domesticité féminine à Paris en 1900*. Paris: Grasset, 1979.
- Mirbeau, Octave. *Journal d'une femme de chambre (1900)*. In *Œuvres romanesques*, TIII, Pierre Michel Ed. Paris: Buchet-Chastel, 2001.
- Moch Page, Leslie. *The Pariahs of Yesterday. Bretons Migrants in Paris*. Durham/London : Duke University Press, 2012.  
<https://library.oapen.org/viewer/web/viewer.html?file=/bitstream/handle/20.500.12657/45651/625264.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Morineau, Camille & Pesapane, Lucia. «De la femme au foyer à la 'Nana-Maison': le domestique, enjeu des artistes femmes». In *Women House*. Catalogue d'Exposition, Monnaie de Paris: Manuella Ed. et Washington D.C. : National Museum of Women in the Arts, 2018, pp.12-16.
- Orwicz, Michael R. "Nationalism and Representation, in Theory". In *Nationalism & French Visual Culture (1870-1914)*. June Hargrove and Neil McWilliam Eds. Washington: National Gallery of Art, London and New Haven: Yales University Press, 2005, pp.17-35.
- Pór, Katalin. «Perversions et crises de la société dans *Le Journal d'une femme de chambre*». In *Octave Mirbeau. Passions et anathèmes*. Laure Himy-Piéri et Gérard Poulouin Eds, Caen: Presses universitaires de Caen, 2007.  
<https://books.openedition.org/puc/10333?lang=fr>
- Preciado, Paul B. «Revenir à la *Womanhouse*». In *Le Magazine du Jeu de Paume*, 3/10/ 2013.<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/revenir-a-la-womanhouse/>
- Schor, Gabriele. «Sur la mort de la femme au foyer. Dans le contexte de l'avant-garde féministe des années 1970». In *Women House*. Catalogue d'Exposition, Monnaie de Paris: Manuella Ed. et Washington D.C. : National Museum of Women in the Arts, 2018, pp.22-27.
- Scrini, Francesca. «'Ma culture dans laquelle elle travaille'. Les migrantes dans les services domestiques en Italie et en France». In *Les cahiers du CEDREF*, 12|2004. <http://journals.openedition.org/cedref/554>
- Slimani, Leïla. *Chanson douce*, roman. Paris : Gallimard, 2016.
- Soja, Edward. *Thirdspace . Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge (Mass.): Blackwell, 1996.
- Torris, Georges. Article «Anamnèse». *Encyclopédie Universalis*.  
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/anamnese/>
- Vayrette, Patrick. «Sur les lieux marginaux des premiers romans durassiens». In *Marguerite Duras. Marges et transgressions*. Anne Cousseau, Dominique Denes dirs., Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2006, pp.145-161.
- Wajcman, Gérard. *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*. Lagrasse: Verdier, 2004.

Wollen, Peter. «Le cinéma, l'américanisme et le robot». In *Communication*, 1988, n°48: *Vidéo*, pp.7-37.

[https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1988\\_num\\_48\\_1\\_1718](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1718)

#### FILMOGRAPHIE, ŒUVRES PICTURALES, GRAPHIQUES ET VISUELLES

Cuarón Alfonso. *Roma* (film). 2018. Mexique/USA: Esperanto Filmoj, Participant Media, 135 mn.

Duras, Marguerite. Affiche pour la représentation théâtrale, *Le Square*, au Château de Duras 1er juillet 2018. © photos-décors Gaël Turine.

Hamilton, Richard. *Just what is that makes today's homes so different, so appealing?* Collage (1956), Kunsthalle, Tübingen.

Jacquot, Benoît. *Le Journal d'une femme de chambre* (film). 2015. France/Belgique: Les Films du lendemain, JPG Films, 95 mn.

Jürgenssen, Birgit. *Fensterputzen* (dessin au crayon, 1975) © Estate Birgit Jürgenssen/ Bildrecht Vienna, 2021. Courtesy Galerie Hubert Winter

Leclercq, Pierre André. Photographie de «Bécassine» (poupée et bande-dessinée), Wambrechies Musée de la poupée et des jouets anciens. Creative Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:B%C3%A9cassine#/media/File:Wambrechies\\_Mus%C3%A9\\_de\\_la\\_Poup%C3%A9\\_et\\_du\\_Jouet\\_Ancien\\_\(2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:B%C3%A9cassine#/media/File:Wambrechies_Mus%C3%A9_de_la_Poup%C3%A9_et_du_Jouet_Ancien_(2).jpg)

Manet, Edouard. *Un Bar aux Folies Bergères*, peinture, 1882, Institut Courtauld, Londres.

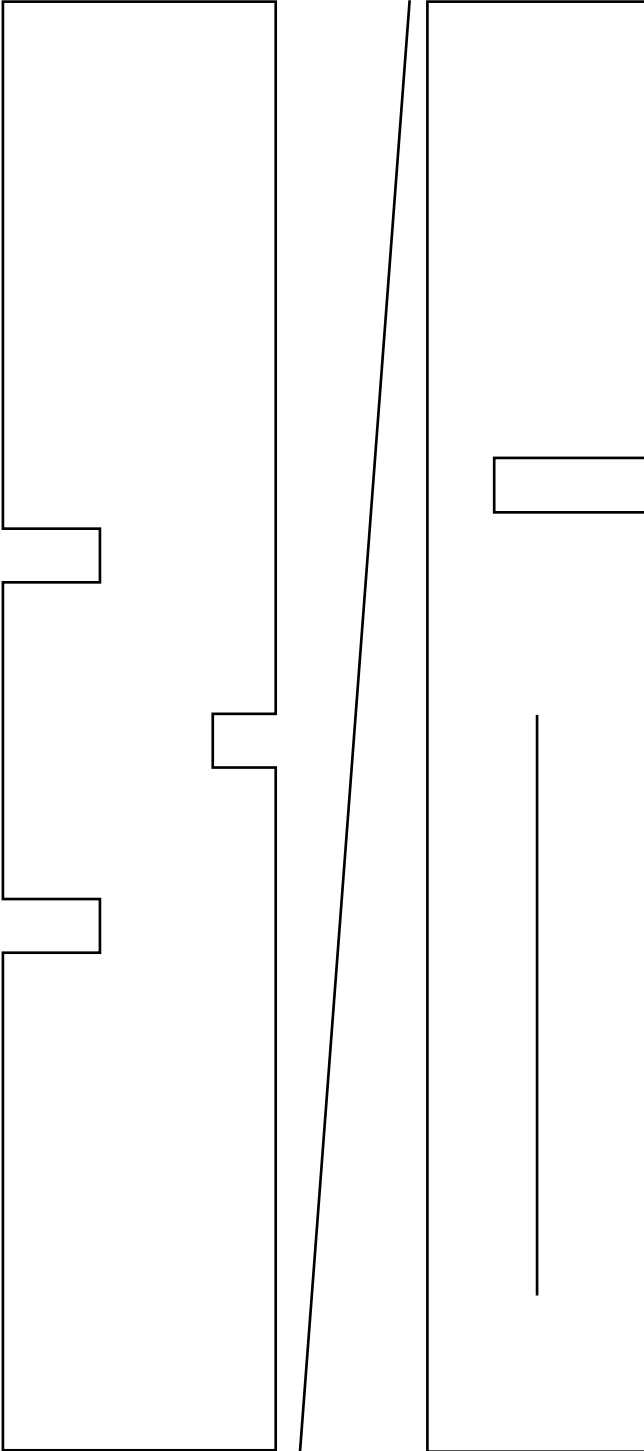
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard\\_Manet,\\_A\\_Bar\\_at\\_the\\_Folies-Berg%C3%A8re.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Berg%C3%A8re.jpg)

Simon, Lucien (Paris, 1861-1945). *Bal bigouden*, huile sur toile, vers 1925 (inv. 1975.18.1), Collection Musée départemental breton, Quimper © Musée départemental breton / Serge Goarin.



# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts



**Portrait de l'hétérotopies en artiste**



# Juxtaposition, fragmentation, discontinuité – passage(s) d'un espace à un autre. L'œuvre d'art comme dispositif hétérotopique

Alexandre Melay\*

Université de Lyon – École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon

## Abstract

From the concept of heterotopia, and in the light of a personal artistic practice, this article proposes an investigation of space and place, of the passage from one space to another which makes it possible to rewrite the world in new other space. As an artist-researcher, my artistic production revolves around hybrid objects, paintings-objects, assemblages-simulacra, and narrative ready-mades, which explore various hanging systems, from the base integrated into the work, to suspension, up to being displayed on the floor or on the wall. A protean work which is characterized by the production of spaces that could be qualified as heterotopic, since each of the works invites a distancing and a heterotopic experience, like each installation forms a discontinuous space, a place welcoming events and reflections: spaces for autonomous experiences. Also, artwork and installation devices can be understood as "other spaces," since the representation of space necessarily generates the question of heterotopia, through the notion of juxtaposition, fragmentation, and discontinuity: the essential characteristics of visual arts language.

**Keywords:** Artistic practice, artwork, heterotopic device, multiplicity, rectangle space.

\* [info@alexandremelay.com](mailto:info@alexandremelay.com)

## 1. Introduction

Si la notion d'hétérotopie, forgée à la fin des années 1960 par Michel Foucault, donne une importance nouvelle à l'espace par rapport à l'Histoire, cette idée d'un passage d'un monde à un autre est devenue essentielle aujourd'hui, puisque comme l'écrit le philosophe, dans son fameux texte *Des espaces autres* prononcé en 1967<sup>1</sup>, «l'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace[...] en tout cas, je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps» (1984 : 754)

C'est dans ce même texte que Foucault répand l'usage de la notion d'hétérotopie. Il propose le terme d'«hétérotopie» pour réfléchir aux espaces «absolument autres» (1984 : 756) qu'ils soient initiatiques, transgressifs ou stimulants. En effet, les hétérotopies peuvent prendre «évidemment des formes qui sont très variées» (1984 : 756), que Foucault qualifie d'espaces «autres» et qui se distinguent soit par leur caractère illusionniste, soit par leur perfection; des espaces dont la fonction peut varier à mesure que le temps passe, ou des espaces juxtaposés incompatibles avec l'espace réel: des espaces surréels, un espace-temps, puisque les hétérotopies seraient des lieux physiques où l'utopie se déploie à l'image de la cabane<sup>2</sup>.

1 Le texte *Des espaces autres* a été prononcé le 14 mars 1967 par Michel Foucault lors d'une conférence devant une assemblée d'artistes et d'architectes issus du Cercle d'études architecturales. Michel Foucault n'autorisa la publication de ce texte écrit en Tunisie en 1967 qu'au printemps 1984. La première publication, dans le Tome IV des *Dits et écrits*, paraît sous le titre *Des espaces autres*, puis dans une autre version avec la parution en 2009 de l'ouvrage *Le corps utopique, les hétérotopies*. La première référence sera essentiellement sollicitée dans cet article.

2 L'œuvre *Homeless* est une représentation à petite échelle d'une cabane en bois existante dans l'espace réel, réalisée à partir de bois de cagette de récupération, un matériau majoritairement issu de déchets de construction, un véritable refuge, une zone de protection majeure, un rêve de hutte, une image légendaire des maisons primitives (Tiberghien 2014). La cabane est si simple qu'elle n'appartient plus qu'aux souvenirs, parfois trop imagés, mais elle appartient aux légendes. Elle est un centre d'interrogations en devenant un objet de pensée. Il s'agit de l'image du mythe de la cabane, qui renvoie à la précarité de la vie, la cabane comme abri précaire, temporaire et éphémère (Thoreau 1922). Cabane de l'enfance révolue, construite en bois, matériau périssable à l'image de la vie, instable et vouée au changement perpétuel, la cabane symbolise une métaphore de l'état de notre monde.





**Image 1.** *Homeless*, 2011  
Bois de caquettes et peinture laque,  
21 x 20 x 13 cm. © Alexandre Melay

## 2. L'œuvre d'art, un dispositif hétérotopique ?

Mais peut-on appliquer ce concept d'hétérotopie à l'art ? Peut-on parler d'une hétérotopologie<sup>3</sup> de l'œuvre d'art ? Pour Foucault, l'hétérotopie par excellence, c'est le navire, ce n'est donc pas une œuvre, pas un art ou une pratique. Cependant, l'auteur a proposé de nombreux autres exemples d'hétérotopie, parmi lesquels les jardins ou les tapis orientaux, mais également la scène de théâtre ou l'écran de cinéma. Tous ces exemples ont un caractère en commun, celui d'être des rectangles. Tous sont des cadres, ce qui laisse penser que l'hétérotopie serait donc vouée au rectangulaire et au cadrage. Chaque œuvre, chaque rectangle, chaque cadre peuvent ainsi être considérés comme des fragments de notre monde contemporain qui « forment un espace uni où les choses normalement se distribuent et se nomment, une multiplicité de petits domaines grumeleux et fragmentaires où des ressemblances sans nom agglutinent les choses en îlots discontinus » (Foucault 1966 : 10). De même, ce « rectangle uni ne pouvait servir d'espace homogène et neutre où les choses viendraient à la fois manifester l'ordre continu de leurs identités ou leurs différences et le champ sémantique de leur dénomination » (Idem). C'est en ce sens que l'hétérotopie n'irait donc pas sans une certaine propriété du rectangle, ce qui permet de la rapprocher de la peinture et par extension, du tableau, au sens classique du terme.

3 « Quant aux hétérotopies proprement dites, comment pourrait-on les décrire, quel sens ont-elles ? On pourrait supposer, je ne dis pas une science parce que c'est un mot qui est trop galvaudé maintenant, mais une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la "lecture", comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons ; cette description pourrait s'appeler l'hétérotopologie » (Foucault 1984 : 756)

À la lumière de ces considérations, nous faisons l'hypothèse que le concept développé par Foucault peut être éclairant pour comprendre les œuvres d'art en tant que lieux singuliers. Si nous devons faire un lien entre le concept d'hétérotopie et un travail artistique, nous le ferions à plusieurs niveaux, car l'œuvre d'art demeure une mise à distance avec le sujet et par conséquent, une expérience hétérotopique. En effet, «l'hétérotopie a pour règle de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles» (Foucault 1984 : 758). Une pratique de la juxtaposition qui renvoie à notre démarche artistique, à un mode de présence, à un principe de composition, non pas élaboré classiquement, c'est-à-dire en unifiant, mais en proposant «côte à côte», en créant de la jointure, et donc en manifestant un écart, un intervalle, un entre-deux, caractérisés par des productions hybrides, des tableaux-objets, des assemblages-simulacres, des *ready-mades* narratifs, et qui renvoient en définitive à l'époque du simultané dans laquelle nous vivons :

Nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau (Foucault 1984 : 752)

Dès lors, l'hétérotopie se définit comme un espace existentiel acentré<sup>4</sup> ; une propriété que Foucault rapproche du miroir, au propre comme au figuré, et qu'il qualifie «d'espace d'articulation entre utopie et hétérotopie» ; c'est un espace de l'entre-deux, un passage, une discontinuité, un interstitiel entre le réel et la fiction. Si l'hétérotopie est la représentation physique d'une utopie, les lieux physiques sont des espaces où l'utopie elle-même se déploie. Le premier rapprochement possible concerne l'espace de monstration, puisque l'installation artistique peut être considérée comme la production d'«espaces autres» ; alors que le deuxième rapprochement se rapporte au tableau et à la supposée propriété rectangulaire de l'hétérotopie. Dans les deux cas, il y a production d'une hétérotopie tant au niveau de l'espace du spectateur que dans la monstration d'une utopie à l'intérieur même du tableau ; ce qui est particulièrement vrai de l'espace rectangulaire de l'œuvre d'art. En effet, l'œuvre d'art elle-même ou plutôt l'espace

4 Ce qui renvoie au concept de rhizome : «l'emplacement» relationnel / acentré / non hiérarchique (Deleuze et Guattari 1980). Le rhizome manifeste «les fonctions créatrices, usages non conformes [...], qui procèdent par intersections, croisements de lignes, points de rencontre au milieu» (Deleuze et Parnet 1996 : 36), un «langage décentré sur d'autres dimensions et d'autres registres» (Deleuze 1980 : 14). Le rhizome est toujours au milieu, entre les choses, car «le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse» (1980 : 37), où se joue l'acte créatif : «les relations sont au milieu et existent comme telles» (Deleuze et Parnet 1996 : 71).

qu'elle ouvre entre elle et le sujet qui se tient devant elle forment une hétérotopie, un espace-temps entretenant une relation différente avec tous les autres espaces-temps.

À travers chaque nouveau tableau ou installation artistique, c'est un espace artistique qui est créé, un lieu épargné pour ainsi dire, qui héberge l'imaginaire, un non-lieu réel et immatériel reporté sur la réalité, tel un cartographe. Ces espaces discontinus deviennent des lieux qui accueillent des événements, des réflexions, des espaces d'expériences autonomes, car selon Foucault, les hétérotopies « inquiètent » (1966 : 9), questionnent et invitent à engager des réflexions sur le sens de l'œuvre, pour ainsi émettre une projection mentale possiblement utopiste<sup>5</sup>. Car l'espace porte une notion d'imaginaire, comme le rappelle d'ailleurs Gaston Bachelard<sup>6</sup>, cité par Foucault, si bien que l'hétérotopie, étant le lieu de l'utopie concrète, regroupe en un même espace l'ensemble de l'imaginaire que l'on peut en avoir. Dès lors, qu'est-ce l'art sinon une hétérotopie ? Un lieu qui n'en est pas vraiment un ; un lieu illusoire rempli de désillusions, mais aussi peut-être d'émancipations pour les esprits débordants qui souhaitent s'évader de la prison de la réalité.

### 3. L'entre-deux du miroir, l'autre hétérotopie

Ce sont bien les hétérotopies qui éclairent les liens existentiels entretenus avec les espaces : une sorte d'expérience mixte, mitoyenne qui pourrait être illustrée par le miroir :

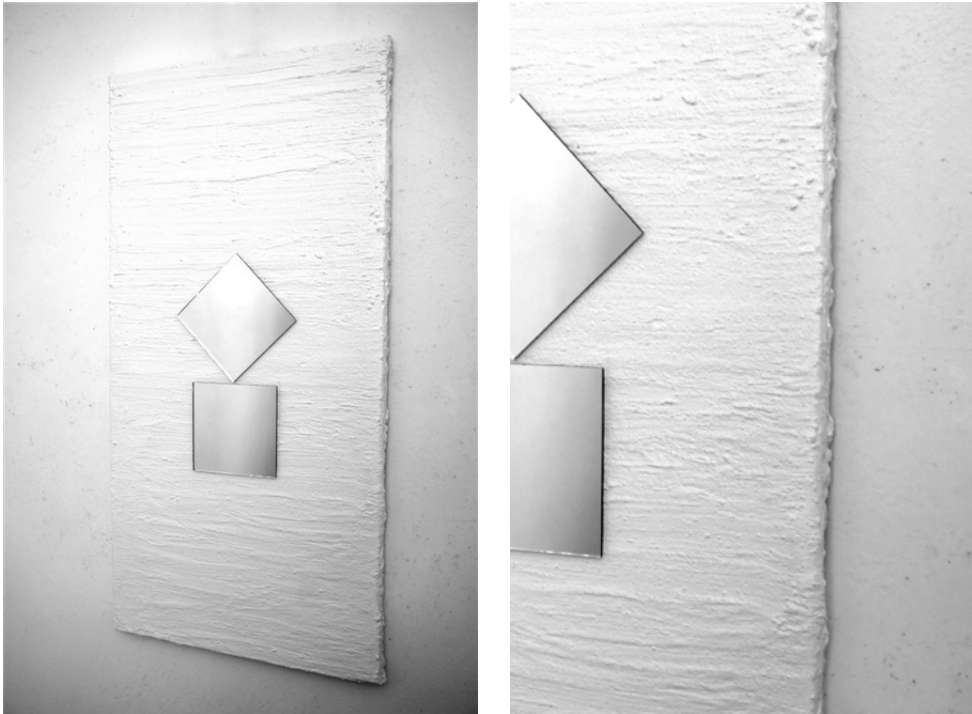
Le miroir est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir (Foucault 1984 : 756).

Et chez Foucault, l'« expérience du miroir » est convoquée pour montrer qu'il existe une articulation, un passage entre utopie et hétérotopie :

5 Le sixième principe associe à l'hétérotopie une fonction « par rapport à l'espace restant » (1984 : 761), qui peut s'exercer au titre d'une illusion que l'on réalise ou d'une illusion « qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel » (1984 : 761), par exemple les maisons closes – ou bien au titre d'une compensation, des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier.

6 Sur cette question, on se reportera à l'ouvrage de Bachelard *La poétique de l'espace* (1957).

C'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour. C'est à partir du miroir que je me découvre absent de la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis (Foucault 1984 : 756).



**Image 2.** *Doubleness*, 2017

Peinture et plâtre sur toile, deux miroirs carrés, 10 x 10 cm chacun, 71 x 35 x 2,5 cm. © Alexandre Melay

Une telle conception renvoie aux nombreux tableaux-objets qui font partie de la catégorie des «œuvres à système», et qui associent des éléments autres – ici, le miroir – au dispositif de tableau. Les miroirs accumulent des milliers d'histoires, comme s'ils figeaient le temps et attrapaient tout ce qui passe devant eux. Objet à forte charge symbolique, le miroir représente dans ces créations le seuil entre deux dimensions, mais aussi la porte qui mène à un autre monde ; en outre, il est à la fois le symbole de l'illusion et celui de la sèche réalité. Le miroir peut s'entourer d'un halo de mystère et

de superstition en nous renvoyant notre propre reflet<sup>7</sup>. Mais rien ne peut échapper au miroir, le grand espace est dans le miroir, et l'ensemble du temps est déjà dans le miroir, alors même que l'espace prend la dimension du temps. Dans l'œuvre *Doubleness* (Image 2), c'est l'expérience de l'espace et de soi-même, à travers le dispositif du miroir qui est donné à vivre : faire «l'expérience du miroir» dans une double dimension. Ce tableau-miroir doté d'un double miroir demande à être vécu par le spectateur, qui crée une sorte de jeu avec lui. La disposition verticale à la hauteur des yeux permet au spectateur de s'y placer de sorte que son visage se dédouble. Comme l'écrivit Foucault,

le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréal, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas (1984 : 756).

L'hétérotopie permet donc un retour réflexif sur soi, par la médiation d'un espace réel, «où je suis et ne suis pas [...], ou bien où je suis un autre» (Defert 2009 : 41). Dans le miroir, l'on peut ainsi s'apparaître autrement, s'ouvrir aux possibles qu'il aide à imaginer et peut-être à inaugurer<sup>8</sup>. Une expérience que propose aussi le tableau-miroir *Fragments of mind* (Image 3), composé d'un cadre blanc en bois rempli aléatoirement de débris de miroirs comme autant de fragments de soi enfouis en chacun d'entre nous. Foucault rappelle que l'espace est fait d'«une multiplicité de petits domaines grumeleux et fragmentaires» (Foucault 1966 : 10), à l'image de l'espace du miroir fracturé et brisé qui donne l'aspect d'un reflet déformé. C'est aussi ce miroir qui est utilisé dans la pensée shintoïste et le bouddhisme comme symbole spirituel, avec l'idée essentielle, commune aux deux philosophies, selon laquelle les miroirs n'ont pas d'ego et qu'ils reflètent sans parti pris tout ce qui les atteint. Le miroir au Japon est sacralisé, c'est un objet révélateur, car ce fut grâce à un miroir dans la mythologie japonaise qu'Amaterasu, déesse du soleil, sortit de la grotte où elle s'était enfermée, et offrit à nouveau ses rayons à la nature reconnaissante :

7 Après avoir formulé très tôt le concept du «stade du miroir», Jacques Lacan l'a regroupé de façon plus générale sous le concept de l'«imaginaire», «le rôle de l'autre» et l'«Idéal du moi». Sur ces théories psychanalytiques, on se reportera à l'ouvrage de Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Paris, Presses universitaires de France, 1949.

8 Voir l'ouvrage dirigé par Soko Phay-Vakalis, *Miroir, appareils et autres dispositifs* (2009). On se reportera aussi aux écrits de l'artiste Michelangelo Pistoletto, *L'Homme noir, le côté insupportable* (2014).

Le miroir par sa forme ronde et son éclat rayonnant, surtout quand il est exposé aux feux du soleil, était prédestiné à devenir le symbole de la déesse Amaterasu. Il n'est pas seulement un symbole ; les textes sont unanimes à dire qu'il est la déesse elle-même, celle-ci y ayant été incorporée. À l'origine, le miroir ne servit que pour le culte d'Amaterasu, plus tard il fut utilisé pour d'autres kamis. Il est le symbole de la présence matérielle de ces kamis, leur esprit ayant été incorporé dans la substance métallique. Suivant la théorie encore en vigueur, il est qualifié de corps divin, *shintai*. Lorsque Amaterasu envoya *Ninigi-no-mikoto* régir le Japon, en lui remettant le miroir, elle aurait prononcé ces paroles : "Chaque fois que tu regarderas ce miroir, c'est comme si tu me voyais moi-même. Tu partageras avec lui ta maison et ta chambre. Considère-le comme mon âme : sacrifie-toi devant lui comme si tu te sacrifierais devant mon visage !" (Martin 1988: 59).

Pour le shintoïsme et le zen, cette idée renvoie à une pureté originelle (Herbert 1964). Dans le shintoïsme, il s'agit de retrouver la pureté avec laquelle nous sommes nés, celle d'un autre monde (Marillier 1999), alors que dans le zen, cela consiste à essayer de récupérer sa « nature de Bouddha<sup>9</sup> » (Cornu 2001). Le miroir bouddhiste est donc destiné à libérer l'esprit, car la vie est une illusion et les apparences ne doivent pas induire en erreur. Le miroir est cet espace qui permet de regarder et de réfléchir sur la réalité, il représente le cœur de l'Homme, quand parfaitement apaisé et clair, il reflète l'image même du dieu. Car le miroir symbolise cet entre-deux : une alternance de la présence et de l'absence de la déesse, un passage de la caverne à la scène du monde (Nitobe 2000: 22). Le penseur Daisetz Teitaro Suzuki cite un moine chinois en ces termes : « Ce corps est l'arbre de Bouddha, l'âme est comme le miroir brillant ; veillez à le garder toujours propre, et ne laissez aucune poussière s'accumuler dessus » (1959). En effet, si le zen compare souvent l'esprit à un miroir exempt de taches, c'est en vue de garder ce miroir toujours brillant, pur, toujours prêt à refléter simplement et absolument tout ce qui lui arrive.

9 L'utilisation de miroirs dans les temples bouddhistes, qui figurent souvent sur des autels comme dans le shintoïsme, provient d'un Indien qui au Ve siècle, a conçu huit niveaux de conscience. Le niveau supérieur brille avec la lumière d'une sagesse comme un grand miroir, d'où l'expression dans le bouddhisme de « Grand miroir de la sagesse », qui reflète l'univers tel qu'il est réellement, sans distorsion de l'ego ou de l'ignorance (Cornu 2001).



**Image 3.** *Fragments of mind*, 2018

Tessons de miroir, cadre en bois, peinture, pierre ficelée, spray, 80 x 34 x 5 cm. © Alexandre Melay

#### **4. L'installation artistique, un lieu d'expériences hétérotopiques?**

L'œuvre d'art n'est plus cet objet sacré qui méritait un socle, elle se dépose dorénavant au sol, ou en se départissant de son cadre lorsqu'elle est tableau, ou encore en exhibant son châssis, en s'empilant pêle-mêle dans le coin de la pièce, en se déployant discrètement dans l'espace à hauteur d'enfant, ou en se déroulant dans l'éphémérité. Nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais nous sommes confrontés, au contraire, à un « espace chargé de qualités », nous rappelle Gaston Bachelard (1957), un espace qui est aussi hanté de fantômes, et qui entretient avec tous les autres lieux, un réseau de relations unique :

Parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements, sont de deux grands types (Foucault 1984 : 755).

Nous pourrions ainsi avancer l'hypothèse que l'expérience de l'art, celle de l'artiste à l'œuvre, mais aussi celle du regardeur en situation de

contact avec l'œuvre, peut relever parfois de l'expérience hétérotopique, et par extension, d'une pensée du dehors<sup>10</sup>. Puisque située entre lieu d'exposition et espace d'exploration, l'installation artistique favorise la juxtaposition de plusieurs éléments, qui passent par la combinaison de l'artiste, du regardeur et de l'objet en un « dispositif autre », un espace définitivement autre qui vise à produire des comportements qualifiés d'autres : ainsi, l'installation artistique ou l'espace de monstration demeurent des lieux d'intermédiation entre l'utopie et le réel (O'Doherty 2008). Des dispositifs qui peuvent en contenir ou en abriter d'autres, et qui nuancent une partie du rôle ou du sens, sans pour autant que cette discontinuité soit une rupture qui les rendrait incompatibles entre eux et avec même la possibilité qu'elle esquisse une complémentarité. En concevant des installations, c'est un contre-espace, une nouvelle configuration, une zone de monstration autre qui accueillent des événements, des expériences autonomes mises en place. Ces lieux ainsi déployés dé-neutralisent l'espace en accueillant différentes strates d'interprétations tout en hébergeant de grandes réserves d'imagination capables d'offrir des expériences hétérotopiques :

Nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses [...], nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables (Foucault 1984 : 755).

Ces dispositifs de monstration mettent en scène des *ready-mades* narratifs, des assemblages-simulacres et autres suspensions : des créations qui sont le produit d'un impact du réel dans l'espace de la représentation, des dispositifs hétérotopiques permettant la création d'un nouveau monde mental, entre le réel et l'imaginaire, où « l'interrelation et le déplacement des lignes de séparation entre espace utopique et réalité » (Rancière 2008 : 84) transforment la perspective que nous avons du monde. La force de ces lieux réside donc dans le fait qu'ils n'appartiennent à aucune localisation, ils sont avant tout mentaux et deviennent réels en se fixant sur ces formes utopistes. Ces lieux ne nous sont pas indifférents : ce qu'ils ont en commun, c'est l'inspiration qu'ils dégagent, en nous permettant d'expérimenter autre chose de nous-mêmes. L'installation rend alors

<sup>10</sup> Sur ce point, voir le concept de « la pensée du dehors » développé par Foucault (1966 : 523-546) repris dans *Dits et écrits I. 1954-1969* (1994 : 521). Le dehors est une notion spatiale qui désigne l'espace même de l'effraction, celui de l'intervalle, l'espace restant, l'aire étroite. Foucault définit l'espace du dehors comme étant « à la fiction ce que le négatif est à la réflexion », c'est l'espace de cette pensée, celui du non-successif, de l'indistinct, de la dissimulation, de l'oubli, de l'agonie et de la stase ; c'est aussi celui du désir inassouvi et de l'attente.



possible une activité ou une expérience particulière en ouvrant à des apprentissages ; puisque l'hétérotopie serait de nature à nous faire investir l'espace d'une manière singulière, en jouant notamment le rôle d'un laboratoire permettant d'apprendre à faire sien un espace ; de s'opposer quand l'hétérotopie se constitue en réaction aux espaces de contraintes ou de faire preuve d'imagination, lorsqu'elle devient le réceptacle de désirs secrets. Les installations et autres dispositifs artistiques sont donc des espaces pour exister : ces espaces hétérotopiques se saisissent, ils recèlent en eux la possibilité d'une appropriation, propre à chacun, évolutive et déclinable aussi loin que peuvent aller l'imagination et la sensibilité de chacun, puisque selon Foucault, l'hétérotopie demeure « la plus grande réserve d'imagination » (1984 : 762). Ainsi, *Space of meditation* (Image 4) est un assemblage-simulacre conçu comme un tapis-jardin, qui représente la notion de limite et de seuil à franchir, l'endroit de tous les possibles, la plus ancienne hétérotopie. Foucault disait d'ailleurs que

les tapis étaient, à l'origine, des reproductions de jardins. Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace. Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde (1984 : 759).

Dans ce dispositif spatial asymétrique qui rappelle l'étendue de graviers blancs du jardin *zen*<sup>11</sup>, c'est un décor suspendu, minimal, abstrait, presque lunaire, avec seulement quelques pierres et un miroir qui renvoient le reflet du regardeur ; comme un mur d'énergie dressé pour endiguer l'énergie stérile et mécanique des pensées galopantes. Dans cette simplicité, le pouvoir est donné aux pierres noires disposées sur la surface, qui symbolisent les vérités les plus profondes, celles qui apparaissent solides et massives comme les pics surgissants d'un océan, alors que le miroir de forme ovale est l'élément révélateur qui permet la réflexion de soi : « Comme en vous contemplant dans le miroir ; la forme et le reflet se regardent. Vous n'êtes pas le reflet, mais le reflet est vous », rappelle Maître Tozan (Hover 1989). Fonctionnant comme un jardin *zen*, *Space of meditation* prend la forme d'un espace spirituel et d'un temps de méditation, un espace-temps. Car il y a dans tout jardin japonais une philosophie du temps interdépendante de l'espace. Ainsi, l'étude de l'espace est imprégnée par l'intuition et la sensibilité, et inspirée par le silence et la mémoire (Berque 1982). L'espace blanc du tapis illustre un espace vide, calme, à comprendre comme une métaphore du silence nécessaire à l'apparition de la vision intérieure, à

11 Pour une analyse complète du jardin *zen* japonais, on se reportera à l'ouvrage de François Berthier, *Le jardin du Ryôan-ji. Lire le zen dans les pierres*. Paris, Adam Biro, 1997.

l'esprit vide de pensées, à un état d'ouverture, à l'écoute intérieure: le tapis *zen* invite à la contemplation de soi (Hisamatsu 1987).



**Image 4.** *Space of meditation*, 2016

Tapis, pierres, miroir, peinture acrylique et laque, 127 x 67 cm. © Alexandre Melay

Cette notion de spatialité interstitielle renvoie à l'intervalle japonais du *ma*<sup>12</sup>. Une notion qui n'a pas d'équivalents en Occident, et qui peut être définie comme un intervalle entre deux objets, entre deux personnes, entre deux événements ; il peut aussi faire référence à une atmosphère ou une situation. Par extension, il caractérise des paramètres nébuleux comme l'espace entre le vide et les choses. Il traduit aussi l'absence de forme comme une possible configuration dans l'esthétique de l'espace (Katô et Sabouret 2009). Cette perception de l'espace vide est rendue visible dans l'installation *Between a rock and empty space* (Image 5), symbolisée par l'encadrement en rouleau creux et suspendu devant un rocher doré. Si la juxtaposition est l'une des caractéristiques de l'hétérotopie, celle-ci naît d'une combinaison de différents éléments: l'objet creux suspendu avec le rocher. L'installation symbolise la vacuité, l'entre-deux, le lieu du passage entre un monde terrestre et un monde céleste<sup>13</sup>; un vide qui

12 « Concept d'espace ou de vide entre deux choses, largement utilisé dans les arts japonais pour définir un intervalle. La conscience du *ma* est liée au sentiment japonais de la nature et du cosmos, que toute chose s'intègre à la nature et se définit par l'"espace-temps" (*ma-ai*) qui lui est propre », explique l'architecte Isozaki Arata. En outre, « pour les Japonais de l'Antiquité, la conscience du *ma* s'est traduite dans la virtualisation et la représentation des *kami* (divinités shintoïstes) qui selon les croyances ne peuvent se manifester que dans les cosmos qu'ils occupaient dans leur totalité » (1978).

13 D'après le *Nihongi* ou « Chronique du Japon » datant de 720, relatant l'ancienne histoire

convoque jusqu'aux polarités métaphysiques profondes de la présence et de l'absence, de la dissimulation et de la révélation.



**Image 5.** *Between a rock and empty space*, 2016

Rocher doré sur coussin en tissu, encadrement en rouleau suspendu, 62,5 x 138 cm. © Studio Alexandre Melay

**Image 6.** *Everything is temporary*, 2014

Lettres noires sur plaque de plexiglas, 120 x 90 x 0.6 cm. © Alexandre Melay

La force de ces espaces interstitiels demeure dans les relations, les interactions, la médiation qu'ils convoquent lors de leur mise en espace<sup>14</sup>,

officielle du Japon, « avant que le ciel et la terre ne soient créés, il y eut quelque chose qui pouvait être comparé à un nuage flottant sur la mer. Il n'y a pas eu de lieu d'attachement pour sa racine. Au milieu de cette chose a été généré ce qui ressemblait à un roseau poussant dans la boue. Cela s'est transformé ensuite en un dieu » (Helft 2003). Et c'est le couple-divinités créateur *Izanagi* et *Izanami*, à travers des dialogues créatifs, qui sont à l'origine de la pensée esthétique japonaise. Avant la mort d'*Izanami*, le serment de leur mariage fut rompu et ils se retrouvèrent face à face de chaque côté d'un rocher ; le rocher ici définit la distance qui sépare *Izanagi* et *Izanami* ; celui qui crée un espace pour le dialogue et qui a permis à cet instant-là que le serment soit rompu. Cette situation de déchirement est à l'origine du concept du *ma*. Dans le réel, il n'y a pas de rocher, mais un intervalle, un espace de dialogue, un espace séparant physiquement deux entités au potentiel interactif, et qui au Japon symbolise la naissance de l'esthétique (Hashimoto 1990 : 77-82).

<sup>14</sup> Ce qui renvoie au concept du rhizome deleuzien qui implique l'idée de réseau, en s'élaborant à travers de nouvelles rencontres ouvertes au monde, des mises en relations aux multiples connexions : « Les multiplicités se définissent par le dehors :

comme pour l'installation *Everything is temporary* (Image 6) qui nécessite la présence du spectateur. L'œuvre s'apparente à un message écrit en lettres noires sur un fond transparent, qui évoque l'idée que toute chose est temporaire, que tout s'évanouit, que tout est voué à la disparition. L'image même de la transparence est celle sur laquelle glisse le regard, un véritable « voir à travers » (Buci-Glucksmann 2002 : 48). L'utilisation de la transparence<sup>15</sup> de la plaque renforce cette notion de transformation, celle de la lumière et du reflet qui la traverse, jusqu'à s'y évanouir. Ce qu'on appelle la lumière, elle-même transparente, est de toute évidence ce qui se transforme en quelque chose de non transparent. Car nous voyons les choses telles qu'elles apparaissent dans la voie de la lumière, ce qui signifie que la lumière a quelque chose à réfléchir. C'est un espace-temps, un lieu hétérotopique, où se juxtaposent différents éléments et qui appelle à la transparence ; ce qui peut être un écho lointain à la « Théorie de l'Illumination » de Saint-Augustin (1964), et condition de la possibilité de reconnaître la vérité, puisque la réflexion du regardeur dans la transparence de l'œuvre l'appelle à s'interroger sur l'instant présent et sur la question de sa position dans l'espace et le temps.

La juxtaposition, la combinaison de matérialité et d'expériences engendrent un dispositif hétérotopique qui aboutit finalement à la formation d'activités cognitives et singulières, ce que Nicolas Bourriaud qualifie d'esthétique relationnelle :

Si elle est réussie, une œuvre d'art vise toujours au-delà de sa simple présence dans l'espace ; elle s'ouvre au dialogue, à la discussion, à cette forme de négociation interhumaine que Marcel Duchamp appelait "le coefficient d'art" – et qui est un processus temporel, se jouant ici et maintenant (1998 : 43).

En effet, l'extériorisation de l'expérience est première, et c'est bien dans l'agencement<sup>16</sup> spatial des objets et des sujets que coexiste la sensibilité

par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivant laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres » (Deleuze et Guattari 1980 : 15-16).

<sup>15</sup> Est « transparent » ce qui « laisse passer la lumière et paraître les objets placés derrière lui », précise le Dictionnaire Le Robert. Pour être transparent, il faut donc cumuler deux qualités : « laisser passer la lumière et laisser paraître (à la différence de ce qui est « translucide », qui ne filtre pas la lumière, mais dissimule les formes des objets que celle-ci éclaire, sans les faire voir). La transparence est opposée à l'opacité, à ce qui reste dans l'ombre, à cet obscur dont nulle lumière ne peut révéler la véritable nature.

<sup>16</sup> Le concept d'agencement chez Deleuze se définit comme « une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre elles, à travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi, la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie" » (Deleuze et Parnet 1996 : 84).

cognitive : on ne regarde pas une création contemporaine, on expérimente la singularité de la relation cognitive qu'elle façonne (Heinich 2016 : 30-31). Si l'art classique a cherché à produire et reproduire des conventions, l'art moderne, puis l'art contemporain visent à exprimer l'intériorité de l'artiste et matérialiser ses sentiments à partir d'invariants sensibles mis en formes. C'est pourquoi, la création contemporaine en provoquant non seulement les discours, transgresse des limites, produit de nouvelles idées, mais produit aussi des lieux hétérotopiques, des espaces entre, qui prennent le dessus sur le produit artistique lui-même, et où matérialité et expériences deviennent indissociables (Heinich 2014).

## 5. À l'intérieur du tableau ou l'espace de l'intérieur

De ce fait, les hétérotopies semblent donc ouvertes, mais seuls entrent véritablement ceux qui y sont déjà initiés : « Il y en a qui ont l'air de pures et simples ouvertures, mais qui, en général, cachent de curieuses exclusions; tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion : on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu », rappelle Foucault (1984 : 760). L'exemple du tableau d'artiste peut venir illustrer cette apparence d'accessibilité immédiate, bien que recelant toujours des secrets et mystères insoupçonnés : c'est un autre espace dans un espace autre. Ainsi, dans la catégorie des hétérotopies, on peut très justement ajouter les lieux reproduits par les tableaux, ceux à l'intérieur même du cadre de la peinture. Car la toile représente bien un espace « hors tous les espaces », c'est-à-dire un lieu réel, effectif, un espace que l'imagination s'approprie et gagne sur le réel. L'œuvre d'art représente donc l'endroit de tous les possibles, puisqu'elle entretient en permanence ce rapport ambigu d'échelles. Ainsi, chaque tableau invite à une mise à distance, ainsi qu'à une expérience hétérotopique, puisqu'en définitive les utopies sont réalisables seulement dans l'esprit de chacun.

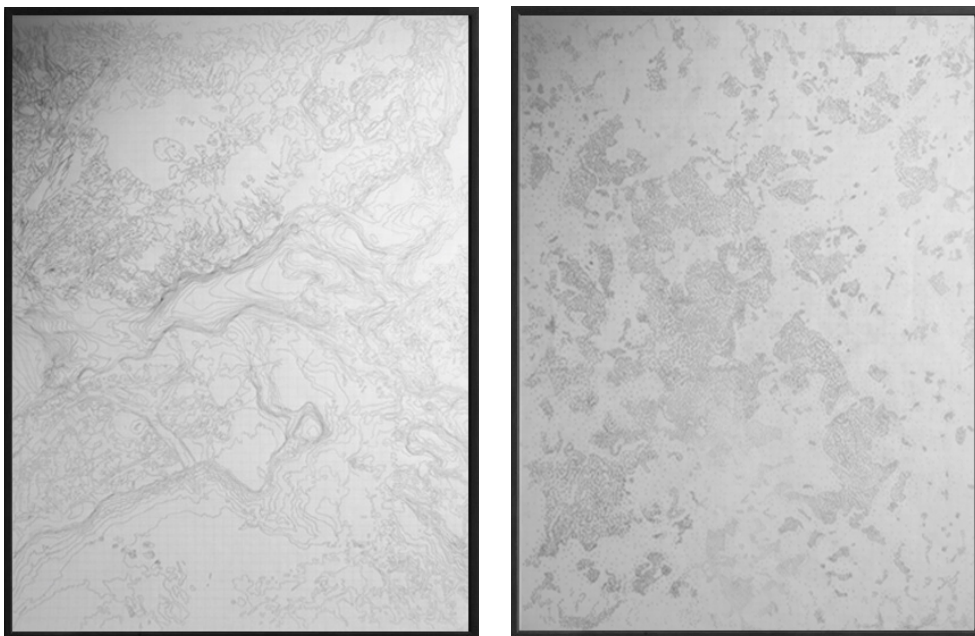
Si ces créations contemporaines représentent des espaces d'illusion ou de perfection, elles sont également dotées de leur propre temporalité, ce sont des hétérochronies. Le quatrième principe les situe comme « découpage » ou « rupture absolue avec [le] temps traditionnel » (Foucault 1984 : 759), certaines à vocation « atemporelle » (Defert 2009 : 41), mais elles « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture » (Foucault 1984 : 760). Comme le cinquième principe de l'hétérotopie qui porte sur leur accessibilité, elles se laissent toutefois pénétrer, elles s'ouvrent et se ferment, communiquent et s'isolent. Elles créent un espace que l'imagination s'approprie, telle la localisation physique de l'utopie, un espace épargné qui héberge un non-lieu réel et immatériel. C'est bien la question de la réalité

d'un tableau et du rapport d'une telle représentation qui sont posés par la série des deux dessins intitulés *Cosmogonie* (Image 7). Ces deux dessins réalisés au crayon sont des représentations d'un espace que l'on pourrait qualifier d'hétérotopique. Dans ces dessins, il est question de tracés, tous pensés comme des cartes, des objets mentaux, des fragments d'espaces imaginaires, qui ne révèlent jamais la raison de leur existence. Le réel n'est pas cartographié, mais il est mis en mouvement dans un nouveau monde mental. C'est l'image d'un espace qui invite à l'imagination, entre surface et profondeur, entre abstraction et figuration: une composition abstraite en voie de devenir une illusion. Ces cartes représentent un univers investi de sa seule perception, celle d'une fantasmagorie, une cosmogonie inexistante, une quête du territoire de l'imaginaire aux échelles troubles, entre utopies et hétérotopies. Rappelons que selon Deleuze et Guattari,

la carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action publique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples (Deleuze et Guattari 1980: 20).







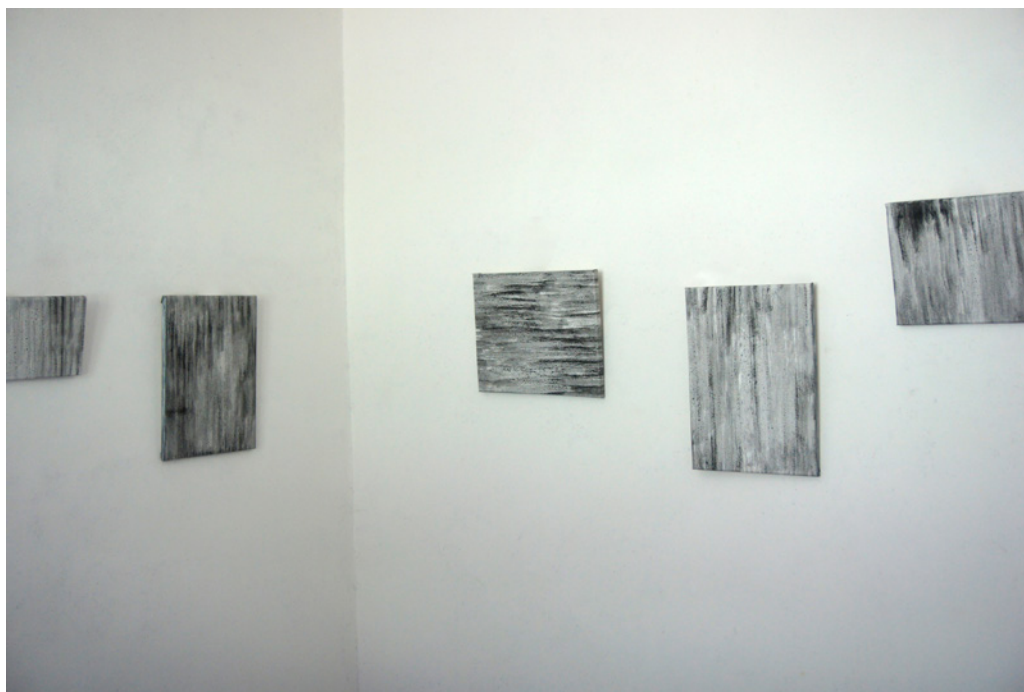
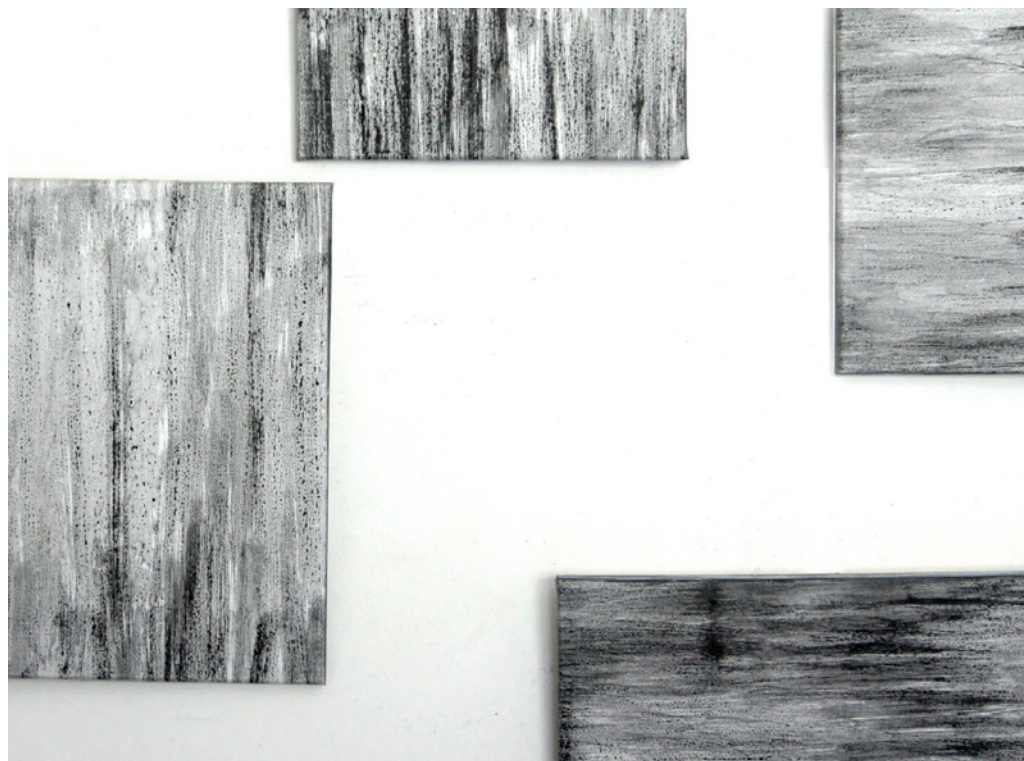
**Image 7.** *Cosmogonie I* et *Cosmogonie II*, 2010

Dessins, crayon sur papier quadrillé, encadrés, 50 x 60 cm. © Alexandre Melay

De ce fait, les représentations picturales demeurent des sortes d'utopies réalisées, des endroits dans lesquels on se rend, et dont on sort; elles forment aussi un programme spécifique qu'elles reproduisent en synthétisant le réel à côté du réel tout en le contestant :

Les hétérotopies dessèchent le propos, arrêtant les mots sur eux-mêmes, contestent, dès sa racine, toute possibilité de grammaire ; elles dénouent les mythes et frappent de stérilité le lyrisme des phrases (Foucault 1966 : 9-10).

La caractéristique essentielle des hétérotopies tient, par conséquent, à la contestation des autres espaces auxquels elles s'opposent, soit par une illusion, soit par une forme de perfection, ce qui fait qu'elles peuvent se démarquer. L'hétérotopie pourrait donc être, pour l'individu, une invention permettant de garder du pouvoir et d'être en mesure de trouver du sens pour lui-même. Parce qu'elle rend possible ce qui ne l'est pas ailleurs, l'hétérotopie comme l'objet d'art ou la peinture est capable de faire coexister des réalités incompatibles ; d'en compléter le réel, qu'il s'agisse de le relativiser ou d'en compenser certains aspects. Elle peut alors exprimer et entretenir une autre vision du monde, par laquelle l'individu cultive aussi ce qui lui est propre tout en donnant la possibilité de penser autrement.



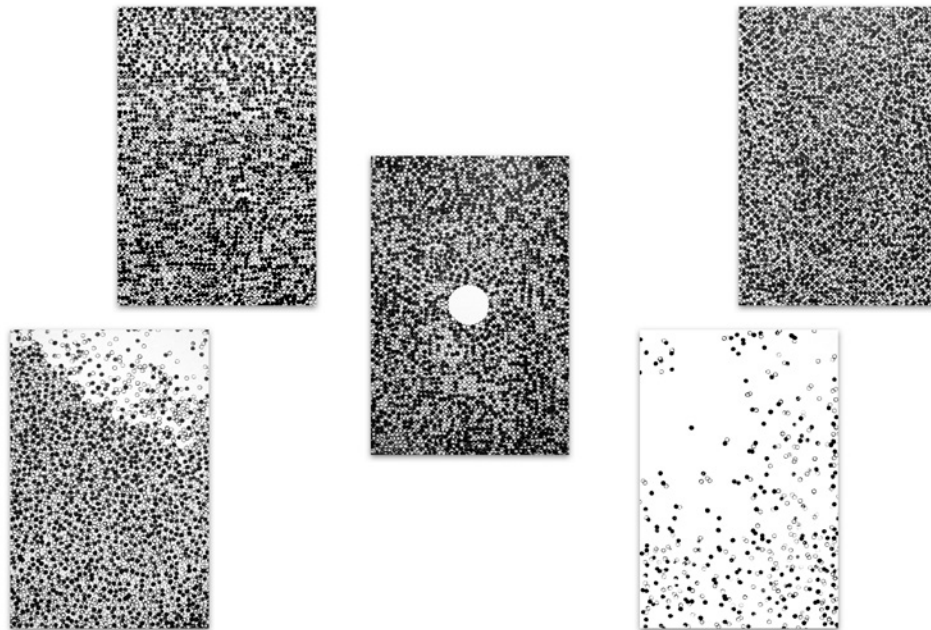
**Image 8.** *Cosmic landscapes*, 2017

Encre de chine sur papier et sur toile, 18,5 x 24 cm, 24 x 30 cm, 30 x 40 cm.

© Alexandre Melay

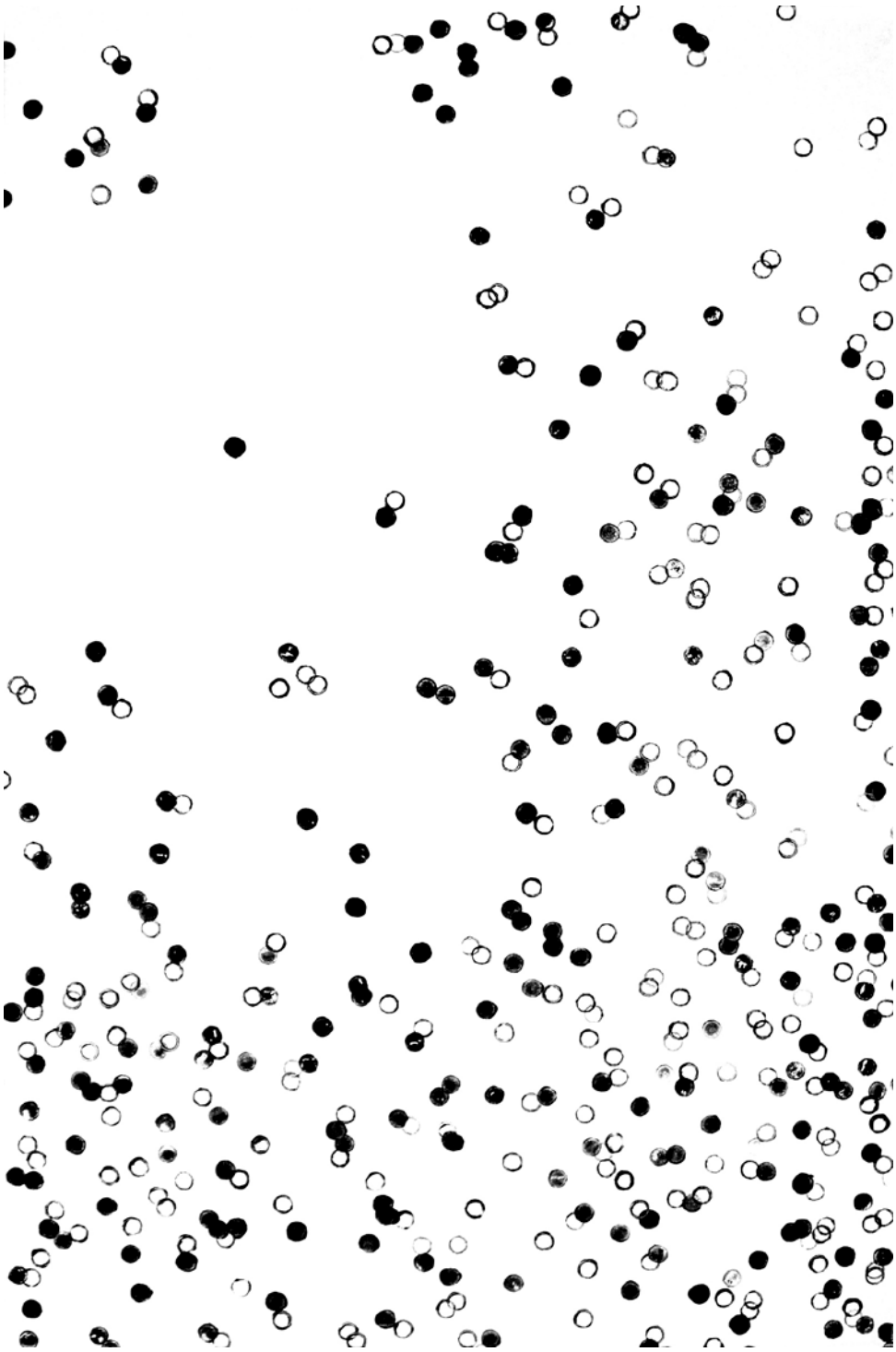


C'est à la surface du tableau qu'il y a production d'une hétérotopie par la monstration d'une utopie. Dans les peintures de la série *Cosmic landscapes* (Image 8), ce sont les nuances de peinture noire qui font naître des altérités spatiales au cœur de l'utopie : des « ailleurs » pouvant accueillir des « autrement » – ici l'hétérotopie retrouve l'utopie. Ces espaces sont avant tout mentaux et deviennent réels en se fixant sur ces peintures utopistes. C'est ce qu'on pourrait rapprocher des « hétérotopies de compensation » qu'évoque Foucault ; des espaces utopiques « aussi parfaits, aussi bien arrangés que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon » (1984 : 761). La peinture permet de créer l'espace qui n'existe pas à l'intérieur de celui qui est normé. Lieu qui ne l'est pas, lieu illusoire propice à la liberté d'imagination, comme dans l'espace rectangulaire des peintures de la série *Interface cell – grid* (Image 9), des rectangles picturaux recouverts par de petits cercles de vides et de pleins. Visuellement, le résultat ressemble à la trace de l'activité d'une cellule alternant l'ordonné et l'aléatoire, à l'image de la situation de nos corps immergés chaque jour dans un espace illusoire immatériel fait de grandes quantités d'informations, et où nos pensées et nos sensibilités oscillent entre numérique et analogique : un autre espace à l'intérieur même du rectangle.



**Image 9.** *Interface Cell – grid #1 #2 #3 #4 #5*, 2016-2018

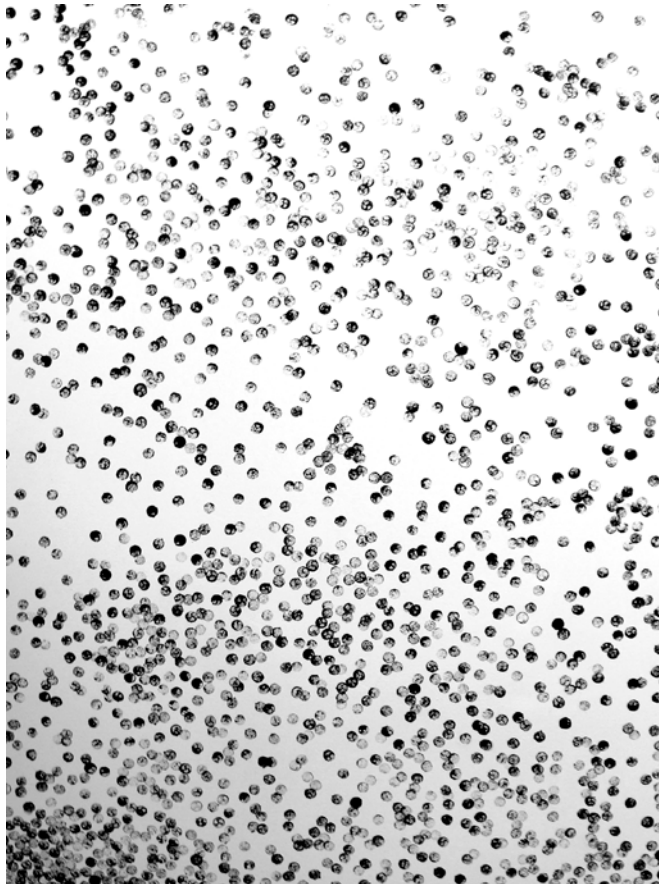
Acrylique sur toile, 115 x 75 x 2 cm. © Alexandre Melay



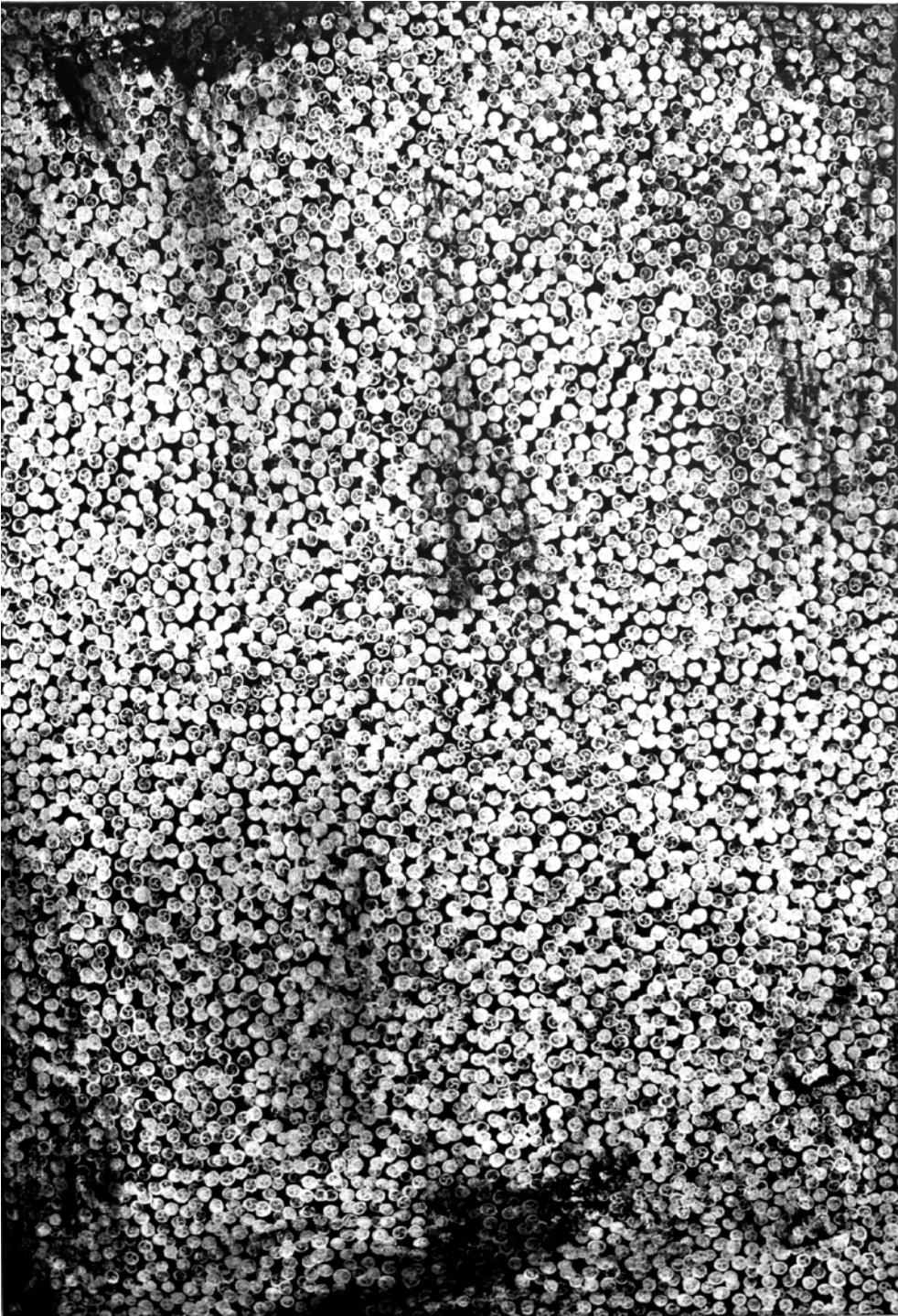
**Image 9.** *Interface Cell – grid #5, 2018* (détail)

Acrylique sur toile, 115 x 75 x 2 cm. © Alexandre Melay

Autres, les espaces formés dans les peintures de la série *The shape of things to come* (Image 10) le sont assurément, avec leur surface recouverte d'une multitude de signes. Symbole du shintoïsme *Tomoe, mitsugashira* (rotation à gauche, *tomoe*, triple virgule), chaque virgule qui compose le symbole représente l'Homme, le Ciel et la Terre. La multiplication du signe, du symbole, permet de jouer sur la complexité de la visibilité et de l'invisibilité. Dans cette série de peintures, le fond est optiquement très présent, la toile devient le support de compositions abstraites. Ces innombrables petits motifs noirs ou blancs qui organisent la toile engendrent la création d'espaces inventés, d'où émergent des ailleurs, des fictions et autres imaginaires mentaux transposés sur la réalité. C'est tout un réseau rhizomatique qui se crée grâce à un système acentré à entrée multiple, un labyrinthe où chaque ouverture ouvre vers d'autres ailleurs, une multiplicité fragmentée<sup>17</sup>.



<sup>17</sup> Cela renvoie au troisième principe du rhizome deleuzien, celui de multiplicité, où les éléments et leurs relations sont indénombrables, multiples et autonomes (Deleuze et Guattari 1980).



**Image 10.** *The shape of things to come*, 2018

Acrylique et techniques mixtes sur toile, 60 x 90 x 2 cm. © Alexandre Melay

L'espace de la toile, de la peinture devient aussi un espace de contestation, de liberté; c'est la liberté de la toile blanche du peintre qui s'affranchit des

cadres fonctionnalistes de la pensée préconçue ; plutôt que peindre dessus, c'est l'épaisseur de la toile qui est utilisée. La toile est cernée par des lettres en relief qui forment la phrase *The past will often try to attack the present with the pain of your memories* (Image 11); une phrase qui laisse libre à l'interprétation, le texte explorant à la fois le champ lexical et mental. L'œuvre peut prendre des sens ou des significations différentes et ainsi faire l'éloge d'une sorte de pluralité critique. Cette liberté de la surface de la toile correspond à la « liberté de la voile du navire », une potentialité à réaliser : « Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires » (Foucault 1984 : 762).

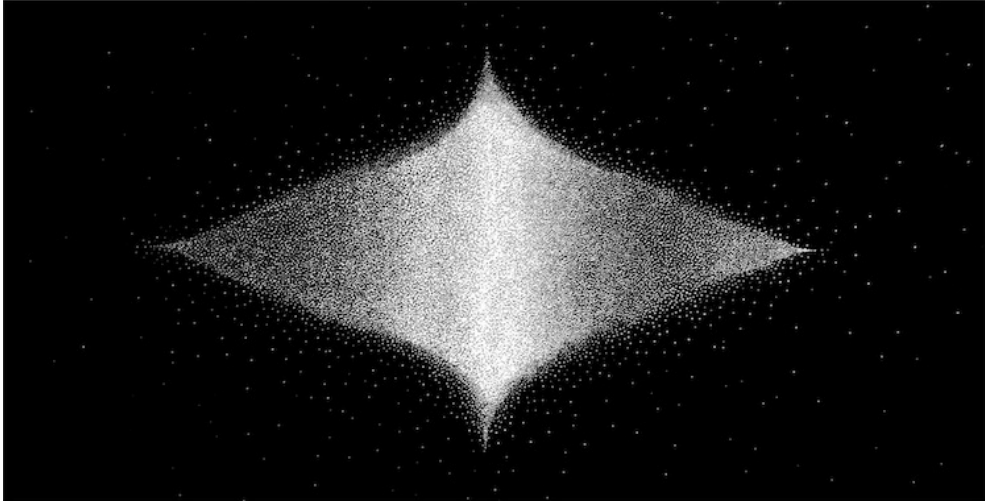


**Image 11.** *The past will often try to attack the present with the pain of your memories*, 2019

Lettres en bois sur toile, socle, tige métal, 72 x 40 x 2 cm. © Alexandre Melay

En témoigne aussi la peinture *Blow* (Image 12) qui rappelle le souffle d'une respiration. La surface de la peinture faite d'une succession de petits points blancs posés côte à côte forme une fusion avec la surface noire, où « de nulle part, l'esprit sort » (Dôgen 1998). Un espace monochrome incomparable qui accueille l'imaginaire. Le noir de la peinture est associé à des expériences radicales et au désir d'exprimer la radicalité des choses, un espace illusionniste, une quête de la sagesse qui commence par l'introspection et la connaissance de soi. Cette peinture est aiguisée par la méditation *zen*, aux spiritualités liées indissociablement à la respiration

et à ce qui n'est pas matériel: le respiré (Coupey 2009). Ici, traduire plastiquement ce respiré finit par donner vie à la matière.



**Image 12.** *Blow*, 2018

Acrylique et laque sur toile, 141 x 72 x 4 cm. © Alexandre Melay

## **6. Conclusion. Des espaces irréels dans un monde réel**

Si la représentation d'un espace soulève la question de l'hétérotopie, l'œuvre d'art et sa monstration peuvent alors se révéler comme étant l'un de ces « espaces autres », puisque la représentation même d'espace engendre nécessairement la question de l'hétérotopie ; et ce, à travers les notions de juxtaposition, de fragmentation ou de discontinuité, qui sont autant de traits plastiques et de caractéristiques essentielles du langage artistique. Cette hétérotopie est à l'image de l'œuvre à système *At the edge of things* (Image 13) qui combine installation, sculpture et peinture, une installation artistique composée d'une juxtaposition de plusieurs éléments : une toile d'où émergent des fragments de verres et un cube miroir qui reflète dans plusieurs directions la présence du spectateur et de l'environnement alentour, créant comme autant de juxtapositions, de fragmentations et de discontinuités, mais aussi une multiplicité de connexions<sup>18</sup> – connectant ensemble des éléments de différentes natures d'un point à un autre, sans avoir de centre, et c'est finalement en augmentant ses connexions, que la multiplicité change de nature, de but et de devenir :

<sup>18</sup> Selon le premier et le deuxième principe du rhizome, les « principes de connexion et d'hétérogénéité impliquent que n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » (Deleuze et Guattari 1980 : 13).

C'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image et monde. Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes. [...] Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature (les lois de combinaisons croissent donc avec la multiplicité) (Deleuze et Guattari 1980 : 14-15).

En ce sens, la multiplicité devient un moyen d'échapper aux normes, ainsi qu'à l'unité, permettant par la ligne de fuite, de faire fonctionner ces créations loin de toute normalisation et de domination :

Le rôle de l'art sera précisément de défaire toutes ces formes stables identifiables et contrôlables, corrélatives de dispositifs de pouvoir et d'assujettissement, pour retrouver le travail des multiplicités intensives (Deleuze et Guattari 1980 : 198).

C'est donc bien à travers le principe des multiplicités, en se connectant à divers sujets transversaux, que la création contemporaine a un potentiel pouvoir révolutionnaire, échappant à l'unification et au contrôle des normes majoritaires.



**Image 13.** *At the edge of things*, 2020

Tessons de verre, plâtre, peinture, cube miroir, dimensions variables.

© Alexandre Melay



Selon Foucault, dans les sociétés contemporaines désacralisées, certains espaces conservent, cependant, une certaine sacralité perdue ailleurs, ce à quoi l'œuvre d'art semble correspondre. En effet, nous sommes confrontés à un monde fixe qui impose des limites et des contraintes. Aussi, le besoin de créer des espaces et des événements alternatifs, des cellules de réclusion qui forment des lieux régénérateurs devient plus qu'évident. L'œuvre d'art marque ainsi un lieu en marge, cette zone de transition, cet entre-deux, entre un monde ordinaire quotidien et un monde imaginaire extraordinaire. Ce sont des mondes flottants, en dehors des normes, résidants en dehors de la société structurée, en dehors du temps et de l'espace, mais qui existent côte à côte. Dans le contexte des sociétés néo-libérales, l'importance de ces contre-espaces est loin de se démentir, en devenant subversion et condition même d'une possibilité d'émancipation. Ce sont des contre-espaces, faits de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace contemporain, des « espaces de résistance » (Deleuze 1998 : 141) qui ont une fonction de compensation par rapport à l'espace restant, avec pour but d'en créer un meilleur.

Finalement, c'est bien l'œuvre d'art qui permet d'entretenir de plus en plus avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. Elle peut représenter la réalité elle-même perfectionnée ou l'envers de celle-ci ; c'est donc un espace qui peut être pensé comme irréel dans un monde réel. Les œuvres d'art hétérotopiques apparaissent dès lors comme de véritables territoires rhizomatiques au sens entendu par Deleuze et Guattari ; des espaces de connexions et d'expériences, où s'installe l'imaginaire permettant de construire des mondes parallèles, des ailleurs fictionnels. Par conséquent, l'hypothèse théorique selon laquelle l'œuvre d'art se définit comme hétérotopie, doit se comprendre comme un moment de rupture de l'ordre habituel du discours, celui de l'ordre social dominant, en pouvant parfois être le lieu même d'une expérience de perception inédite, dans lequel le soi peut se transformer. La dimension hétérotopique devient perceptible dans les créations contemporaines puisque le potentiel hétérotopique de toute œuvre d'art est d'« inquiéter », « sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, et parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent » (Foucault 1966 : 9). L'œuvre d'art cherche finalement à faire prévaloir une certaine poésie propre à l'inversion des valeurs qui appartient au regard hétérotopique. C'est en ce sens que l'œuvre d'art doit être considérée comme un lieu habité et habitable par l'esprit ; équivalente à une expérience perceptive qui produit chez le spectateur un écho, une obligation de retour sur soi, une re-subjectivation provoquée par l'interrogation qu'elle lui pose.



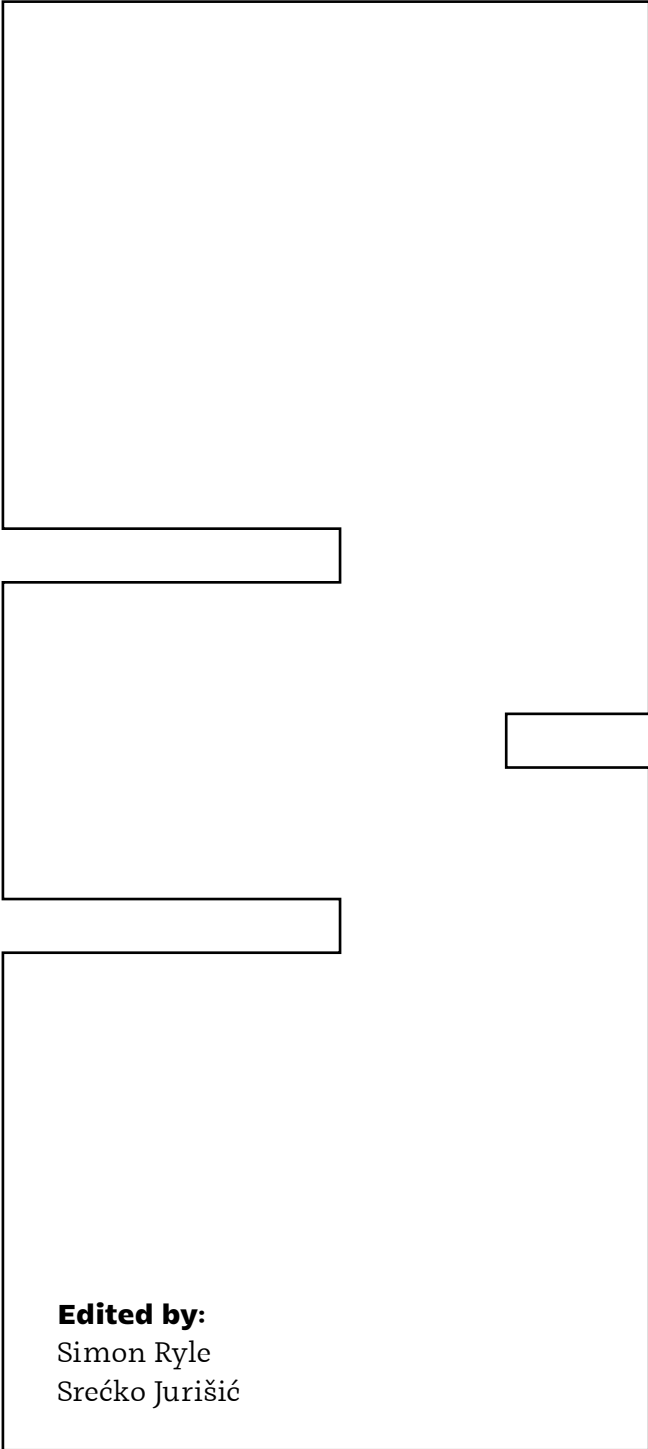
## Œuvres citées

- Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*. Paris: PUF, 1957.
- Berque, Augustin. *Vivre l'espace au Japon*. Paris: Presses universitaires de France, 1982.
- Berthier, François. *Le jardin du Ryôan-ji . Lire le zen dans les pierres*. Paris: Adam Biro, 1997
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel, 1998.
- Buci-Glucksmann, Christine. «Les lieux de la transparence». *Œuvre et lieu: essais et documents, essais et documents*. Paris: Flammarion, 2002.
- Coupey, Philippe. *Zen simple assise . le Fukanzazengi de maître Dôgen*. Paris: Éditions DésIris, 2009.
- Cornu, Philippe. *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie, Tome 2 . Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création ?* Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis – 17/05/1987. In *Trafic*, n°27, Paris: Éditions P.O.L., septembre 1998.
- Defert, Daniel, «Hétérotopie: tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles». In *Le corps utopique, les hétérotopies*, pp. 37-61. Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- Dôgen, *Corps et esprit*. Paris: Le Promeneur, 1998.
- Foucault, Michel. «Des espaces autres» (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). In *Architecture, Mouvement, Continuité*, octobre 1984, pp. 46-49.
- Foucault, Michel. «Des espaces autres». In *Dits et écrits IV (1980-1988)*. Paris: Gallimard, 1984.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits I (1954-1969)*. Paris: Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel. «La pensée du dehors», *Critique*, n° 229, juin 1966.
- Hashimoto, Noriko. «Le concept de *ma* et ses transformations sémantiques comme voie d'accès à l'esthétique japonaise». In *japonaise*. Paris: Éditions J.-M. Place, 1990.
- Heinich, Nathalie. *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*. Paris: Gallimard, 2014.
- Heinich, Nathalie. «De l'objet à la relation : une révolution copernicienne». In *Revue du MAUSS*, n° 47, 2016, pp. 30-31.
- Helft, Claude. *La mythologie japonaise*. Paris: Actes Sud, 2003.
- Herbert, Jean. *Aux sources du Japon . le shintô*. Paris: Albin Michel, 1964.
- Hisamatsu, Shinichi. *Toyoteki mu (Le Vide oriental)*. Tôkyô: Kôdansha, 1987.
- Hover, Thomas. *Zen Culture*. Londres: Arkana, 1989.
- Isozaki, Arata. *MA, espace-temps du Japon*. Catalogue d'exposition. Paris: Musée

- des Arts Décoratifs, Festival d'Automne à Paris, 11 octobre-11 décembre 1978.
- Katô, Shûichi et Sabouret Christophe. *Le temps et l'espace dans la culture japonaise*. Paris: CNRS, 2009.
- Lacan, Jacques. *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*. Paris: Presses universitaires de France, 1949.
- Marillier, Bernard. *Shintô*. Puiseux: Pardès, 1999.
- Martin, Jean-Marie. *Le shintoïsme ancien. Le shintoïsme, religion nationale*. Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient, 1988.
- Nitobe, Inazô. *Bushidô, l'âme du Japon*. Noisy-sur-Ecole: Budo, 2000.
- O'Doherty, Brian. *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie (1976)*. Genève : JRP-Ringier, 2008.
- Pistoletto, Michelangelo. *L'Homme noir, le côté insupportable*. Paris: Beaux-arts de Paris Éditions, 2014.
- Rancière, Jacques. *Le spectateur Emancipé, Les paradoxes de l'art politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.
- Saint Augustin. *Confessions*. Paris: Garnier Frères, 1964.
- Soko, Phay-Vakalis (dir). *Miroir, appareils et autres dispositifs*. Paris: Éditions de l'Harmattan, coll. Esthétiques, 2009.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. *Zen and Japanese Culture*. New York: Pantheon Books, 1959.
- Tiberghien, Gilles A. *Notes sur la nature. La cabane et quelques autres choses*. Paris: Éditions Le Félin, 2014.
- Thoreau, Henry David. *Walden ou la vie dans les bois*. Paris: Gallimard, 1922.

# Cross Cultural Studies Review

A journal for comparative studies  
of culture, literature, and the arts



**Edited by:**

Simon Ryle

Srećko Jurišić

**Reviews / Cross Cultural Korea**



# **Bora Chung, *Cursed Bunny*. Translated from the Korean by Anton Hur. Honford Star, 2021.**

Brian Willems\*  
University of Split

Bora Chung's short story collection *Cursed Bunny* (2017, English translation, 2021) is full of strange events. A head pops out of a toilet. A woman become pregnant by taking birth control pills. A sorcerer curses a kingdom with blindness, but out of kindness. Yet what is most strange about these stories are not these odd events, but rather the way the characters react to them. Take the first lines of the opening story, "The Head," for example:

She was about to flush the toilet.

"Mother?"

She looked back. There was a head popping out of the toilet, calling for her.

"Mother?"

The woman looked at it for a moment. Then, she flushed the toilet. The head disappeared in a rush of water.

She left the bathroom.

At first it seems that the most unexpected element of the story is the head coming out of a toilet. Yet the head is not the strangest thing about this passage. The strangest thing is how the woman reacts. She looks at the head for a moment, flushes the toilet, and leaves the bathroom. She does not do any of the things that could be expected, such as scream, call the police, or whack the head with a hair dryer. A head popping out of the toilet is an unexpected event, yet her reaction to this event is even more unexpected. In order to approach what the stories in this collection are trying to say, it is the reactions, or lack thereof, of the characters to such events that prove to be most important.

\* bwillems@ffst.h

The next time the head pops up in this story, the woman initially has a more understandable reaction. “The woman became furious.” That makes sense when compared to the world the reader lives in. If a head appears in a toilet (and for a second time, no less), one possible reaction is to be furious. Yet the reason for her anger once again distances her from the world the reader might know: “I never gave the likes of you any permission to live in my toilet,” she says. The reason she is angry is because of... private property? The woman is not shocked at the appearance of the head, but at the fact that the head is living on the woman’s property without permission. If the head had the proper paperwork, well, that would be a different matter. But just taking up residency in someone else’s toilet without even asking could make someone really angry.

This is one strategy of how these stories work: the reactions in the story world are odd, yet treated as normal in the story. This means that there is something different about the story world which accounts for this lack of reaction. Figuring out this difference then leads back to truths about the reader’s world. For example, in the quote above from “The Head,” there is an irrational attachment to private property, which is surely something relatable. It is in this way that the strangeness of the stories leads to their truths, which is what George Saunders means by “the door to truth might be strangeness” in his discussion of Gogol’s short story “The Nose,” found in *A Swim in a Pond in the Rain* (2021). The strangeness of Gogol’s story is not just in the appearance of the nose, but in the way that the different characters (and narrator) accept a nose going about in the world. It is not much of a stretch to compare the strange truth of the Russian writer and Chung’s work. Chung is professor of Russian language and literature at Yonsei University, as well as being a translator of Russian and Polish literature into Korean.

Another important aspect of the stories is that they have multiple endings. This does not mean that the stories have alternative endings, but rather that the “core” of a story is resolved, but then the story continues on, complicating the narrative with additional endings in order to bring out an unexpected truth.

The endings of “The Ruler of Winds and Sands” are a good example of this. The story is a twist on a fairy tale. A princess travels to another country to marry a prince. The catch is that his kingdom has been put under a curse of blindness. The princess goes on a quest to meet the man who enacted the curse, the king-sorcerer of the desert. Yet once the curse is lifted, happiness does not ensue, since there was a reason for the curse in the first place, and the princess would have done best to have left things alone.

This seems like the proper ending to the story. A tale of the blindness of greed filtered through the lens of a fairy tale. However, the story goes

on. The desert king has destroyed the prince's kingdom and the princess is riding above it in the king's floating ship made of golden gears. The princess then makes a strange request. "I wish to live as a mortal," she says, "I wish to meet a man who is like me, who will cherish and love me as I do him, to have children, to see them grow up and find their own mates and have their own children...That is the life I wish for." The desert king then tells her that he cannot give her mortality, but can give her a peace and eternity that mortals will never know. In this sense the resolution of the story is now unresolved, since a story of blind greed has been turned into something else, perhaps into a story about the danger of expectations and the peace that comes from knowing they can never be fulfilled. Yet the meaning is not as clear as it was before.

This is not the only story to function in this way. Chung's stories have a way of providing an answer and then taking that answer away at the last moment. The second story in the collection, "The Embodiment," is a good example. At first it seems like a tale about the pressures of women in South Korea to fit into a strict, patriarchal structure. Yet at the end, when the main character seems to have avoided this fate, she is said to have "tears of relief, sadness, or of something else entirely, she herself couldn't tell." The "something else entirely," placed in the final sentence of the story, opens the meaning up when it seemed locked in.

These are strange, unresolved stories that speak truths about the real world and then counteract those truths through complications, ambiguity, and confounding expectations. So perhaps the wrong questions are being asked of these stories, or the wrong exceptions are being put on them as a whole. Their point is not in their resolution, but their anger. They are not about their solutions, or their meaning, but the problems they are addressing. This relates to a quote from a recent interview the book's translator gave in *The Bookseller*, in which he says that "Koreans do not believe revenge is a dish served cold, we serve it on fire and spinning through the air. Maybe that's what the world really needs right now, not bullshit Christian forgiveness." Chung's stories do not offer forgiveness, neither to their characters, nor to their readers. And they are all the stronger for it.

# **Alan Ford. Bolje izdati knjigu nego prijatelja, Marjan Matić (a cura di), Novi Beograd, Dom kulture Studentski grad, 2019**

Petra Gradac\*  
University of Split

Anche se si tratta di un fumetto italiano, *Alan Ford* è più radicato nell'immaginario collettivo dei paesi dell'ex-Jugoslavia che nella sua terra d'origine. È logico, dunque, che la maggioranza dei libri che ne trattano dal punto di vista critico sia pubblicata fuori d'Italia. Ciononostante visto che ci troviamo di fronte di un fenomeno culturale che dura ormai da più di mezzo secolo, si sente tutt'ora una certa mancanza di testi dedicati all'esplorazione dettagliata dell'opera. Il libro di Lazar Džamić *Cvjećarnica u Kući cveća* (2012, significativamente ampliato per la seconda edizione) è stato il primo tentativo di esaminare seriamente il fumetto del duo Magnus / Bunker come un'opera d'arte focalizzandosi in particolare sulla sua importanza e il suo lascito nei paesi della sua più grande notorietà.

Negli anni più recenti il canone critico incentrato sulla serie è aumentato, per lo più grazie alla recente commemorazione del cinquantesimo anniversario della pubblicazione del primo volume, *Il gruppo T.N.T* (1969). Sono state organizzate diverse mostre nei paesi ex-Yu e pubblicati libri come *Halo, Bing* (2019) e *Alan Ford. Bolje izdati knjigu nego prijatelja* (2019).<sup>1</sup>

Quest'ultimo è una raccolta di saggi critici, discussioni e interviste che girano attorno all'universo del fumetto in questione offrendo una panoramica raramente vista negli anni precedenti. Il volume è accompagnato dal ricco apparato iconografico con alcune tra le scene più iconiche tratte dagli episodi della serie. Sono particolarmente interessanti le piantine del negozio di fiori e del nascondiglio segreto di Numero Uno (quello originale e quello rinnovato dei numeri recenti).

\* pgradac@ffst.hr

1 Nel 2021 l'editore croato Sandorf ha pubblicato persino il romanzo di Max Bunker, lo sceneggiatore di *Alan Ford*, dal titolo *Nel nome della mafia (U ime mafije)* a dimostrazione della popolarità di cui Bunker, al secolo Luciano Secchi ancora gode.



Alcuni dei contributi, per esempio quelli scritti da Vladimir Jakovljević, offrono per la prima volta delle sistematizzazioni esaurienti, resesi negli anni oltremodo necessarie, circa le varie edizioni, albi speciali e ristampe della serie in Italia, ma anche all'estero. Vengono enumerate le varie edizioni del primo numero nella regione balcanica (ce ne sono state ben tredici) e in Italia (oltre venti) e sono specificate le edizioni da collezione. Jakovljević mette insieme anche un percorso nelle origini del nome di Alan Ford nel saggio "Alan Ford pre Alana Forda". Sembra che l'Editoriale Corno avesse pubblicato un fumetto di fantascienza spagnolo di nome *Johnny Galaxia* (1961-62) sotto il titolo *Alan Ford* per non creare confusione con *Gionni Galassia* di Benito Jacovitti. L'editore principale della serie era Max Bunker e il nome gli piacque così tanto che, otto anni dopo, decise di darlo all'eroe del proprio fumetto.

Tra gli altri testi inclusi si trova un'intervista con Lazar Džamić, rilevante perché Džamić è una delle figure più rilevanti nel ancora lacunoso panorama critico dedicato all'*Alan Ford*, ma in realtà l'intervista non va oltre al sunto dei contenuti del suo libro di fatto perdendo l'occasione di aggiungervi qualche spunto interessante.

Dalle sempre presenti lodi, oramai ripetitive, a Nenad Brixy in questo libro si passa a un'analisi più sostanziosa del suo lavoro di traduttore: il saggio dal titolo "Tajni jezik 'Brixy'" di Mario Reljanović, è un testo ricco di esempi di analisi comparata tra l'edizione originale italiana, una traduzione letterale e poi quella di Brixy, portando alla luce alcune delle tendenze più o meno conosciute degli interventi di Brixy sulla sceneggiatura. Esse spaziano tra localizzazioni (la sostituzione di 'pizza' con 'burek'), cambiamenti che conservano il senso ma cambiano la forma (risultano talvolta più comici dell'originale) e perfino modifiche dove cambia anche il senso della nuvoletta (anche qui solitamente per sfruttare l'opportunità per fare una battuta).

Il volume non perde l'occasione di esaminare l'influsso della serie sul fumetto croato della serie attraverso un'intervista con Pavle Zelić, l'autore del fumetto *Lana Tafi*, un omaggio educativo ad *Alan Ford* dove la protagonista combatte contro farmaci falsi. Esso rappresenta un'ispirazione diretta rispetto a *Alan Ford* che è risultata in un'opera che ha avuto risonanza internazionale e ha avvicinato molti giovani fuori d'Italia ad *Alan Ford* e al fumetto in genere. Pavle Zelić è stato anche uno dei partecipanti alla tavola rotonda "Alan Ford: prvih 50 godina" che ha toccato tutti i temi di rilievo legati ad *Alan Ford*: le esperienze dei partecipanti col fumetto, il suo successo in Jugoslavia, la traduzione, la censura, lo stato della serie oggi. Si è cercato, però, di guardare anche al futuro, speculando su come avvicinare il fumetto alle nuove generazioni e su come mantenere *Alan Ford* in vita e parte della cultura per anni che seguono. Gani Sunduri ha parlato dei tentativi di introdurre *Alan Ford* in Albania,

mentre Lazar Džamić ha ipotizzato su come si potrebbe adeguarlo alla sensibilità anglosassone, così diversa da quella balcanica o mediterranea. Il saggio “Zašto je Alan Ford vanvremenska kritika društva” di Mario Reljanović esplora i temi del fumetto, ossia la sua satira dei vari problemi sociali, tra le quali la povertà, la corruzione, la disfunzionalità delle istituzioni, la guerra e la crisi ecologica concludendo che *Alan Ford* è diventato un fumetto un po' assurdo perché gli albi di 50 anni fa sono ancora rilevanti, mentre quelli più moderni si sono allontanati dai temi di origine e sono soltanto un “[...] osrednji kriminalistički strip u kojem tek ponekad možemo vidjeti odbljeske satire koja je ranije dominirala, a čitamo ga i dalje po inerciji, sećajući se nekih starijih, vanvremenskih epizoda koje će ostati aktuelne još mnogo godina” (102). Alla fine del volume il lettore trova una guida agli eventi organizzati per l'occasione del cinquantesimo anniversario compilata dal collezionista Rok Glavan. Vi vengono elencate e brevemente descritte le mostre e le fiere a partire da Belgrado, Zagabria e Lubiana fino a Milano, la città di nascita della serie. Glavan è stato l'organizzatore della mostra *Alan Ford* a Lubiana e racconta il proprio rapporto col fumetto e l'evoluzione della mostra che si è amalgamata con tutti gli altri modi in cui la gente ha potuto festeggiare *Alan Ford* nel 2019.

Sebbene è in parte un ripercorso di temi già ben conosciuti, *Alan Ford. Bolje izdati knjigu nego prijatelja* aggiunge anche alcune novità interessanti e utili a chi si interessa di *Alan Ford*. Il libro è di natura quasi erratica, contiene un po' di tutto, ma non va molto in profondo anche quando potrebbe. Tuttavia, si tratta di un altro piccolo passo verso la legittimazione di *Alan Ford* all'interno del canone della critica del fumetto.

# **David Farrier. Anthropocene Poetics: Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019.**

Gianna Brahović  
University of Split

The term 'Anthropocene' has recently become extensively used in literary criticism, but not in its original meaning where it defines humans as being superior to other living beings, but as a term used to encapsulate the effect humanity has had on deep time, the time of different geological events that are vastly greater and more significant for the Earth than the short human lives. Therefore, in his book *Anthropocene Poetics. Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction* David Farrier uses this term "as a reappraisal of what it means to be human in a time of political, ethical, and ecological crisis" (17). He regards humans as 'geological agents', a term coined by Dipesh Chakrabarty, responsible for the ecological crisis that is looming while simultaneously exploring our reaction to these changes and the ways in which they manifest in poetry and art. Throughout *Anthropocene Poetics* Farrier relies on the philosophy of "Kathryn Yusoff in approaching the Anthropocene as a "provocation," a spur to the imagination to rethink and reconfigure relations in (deep) time" (17). He provides the readers with various points of view of different poets and artists that have decided to centre their work around the ways in which our actions affect the planet we live on in order to bring light to the most pressing issues with which we are faced today.

While Farrier acknowledges the division of the Anthropocene studies into multiple diverse sections based on the subject of research, i.e.

\* gbrahovic@ffst.hr

Holocene, Plantationocene, Capitalocene, Chthulucene, Homogocene, and Plasticene, at times they may seem overwhelming, so in his book he “addresses the three main rubrics for understanding environmental crisis within the humanities – the Anthropocene and the “material turn” in environmental philosophy, the “Plantationocene” and the role of global capitalism in environmental crisis, and the emergence of multispecies ethics and extinction studies – to provide a more rounded perspective on this diverse, at times conflicted field” (8). Since “the Anthropocene is an event that challenges our sense of what an event might even mean” (ibid., 7), these different viewpoints all contribute to our understanding of the complexity of the era we live in. In the first chapter Farrier writes about thick time, in the second chapter he focuses on sacrifice zones, while in the third chapter he focuses on Donna Haraway’s theory of kin-making. As a bridge between poetry and the awareness of the time we live in Farrier uses art, starting each chapter with an analysis of an art piece focused on an environmental issue which he then further explores in poetry.

In the first chapter of *Anthropocene Poetics*, titled “Intimacy: The Poetics of Thick Time”, Farrier “explores the intimacy that inheres within the deep time of geologic and evolutionary processes” (9). We are closely related to these processes by the mere fact of our existence, the same processes that shape the Earth shape us as well, just like our every action that influences the environment sooner rather than later influences our lives as well. The subtitle “Thick Time” in the title of the first chapter “refers to the lyric’s capacity to put multiple temporalities and scales within a single frame, to “thicken” the present with an awareness of the other times and places” (ibid., 9). In other words, the time we live in is simultaneously aware of our past and our future, creating an uncanny and viscous timeline “devolved across species and objects” (Farrier, 19), and poetry is one of the few ways of expression that can bring forth all temporalities that make up thick time. Here, Farrier discusses the poetry of Elizabeth Bishop and Seamus Heaney, focusing on their exploration of our experiences of time, of the in-between spaces and boundaries between objects. For him, Bishop’s interplay of geological features, as well as the notion of time as “a force that both gives shape to and receives the impress of life” (ibid., 23) in her poetry, provides an extensive area for the study of the particular kind of poetics emerging in the Anthropocene. Similarly, Seamus Heaney deals with geological features, putting them opposite the organic life, showing the undeniable connections that tie every aspect of our existence together. Farrier explains that “if Bishop’s poems help to engage a form of geologic imagination, in which the body is enfolded in deep time, Heaney’s work allows us to approach the Anthropocentric dimensions of this” (47) which is why for him their poetry presents a great introduction into the Anthropocene, even though it is not usually

regarded in this manner.

In the second chapter, titled “Entangled: The Poetics of Sacrifice Zones”, Farrer discusses the role experimental poetry has in shaping our understanding of the world we live in. ‘Sacrifice zones’ is the term coined by Naomi Klain that refers to the “places, such as oil fields or opencut mines, that are sufficiently out of the way of consumer experience or where the rights of inhabitants (typically indigenous or nonhuman) are held sufficiently lightly that they can be considered expendable” (ibid., 52). Regardless of our awareness of sacrifice zones and the space which they take up, sooner or later we feel the impact they have not just on a local, but on a global scale. Farrer has, in the poetics of Peter Larkin and Evelyn Reilly found the poetics which encapsulates these problems we are faced with, showing how the directness of experimental poetry in dealing with everyday problems can be instrumental in connecting diverse areas of human study. In his own terms, Farrer says that he “argue[s] that Peter Larkin’s investigations of English plantation forests and Evelyn Reilly’s examination of the liveliness of plastic in her collection *Styrofoam* offer a kind of distraction-based poetics that renders visible the dense entanglements underlying the simplified world” (54).

The third chapter of *Anthropocene Poetics*, “Swerve: The Poetics of Kin-Making”, centres around the work of Donna Haraway, for whom “cultivating a sense of kinship with multispecies familiars is the most pressing obligation in an era of haemorrhaging diversity” (ibid., 89). All lifeforms since the beginning of time give and take from each other, and, in that interplay, knots are formed that entangle them completely resulting in kin-like connections which are proved to be crucial in our understanding of the processes of evolution. Farrer describes the poetics of kin-making as “collaborative, lovelorn, and unpredictable, thick with encounters both sensual and uncanny and fraught with risk” (93). It reveals the quintessential truth: while we are separate from others, we are also “fundamentally constituted through others” (ibid., 94) and our existence is, just like theirs, the product of thousands of years of genetic interchange. The authors whose work Farrer discusses the most in this chapter are Mark Doty, Sean Borodale, and Christian Bök. In their works, these authors are concerned with the visible and invisible bonds that bind all species in the world. From the growing population of jellyfish to the declining biodiversity, Farrer explores the influence humans have on other life forms as well as the turn towards the nonhuman that is apparent in recent years. As the pinnacle of human exploitation of other life forms Farrer writes about Christian Bök’s ongoing *Xenotext* experiment in which he attempts “to write an “eternal” poem in the genome of an extremophile bacterium” (110). As Farrer further explains, “both Doty and Borodale are haunted by futures of ecological collapse; in response to this, they incline toward

collaboration with their animal subjects,” while “Bök shows how we can discover connection, the furtherance of life and meaning, in the most constrained circumstances” (122).

David Farrier’s *Anthropocene Poetics. Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction* provides a fresh outlook on the poetics of the period we live in. By starting each chapter with an analysis of an art piece or an experiment, he shows the indivisible bond between art, literature, and sciences which has always existed. Art and literature are presented as being the ones that seem to recognize the subtle changes in the ways in which humanity perceives the world most clearly and are the ones that allow people to communicate their thoughts deeply as well as concisely. In his book, Farrier deals with questions that are prevailing in our time that are primarily concerned with the ecological crisis and shows the mechanisms poets and artists apply in their works to bring them to light. He successfully condenses all major concerns that arise in the Anthropocene studies and shows how the complex interplays and relations between the humanity, other species, and the world as a whole function as well as the traces which these occurrences leave in our environment. In this sense, he achieved his goal in providing a wonderful and inspiring insight not only into the theories humanities develop in order to understand the transitional time we live in but also the ways in which humans express their understanding of the unstoppable changes that are happening through art and poetry.

# **Sabiha Nabooat. *Yaadoñ Main Safar*. Lahore: Batool, 2020.**

Shahab Yar Khan\*  
University of Sarajevo

*Journey Through Memories* ('Yaadoñ Main Safar', 2020), is a striking and remarkable book (published in Urdu language) by Sabiha Nabooat, a Lahore based Pakistani writer. When we compare the literary stature of Sabiha (born 1944, Darya Abad, India) with the great female prose writers whose works dominate the horizon of the print and the electronic media of the late twentieth and the early twenty-first centuries (Khadeeja Mastoor, Bano Qudsiya, Bushra Rehman, Razia Butt, Noor Ul Huda Shah, Sarwat Nazeer are only a few names to mention), she appears to be a writer of lower rank. *Journey Through Memories*, however, forces us to reevaluate our impressions as this book can easily be ranked among the most emphatic statements ever registered by a female voice in the Sub-continent.

This, 263 pages, hardbound book is a collection of 44 short stories, 7 columns, 5 personality sketches, 5 travel memoirs and 1 interview. The book is adorned by a sensational foreword, composed by one of the most appreciated columnist and prose writer of contemporary Urdu literature, the recipient of the highest civilian award in Pakistan, 'Pride of Performance', Masood Ashar. Ashar writes in his foreword, 'Sabiha knows the art of literary formulations. Most noticeably, the way she makes a simple subject an artful experience, determines the unique value of this book.' (p.15)

Feelings dominate thoughts throughout the book; whatever is subjectively simple in the life of a typical Sub-continental housewife, becomes an experience of cosmic scale. Ashar's observations carry weight; it is the depth found within a particular happening not the width of it which gives *Journey Through Memories*' an atmosphere of mystical serenity and pensive joy.

There is no need to say that Sabiha is primarily a short story writer

\* shahabyar.khan@ff.unsa.ba

whose works have attracted a wide range of audiences in the last two decades. The Lahore based quarterly, literary and social study's journal in Urdu language, *Batool*, takes the credit for printing her works regularly throughout the last two decades and thus enabling her to explore her own potential to write about issues which matter to all the middleclass Pakistani-Indian women of our age. The selected short stories in the book reflect upon the variety of subjects of a chaotic nature that she has been pondering upon over the years as a woman living in a gender biased society, but she pens them with calm deliberateness of a mother. These stories are a journey through time; time that corresponds with her personal life and the time lost in the wilderness of the history of Pakistan and India.

Recurrent images in these stories, immigration and the plight of the immigrant, are dramatically universal and globally relevant themes of our contemporary world. We see the memories of the place that her family migrated from after the partition of India in 1947, dominating the stories of poignant note like, *My Granny*, *The Loyalist*, *The Shawl of Memories* and *These Sixty Years*. The sense of a bewildered heart, lurking beyond the international boundaries, haunts the readers' imagination. However, it is the growing insecurity of an aging person which comes to replace the thematic pattern in her later writings.

*Dwelling of the Elderly*, *Apple of the Eye*, *My Partners*, *Unfinished Writings*, *Even That Moment Passed*, *To my Daughter*, *Mothers' Day*, *Hum Drum* and *Out of Date* are the specimen of that parent thought in which her writing-decorum excels; she could probably have not made this choice but the habit of mind of dotage, the fear of being vulnerable and the feeling of running down a precipitous declivity bounced back on the paper as her strongest feeling when she was at her weakest. She portrays her own images in the personae of the old characters of her stories but she never leaves them isolated or defeated. In these stories we see an astonishing evolution, within the total space of two or three pages, when a character rises above the tides of time and begins to live with sense of 'inward' dignity. The sense of dignity emerges from the sense of appreciation for the world of that truth where all the desired shapes only are perceived and all the accessories, including the concepts of social success, love and recognition by children, desire for physical strength, become invisible. Old age is made here a battleground of spiritual awakening and the slumber of worldly expectations. The way an old person emerges as hero to its own self in her stories, is unprecedented. She shuffles the entire value system of our societies and creates a world of her own where distinctions of old and young, woman and man, successful and unsuccessful do not exist. The only distinction is the soul that remains vibrant even while facing death and the listless soul that never encounters life even



at the prime of youth.

Her travel memoirs are surprisingly quite different in texture. As curious readers we expect the insights of a housewife into another culture but what we see instead is an amazing blend of politically well informed, culturally observant and socially hyperactive mind merging with the housewife's eyes exploring the new kind of kitchen utensils, interior décor, fine tapestry and housing schemes of the local people. The most charming and informative of these writing are, *In an American Party*, *In America-the Land of Red Indians*, *A Few Days in Bosnia*.

The longest of all the travelogues is the one about Bosnia and Herzegovina. Bosnian experience is portrayed here as literary expression of sentiment which mythologically unites the apparently distanced nations of South Asia and South-East Europe. The writer demonstrates outstanding knowledge of history of Medieval Bosnia, its ancient rituals and traditions, and linguistic-cultural heritage, and puts all into contrast with her own community. This particular piece has been recently translated into Bosnian/Croatian/Serbian (BHS) by Zerina Maksumic and is well appreciated in local literary circles.

*Journey Through Memories* is a milestone as it sets new boundaries for the female writers of the Sub-continent. This book is 'idealism' at its best.

# **Samuel Jay Keyser. *The Mental Life of Modernism: Why Poetry, Painting, and Music Changed at the Turn of the Twentieth Century*. The MIT Press, 2020.**

Mirko Starčević\*  
University of Ljubljana

An aesthetic of inaccessibility, meanings disassembled and divorced from their previously settled upon significations, the impossibility of arriving at meaning, the logic of indeterminacy, the disintegration of mimetic representation in painting, stretching the limits of tonality in music, all these inhabit the essence of modernism. In his work “The Mental Life of Modernism: Why Poetry, Painting, and Music Changed at the Turn of the Twentieth Century,” Samuel Jay Keyser sets out to determine and establish the grounds upon which modernism’s aesthetic of defamiliarization came to be formulated.

Keyser attributes the generative and primal impetus of modernism in the sister arts of poetry, music, and painting, to a cognitive shift. Modernism, if defined as a primarily cognitive phenomenon, is, in historical terms, not exactly modern, nor is it an unseen anomaly, for, as Keyser goes on to point out, the Newtonian revolution of the 17th century can be seen as modernism’s precursor in terms of its abandoning ideas of the intelligible world for the intelligible ideas about the world.

In the opening chapter of the book, Keyser relates a dinner conversation he had with Noam Chomsky several years ago during which Chomsky rekindled the theory he had first advanced over fifty years ago about modernism and Newtonianism having been the result of a cognitive

\* mirko.starcevic@gmail.com

change, of the brain reaching its natural limits, which forced it to look for answers and creative concepts beyond the bounds of ordinary understanding, its natural predilections, commonsensical intuitions, and, finally, ready-made conclusions.

The Newtonian revolution, along with its reversing of the contact-mechanical propositions, meant a parting of ways with the dogmatism of empirical bias. However, the absorption of science in its modern sense into the orbit of public consciousness was slower than gradual. The world posited in purely mechanistic terms was only gradually supplanted by the world which came to be defined by the attraction-repulsion natural laws, essentially contactless and connatural to their unintelligible foundations. Science, for as long as it had been understood as natural philosophy, was not unfathomable to most who were formally educated. In the 19th century, however, science, doubtlessly under the sway of Newtonian revolution, underwent rapid and profound changes, so much so that the common core of an educated individual's knowledge base no longer sufficed in helping him or her get beyond the superficial strata of science's basic principles. The reduced level of intelligibility and accessibility can, thus, be defined as the intersecting point between Newtonianism and modernism, the former serving as the latter's blueprint.

Keyser early on explicitly mentions that cultural factors play a secondary role in the birth of modernism and establishes that modernism's aesthetic of inaccessibility gained its foundational propulsion in the form of a unified abandonment of shared rules. The shared rules having been abandoned, modernists moved into the private sphere, overturning the dominancy of extrinsic factors in the creative process. The moving principle of the cognitive leap was directed from our hardwired proclivities and predispositions, from our natural intelligence, towards general intelligence and, in this way, towards what could be described as a post-natural aesthetic. The impulse of creative fervour was by modernists located in a different part of the brain than the one predominantly used by their predecessors, which inevitably and largely contributed to art becoming stranger, more abstruse, given to the uncanny incursions into the recursive modes of expression, which brought the traditional sense of meaning to a breaking point and in the process created the dialectics of creation that were impervious to the overly facile resolution of contradictions inherent in any imaginative narrative.

Art becoming the offspring of general intelligence, Keyser contends, it put heavier, in many ways unprecedented, demands on the audience which had been accustomed to the unvariegated pattern of constancies. The new

art form required more effort to be fully appreciated. The main reason for this lies in the fact that general intelligence belongs to that region of the brain that is usually reserved for processing systems of thought that are congeneric with, for instance, algebra. In other words, modernist art fell or was subsumed under the same systems of cognition which are responsible for processing algebra-like operations. The brain's hardwired proclivities were no longer sufficient in confronting the innovative landscape of private formats regnant in the modernist artform.

Each private format, a highly individual yet ex-centric contrivance of an artist, comprised of its own secret structure which Keyser names the Easter Egg. The term can be traced back to the 1970s, when software developers started encoding secret messages into their programmes. Easter Eggs or hidden structures within a work of art were already made use of as far back as the time of Chaucer but their use which had until the early 20th century been sporadic became widespread with the advent of modernism. The law of indeterminacy being inherent to a modernist work of art, it must be stressed that a discovery of the Easter Egg does not always correlate with a full understanding or aesthetic appreciation of an artwork. In fact, it could be argued that the work of art could be enjoyed to a higher degree insofar as the Easter Egg remains unfound, for a modernist work of art does neither instruct nor point towards meaning. Its role is to suggest, to insinuate, by means of instinctive appreciation. To put it differently, the central meaning of a modernist artwork is at one with the law of indeterminacy. The more and more abstract, less defined, formats are meant to recall rather than point out or profess, that is, to re-call, as in call anew the observer to re-observe the already observed. Nevertheless, modernists were wary of undue repetition and recursion as creative methods due to their being inimical to the inner value of a private format and due to their introducing a format of recurrence out of which predictability and a lost sense of intimation are born.

When a work of art does tap into our hardwired space, a region of the brain called fusiform gyrus is activated. Its function is to recognize the recursive forms of the world which surrounds us, the metrical units in poetry, the contours of a human face in a painting, and the reproducing tonal sequences in music. Such art, however, veers towards the category of premodern art, for it persists in being dutiful, to an extent at least, to the pre-modernist logic of mimetic depiction. On the other hand, rather than rendering the world experience predictable, modernist art foregrounds the defamiliarized aspects of being, thus rendering the hardwired part of the brain inadequate in recognizing the newly-formed and always shifting categories. Expressed differently, the image is no longer the

substructure of permanence. Arriving at meaning becomes a secondary objective. The primary focus shifts towards the experience of the object as the dismembered fragment within which the indeterminate laws of reality converge.

There are two important aspects of analysis which Keyser does not include in his work and could further fortify his underlying thesis. First, Keyser imputes the cognitive shift from the shared rules system towards the private formats to a belief that the natural aesthetic had been exhausted. He is convinced that the shift had nothing to do with either historical or cultural events preceding modernism. Despite the fact that Keyser highlights the exhaustion of the shared rules as the reason for the birth of the new aesthetic, his reasoning does not in fact take into consideration the teleological nature of the modernist shift. He takes the exhaustion of the rules as the starting point but does not delve into the reasons for that very exhaustion, and, in light of the events that had preceded modernism in its final form, it can hardly be hypothesized that modernism was completely divorced from the cultural or historical contexts which predated it and created the conditions in which the natural aesthetic was made redundant and no longer formally original. Second, Keyser defines modernism as a European phenomenon and, hence, as a phenomenon which was, in his view, confined mainly to the Western world. The Eurocentric approach refuses to consider the various forms of modernism in, for instance, East Asia where literary movements in the 1920s and 1930s, such as Japanese futurism, surrealism, new sensationism, etc., were no less suspicious of the privileged forms of expression, occasionally drawing the lines of expression in imitation of the Western art but not infrequently independently of it. While the originality of Keyser's principal argument contributes a lot to a fresh understanding of modernism and expands the field of its analysis, the parallel analysis of cognitive, historical, cultural, and aesthetic aspects of modernism in Europe and beyond would doubtlessly create even wider contexts in which the not yet, or poorly, explored features of modernism could be brought to light.

# **Bernardo Bertolucci, *Il conformista*, 1970, Mars Film / Marianne Productions / Maran Film, 112’.**

Mia Perišić\*

Università di Spalato

*Il conformista*, il film del 1970 diretto da Bernardo Bertolucci, racconta la vita di Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant), il personaggio tratto dall'omonimo romanzo di Alberto Moravia. Il film tenta di offrire una sorta di rappresentazione del destino del personaggio moraviano che porta con sé un passato quasi tragico. La tragedia della sua vita comincia con l'infanzia vissuta senza vero amore - la madre (Carolina Francesca Giuseppina Mignone) tossicodipendente, è incapace di mostrargli alcuna emozione, e il padre (Giuseppe Addobbati), quasi assente, è impazzito, malato di sifilide e fascista - lo vediamo in un'unica scena in cui si trova rinchiuso in manicomio (00:23:04). La figura paterna nella sua vita è del tutto mancante e questo rappresenta il punto della partenza della fragilità caratteriale di Marcello, una sorta malattia interna senza limiti. Suo padre è una persona debole che viene completamente emarginata dalla società fascista a causa della malattia, sia fisica che psichica. Anche in manicomio, egli spicca fuori - è unico che indossa la camicia e che scrive e recita poemi fascisti in pubblico. In quel periodo, le persone con simili malattie, mentali o veneree, venivano escluse dalla società e maltrattate a causa degli stereotipi legati, ad esempio, alla sifilide; si credeva che si trasmettessero geneticamente (e ciò si vede anche nel film). Tranne i problemi familiari, un'altra cosa che definisce la sua vita è l'abuso sessuale subito. Questo evento rappresenta uno scisma, una cesura nella sua vita e da quel giorno egli diventa un'altra persona, diventa l'assassino del suo violentatore, di Pasqualino (Pierre Clémenti) (00:30:51). La persona che è stato prima era una persona triste, ma in seguito a quel incidente, diventa

\* mperisic@ffst.hr

un uomo che cerca, per tutta la sua vita, di conformarsi, di far parte della società mimetizzandovisi, di essere come gli altri, comunque essi siano, ma ciò che lo ostacola è la sua identità d'assassino, la macchia morale che, d'ora in poi, diventa il suo unico tratto personale. Da assassino si sente isolato da tutti anche se l'unico scopo della sua vita è di vivere una vita normale. Già dall'inizio del film, è chiaro che gli altri lo vedano come la persona che cerca di adeguarsi. Anche nelle scene iniziali, che non sono rappresentate cronologicamente, ancor prima di commettere il crimine, egli dice una frase in latino: "animula vagula, blandula, Hospes comes-que corporis" (10:26) - la frase tratta da *Historia Augusta* dell'imperatore Adriano con cui indica che il suo scopo, quest'agognata normalità, non è ancora raggiunto, che la sua anima è ancora vagante in uno stato di confusione, e di tormento. Una delle tappe verso la vita normale è il suo matrimonio con Giulia (Stefania Sandrelli). Dall'inizio è ovvio che non la ama, descrivendola come una donna mediocre. Il personaggio di Giulia rappresenta tutte le persone ignoranti di media borghesia, il futuro 'uomo medio, pasoliniano, che seguono la massa, obliterando il pensiero critico. Durante la loro confessione congiunta, in chiesa, prima delle nozze, viene confermata la tesi che le vittime degli abusi sessuali non vengono mai ascoltate, né confortate, le loro emozioni vengono sovente negate (00:31:32):

Marcello: Sembra quasi che un peccato di sodomia per la chiesa sia più grande dell'uccisione dell'uomo.

Prete: Come ti permetti, insolente? Ricordati che io sono prete e tu sei un peccatore. E dopo quella volta, hai avuto altri rapporti con uomini?

L'unica cosa che interessa il prete, le cui logiche sono evidentemente pervertite, è se l'atto omosessuale si fosse ripetuto nel tempo. Quindi, la chiesa, nella religione, per lui non esiste alcuna consolazione. Questo approfondisce il suo senso di non appartenere, di un uomo escluso, diverso, quasi pervertito. L'altra tappa verso il conformarsi è il suo diventare l'agente del regime fascista, dell'OVRA, attraverso l'amico Italo Montanara (José Quaglio), il non vedente annunciatore radiofonico che lo introduce con il Colonnello (Fosco Giachetti): "Vi siete mai domandato, Clerici, perché la gente chiede di collaborare con noi? Per paura, qualcuno. Per soldi, quasi tutti. Per fede fascista, pochissimi. Voi, no. Voi non siete spinto da nessuno di questi motivi [...] E mi domando qual è il vostro obiettivo." (00:08:08) Il Colonnello lo presenta al ministro e, come la prova della sua fedeltà a regime, Marcello gli propone di uccidere il suo ex professore di filosofia, Luca Quadri (Enzo Tarascio), di idee antifasciste, quindi il potenziale nemico del regime (09:56). Il professore si trova in esilio a Parigi. Nello studio di professor Quadri Bertolucci crea un'atmosfera di suspense, giocando con la luce (00:55:36), confondendoli nel buio e nella

penombra della stanza, prima uno e poi l'altro, per enfatizzare "le antitetiche convinzioni politiche, due diverse visioni della realtà."<sup>1</sup> È il gioco dei due mondi contrastanti - uno con la passione che crede in proprie idee, mentre l'altro è totalmente indifferente. Sebbene Marcello sia sostenitore dell'idea fascista, in realtà, lui non lo è se non per mero opportunismo conformista. Egli non ha nessuna passione genuina, nessuna soddisfazione nella vita. Durante la missione egli finisce con innamorarsi della moglie di Quadri, Anna Quadri (Dominique Sanda), che a sua volta si invaghisce di Giulia. Entrambi, Marcello e Giulia, sono quasi deliranti - non vedono che ella è innamorata di Giulia. Anna è tutto l'opposto di ciò che Giulia è. Anna rappresenta la donna moderna, autocosciente, indipendente e sessualmente liberata - proprio questa è la ragione per cui Marcello non potrebbe mai realizzare il suo desiderio di lei. La donna di cui egli ha bisogno è proprio Giulia - quella che si può "possedere" completamente, che non pone le domande. Bertolucci dà molta importanza al tempo e allo spazio nei suoi film. Ne *Il conformista*, egli sceglie gli anni Trenta e Quaranta, *entre deux guerres*, per poter illustrare il tempo a lui coevo, cioè gli anni Settanta, alle prese "con il terrorismo e la strategia della tensione."<sup>2</sup> La guerra, l'ansia e la depressione, nell'Italia sotto il regime fascista, mentre a Parigi vive come l'epicentro del modernismo. Le nuove idee e la mente aperta descrivono l'atmosfera parigina. Proprio qui, ci viene mostrata la libertà sessuale in tutta la sua opulenza, un "touch" moraviano, con ballo di Giulia ed Anna (01:22:09). La parte finale del film è la parte in cui il protagonista scopre che per lui non poteva mai esserci una normalità. Alla fine Mussolini viene destituito (01:37:36) e di conseguenza Marcello perde il suo posto, il ruolo che si è costruito nella società. Contemporaneamente scopre che ha vissuto tutta la vita in un inganno perché vede che il suo abusatore che è ancora vivo. Questo accresce il suo dissidio interiore, impossibile da superare, insanabile. Moravia conclude il romanzo con la morte di Marcello, Giulia e loro figlia che vengono uccisi da un aereo che mitraglia l'automobile. Bertolucci sceglie una fine diversa e va a fondo della questione sociale, quella di volersi conformare a tutti i costi dicendo della finale moraviana: "non ci ho creduto, non mi convinceva."<sup>3</sup> In Moravia, prima di morire, durante la fuga dal paese, Marcello riflette sull'incontro con Pasqualino e sulla vita che trascorre cercando la normalità:

L'incontro con Lino, pensò ancora, era stato molto utile; e non tanto perché l'avesse liberato del rimorso di un delitto che non aveva commesso, quanto

1 Stefano Soggi, *Bernardo Bertolucci*, Milano, Il Castoro, 2008, p. 63.

2 *Ivi*, p. 24.

3 *Ibid.*



perché con quelle poche parole dette per caso sull'inevitabilità e normalità della perdita dell'innocenza, Lino gli aveva fatto capire che per vent'anni egli si era ostinato in una strada sbagliata dalla quale doveva ora uscire decisamente. Questa volta non ci sarebbe stato bisogno di giustificazione e di comunicazione, pensò ancora, ed egli era risoluto a non permettere che il delitto commesso davvero, quello di Quadri, lo avvelenasse con i tormenti di una vana ricerca di purificazione e di normalità.<sup>4</sup>

Dopo le dimissioni di Mussolini, quando incontra “la figura intorno a cui ha costruito tutta la sua vita, l'origine del senso di colpa da cui è scaturito il suo bisogno di conformismo, la ragione profonda della sua diversità”<sup>5</sup>, cioè Pasqualino, egli continua la sua ricerca di normalità. Marcello lo accusa di far parte della polizia segreta fascista l'uccisore di Quadri (01:46:03):

Lino! Vi chiamate Lino, voi? [...] Non facevate l'autista? No? [...] Avevate una pistola, vero? [...] Sei ancora vivo [...] E cosa è quella cicatrice, eh? [...] Dove eri? Che facevi il 25 marzo 1917? [...] Cosa facevi il 25 marzo 1917? [...] E il 15 ottobre 1938, dove eri? Che facevi, eh? Cosa facevi alle 4 del pomeriggio, il 15 ottobre 1938? [...] Io devo sapere! Assassino! Assassino! Ha assassinato un uomo, un esiliato politico, il 15 ottobre 1938, il professor Quadri. Luca Quadri. E sua moglie, Anna Quadri. È un pederasta, fascista, il suo nome è Pasqualino Semirama.

Ma, accusa anche Italo di essere stato fascista e così egli continua verso il suo obiettivo di conformarsi - alla caduta del fascismo - nella nuova società; Marcello si rinnova, rinasce, e, conformandosi, diventa sostenitore delle nuove idee politiche. Bertolucci sceglie una scrittura tipicamente moraviana - coi genitori emozionalmente assenti, altro motivo tipicamente moraviano, getta le fondamenta per le conseguenze freudiane, un altro tema caratteristico di Moravia. Il personaggio senza identità, senza il proprio io, che vive una vita piena di illusioni e delusioni è il personaggio moraviano destinato a fallire. Questa figura sempre solitaria, isolata e mai contenta, senza legami con i genitori, la figura in ricerca di salvezza è il personaggio basato sulle teorie freudiane di cui Moravia si ispirava. Mediante i *flashback* il film mostra come l'inconscio guida il comportamento del protagonista. La sua fragilità, il risultato dei rapporti familiari e dell'abuso, lo accompagna per tutta la vita e si manifesta nella sua ribellione contro i genitori in cui diventa chiara quella componente edipica di cui Freud parla. Bertolucci dà molta attenzione ai dettagli che,

4 Alberto Moravia, *Il conformista*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 329-330.

5 *Ivi*, pp. 24-25.

in forma simbolica, indicano il desiderio di Marcello di allontanarsi dalla vita "anormale" che aveva vissuto durante l'infanzia. Così, verso la fine del film, viene mostrata la casa in cui vive, che è completamente opposta alla casa in cui è cresciuto. A paragone di quel disordine che c'è nella casa di sua madre (00:17:50), la casa di Marcello è in armonia ottenuta attraverso la geometria (le linee pulite o simmetriche su mobili, pareti, finestre ed abiti) - un altro tentativo verso la normalità (01:41:04). La storia italiana sotto il regime fascista viene rappresentata nei suoi aspetti più banali, cioè attraverso Marcello, l'uomo della piccola borghesia, ma proprio ciò la rende mostruosa - è una persona qualunque, guidata esclusivamente dal lato oscuro della sua psiche, che, date le circostanze, decide di seguire ciecamente quello che è attuale e ad esso si piega. Quella cecità percorre per tutto il film, sia letteralmente sia metaforicamente. Tramite le malattie dei fascisti, Italo con la cecità e padre di Marcello con la sifilide e la malattia mentale, la madre con la tossicodipendenza, il regime viene rappresentato come una malattia di stato che domina per tutta l'Italia.

## **Bibliografia**

Bernardo Berolucci, *Il conformista*, 1970.

Alberto Moravia, *Il conformista*, Milano, Bompiani, 2011.

Stefano Soggi, *Bernardo Bertolucci*, Milano, Il Castoro, 2008.

# Vincenzo (2021) and the Korean Comedy Series Style

Lucija Perlaš Malenica\*

Ivana Martinčević\*\*

Srećko Jurišić\*\*\*

## 1.

During the recent pandemic-induced events, many people were forced to stay in their homes, creating a sort of binge fidelity towards streaming services. Given that cinemas and theaters were shut down and movies were not being shot or entire productions were postponed, most people watched various TV shows on *Netflix* or elsewhere. With the Hallyu Wave in progress and the public's constant demand for new and refreshing content on their screens, Korean dramas created a strong niche. After *Netflix* started airing K-dramas, even those who were never interested in Korean culture or, in this case, Korean cinematography, decided to give it a chance. K-dramas were previously available for viewing only on third-party streaming platforms known to few people who were already acquainted with them (Ju 173). According to *Netflix*, the streaming of Korean dramas in 2020 quadrupled compared to the previous year. While the genre has been widespread across Asia for years, it has now gained viewership ground in other parts of the world, including Canada, Europe, and the United States, all due to the Hallyu Wave,<sup>1</sup> as stated previously.

\* lperlasmalenica@ffst.hr

\*\* imartincevic@ffst.hr

\*\*\* sjurisic@ffst.hr

1 The Hallyu Wave (or Korean Wave) is a Korean cultural phenomenon that gained popularity in China in the late 1990s. The start of the phenomenon is marked by Korean dramas being recognized outside of Korea (i.e. China and other East Asian countries). Following that, Korean pop music became popular in the late 1990s and early 2000s. The members of a K-pop group Super Junior are known as the "Kings of the Hallyu Wave" because of their contribution to the Hallyu Wave. They were also the first idol group to promote Hallyu Wave in China. The first Hallyu Wave continued until late 2007 when the second Hallyu Wave began thanks to South Korean digital technology growth and social networking. During the second Hallyu Wave (or Hallyu Wave 2.0) that is still in motion, K-pop group BTS has broken world records and is the first Korean artist nominated for a Grammy award, while the movie *Parasite* is the first non-English movie to win an Oscar (Kim; Ryoo 118-123).

The new audience found Korean dramas intriguing as they were not conceptualized like most Western TV shows or they were but in a different way. At first glance, it can be noticed that Korean TV shows have fewer episodes (max 20), the episodes are longer, and they rarely have more than one season. At second glance, the themes and the plots of K-dramas differ a lot from Western TV shows. K-dramas are filled with Korean *realia*, such as cultural references that include family values, cuisine, history, formal and informal relationships, and various forms of love that is not oversexualized, unlike in Western TV shows (Ju 174). While all dramas contain the elements mentioned above, they are not thematically repetitive, and that is partly what attracted the non-Asian audience.

Korean romantic crime-comedy drama *Vincenzo*, with the original title 빈센조 (romanised: *Binsenjo*), is one of the first Asian dramas to grasp international attention. The drama premiered on *tvN* on February 20, 2021, and soon after followed the worldwide premiere on *Netflix*. On February 22, 2021, *Vincenzo* ranked ninth most popular TV show on *Netflix* in the world according to *Flixpatrol's* data (Laure). The most important contributor to that is the fact the premise of the series itself is overtly international. One of its most interesting aspects lies in the comedic element implemented through the references to the Italian culture. When *Vincenzo* aired on *tvN* (Korean television network) and on *Netflix* in the first half of 2021, it almost instantly became a hit thanks to its interesting concept that has kept love and romance in the background while stressing its European dimension. The drama gives us insight into the way Korean people see Italian people, often through stereotyping the Italian culture.

*Vincenzo* is not the first Korean drama to take place outside Korea. Furthermore, it is not the first drama to mention Italy. *Only You*,<sup>2</sup> broadcasted in 2005, is the only Korean drama almost entirely filmed in Vicenza, in Northern Italy. Much to viewers' surprise, *Vincenzo* was not filmed in Italy because of the COVID restrictions at the time. The directors decided it was safer for the actors not to travel to Italy and to use CGI instead to create the scenes that would take place in Europe. Even some Italian viewers were surprised when *tvN* released behind-the-scenes videos showing comparisons of the visuals before rendering the computer graphics and the actual scenes that were filmed.

The drama follows the criminal Vincenzo Cassano, played by the actor

2 *Only You* is a South Korean drama broadcast by SBS in 2005. In the drama, a young girl runs off to Italy after winning a contest. Following her dreams, she enrolls in a cooking school. The plot is set in South Korea, Venice, Vicenza, and Rome. She is doing well in her studies, but due to an unexpected turn of events, she has to return to Korea and face the truth that she will not be able to become a professional cook (IMDb).

Song Joon-Ki, a Korean-Italian mafia lawyer<sup>3</sup> who decides to side with justice against a conglomerate during the visit to his native country (*Vincenzo – Rotten Tomatoes*). Alongside Vincenzo, the most important support characters are Hong Cha-young played by Jeon Yeo-been, Jang Jun-woo, who later reveals his identity as Jang Han-seok, portrayed by Ok Teac-yeon, and at last Jang Han-seo played by Kwak Dong-yeon. The plot of the drama follows a turbulent life of a 36-year-old Vincenzo, who was taken to Italy at the age of eight only to be adopted by Don Fabio, the head of an Italian mafia clan, and raised to be his right-hand man, his adviser (It. *consigliere*). After Fabio dies, his biological son Paolo becomes the new leader and asks Vincenzo for his loyalty, which he refuses. Paolo then sends his men to kill Vincenzo, but they do not return. Vincenzo leaves Italy with a plan: first, he will go to Korea, take the gold that belonged to a recently deceased Chinese tycoon, and within a month, he will be on Malta, away from his brother and his past. Things do not go as planned. The gold is difficult to retrieve because it is hidden under the hardwood floors of the Nanyak Temple, a Buddhist temple located in Geumga Plaza, a building whose true owner is Vincenzo. Moreover, it is the only residential commercial building that does not belong to the Babel Group. Destroying Geumga Plaza is part of Vincenzo's plan, but after realizing it will take much longer than a month because of Babel Group's pursuit to buy the building, he joins hands with Hong Cha-young and decides to confront Babel Group. Not only that, but he also grows closer to the tenants living there who trust Vincenzo even after finding out who he really is. The drama has a lot of twists and turns as well as a lot of unexpected events. One of them is Vincenzo finding Jang Han-seo was never the CEO of Babel Group but just his brother's marionette. The real owner of Babel Group Jang Han-seok disguised himself as an intern at Wusang Law Firm to be able to keep an eye on what is going on and influence decisions regarding the Babel Group. Throughout the drama, Vincenzo fights Jang Han-seok's and Choi Myung-hee's evil schemes in what the creators refer to as a mafia-like manner.

One of the most interesting aspects of the show is definitely its comedic dimension since, from the western observer's point of view, Koreans were thought not to possess the virtue of irony or humor. At some point, historically speaking, that was partially true, but eventually Koreans

3 It is important to differentiate between the mafia depicted in the movies and TV shows and the real mafia. In cinematography, honour, respect, and loyalty are all associated with the mafia but are portrayed as positive qualities, including romantic and nostalgic elements. This could lead to an inaccurate perception of these criminals that do not possess said virtues. The members of the mafia do not usually accept outsiders and therefore it is a bit far-fetched that a mafia boss would take in a Korean boy.

developed their own type of humor. Until the late 1980s, there was not even a word for irony or parody in South Korea, which is exactly why the Korean press used English words to describe something that did not exist in their language. For example, the word “parody” was used to describe “Gangnam Style” (Hong 13-14).

With his music video for *Gangnam Style* getting more than four billion views on YouTube, Park Jae-Sang, commonly known as PSY, has played a major role in the emergence of Korean humor on a global scale. To a non-Korean, *Gangnam Style* is just a funny song accompanied by an even funnier music video with no deeper meaning in its choreography. In reality, the singer is actually mocking, in a non-harmful way, the Korean elites who live around the Gangnam district and the so-called ladies who pretend to be noble during the day but love to party during the night. Gangnam is famous for its clubs and parties, especially to the tourists visiting the city (Hong 16-19).

As seen in *Vincenzo*, Korean comedy is very different from Western comedy. There is not much sarcasm or even irony in Korean culture, and if saying something sarcastic in Korea that could be funny in Europe, a Korean person may not understand the sarcasm and/or may perceive it as offensive. In Korean comedy, there are usually no dark or umbratile characters, and one actor will frequently play more than one role in a movie or show, which is something Koreans find funny. While Western comedy is based on sarcasm, insult comedy, stand-up comedy, occasional situational irony etc., Korean comedy is based on wordplay, puns, slapstick comedy,<sup>4</sup> cultural and historical comedy, and some mild insult comedy. In Western comedy, there is a lack of jokes that involve status and hierarchy because they are not as important as they are in Korean culture where they cause reactions. On the other hand, while Westerners consider joking about sensitive topics (religion, politics) funny, to a Korean that would be disrespectful.

As said by Martin and Ford in *Psychology of humor* (2018):

Humor is a universal human activity that most people experience many times over the course of a typical day and in all sorts of social contexts. At the same time, there are obviously important cultural influences on the way humor is used and the situations that are considered appropriate for laughter. From a psychological perspective, humor is fundamentally a social phenomenon; it is a form of social play comprised of the perception of playful incongruity that induces the positive emotional response of mirth

4 Slapstick comedy is a physical kind of comedy based around pratfalls and mild comic violence, such as smacks in the head, people falling down. To understand this type of comedy, at least in Korea, it is important to understand the day-to-day life of every Korean, including family life, work life, and dating life.

and the vocal-behavioral expression of laughter. In social interactions, humor takes on many different forms, including canned jokes, spontaneous witticisms, and unintentionally funny utterances and actions. (Martin and Ford 2018: 37).

Comedy can be found in its different declinations in almost all Korean dramas, regardless of the subgenre of the drama. It is common for serious characters like Vincenzo to possess the virtue of humor, which is, of course, different from what we are used to seeing in Western TV shows and movies.

One of the characteristics of Korean comedy in this drama is the portrayal of tenants. The actors portray their characters as easy-going or overly dramatic neighbors. For example, in one of the scenes in *Vincenzo*, Lee Cheol-uk plays with a lighter to imitate Vincenzo flicking his lighter when making difficult decisions. As someone who is extremely clumsy, he almost burns his face in the process.

Korean comedy consists mainly of facial expressions and body movements, pushing verbal humor into the background. To understand verbal humor, one must also understand the language because most of the jokes are so-called puns and dad jokes. “Dad jokes” in Korean is “아재개그” (ajaegag).

“Gag” in English slang roughly means a joke or a funny story. The word is used even more frequently by Koreans than native English speakers – they even have gag concerts and a South Korean sketch-comedy television show that aired on KBS until May 2020. “Ajae” is an abbreviation of the word “ajeossi” which translates to “middle-aged man” in Korean. By combining the two words, the word “ajae-gag” was formed. The jokes told by dads (middle-aged men) are not always funny, and that is the reason why they got this name (“Korean Dad Jokes (Only the Most Funniest Ever”).

From the beginning of *Vincenzo*, comedic elements can be seen: from Vincenzo’s exaggerated reaction to being robbed and shouting in a typically Italian way cursing Korea, to Lee Cheol-uk following the new tenant and the owner of Geumga Plaza in a spy-like manner. In the next shot, when Vincenzo officially moves into Geumga Plaza and Cho Young-woon shows him where he will be staying, he leans on the railing in the hallway outside the apartment to look down, not noticing that there is a piece of chewing gum on the railing where he placed his hand, thus developing a scene in a way the physical comedian would. Young-woon then shows him to the bathroom. An ordinary situation that could happen to anyone would not be this funny if Vincenzo did not react to it – with a disgusted face, he pulls his hand away very slowly while suspenseful music can be heard in the background. That is one trait of Korean comedy – overexaggerated reactions followed by (ill-)fitting background music and funny,

somewhat cartoonish, sound effects. Moreover, Korean filmmakers use peculiar camera angles and zooms to make the scene even funnier. The same music is heard in the next scene when Vincenzo sees the condition of the apartment he will live in. As someone who has lived in fancy apartments and houses in Italy most of his life, he is left appalled. He proceeds to examine the place and takes comfort in the fact that he would not have to spend much time there.

Another characteristic of Korean comedy is making it seem as if something more is going to happen in a certain situation, only to have another action take place, thus surprising the viewer. For example, in episode 9 (38:30), Vincenzo drops Cha-young off in front of a hotel. The directors made it look like Vincenzo was going to kiss Cha-young because he was leaning toward her, but in reality, he was just opening the car door for her. The scene was scored with romantic music that stopped abruptly after he opened the car door. The same thing happened in one of the previous episodes when Hong Cha-young lost a bet, so Vincenzo wanted to give her a flick on the forehead. Not wanting to do that, he stared at her lovingly while slow music played in the background making embarrassing situations funny. Moreover, the creators of *Vincenzo* do not miss the opportunity to use the terms “social distancing” and “quarantine” that have become popular in recent years. To put that into context, Toto serves Vincenzo a pizza, which he then tastes and makes a disgusted face every time Toto serves him food, spitting the food into the napkin. Then he looks at Toto and tells him: “I guess the basil and cheese are practicing social distancing, they don’t mix at all, and are the tomatoes quarantined or something?” *Vincenzo* seems to be the first drama to acknowledge the existence of COVID-19.

## 2.

What is not common in Western TV production is the number of out-of-the-drama references. While this might be a way for the directors to push viewers into checking out other projects in which the actors have participated during their careers, such scenes often have a ludicrous undertone. *Vincenzo* is full of such allusions, starting with Vincenzo’s adopted plants in the Jipuragi Law Firm, which are named after Song Joong-ki’s previous roles in K-dramas including *Descendants of the Sun*, *Arthdal Chronicles*, *The Innocent Man*, etc. Vincenzo introduced himself as Tae-ho when he went undercover, which is the name of his role in *Space Sweepers*, and as Yeo-rim when he took on the role of a shaman, which is the name of his role in *Sungkyunkwan Scandal*. The writer and the director, on the other hand, mention themselves as part of *International Security*



*Intelligence Agency's* higherups. When the tenants play a mafia game, Lee Cheol-wook calls Jeon Seo-Nam “a Park Saeroyi wannabe” to which the latter barks back and says he looks like “a North Korean soldier.” To explain, Seo-Nam indorses a hairstyle that Park Saeroyi from *Itaewon class* has – the hairstyle has influenced many Asian young men. Also, in *Descendants of the Sun*, Yang Kyung-won (Lee Cheol-wook) played the role of a North Korean soldier. Assuming that everyone knows who Ok Taec-yeon is, there have been many references of his group's song *Heartbeat*, in the scenes followed by an imitation of a beating heart with his hand (part of the choreography). Even without knowing the origin of “Can you feel my heartbeat?”, the actor's performance is amusing in itself because it looks unprompted, unexpected, and not befitting the atmosphere of the scene. In episode 13, there is a scene where Hong Cha-young, Vincenzo, and Mr. Nam look at the picture of Han-seok (Ok Taec-yeon) in an online newspaper and Cha-young comments: “He must think he's a K-pop idol. This is so ridiculous,” which is a clear allusion to the actor actually being a K-pop idol.

Viewers unfamiliar with K-dramas and the actors' other projects would not find this particularly funny, but K-dramas are made primarily for the Korean audience, assuming they know the context enough to recognize the necessary references.

Nam Joo-sung, who works for Jipuragi Law Firm, and Ahn Gi-seok are particularly interesting characters when it comes to comedy. All the tenants seem to mispronounce Italian words, calling Vincenzo “Corn Salad” or “Quasano,” but the two mentioned characters take the comedy in *Vincenzo* to another level. When talking about Ahn Gi-seok, it is important that we put the character in the context of the drama. He is an International Intelligence agent, and it would only be fitting to portray him as a serious, mature, and capable person. Even though he is skilled in his own way, he is clearly someone with a less serious side. He is pretty determined in what he does but he is also a bit over the top when it comes to the way he carries himself – his movements are choreographed in a way it makes the character look like an unprofessional trying to imitate a real agent: imitating people, as already mentioned, is considered to be one of the most popular comedic devices within the Korean culture.

### 3.

The cast did a great job of portraying various characters. The award-winning Song Joong-ki, who portrayed Vincenzo, is one of Korea's most loved actors. According to *Netflix*, two of his dramas, *Descendants of the Sun* and *Arthdal Chronicles*, were among the first K-dramas for wider audiences. The

lead actress Jeon Yeo-been (Hong Cha-young) starred in a few very popular K-dramas and she is quite recognized in Korea, but not internationally, so *Vincenzo* was her breakthrough role. Ok Taec-yeon (Jang Joon-woo / Jang Han-seok) did not start his career as an actor but as a member of a K-pop group 2PM. He had his acting debut two years after becoming a K-pop idol and has acted in numerous K-dramas since then. The role of Jang Han-Seok in *Vincenzo* was his first role as an antagonist. Having spent 7 years abroad, he was perfect for the role since his character had to speak fluent English. Interestingly, most of his English lines were ad-libs, previously discussed by the director. For example, the line “Can you feel my heartbeat?” that Ok Taec-yeon’s character repeats several times throughout the drama and the dance move he does are, as said, a part of the choreography and the lyrics of 2PM’s song *Heartbeat* released in 2009. Another antagonist who has kept the viewers intrigued is Kim Yeo-jin’s character Choi Myung-hee, a fraudulent attorney of Babel Group who would go to great lengths to help Jang Han-seok. According to Han-seok, she deserves to be called his *consigliere*.<sup>5</sup> The supporting cast includes names such as Kwak Dong-yeon (Jang Han-seo), Yoo Jae-myung (Hong Yoo-chan), Salvatore Alfano (Paolo Cassano), and Luca Vaquer (Luca).

All the characters are engaging and intriguing in their own way, and each character in the drama has something that makes them unique. The drama is crowded with amoral attorneys, the most important ones being Hong Cha-young and Choi Myung-hee. At the beginning of the drama, Hong Cha-young is on the side of the Babel Group, assisting them in avoiding a lawsuit for killing test subjects for a new drug they were developing. She inherits her father’s law firm after he dies. She finally understands that what Babel Group is doing is not right and decides to take them down. While she continues to use amoral techniques in order to win trials, she is helping the residents of Geumga Plaza. One of the reasons she is such a likable character is because she is portrayed as someone who jokes a lot and is not always serious unless she has to be. It is evident that her friendly feelings for Vincenzo have developed into something more, but she is aware that she and Vincenzo will never be able to work out their differences because they live very different lives. At the end of the drama, they share a goodbye kiss, silently agreeing that this will be the last time they see each other.

The residents of the Geumga Plaza are initially depicted as a group of people who oppose the Babel Group’s plan to take over their home. At first, all of them are weary of Vincenzo, but they end up accepting his

<sup>5</sup> This is an allusion to Francis Ford Coppola’s trilogy *The Godfather* (1972, 1973, 1990), which tells the story of the Corleone mafia family in New York. Like Vincenzo (Song Joong-ki), Thomas “Tom” Hagen (Robert Duvall) was taken in by the head of the mafia and became their *consigliere*, despite not being of Italian descent.

help. At the beginning of episode nineteen, the viewers find out that the residents of the Plaza were not who they seemed to be at the beginning – owners of various shops. Among the residents were award-winning wrestlers, weightlifters, boxers, and street fighters. When Hong Cha-young asks them why they have been holding back, they answer that they do not have a good reason to fight. The filmmakers made a good decision not to disclose the Geumga Plaza residents' full identities because it gave a whole different atmosphere and changed the way viewers viewed the humorous characters.

Jang Joon-woo and Jang Han-seok are the same individual, yet their attitudes, goals, and appearances are different. To start with, Jang Joon-woo (Jang Han-seok) is introduced to the viewers as a bubbly and overly friendly intern who enjoys joking around and hanging out with his co-worker Hong Cha-young. In an interview for *tvN*, Ok Taecyeon describes Jang Joon-woo as “sloppy, stupid, someone who speaks in short and unfamiliar sentences.” Joon-woo always sports ruffled, perm hair and various suits accompanied with a blue striped tie that “is supposed to give a smart feeling fitting of an intern attorney,” as the stylist Lee Han-wook reveals for *Zapzee*. Until episode four in which Jang Joon-woo reveals he is the older son of the late chairman through a mean PowerPoint presentation, his blue striped regimental tie is his signature accessory. After that, Jang Han-seok wears a different tie in every episode, symbolizing the shift in his character (*Zapzee*). From this moment until episode eleven, the only people who know Joon-woo's real identity are the viewers, Choi Myung-hee, the CEO of Wusang Law Firm Han Seung-hyeok, and Han-seok's stepbrother Han-seo. He studied in New York, which is why he swears and speaks in English when agitated, the same way Vincenzo speaks Italian. Han-seok is the drama's true villain and he is portrayed as Vincenzo's polar opposite. Vincenzo is portrayed as an anti-hero, who does not harm people unless it is absolutely necessary, and who only kills those who deserve to be killed, an aspect stressed through the way he helped the Geumga Plaza residents. On the other hand, Jang Han-seok gives no indication of morality, and all his actions are driven by his immediate desires and demands, without regard for repercussions or consequences. As a matter of fact, he does not need to be concerned about the possible consequences because his stepbrother Han-seo would be the one dealing with them. Moreover, when things are not going Han-seok's way, he resorts to murder. Through his agency *51K*, Ok Taecyeon described Jang Han-seok as “a character who does anything, even atrocious acts, to get what he wants. I wanted to make him seem like a child who is throwing tantrums until he gets what he wants and will only be happy if he gets things his way” (Sophie-Ha). Even before the viewers learn about Han-seok's past through

the Guillotine file,<sup>6</sup> it is clear that he has been physically and emotionally abusive towards his younger stepbrother Han-seo who was suffering from depression and PTSD as a result of the abuse he had been subjected to since childhood. Han-seok turned his brother into his marionette to the point where his life had to revolve entirely around him, and when he was upset, he beat him up to release his anger. In an interview for *Elle*, Ok Taec-yeon reveals that he was not allowed to say anything about his character during the filming and the promotions for *Vincenzo*, except that he was “an intern with a crush on his mentor, Hong Cha-young” (Yaptangco). As a result, viewers were surprised when they learned that Han-seok is a manipulative, unpredictable, sadistic, and calculating psychopath whose hobbies were blackmail, corruption, and torture, among other things (*VillainsWiki*). Han-seok killed six of his classmates because of a misunderstanding during a gym class and showed no remorse, he even took their watches as a souvenir. Knowing Vincenzo was aware of that, during one of Vincenzo’s visits to him in prison, he mentions how his watch might end up in his collection too. Vincenzo openly shows himself as a member of the mafia, but Han-seok, thinking of himself as *the almighty*, continues to underestimate him. Vincenzo goes on to say when he was in Italy he was nicknamed “gatto sazio” (Eng. “a cat that’s full”) and explains that “a cat that’s full toys with a mouse all day before eating it” (Ep. 18, 50:24). That is what Han-seok was to him all this time – a mouse he can play with until he decides to kill him. Rather than being scared, the only thing that can be seen in Han-seok’s eyes is anger. In one of the previous episodes, Vincenzo declares he will be playing a game of chess with Han-seok and now the viewers are aware of what he meant by playing. During the symbolic game of chess, Vincenzo starts getting rid of people who could help Han-seok so in the end he is left alone. The only person from Han-seok’s clan he did not get rid of was his stepbrother Han-seo who helped him defeat his brother but suffered a tragic fate whilst doing so. The reason why it took so long for Han-seo to join hands with Vincenzo is that Vincenzo did not want to promote betrayal between families because his own family might turn against him one day. That does happen when, in one of the attempts to get rid of Vincenzo, Choi Myung-hee strikes a deal with Paolo Cassano – the enemy of her enemy. Finally, when Vincenzo visits Han-seok the second time, he calls himself “gatto afamatto” (Eng. “a hungry cat”), letting him know he does not have a lot of time left. Vincenzo stays true to his words and each character receives the *merciless justice* they deserve. Symbolically, the backstabbing

6 The Guillotine file, hidden in one of the gold bars underneath the Nanyak Temple, is a file that contains dirty deeds perpetrated by the most powerful members of politics, economics, sports, and culture. Vincenzo takes it out of the basement after opening it for the first time.

chairman of Wusang Law Firm is stabbed in the front and the back, Choi Myung-hee, who loved dancing Zumba and messing with other people's lives, is given a fiery dance, and Jung Han-seok's brutal fate was to have a hole drilled into his heart because he did not have one to begin with.

Considering Vincenzo is from Italy, the drama is packed with Italian references. Some of them are more accurate than others. To start with, in the first episode, Vincenzo visits Emilio, who is guilty of Fabio's death, and wars between the families are mentioned. While wars between the clans do happen in Italy, it is important to mention that nowadays it cannot be said with certainty what the cause of the war was because the reasons are not disclosed. In the same scene, Emilio tells Vincenzo to return to his country and calls him *cinese di merda* (Eng. "Chinese piece of shit") and *cinesino* (Eng. "Small Chinese boy") as an allusion to the fact that a lot of Europeans call all Asian people *Chinese* either to insult them or they just do not pay enough attention to acknowledge that Chinese are not the only people living in Asia. After Vincenzo told him why he is visiting him, he thanks him saying *Arigato* (Jap. "Thank you"), disrespecting him once again. This could also be an allusion to the fact that he is familiar with the Yakuza, the Japanese mafia. Vincenzo burns Emilio's vineyard – he always carries a lighter with him, possibly a symbol of destruction and decision-making since he always fiddles with it while coming up with a plan or thinking hard about something. The scene cuts to Vincenzo going to his stepfathers' funeral. He is a Roman Catholic, as he was raised in Italy, and this is proven later in the drama when he mentions the Biblical account of the Tower of Babel collapsing due to human greed. The Tower of Babel also serves as a reference for the Babel Group and its CEO's plan to construct a Babel Tower. In the Bible, the Tower fell as the one in *Vincenzo* did. In episode seventeen, the destruction of the miniature model is mentioned, but it does not happen. Instead of it, Vincenzo kills one of Choi Myung-hee's ex-henchmen. That way he kept the promise of killing the ones responsible for the death of Cha-young's father. The Tower was never built, and Vincenzo destroyed its miniature model that Jung Han-seok kept in his penthouse, as a way of letting him know of his impending defeat. To Han-seok the *Babel Tower* project meant a lot and he wanted to build it no matter the cost. According to Genesis, the Babylonians wanted to make a name for themselves by building a mighty city and a tower "with its top in the heavens." This can explain Jung Han-seok's God complex.

At the funeral, we see Paolo for the first time. He receives condolences for his father's death – a man kisses his hand as a sign of respect. These tropes can also be seen in *The Godfather*, and mafia bosses are known for the gesture. Not long after, as the new *capo di mafia*, Paolo asks Vincenzo for his loyalty. As briefly mentioned before, Vincenzo does not agree with Paolo's ways and refuses, stating that he will only show his loyalty

to him when he deserves it. In the past, Paolo went against his father's orders not to harm women and children. Italian mafia does indeed have rules about not involving families and civilians in retaliation between the clans. However, women and children have always been among the innocent victims of the mafia, which can be seen in Vincenzo's flashbacks. The way the mafia is portrayed in *Vincenzo* is a bit different than the way it is portrayed in some American or Italian movies. Vincenzo is portrayed as someone who thinks thoroughly about all the possible outcomes and understands that murdering someone might not solve the ongoing situation. He is aware he is not a hero even if he helps people because that will not wash away all his past sins. He confirms it at the very end, saying: "I'm still a villain and couldn't care less about justice. Justice is weak and empty. One cannot win against any villains with justice alone. If merciless justice exists, I am willing to yield to it. Even villains long to live in a peaceful world" (Ep. 20, 83:27). His befriending a gay person in episode eight wanting to get information out of him is also symptomatic of his character. He did not want to consent to it at first because it made him uncomfortable. Being homosexual or engaging in homosexual acts as a mafia member was, until recently, punishable by death. Korean characters in the show see the corrupt Korean politicians and entrepreneurs to be more dangerous than the Italian mafia, as portrayed in the drama proving they are not as familiar with the subject. As a result, they underestimate Vincenzo, who has received professional training from a former member of the Italian special forces that included not only physical but mental training as well.

Given that Lombardy is not the actual heart of the Italian mafia,<sup>7</sup> it is a little unusual that the Cassano family lives there. The drama features the Milan districts of Brera and Porta Venezia. However, places outside of Milan can be seen in the drama too. In one of the first scenes, we can see Vincenzo exiting Palazzo Baldoca-Mucciolo (Rome) and going to the province Viterbo (Lazio) where Emilio's vineyard is located. The funeral was held at Villa Mondragone, around 20 kilometers outside of Rome.

Vincenzo plans to move to Malta. At first, it seems like he wants to distance himself from all the mafia business, but Malta is said to be a corrupt mafia state and a center of crime. Also, Vincenzo wants to stay close to his roots and away from his stepbrother. In one of the episodes, he asks the monk from Nanyak Temple whether all the anger he has inside him will disappear if he moves somewhere in the middle of the sea - Malta. The anger he talks about could be the anger towards Paolo, towards his mother who left him, or even towards the people who wrongly accused his mother of murder. Following the Cassano Family's resettlement to

7 Except for the so-called "la mafia del Brenta."

Malta, Vincenzo becomes the head of the Cassano clan.

It is known that Italians cherish their cuisine, so it is not surprising that Vincenzo throughout the drama judges the food passed off as Italian and is not afraid to say something bad about it. When he goes to an Italian restaurant, run by Toto who supposedly studied in Italy, and is served different Italian food like pizza and pasta, he does not hesitate to insult the food. He is also against putting ketchup in his food and would rather take it all out of a sandwich than eat it: to Italians ketchup is a culinary sin and has very little to do with actual tomato sauce. There is a stereotype about Italian people disliking spicy food. Korean people, on the other hand, love everything spicy. So, it is no surprise that in episode five, Jang Han-seok challenges Vincenzo to eat *jjamppong* (Korean spicy seafood noodle soup). Vincenzo agrees, saying that “Italian people love spicy chilis. They even carry pepperoncini with them. And I do, too” (Ep. 5, 43:53). Calabria, for example, is well-known for its chilies and that might be why Vincenzo mentions them. Along with cuisine, there comes Italian coffee culture. To some extent, it is present in the drama. When relaxing, Vincenzo and Hong Cha-young go to a coffee shop where Vincenzo enjoys an espresso. He is confused by the coffee cup sizes and insults ice americano saying it has very little to do with actual coffee, another European commonplace. However, we can see him trying South Korea’s instant coffee – perhaps a sign of him adapting to the culture.

Vincenzo comes from Milan, the fashion capital, so it is only natural that he dresses stylishly. He wears tailor-made suits designed by Burarolo. Korean screenwriter Park Jae-bum could not incorporate the names of the actual brands because the drama was not sponsored by them, and Koreans are very strict as far as copyright is concerned. In episode six, Jang Han-seok and Choi Myung-hee get information about Vincenzo from Ahn Gi-seok, team leader of the Italian Organized Crime Division of the International Security Intelligence Service. Because he was concerned that a mafia member had entered South Korea, Ahn Gi-seok went undercover at Geumga Plaza to learn more about Vincenzo. In Vincenzo’s portfolio, we can see he attended the fashion magazine *Vogo’s* charity event, clearly based on Milan’s *Vogue Italia*.

We find out Vincenzo loves football and is even friends with the coach of Milan’s football team. In addition, he names his pet pigeon Inzaghi, which is the surname of former football player Filippo Inzaghi.<sup>8</sup> Vincenzo

8 Filippo Inzaghi is a former Italian striker, currently a head coach of Brescia Calcio. He was extremely fast with excellent reactions. He is known for his great skill in taking advantage of the carelessness of his opponents, making a name for himself as a “goal poacher” due to his style of play and tendency to operate mainly in the penalty box. In 2006, the Italian national team won the global championship. Vincenzo’s surname is Cassano, an allusion to the renowned football player Antonio Cassano.

goes undercover as a news host at some point, and he disguises himself as a pigeon to avoid getting caught. “Hello, I’m Inzaghi, a whistleblower” (Ep. 10, 46:15), he introduces himself. A Mafia member being a whistleblower is a direct insult to the *Omertà*, the old school mobsters’ code of silence and honor.

Italian art history is shown to the viewer through Vincenzo’s knowledge of art. In episode seven, for example, he discusses a painting by Eugène Delacroix *Liberty Leading the People*. Delacroix was not an Italian painter, but Venetian painters were among his influences. The same painting is shown in the following episode together with the mention of *The Seven Works of Mercy* by Caravaggio, but the most emblematic work of art appearing in the show is *Mary Magdalene in Ecstasy* by Artemisia Gentileschi, Caravaggio’s follower. Gentileschi was a victim of sexual assault and, eventually, she won her trial in court. Vincenzo’s mother, Oh Gyeong-ja, was falsely accused of murder when it was her who was being sexually assaulted. With the help of Cha-young, she won her retrial.

Another form of art through which Italian culture is brought to the viewer is opera, another trope from mafia movies. Vincenzo mentions how opera gives him the biggest comfort in his life. Throughout the drama, we can hear some of the greatest Italian pieces. For example, *Nessun Dorma*, the closing aria of Puccini’s opera *Turandot*, as well as *Ombra mai fu* and *Lascia ch’io pianga*, composed by Handel (the latter is uncredited in OST). In episode nineteen (64:40), Choi Myung-hee helps Jang Han-seok get out of prison by putting all the blame on herself. Her first moments in prison are marked by her singing *Lascia ch’io pianga* (Eng. “Leave me so that I may cry”), a song that talks about a woman begging for freedom and mercy after suffering a cruel fate.

Italian people gesticulate a lot when they talk and that is constantly shown in *Vincenzo*. However, Vincenzo uses the so-called Italian hand in the wrong way. The gesture he uses means only two things – “What do you want?” / “What do you mean?” and it is not to be used frequently. Vincenzo uses the gesture when he curses and when he is mad. The residents of Geumga Plaza also use it in various situations, thinking of the gesture as something that Vincenzo (who they mimic) and Italian people in general are recognizable by. His way of cursing is stereotypical because Italians are known to have very creative curse words. When speaking, he uses a lot of words that are not incorrect, but a native Italian speaker would not use them in that very context. For example, when he wants the dog to stay quiet, he yells at him: “Taci. Taci” (Ep. 1, 35:16). A native Italian would probably opt for “Stai zitto” because it sounds more natural, less stiff. What is correctly portrayed is Italians speaking in proverbs of sorts. For example, “Regret is the most painful thing you can experience in life.” (It. “Il rimorso è la peggior punizione



in vita." Ep. 1, 7:17), "It takes a devil to drive out another devil." (It. "Un diavolo scaccia l'altro." Ep. 5, 74:13), "To find a true friend is like finding treasure." (It. "Chi trova un amico trova un tesoro." Ep. 12, 9:31), "Catch a big fish with a small fish." (It. "Pesca un pesce grande con l'esca piccola." Ep. 16, 45:42), and many more.

In the first episodes of the drama, Vincenzo hosts a Traditional Sicilian Wine Party. This could relate to the mafioso's Sicilian roots, but on the other hand, neither is Vincenzo from Sicily nor is Sicily as famous for its wine as Tuscany. The music that plays at the party reminds of a group of Italian folk dances *Tarantella*, not typically Sicilian. The way the people are dancing and are dressed is nothing like they would be in Italy.

As far as the architecture is concerned, there are some similarities between Geumga Plaza and Duomo di Milano. Firstly, the words "plaza" and "piazza" have the same meaning but the language they derive from is different. Inside the Geumga Plaza, there are a lot of shops and a law firm which represent those existing around the city of Milan. Inside Geumga Plaza, there is also an Italian restaurant. Secondly, the Nanyak Temple is the holy place in the Plaza, meanwhile, Duomo di Milano is the holy place situated in the mentioned square. In fact, the cathedral is dressed in gold and that reminds of the gold found in the Plaza's basement. The golden statue of Buddha on top of the gold in Geumga Plaza reminds of the golden Madonna on the Milan cathedral. Thirdly, during the first episode, we can see Vincenzo standing in front of Geumga Plaza with a banner in the background saying: "Congratulations on passing the architectural review." This may be a subtle jab at the *Duomo*, which took hundreds of years to finish. Lastly, pigeons are a common sight in Italy. As mentioned before, Vincenzo befriends a pigeon even though he finds it annoying at first because pigeons plague Italian cities. There is a scene in the drama that includes the pigeon Inzaghi saving Vincenzo from henchmen sent by Paolo, the only scene in the drama that could be described as fantastical or magical.

In many East Asian cultures, including China, Japan, Taiwan, and Korea, the number four is an unlucky number, while for Italians the unlucky number is seventeen. Number four to Asians sounds like a Chinese word for death. Because of that, the number four is avoided. For Italians, the number seventeen is unlucky because if we write seventeen in roman numerals, XVII, and then rearrange the letters, we get a Latin word *vixi* meaning "I have lived." In episode four, the death of a lawyer Hong Yoo-Chan is devastating for his daughter, Hong Cha-young. In episode seventeen, Vincenzo's mother dies (this is shown again at the beginning of the episode), which is a big misfortune for the Italian-raised character. From the beginning of the seventeenth episode, we can see a more brutal Vincenzo. The question *why?* is answered by Vincenzo himself: "Do you

know why I didn't kill you? Because it was a hassle. I had a job to do. So, if I'd killed you, it would've inconvenienced me a lot. Killing these small flies wouldn't, though. Anyway, you have to die now." (Ep.17, 3:35). The "small flies" he talks about include both Choi Myung-hee's henchmen and his mother's killer. At that moment, Vincenzo is so devastated and enraged at everyone who had anything to do with his mother's death that he does not hold back and kills his mother's killer in front of the people who gave the order.

#### 4.

The mentioned characters undergo character development at some point in the series, starting with Hong Cha-young.

In the beginning, Hong Cha-young can be described as "a determined yet selfish lawyer who only cares for herself" (Tamondong), which can clearly be seen even in the very first episode during the trial in which she represents Babel Pharmaceuticals as a part of her job at Wusang Law Firm. In this episode, the viewers find out lawyer Hong Yoo-chan, a representative of innocent drug testers in the previously mentioned trial, is Hong Cha-young's father. Their relationship is extraordinary because they are both lawyers but do not share the same morals and they follow different ethics. On the one hand, there is Cha-young, who is willing to offer bribes and threaten witnesses while, on the other hand, there is Yoo-chan, who lacks "aggressiveness" but uses truth and justice as his weapons. According to *The Monash Gazette* review, "The female lead does not have a soul. No character development, no backstory, no opinions, no agency" (*What's Wrong with Vincenzo. the trivialization of female characters*). But her morals and sense of justice become visible only after the fourth episode when her father is assassinated by Babel Pharmaceuticals. She decides to resign from Wusang Law Firm and start fighting for Geumga Plaza. Her first step is taking care of Vincenzo, who was also a victim of the assault. After he wakes up, they reopen the Jipuragi Law Firm with the mission of bringing down Babel Pharmaceuticals. She then becomes driven by a sense of injustice, spite, and desire for revenge. Although she does not completely change her *modus operandi*, she does change the purpose she is using it for. Additionally, her strength is visible in her relationship with Jang Han-seok; rather than trying to justify the pure evil he embodies, she decides to take on a strong attitude towards someone who manipulated and used her. A small detail that might have missed the viewer's eye is the fact she does not undergo the denial phase after Jun-woo's identity is revealed and confirmed with proof - he is the Babo they have been looking for, and she is ready to stay true to her intentions

of making him pay for everything he has done. Cha-young is a memorable female character because she is at the same time independent but is not afraid of asking for help when needed. The only downside might be writer's decision to make her and Vincenzo fall in love because even though there were small hints of their mutual sympathy, the conclusion of the series gave off the feeling of rushing things and wrapping up quickly. The ending could have felt much more natural if they had remained friends.

Jang Han-seok is not necessarily a character who underwent a clearly stated character development, but he did transform in front of the eyes of unsuspecting viewers. In the beginning, he is just a confused and joyous assistant named Jang Jun-woo, quite a flat character. On the surface, he looks like a basic comedy-relief side character with a quasi-hidden crush on Hong Cha-young. That is, until the fourth episode, when the viewers find out he is the real CEO of Babel Pharmaceuticals.

The revelation was made in an extremely dramatic way right after Vincenzo and his accomplices set the Babel warehouse on fire. To understand the scene better, one must know something about aria of famous opera *Turandot*. Right before the aria *Nessun dorma* starts, the main character Calef correctly answers princess Turandot's three riddles, but he still does not know the princess' name. He is given one more opportunity to find it out before sunrise. In *Vincenzo*, the viewer gets the answer to three questions: who planned, ordered, and executed the murders of the lawyer and scientists who were witnessing against Babel, but the viewers still do not know who the real owner of Babel is, and they have an opportunity to find it out until the end of the episode. In the moment the viewer finds out Babo's real identity, there is yet another explosion and we hear the lyrics "Sulla tua bocca lo dirò quando la luce splenderà!" (which translates as "On your mouth I will say it when the light shines!"). In the background we also hear the "Ma il mio mistero è chiuso in me; il nome mio nessun saprà!" (which translates as "But my secret is hidden within me; none will know my name!"). After that, Vincenzo quotes Calef's words "Tramontate, stelle! Tramontate, stelle! All'alba vincerò! Vincerò! Vincerò!" with the preceding part "Dilegua, o notte!" left out. Translated to English it means "Set, stars! Set, stars! At dawn, I will win! I will win! I will win!" and "Vanish, o night!," which could refer to Babel's warehouse and the fact it was a place where the RDU-90 chemical was stored. After the dramatic revelation for the audience, there follows an equally dramatic revelation for the Wusang Law Firm leaders in the sixth episode when Jang Han-seok decides to have a presentation revealing his true identity and the identity of Jang Han-seo who is nothing more than his half-brother and a marionette. After the revelation, we start noticing cracks in Han-seok's behaviour while he is pretending to be Jun-woo. That is when the viewers get introduced to him as "a sociopathic man of greed, rage, and violence

who will threaten and hurt anyone that stands in his way” (*Vincenzo. Babel Group Shadow Chairman - Netflix Fandom*). He gets easily agitated and, for the viewers, the character of the assistant is not funny anymore, but gradually becomes increasingly eerie, especially after finding out killing people is not just a recent activity he started because he wanted to build *Babel* empire, but a habit he has had ever since his teenage days. But there is something even more disturbing than his behaviour, and that is the fact that he has never been properly punished for anything. Therefore, a question arises – Could he have become a functioning member of society if the people surrounding him had reacted properly and on time? By on time is meant as soon as he showed signs of violence. Han-seok’s first sign of violence was not killing his father or murdering teenagers. His first sign of violence was abusing his half-brother. In one of the episodes, Han-seok says to Han-seo that he promised his mother to take care of him, and it is painfully obvious he did not take care of him. He systematically abused him since an early age, which is visible in the way Han-seo acts; he barely flinches when his half-brother tries to hit him or throw an object at him and obediently listens to his every word. That is, until Han-seo starts growing as a character.

Jang Han-seo’s character development is the most intense and visible one. Starting off as a *tsundere* character, by the end of the series he transforms into a tragic hero. To clarify, *tsundere* is an anime stereotype where a character is violent and defensive at first but sweet and affectionate later (Paradoxmi\_st). The viewers are introduced to the character in the first episode when Hong Cha-young and her assistant Jang Jun-woo have a brief encounter with him. Just like Jang Han-seok’s personality starts to shift as we learn his true identity, the revelation in the fifth episode serves as an important event after which the viewers start to notice Han-seo’s shift in personality. The change begins slowly with giving the character more than a simple one-dimensional personality. We find out he is at the complete mercy of his half-brother and actively used as a marionette who will take on the fall in case *Babel* kingdom gets completely destroyed. Undoubtedly, a catalyst in this change is Vincenzo himself, who by the end takes on the role of Han-seo’s friend and brother. Even if Han-seo’s development was at first driven by pure revenge on his brother, it soon becomes one of the less relevant motives on the list because Vincenzo uses it to make Han-seo learn more about lawful business leading. This can clearly be seen in the fifteenth episode when Han-seo comes to Jipuragi Law Firm, claiming he wants to help them bring down his half-brother because his dream is to “run the company the right way.” Vincenzo and Hong Cha-young then proceed to ask him the following questions:

In the *Wealth of Nations*, Adam Smith says this hand brings order to a

market economy? What is it? As economy grows, government expenditures in gross national product also increase. Name this law. And to improve the company's competitiveness, you learn something from another company. What is this term that originated from an iron rod?

To all these questions, he answers wrong, which should not be the case because The Theory of the Invisible Hand, Wagner's Law of State and Competitive Benchmarking are considered the basics of Business Management. In the sixteenth episode, he visits Jipuragi Law Firm once again. This time he arrives wearing a disguise and with the information about who saved Geunga Plaza from destruction. In that moment, he proves his intentions and loyalty using the wound his brother caused him as evidence. From that episode until the end of the series, Han-seo is perceived as an evil-turned-good character who constantly proves his worth by continuously cooperating with Vincenzo. There are two instances in which he additionally proves he is *not* in fact simple-minded marionette. The first one is seen in the eighteenth episode in the form of Vincenzo's flashback. When asked why he had not betrayed Vincenzo in exchange for chairman's position, Han-seo answers: "He would never make me the chairman. I'm just his puppet." With that, he proves he is aware of the situation and wise enough to avoid the trap. Additionally, he expresses concern about the plan and asks Vincenzo to shoot him to make the story more believable, saying: "They'll be suspicious. Can you shoot me in the arm so that the bullet doesn't, like, really hurt me?" The second instance in which he proves his intelligence is yet another Vincenzo's flashback, but this time in the twentieth episode when Han-seok asks how Vincenzo found him. It is revealed that Han-seo dismantled the watch his brother gave him the morning of inauguration and found a tracker. Then he put trackers in all of the Han-seok's watches and monitored his movements via mobile app. When asked why he decided to track his half-brother, Han-seo answers: "I'm certain that he'll do something horrible again soon. Then he'll run away like always. Even when he killed his friends in middle school, my father sent him away so no one could find him. Had he been punished then; he may not have turned out this way." When the flashback ends, Vincenzo comments to Han-seok: "In the end, he was right." The death of this villain-turned-hero character is more than dramatic. After getting kidnapped by his half-brother, Han-seo regains his consciousness in Han-seok's apartment and tries to help Hong Cha-young, who is restrained, but soon retreats behind a cover when Han-seok climbs down the stairs. After Vincenzo arrives at the scene, Han-seo is faced with an offer: kill Vincenzo with a hockey stick in exchange for life. Even though Vincenzo himself allows Han-seo to kill him, Han-seo says: "I'll make a decision I won't regret." At that

moment, the tension rises even more because the viewers are unsure if Han-seo will fall under the abuser's pressure, intimidation, and extortion. He then bravely attacks Han-seok and does not give up even after getting shot in his arm. The moment perfectly depicts the completed process of Han-seo's growth because after many years of active and brutal abuse, he finds the courage to stand up against his perpetrator, risking his life. While shielding Vincenzo and Cha-young, Han-seo gets shot one more time. Maritess Garcia Reyes wonderfully described the final scenes with the following words: "Have you noticed how happy and at ease Jang Han-seo is when he is with Vincenzo as compared to when he is with her real half-brother Jang Han-seok? With the latter, his hair is always perfectly groomed, his suit so crisp and his moves always calculated. He has always been treated like a puppet, never a brother. With Vincenzo, he can genuinely have fun and just be himself. He's been asking Vincenzo if he can call him his brother, which finally happened in the heart-breaking finale, a few seconds before he breathed his last breath" (Reyes).

Vincenzo Cassano is the only character whose background viewers constantly learn about, even though the story is torn into smaller pieces scattered throughout the episodes. When pieced together, chronologically his story begins in Korea in the 1990s when he is still known as Park Joo-Hyeong, the son of the single mother Oh Gyeong-Ja who worked as a housekeeper for the CEO Mr. Hwang of Shinkwang Bank. After the sexual assault in which Gyeong-Ja fights off assaulter Hwang by pushing him away, she is convicted as a murderer. Later in the series, the viewers find out there was a witness to the incident who decided not to help but take advantage of the situation, and that is no less than Mrs. Hwang. To become the new chairman of the company, Mrs. Hwang decided to frame Gyeong-Ja, who initially fought against the injustice, but gave up due to her lung cancer and lack of hope. Later, she decided to give up guardianship over her son, who ended up being adopted by an Italian couple. Unfortunately, they were killed and Joo-Hyeong joined the Cassano mafia family to get revenge. Because don Fabio Cassano adopted him, Joo-Hyeong was given a new name - Vincenzo Cassano. Even though in the series he is described as a lawyer and, like Tom Hagen, as *consigliere*, it is impossible not to notice the difference between what is usually considered *consigliere* and what is depicted in the series. Since the concept of the mafia for this series was clearly derived from the perception of the American-Italian mafias, the reference for the analysis will be based on the latter. In the typical mafia tree, there are two most powerful figures - the boss, who is usually very well-hidden, and the underboss who is usually the one who presents the boss' orders to the subordinates and takes the fall in case the organisation is prosecuted. On a sidenote, this is the exact way Babel Group functions with Han-seok being the boss from the shadow

and Han-seo being the boss in the public eye. The next important figure in the typical mafia tree is the *consigliere* who is “in-between the boss and underboss with a role of an advisor to the boss. The *consigliere* as they are more commonly called are there to make impartial decisions based upon fairness and for the good of the Mafia. The *consigliere* never really gets involved in the business and criminal operations, but they still get respected as if they were a boss” (The National Crime Syndicate). Therefore, it is visible that *consigliere* is not a suitable term for Vincenzo’s role, especially considering the scenes from his dreams and memories where it is visible that he was actively included in illegal activities, which also continues during his stay in Korea. The term more suitable for what Vincenzo is doing is *caporegime*, especially considering the relationship between him and the Geumga Plaza residents. To clarify, *caporegime* is “sometimes referred to as the *captain* or the *capo* of a crime family. (...) The role of a *capo* is to manage their own crew within the crime family, they will be given a designated geographical location to operate within” (The National Crime Syndicate). With time, Geumga Plaza becomes the location protected by the residents led by Vincenzo, and Jipuragi Law firm becomes the place where the leaders of the family plan, share information, and decide on the next steps in the fight against the rival mafia Babel. The mafia background is an essential part of who Vincenzo is as a character. Even though he *is* on the “good side,” he is still using cruel mafia strategies when dealing with enemies, and even if the stay in Korea did seem to soften him, all is annulled in the last episode when he shows no mercy towards the enemies. His strong sense of justice is shown multiple times throughout the series and the key principle that he is driven by is not to harm innocent, women, and children. The viewers might question the quality of his principle after they find out he harmed a child and killed a woman. But for both of these cases, there is a further explanation needed. First of all, the viewers know he harmed a child only because of the fact he is haunted by the memory of seeing a child after executing her parents, which brings to the conclusion he is tormented by the image of opening car’s doors and finding a child huddled on the back seat between her now dead parents. In his defence *per se*, he was probably unaware that the child would be present on the execution day. As for the second case of bending his principle, he said he does not consider Choi Myung-hee a woman but rather a monster due to her obedience to Han-seok, the ease with which she orders murders, and her lack of guilty conscience. The ways in which Myung-hee and Han-seok were murdered by Vincenzo can be perceived as a karmic manifestation of a sort. Choi Myung-hee dies trying to escape the fire, but she is unable to do so because Vincenzo mutilated her legs. The detail that shows just how calculated Vincenzo is relates to the fact that he plays record player

with Zumba music she likes so much. Throughout the entire series, the viewers witness Myung-hee dancing Zumba, and just like that she dies – the last frames of her indeed resemble her dancing in the fire. Han-seok receives the most special treatment of all Vincenzo's enemies as he is tortured and killed by a torture device *The Spear of Atonement*. With its original name копье искупления (romanised: kop'ye iskupleniya), this device functions by piercing by 5 mm every 5 minutes, causing the victim to feel lightheaded from the blood loss and ultimately experiencing excruciating pain. When Han-seok is finally pierced by the device, a black bird flies over and starts poking his abdomen. The bird is probably a crow especially taking into consideration the fact that throughout the entire series Buddhism takes on the role of a leitmotif and in the twentieth episode its importance becomes the most prominent. According to *Mysticurious*, "The crow enjoys sacred status in Buddhism, especially in its Tibetan branch, the Vajrayana, the Vehicle of the Thunderbolt. Here, the bird is regarded as the earthly manifestation of Mahakala, the protector and sustainer of righteousness on Earth. In Japanese and Korean mythologies, there is a tripedal raven or jungle crow, known as Yatagarasu and Samjokgo, respectively. The creature is known to be associated with the Sun, and represents divine intervention in earthly, human affairs" (*What Do Crows and Ravens Symbolize? Know What Myth Narrates*). Considering that during Myung-hee's torture Vincenzo says: "I am Vaisravana who leads yakshas and rakshasas," the crow could be interpreted as a sign of a divine entity approving of Vincenzo's actions. Furthermore, entire Vincenzo's character could have been inspired by the story of Vaisravana. In Buddhism, Vaisravana is the Guardian King of the North and leader of yakshas. He wears golden armour and protects gods from demi-gods. Due to the harmfulness of his breath, he keeps his mouth tightly closed and shares the spiritual and material wealth with practitioners of the Dharma. His symbol is mongoose, an enemy of the snake which represents greed and hatred (Vaisravana). The connection with Vincenzo's character is more than visible. Vincenzo wears expensive suits and is in pursuit of gold. At the same time, he is kind and protective of innocent people. Vaisravana's enemy is the greedy snake, and Vincenzo's enemy is evil Babel. Furthermore, Tibetan Buddhists consider Vaisravana's sentiment regarding wealth to be providing freedom by way of bestowing prosperity, so that one may focus on the path or spirituality rather than on the materiality and temporality of that wealth, and throughout the series Vincenzo manages to, intentionally or not, guide the residents of Geumga Plaza towards mutual unity which he in the end rewards with gold. Another important detail to explain are *yakshas* and *rakshasas* – *yakshas* are benevolent, good spirits and *rakshasas* are evil spirits. Vaisravana's true power lies in the fact he can be offered help from both



for his goals. Just like Vaisravana, throughout the series, Vincenzo uses bad people and good people to help him bring down Babel and in the eleventh episode agent Ahn says: "I would've arrested you if you've violated the law, but Vincenzo Cassano fought for justice, the weak and Buddha," thus additionally confirming that the detective was aware of what Vincenzo was doing but decided to side with him because of his goal. As stated before, Babel is Vincenzo's snake and "the killing of the snake can symbolise acquiring treasures, becoming immortal and letting go of old karma to become anew" (*A Brief Analysis on the Parallels between Vincenzo & Vaisravana (Kubera) Lord of Wealth*). There are a few instances in which events in Vincenzo's life can be interpreted as his karma and the first one is Vincenzo's relationship with pigeon Inzaghi. "Vincenzo's inner conflict is symbolized by Inzaghi, the pigeon who shows up on his roof one day and decides to be his pet, much to Vincenzo's chagrin. Inzaghi is a kind of karma barometer for Vincenzo. Every time Vincenzo is rude to the pigeon, his luck turns bad. And vice versa. Eventually, Vincenzo decides to be nice to Inzaghi. The bird rewards him by gathering a flock of his bird brethren and saving Vincenzo from three assassins" (Rowley). The second instance in which we can see Vincenzo being punished by his karma is his relationship with his mother Oh Gyeong-Ja. After many episodes in which the viewers are unsure if Vincenzo and Gyeong-Ja are aware they are mother and son, the viewers get the confirmation in the sixteenth episode when Vincenzo and his mother share a heart-to-heart moment admitting they are aware of their relationship without directly saying it. But soon after his mother is murdered by the order of Jang Han-seok. This event could be seen as karmic because Vincenzo killed the little girl's parents in front of her back in Italy. After avenging mother's death and murdering Han-seok and Myung-hee, Vincenzo is finally liberated from his old karma, which can be supported by the fact that in the twentieth episode, he says he finally found his true purpose in life and is at peace with the decision. The series ends with his monologue:

I'm still a villain and couldn't care less about justice. Justice is weak and empty. One cannot win against any villains with justice alone. If merciless justice exists, I am willing to yield to it. Even villains long to live in a peaceful world. However, since that's impossible, I've taken up a new hobby. Getting rid of garbage. If I don't do that, people will die buried underneath the garbage. There's one last thing I'd like to say from a villain's perspective. Evil is prevalent and vehement.

in which he confirms he is aware he is not a good person, but he is ready to accept his calling as someone who is able to stop powerful people from harming innocent people. Therefore, he also underwent mild character

development, becoming more of a rebel with a cause than a pure-blooded villain.

Given the complexity of the series, it is no wonder the public's reception was overall good. But the most interesting information is that even the Italian public had little to no complaints about the Italian motives in *Vincenzo*. Most remarks were made about mispronunciation and overemphasis on some words, yet native speakers said they were pleasantly surprised to be able to understand the series without subtitles. Considering Korean and Italian are from different language groups, it was not in the first place expected the pronunciation would be perfect. Furthermore, even the series itself was aware of the cultural differences between Korea and Italy, which is confirmed early in the second episode when one of the support characters, Toto, says: "[Italian men] distract people with their hand gestures" referring to the fact that in Korea overusing hand gestures is considered rude, meanwhile in Italy it is a crucial part of communication. The most tiresome part of the series is the fact that the inspiration was mostly derived from the American view of the Italians and the quite folkloristic stereotypical perception Americans have of the Italian Cosa Nostra rather than the Italian culture itself. This can be seen through how many times the movie *The Godfather* was referenced. In the seventh episode, Hong Cha-young asks Vincenzo: "You gave her an offer she could not resist?" and in the eighteenth episode Park Seok-do states: "There was a man who dreamed of living like Michael Corleone from *The Godfather*. Then he met a real Corleone." Unarguably, the series would have gained in quality if the directors had decided to do more thorough research on the topic of Italy and Mafia and not just copy-paste it from American TV, but considering it was shot during the pandemic, their work and success are more than admirable.

## References

- A Brief Analysis on the Parallels between Vincenzo & Vaisravana (Kubera) Lord of Wealth*. n. d. <<https://pallasmariam.com/2021/05/06/a-brief-analysis-on-the-parallels-between-vincenzo-vaisravana-kubera-lord-of-wealth/>>. Accessed February 2022.
- "Balcony Gardens." *Candida Martinelli's Italophile Site*. <<http://italophiles.com/balcony.htm>>. Accessed February 2022.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Mafia." *Encyclopedia Britannica*. 17 April 2013. <<https://www.britannica.com/topic/Mafia>>. Accessed 15 February 2022.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Tower of Babel". *Encyclopedia Britannica*, 27 April 2020. <<https://www.britannica.com/topic/Tower-of-Babel>>. Accessed 17 February 2022.
- Catino, Maurizio. "How Do Mafias Organize? Conflict and Violence in Three Mafia Organizations." *European Journal of Sociology*, vol. 55, no. 2, Cambridge University Press, 2014, pp. 177-220. <<http://www.jstor.org/stable/24467498>>. Accessed February 2022.
- Dove, Laurie L. "Why do some cultures believe the number 4 is unlucky?" *HowStuffWorks.com*. 4 June 2015. <<https://people.howstuffworks.com/number-4-unlucky.htm>>. Accessed 24 February 2022
- History.com Editors. "Origins of the Mafia." *History*. 29 October 2009, <<https://www.history.com/topics/crime/origins-of-the-mafia>>. Accessed February 2022.
- Hong, Euny. "The birth of irony." *The Birth of Korean Cool. How One Nation Is Conquering the World through Pop Culture*. London: Simon Et Schuster, 2014.
- Ju, Hyejung. "K-Dramas Meet Netflix." *The Soft Power of the Korean Wave. Parasite, BTS and Netflix*, edited by Youna Kim, 1st ed., London: Routledge, 2022, pp. 171-181.
- Kim, Eun Mee and Jiwon Ryoo. "South Korean culture goes global: K-Pop and the Korean Wave." *Korean Social Science Research Council*. Seoul, South Korea, 2007, pp. 117-145.
- Kington, Tom. "Malta Is a Mafia State, Claims Author." *TheTimes*. 16 December 2019. <<https://www.thetimes.co.uk/article/malta-is-a-mafia-state-claims-author-6r3tks558>>. Accessed February 2022.
- Klein, Christoper. "What Was Operation Underworld?" *History*. 28 October 2015. <[www.history.com/news/what-was-operation-underworld](http://www.history.com/news/what-was-operation-underworld)>. Accessed February 2022.
- "Korean Dad Jokes (Only the Most Funniest Ever)" [아재개그]. *Talk Talk KOREA*, <<https://www.korea.net/TalkTalkKorea/Spanish/community/community/CMN0000003952>>. Accessed February 2022.
- Laure. "Vincenzo" *Currently Ranked 9th Most Popular TV Show On Netflix Worldwide*. 23 February 2021. <[www.kpopmap.com](http://www.kpopmap.com)>. Accessed February 2022.
- Mathews, Liam. "The Unexpected Mafia Drama That Everyone's Binging on Netflix."

- Looper.com, Looper*. 4 June 2021. <<https://www.looper.com/429063/the-unexpected-mafia-drama-that-everyones-binging-on-netflix/>>. Accessed February 2022.
- Negri, Lorenza. "Vincenzo: Tutti Gli Stereotipi Sugli Italiani Della Serie Coreana." *Wired Italia, Wired Italia*. 11 May 2021. <<https://www.wired.it/play/televisione/2021/05/11/vincenzo-italiani-stereotipi/>>. Accessed February 2022.
- Newsie, Esmeel. "7 Times Super Junior Changed the Game for K-Pop." *Soompi Forums*. 6 November 2019. <<https://forums.soompi.com/topic/443003-7-times-super-junior-changed-the-game-for-k-pop/>>. Accessed February 2022.
- Paradoxmi\_st. *Tsundere. UrbanDictionary*. 10 November 2016. <[www.urbandictionary.com/define.php?term=Tsundere](http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Tsundere)>. Accessed February 2022.
- Reyes, Maritess Garcia. *10 Vincenzo Scenes That Speak Louder Than Words*. 4 May 2021. <[www.tatlerasia.com/culture/arts/10-vincenzo-scenes-that-speak-louder-than-words](http://www.tatlerasia.com/culture/arts/10-vincenzo-scenes-that-speak-louder-than-words)>. Accessed February 2022.
- Rowley, Jim. *The Ending Of Vincenzo Season 1 Explained*. 7 June 2021. <<https://www.looper.com/430995/the-ending-of-vincenzo-season-1-explained/>>. Accessed February 2022.
- Skurie, Jaclyn. "Superstitious Numbers Around the World." *National Geographic*. 13 September 2013. <<https://www.nationalgeographic.com/culture/article/130913-friday-luckluckysuperstition->>. Accessed February 2022.
- Sophie-Ha. *Taecyeon talks about his experiences of taking on a villain role for the first time*. 3 May 2021. <<https://www.allkpop.com/article/2021/05/taecyeon-talks-about-his-experiences-of-taking-on-a-villain-role-for-the-first-time>>. Accessed February 2022.
- Tamondong, Hanna. 'Vincenzo' Is Probably The Best K-Drama I've Ever Seen, Here Are All My \*Feelings\*. 9 May 2021. <[www.cosmo.ph/entertainment/vincenzo-review-a4575-20210509-lfrm2](http://www.cosmo.ph/entertainment/vincenzo-review-a4575-20210509-lfrm2)>. Accessed February 2022.
- The National Crime Syndicate. *How is a mafia family structured?* 2021. <<https://www.nationalcrimesyndicate.com/mafia-family-structured/>>. Accessed February 2022.
- Vaisravana*. n. d. <<http://tibetanbuddhistencyclopedia.com/en/index.php?title=Vai%20Brava%E1%B9%87a>>. Accessed February 2022.
- Villains Wiki*. n. d. <[https://villains.fandom.com/wiki/Joon-Woo\\_Jang](https://villains.fandom.com/wiki/Joon-Woo_Jang)>. Accessed February 2022.
- Vincenzo – Rotten Tomatoes. 2021. <[www.rottentomatoes.com/tv/vincenzo/s01](http://www.rottentomatoes.com/tv/vincenzo/s01)>. Accessed February 2022.
- Vincenzo: Babel Group Shadow Chairman – Netflix Fandom. n. d. <[https://netflix.fandom.com/wiki/Vincenzo#Babel\\_Group.27s\\_Shadow\\_Chairman](https://netflix.fandom.com/wiki/Vincenzo#Babel_Group.27s_Shadow_Chairman)>. Accessed February 2022.
- What Do Crows and Ravens Symbolize? Know What Myth Narrates. n. d. Buzzle Inc. <<https://mysticurious.com/what-do-crows-ravens-symbolize>>. Accessed February 2022.
- What's Wrong with Vincenzo. the trivialization of female characters*. 12 October 2021. <[musamonga.com/2021/10/12/whats-wrong-with-vincenzo](http://musamonga.com/2021/10/12/whats-wrong-with-vincenzo)>. Accessed February 2022.

Yaptangco, Ariana. "OK Taecyeon on Filming Vincenzo, 2PM's New Music, and Playing a 'Multifaceted' Villain." *Elle, Elle*. 29 November 2021. <<https://www.elle.com/culture/movies-tv/a36355064/ok-taecyeon-vincenzo-netflix-interview/>>. Accessed February 2022.



# Guidelines for Submissions

The papers should be sent as a Word file.

- For articles, the length is between 20,000 and 60,000 characters with spaces (including abstract, notes and Works Cited).
- For reviews and conference reports, a length of 1,000-2,000 characters with spaces is recommended.
- For translations, a length of 10,000-20,000 characters with spaces is recommended.
- Texts may use British or US spelling
- Please use as little formatting as possible
- Please use footnotes, not endnotes, but only when necessary.
- An abstract of 150-200 words should be included along with 3-5 keywords.
- Use in-text citations and please refer to the current MLA guidelines for all formatting questions. [https://owl.purdue.edu/owl/research\\_and\\_citation/mla\\_style/mla\\_formatting\\_and\\_style\\_guide/mla\\_general\\_format.html](https://owl.purdue.edu/owl/research_and_citation/mla_style/mla_formatting_and_style_guide/mla_general_format.html)

Common examples for Works Cited:

- Book: Last Name, First Name. Title of Book. City of Publication, Publisher, Publication Date.
- Article: Author. Title. Title of container (self contained if book), Other contributors (translators or editors), Version (edition), Number (vol. and/or no.), Publisher, Publisher Date, Location (pp).
- Webpage: Author. Title. Title of container (self contained if book), Other contributors (translators or editors), Version (edition), Number (vol. and/or no.), Publisher, Publication Date, Location (pages, paragraphs and/or URL, DOI or permalink). 2nd container's title, Other contributors, Version, Number, Publisher, Publication date, Location, Date of Access (if applicable).

Please send your article as an attachment to the journal editors at: [cross-culturalstudiesreview@gmail.com](mailto:cross-culturalstudiesreview@gmail.com)

Cross-Cultural Studies Review follows the best practices of peer review as set by the Committee on Publication Ethics (COPE). The Review follows COPE and the Directory of Open Access Journals (DOAJ) regarding open-access guidelines as well as copyright and licensing.







