

INTRODUCTION

NELLA ARAMBASIN

(UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ),
LITTÉRATURE COMPARÉE

Vous êtes entrés. Vous voici cernés par dix tableaux, qui entourent une pièce dont toutes les fenêtres ont été soigneusement fermées.

En prison, à votre tour, comme les chiens que vous voyez se dresser et buter contre les grillages ? [...]

Dans le monde des prisons, comme dans celui des chiens (« couché », « debout »), la verticale n'est pas une des dimensions dans l'espace, c'est la dimension du pouvoir. [...] et finalement la pendaison légère, seule issue pour échapper à l'enfermement de long en large, seule manière de mourir debout.

Michel Foucault¹

Dans le cadre du projet quadriennal sur l'étude des représentations de la figure de l'artiste, lancé en 2009 par le Centre Interlangues : Texte, Image, Langage (T.I.L.) de l'Université de Bourgogne, l'idée d'une collaboration scientifique avec le Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles (C.R.I.T) de l'Université de Franche-Comté s'est concrétisée à la Faculté des Lettres Besançon, lors du colloque des 23-24 septembre 2011 sur *Les espaces de vie de l'artiste : les enfermements à l'œuvre*. Cette rencontre internationale, interdisciplinaire et interartistique s'est enrichie d'une nouvelle approche méthodologique, mise en place au cours de l'année 2011 avec les collègues anglicistes de Dijon - Sylvie Crinquand, Françoise Bort et Valérie Morisson -, sous la forme d'un atelier-séminaire sur les

1. Michel Foucault, « La Force de fuir » (1973), *Les Prisonniers*, in Rebeyrolle. *Peintures 1968-1978*, Paris, Catalogue d'Exposition du Grand-Palais, Maeght Editeur, 1979, p. 59-60.

manières de « sortir de soi ». Il s'agissait d'accorder la primauté non pas à un apprentissage théorique, mais à la chorégraphie comme pratique artistique capable de nous apporter un savoir du corps sur l'extériorité. La problématique du colloque fut ainsi anticipée et préparée par les interventions successives de chorégraphes-enseignants – Yves Riazanoff, Mattia Scarpulla, Annabelle Bonnéry –, visant à établir le lien entre le corps et nos connaissances spatiales des limites.

Le corps parlant sombrant

Très vite, tenter de rendre perceptible une « sortie de soi » dans l'espace s'est avéré antithétique avec l'idée de « rentrer en soi », primordiale quant à elle pour réajuster l'esprit avec le corps et l'environnement. Il fut même proposé de remplacer le « sortir de soi » par « être présent à soi »², plus approprié à une identité déjà engagée dans des postures conventionnelles ou contraintes. Si les verbes exprimer, explorer, exister marquent le mouvement même d'une extériorisation, la pratique chorégraphique nous dit en revanche que pour se manifester le soi passe par une intériorisation, si bien que pour le « faire sortir » il faut surtout le « creuser », ou encore, que « se dégager » est un moyen de « se retrouver ».

Dans l'espace, le corps « pose un acte » dit le chorégraphe Yves Riazanoff, enseignant à l'École de Danse des Universités de Grenoble. Poser un acte, ce n'est ni être actif, ni comparable au passage à l'acte que signalent les troubles du comportement (*acting out*), ni une déclaration publique du type *coming out*, mais une « nécessité à être présent à soi, être juste avec ce que l'on dit et fait », une justesse entre soi et soi-même que la danse « réactive », agence et rend perceptible.

Il y aurait dans « poser un acte » une signature de l'humain telle que pouvait l'entendre Hannah Arendt, même si elle séparait clairement le faire (*poiesis*) de l'acte (*praxis*), distinguant ainsi l'œuvre d'art de l'action politique. Toutefois, précisait-elle, « contre les coups du destin, contre les mauvais tours des dieux, l'homme ne peut certes pas se protéger, mais il peut les affronter et leur répliquer par la parole. [...] Que la parole en ce sens soit une sorte d'action, que le naufrage puisse devenir une action, lorsqu'on s'y oppose en

2. Yves Riazanoff, Intervention orale et chorégraphique à l'atelier-séminaire « Sortir de soi », Université de Bourgogne (Dijon, Staps), le 28 janvier 2011.

répliquant à l'aide de mots, alors même qu'on sombre»³, confirme le caractère performatif du langage qui advient comme événement jusque dans sa disparition et l'anéantissement qu'il signifie. En sombrant, la parole du naufragé oppose une trajectoire inverse à l'anéantissement qui l'entraîne et l'abîme, faisant de celui qui l'énonce un « être redressé » selon l'expression d'Yves Riazanoff. Se redresser est une voie corporelle de l'énonciation, elle est précisément dans l'acte chorégraphique une « adresse » (à la fois savoir-faire et apostrophe) pour parvenir à la stature debout.

Là où le temps, le sujet et le mouvement auront été réduits jusqu'à disparaître, ce corps-parlant-sombrant réinstaura dans sa verticalité un rapport au lieu, le reconstruit plutôt que d'y être composé. Il change alors ses lois de gravité, faisant de son inclusion spatiale « l'opérateur d'une expropriation du lieu lui-même », figure métaphorique de son transfert sur un autre plan de réalité⁴. Que ce corps soit porteur d'une adresse symbolique déroutante, orientée vers une signification étrangère au lieu, explique aussi pourquoi la récitation poétique, la lecture ou la remémoration d'œuvres littéraires donnent à travers tous les espaces concentrationnaires du XX^e siècle la possibilité vitale et virtuelle de s'en échapper⁵. Michel de Certeau le premier tenait le « braconnage »⁶ des textes pour une liberté subversive individuelle d'aller et venir à travers les champs d'autrui. En des temps totalitaires, le braconnage poétique s'étend jusqu'aux générations futures, délit littéralement « incorporé » dans le cas d'Ossip Mandelstam, dont la femme Nadejda (en russe

3. Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?* Traduit de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Seuil, 1995, p. 64.

4. Marie-Claire Ropars-Wuillemier, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 8-9 : « L'inflation que connaît le mot espace est à la mesure de son pouvoir de métaphore », étant lui-même un « hybride notionnel, s'incorporant ce dont il se distingue – le temps, le sujet, le mouvement ». « Combinant dimensionnalité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation ; mais ce rapport qui est à construire, requiert tout à la fois l'inclusion d'un sujet humain, qui s'approprie cardinalement ses repères, et la mise en jeu d'une logique de l'observation, faisant de cette inclusion l'opérateur d'une expropriation du lieu lui-même. »

5. Michèle Petit, *L'Art de lire ou comment résister à l'adversité*, Paris, Belin, 2008. En référence, entre autres, à Primo Levi à Auschwitz, Robert Antelme à Buchenwald, Varlam Chalamov déporté en Sibérie, Joseph Brodsky condamné aux travaux forcés près du cercle polaire.

6. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, t.I : *Arts de faire*, chap. XII « Lire : un braconnage », Paris, UGE 10/18, 1980.

Espérance) aura appris par cœur l'ensemble de l'œuvre, la sauvant dans sa fuite de la police stalinienne, tout en la dérochant aux cachots de la Loubianka et du goulag de Dalstroï en Sibérie où elle aurait péri avec son auteur.

Successivement, dans les ghettos juifs des années 1940, mettre debout la parole, c'est d'abord l'ensevelir sous terre dans des bouteilles ou des caisses en métal, pour qu'un jour hypothétique ces « poèmes-documents » inscrits aux parois d'un « navire qui coule irrévocablement », et lancés d'outre-tombe à d'improbables lecteurs par les « chroniqueurs du naufrage »⁷, soient ramenés à la surface. Cette extraction mémorielle des « grands socles immobiles et muets »⁸ est comparable à une procédure foucauldienne du savoir, indissociablement archéologique et anthropologique, dont le corps « soulevé » offrirait l'image⁹. Parce qu'il implique une aléatoire non prédictible qui échappe à toutes formes de maîtrise, le soulèvement des corps est sans doute le mouvement adéquat pour signifier la verticalité d'une posture collective, à ne pas confondre avec celui du « redressement » analysé par Georges Vigarello, dont la connotation disciplinaire, voire militaire, renvoie en revanche aux « corps dociles », c'est-à-dire encodés, médicalisés, automatisés ou laborieux¹⁰.

Le naufragé comme le condamné à mort et l'interné posent un acte lorsqu'ils donnent corps à une parole, si bien qu'il ne faudrait pas conclure trop vite que « dans des conditions pareilles, on n'édite de brochures ni par caprice, ni pour satisfaire des prédilections

7. Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*, Paris, Gallimard, 1973, chap. IX « Efforts entrepris en vue de faire parvenir d'outre-tombe les ouvrages aux lecteurs », p. 122 et 128-129 : texte de Wladyslaw Szlengel rédigé dans le ghetto de Varsovie en 1943.

8. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 9 et 183.

9. Michel Foucault, « Vivre autrement le temps », *Nouvel Observateur*, n° 755, 30 avril – 6 mai 1979, réédité dans *Dits et Écrits*, T.II (1976-1988), Paris, Gallimard, 2001, p. 790 : « À la grâce correspond (et répond peut-être), du côté des hommes, le *soulevement*. La révolution s'organise selon toute une économie intérieure au temps : des conditions, des promesses, des nécessités ; elle lue donc dans l'histoire, y fait son lit et finalement s'y couche. Le soulèvement, lui, coupant le temps, dresse les hommes à la verticale de leur terre et de leur humanité. »

10. Pierre Lascoumes, « La perpendicularisation de la société. Soldats, danseurs, carroussels et ballets de cour », in Philippe Artières Ed., *Michel Foucault, la littérature et les arts*, Paris, Ed. Kimé, 2004, p. 145-158. En référence à Georges Vigarello, *Le Corps redressé, histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, J.-P. Delarge, 1978, et Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, Partie III : « Discipline », p. 135-197.

purement esthétiques »¹¹. Au contraire, l'usage de la métaphore en tant que transport de la parole en temps de détresse, semble répondre aussi bien à l'imprévisibilité de l'humeur individuelle, qu'à l'extension d'un « espace collectif' non plus d'énonciation mais de réception »¹² ouvert à tous ceux qui en font l'expérience esthétique. Car une collectivité se refonde autour d'un petit nombre de poèmes, dont l'envergure métaphorique est d'avoir été colportés à la sauvette, spontanément mémorisés en passant de bouche à oreille et « mis en circulation sous forme de *copie ambulante* » ou de « bacille littéraire »¹³. *Le Partage du sensible* selon Jacques Rancière correspond précisément à ce « découpage sensible du commun de la communauté »¹⁴, un prélèvement par quelques uns dans le quotidien des mots communément partagés, qui une fois décalés par rapport à leur usage et emploi habituel, circulent capricieusement, et semblables aux effets ondulatoires se transmettent en couplets ou refrains. L'esthétique reconfigure ainsi une communauté au moment même où celle-ci est mise en péril, opposant une saveur de la parole à la perte du sens, une réplique à une situation bloquée, sans qu'aucune question ne l'ait recherchée.

Plus encore, lire le témoignage selon lequel à Birkenau (Auschwitz II), « les heures vides, passées dans le désespoir sur les lits, vont être remplies : [...] on apprendra par cœur le poème »¹⁵, confirme que l'*aisthesis* donne accès à une plénitude spatio-temporelle :

Le far niente n'est pas la paresse. Il est la jouissance de l'*otium*. L'*otium* est proprement le temps où l'on n'attend rien, ce temps précisément interdit au plébéien, que le souci de sortir de sa condition condamne à toujours attendre l'effet du hasard ou de l'intrigue. Il n'est pas l'inoccupation mais l'abolition de la hiérarchie des occupations. [...] Une occupation, c'est

11. M. Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*, p. 59.

12. Xavier Garnier, « La littérature et son espace de vie », in *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, sous la direction de Xavier Garnier et Pierre Zoberman, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006, p. 28.

13. M. Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*, p. 84-85.

14. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 24.

15. Maria Zarebinska, à propos des poèmes de Krystyna Zywuslka, citée par M. Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*, p. 85.

une manière de remplir le temps de la vie qui définit aussi une manière d'être des corps et des esprits.¹⁶

L'*aisthesis* vide les occupations de leur fonction, n'étant plus ce qu'elles paraissent être dans l'espace où elles se produisent. D'où le mode de prolifération poétique à Birkenau, par reconduction d'un geste à l'autre dans l'abolition d'une hiérarchie des occupations : certains poèmes « devenus très populaires. On les récitait partout [...] : dans les lieux d'aisance et pendant qu'on creusait des fossés » ; ils se transfèrent en transformant le désespoir des heures vides en une expérience du temps suspendu, mise entre parenthèses de l'attente même et avec elle de la condition de condamné.

Libido creandi

Cette incorporation de la parole rejoint l'enseignement psychanalytique sur la vérité comme « *dit-mension*, la résidence du dit »¹⁷. Après s'être interrogé sur « la distance qu'il y a du dire au dit », Jacques Lacan constate en effet que « je parle avec mon corps, et ceci sans le savoir. Je dis donc toujours plus que je n'en sais »¹⁸, moment déterminant du discours analytique où « ce qui parle sans le savoir me fait *je*, sujet du verbe ». Dès lors que le « corps parlant » témoigne de son statut de sujet, il peut le demeurer en tous lieux d'assujettissement, y faisant pleinement entendre sa vérité alors même que « les actes perpétrés sur la scène du monde sont qualifiés de 'folie' précisément dans la mesure où ils ne sont pas reçus comme parole »¹⁹.

16. Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011. Sur « Le Ciel du plébéin. Paris 1830. Stendhal *Le Rouge et le Noir* », p. 68. Le contexte de la citation mérite d'être rappelé : « [Julien Sorel] attend d'être jugé et condamné à mort pour le coup de feu tiré sur celle qui l'a dénoncé. Et c'est à ce moment, entre les murs de la prison, qu'il commence enfin à jouir de la vie. [...] Cette jouissance paradoxale du petit plébéin dans sa prison donne au roman de Stendhal une conclusion qui semble contredire à la fois sa structure et son ton ».

17. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XX. Encore (1972-1973)*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975 ; chap. VIII « La Savoir et la vérité », p. 88 (20 mars 1973), puis 92 (10 avril 1973).

18. Jacques Lacan, *Ibid.*, chap. X « Ronds de ficelles », p. 108 (22 octobre 1973). Le séminaire du 15 mai 1973 se termine par : « Le réel, dirai-je, c'est le mystère du corps parlant, c'est le mystère de l'inconscient ».

19. Franck Chaumon, « L'acte, cette contrainte », in [collectif] *La Contrainte et l'acte*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 91-93. En référence à une citation de Arendt : « Mais une vie sans parole et sans action est littéralement morte au monde ; ce n'est plus une vie humaine parce qu'elle n'est plus vécue parmi les hommes ». Et note 4 :

Mais dans la mesure inverse où « l'acte s'adresse aux autres, il est réponse à la question de l'Autre », sa *dit-mension* raconte en-corps la stature debout de l'humanité, « lieu d'avènement possible de l'humain où le sujet pourra prendre place parmi ses semblables ».

Dans l'aire du jeu, place originelle du lien de confiance entre soi et autrui, se construit également l'expérience artistique et culturelle selon Donald Winnicott, pour lequel la créativité est en priorité « inhérente au fait de vivre »²⁰ plutôt qu'à l'élaboration des œuvres d'art, une créativité qui croît en fonction du développement d'un « espace potentiel » entre le jeu et la réalité. Comme « *l'existence de ce lieu dépend des expériences de la vie, non des tendances héritées* », alors dans des conditions existentielles extrêmes, « il ne saurait vraisemblablement y avoir de destruction complète de la capacité de l'individu à vivre une vie créative », estime Winnicott, ce qui fait aussi bien d'un anonyme l'artiste de sa survie, que de l'art un supplément de réel. Être « libre de se montrer créatif » ne se fera donc pas dans les termes d'une intention délibérée, dont relève le projet d'émancipation des avant-gardes historiques, mais par la capacité d'instaurer un espace potentiel imprévisible, à savoir du jeu, même là où il n'y en a pas, entre le moi et ce qui le nie. Y jouer c'est s'y mouvoir, s'émouvoir, au point d'en tirer le pouvoir de se maintenir vivant.

Le projet même de l'art thérapie est de parvenir à mobiliser « une motricité enfouie » qui puisse amener un psychotique à être présent au monde, – « ce hors de soi, comme une avancée en soi-même »²¹. Faire jouer son espace potentiel en lieu et place d'une impossibilité de circuler, permet d'ouvrir un passage à la limite du dedans et du dehors, explique Henri Maldiney :

[...] parce qu'un homme n'a véritablement d'espace propre que par le relais de l'espace étranger et n'a d'espace étranger que par le relais de son espace propre. Les deux espaces sont perpétuellement en échange, et même en chiasme, ce qui touche à la question générale du dehors et du dedans, lesquels ne sont pas des régions données, situées dans un espace objectif, mais sont les régions polaires d'un espace de jeu.

pour Arendt « l'acte est acte de langage pourrait-on anachroniquement lui faire dire, acte performatif dont la psychanalyse généralise la portée dans la cure. »

20. Donald Winnicott, *Playing and Reality* (1971), traduit de l'anglais (U.K.) par C. Monod et J-B Pontalis, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, « La créativité et ses origines », p. 132 et 133, et « Le lieu où nous vivons », p. 199.

21. Henri Maldiney, « Entretien » avec Pierre Charazac, *Art & Thérapie*. n° 22/23 : *L'homme entre sa folie et l'art*, Blois, juin 1987, p. 9, 13-14, pages 7.

En activant cet espace de jeu, les régions polaires entrent en résonance, comme une « articulation intime entre se mouvoir et sentir », tandis que n'existe plus aucune « séparation disjonctive, de cloison étanche entre signification et sensation ». L'efficacité motrice des formes artistiques qui en procèdent est désinhibitrice, elle pousse à se tenir « à l'avant de soi ». Mais que les formes plastiques soient tenues par Maldiney pour « des structures plus primitives et plus fondamentales que les structures verbales », ne retire rien au pouvoir poétique qui retrouve, pour le raviver et le réactualiser, l'acte de parole dans sa dimension archaïque, celle d'une orientation vectorielle de l'homme dans le monde²². C'est sans doute là qu'il faut situer le « repli essentiel de la parole »²³, signalé par Foucault. À partir de cette intériorité s'opère la

[...] libération obscure et centrale de la parole au cœur d'elle-même, sa fuite incontrôlable vers un foyer toujours sans lumière, qu'aucune culture ne peut accepter immédiatement. Non pas dans son sens, non pas dans sa matière verbale, mais dans son *jeu*, une telle parole est transgressive.

À la transgression répond la censure qui rend « le détour métaphorique » impossible, inaugurant l'époque du Renfermement, qui depuis le XVII^e siècle en Occident « marque une migration de la folie vers la région de l'insensé », autre transfert de la parole dans une « région périlleuse » également interdite²⁴. D'une époque à l'autre, les régions de l'enfermement se déplacent ou se spécialisent jusqu'à l'englobement. Telle la « forclusion » des femmes, terme choisi par Lacan dans l'ancien français (*for-foris* : ce qui est mis à part, *clorre* : fermer, donc « fermer dehors »), pour traduire un espace vide dans le système symbolique, mais un vide rejeté à l'extérieur qui aspire à lui toute une série de signifiants à la place de celui qui manque : « Le

22. *Ibid.*, p. 9 : « Lorsqu'on cherche à établir l'origine des mots, une fois franchie, à travers l'étymologie, la zone des radicaux pour arriver à celle des racines, on s'aperçoit qu'un très grand nombre de racines primitives – et parmi les plus essentielles – correspondent à des actes qui sont des comportements spatio-temporels. Ces comportements sont les premiers vecteurs de l'être au monde de l'homme. L'homme s'y signifie en propre par des conduites spatio-temporelles qui définissent son monde. »

23. Michel Foucault, « La folie, l'absence de l'œuvre », in *La Table ronde*, n° 196, mai 1964, réédité dans *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 2001, p. 444.

24. *Ibid.*, p. 445.

Nom du père »²⁵. Si le terme se décline sur un plan politique et symbolique chez Hélène Cixous et Antoinette Fouque, historiquement il trouve un équivalent au XIX^e siècle, lorsque l'internement aspirait massivement à lui les femmes : « derrière les seuls murs de l'asile elles sont 9.930 en 1845-49, et 19.692 en 1871 à cacher leur démente. Cette progression effrayante laisse à penser que toute femme est une folle en puissance »²⁶.

De fait, l'hystérie est encore une affaire de corps sombrant, parlant de la souffrance de femmes en mal de langage, des « mots-de-corps inaudibles »²⁷ qui résistent aux signes imposés et demeurent exclus des échanges symboliques. N'ayant pu trouver son chemin dans le tissu social, l'hystérique en vient à incarner la tension entre contrainte subie et langage en formation, arc tendu dans le vide par lequel elle accomplit avec son corps une véritable performance. Est en ce sens tout à fait problématique le mode « pictural » dont le docteur Charcot aura, au moyen de la photographie, « esthétisé la notion d'hystérie » dans l'enfer de la Salpêtrière²⁸ ; en amateur d'art averti, mettant « le symptôme sous contrat de représenter des tableaux », il a soumis ces corps de femmes aux figures traditionnelles du démonisme. Qu'elles se « baroquent » n'empêche pas qu'elles se figent, car leur intime tension à se frayer une voie/x propre finit encodée dans le langage iconographique d'un style. Ce que Georges Didi-Huberman tient pour une « invention » de Charcot, demeure surtout un leurre, une incarcération esthétique supplémentaire du corps parlant féminin en images photographiques.

À l'inverse, prendre ce corps démonisé pour une parole vivante, c'est prêter l'oreille en 2007 à la chanteuse britannique Amy May, qui accorde « une musique amniotique » vocale et instrumentale de « nappes synthétiques capitonnées » à celles dont personne n'a

25. Jean-Claude Maleval, *La forclusion du Nom-du-Père : le concept et sa clinique*, Paris, Seuil, 2000.

26. Yannick Ripa, *La Ronde des Folles. Femme, folie et enfermement au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, 1986, p. 9.

27. Hélène Cixous, « Le rire de la méduse », in *L'Arc*, 1975, repris dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 56.

28. Georges Didi-Huberman, « Postface. Charcot, l'histoire et l'art. Imitation de la croix et démon de l'imitation », au livre de Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art. L'iconographie des hystériques et Charcot à la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1984, p. 125 et 182.

jamais cru nécessaire d'entendre les cris²⁹. C'est aussi voir comment les désirs impulsent et désarticulent ce corps, ainsi que le fait la réalisatrice française Alice Winocour dans *Augustine* : s'il est vrai, comme le pensaient Deleuze et Guattari, « que le cinéma soit apte à saisir le mouvement de la folie, précisément parce qu'il n'est pas analytique et régressif, mais explore un champ global de coexistence »³⁰, alors ce film montre comment le champ de l'humain se laisse envahir par son propre débordement animal, un « bestiaire » dont les crabes, singe ou poule peuplent la frontière³¹. « Il ne s'agit évidemment pas des bêtes, de la sexualité animale », mais de sortir de la « représentation anthropomorphique du sexe » dont « Freud et toute la psychanalyse resteront au contraire à jamais prisonniers »³². Parce que la servante Augustine, cobaye de Charcot, est même capable de mimer l'hystérie, faisant jouer son corps à la manière d'une actrice, l'esthétique cinématographique s'ajuste au symptôme historique de l'anti-psychiatrie, qui débute dit Foucault, « lorsqu'on a eu le soupçon et bientôt la certitude que le grand maître de la folie, celui qui la faisait apparaître et disparaître, Charcot, était celui qui ne produisait pas la vérité de la maladie, mais qui en fabriquait l'artifice »³³. Autrement dit, c'est l'hystérique qui valide l'épreuve de vérité de sa folie ; elle est « l'activité productrice de folie », non les médecins qui en tirent la légitimité de leur discours.

Si *Augustine* peut être aujourd'hui tenue par la critique pour « une héroïne des temps modernes », c'est surtout parce qu'elle fraye

29. Bayon, « Paris Motel l'oreille internée », in *Libération*, Paris, 23 novembre 2007 : « La jaquette d'*In the Salpêtrière* du Paris Motel d'Amy May, UFO rock de chambre avançant sur ce fil, invoque d'entrée la façade de la Pitié-Salpêtrière, à l'encre noire. [...] Là, où l'on enfermait pêle-mêle, pour les ravir et les punir, les folles, les putains, les orphelines, clochardes et autres Romanichelles loubardes antisociales (qu'un jour d'hystérie collective historique, le peuple sublime de la Terreur viendra, en masse immonde, violer et étriper pour des raisons paniques qui échappent) ».

30. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie*, t. I *L'Anti-Édipe*, Paris, Minuit, 1972, p. 325-6 puis 350.

31. Aureliano Tonet, « *Augustine* : derrière le cobaye du docteur Charcot, une héroïne des temps modernes », in *Le Monde*, Paris, 6 nov. 2012. À propos du premier long-métrage d'Alice Winocour, *Augustine*, France, Production : Dharamsala Cast, 2012. Article consulté en ligne (novembre 2012) : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/11/06/augustine-une-heroine-des-temps-modernes_1786390_3246.html

32. *L'Anti-Édipe*, p. 350.

33. Michel Foucault, « Histoire de la folie et antipsychiatrie » (Conférence du 9 mai 1973), publié dans *L'Herne. Foucault*, Paris, 2011, p. 99 et 100.

un chemin à l'espace de vie trop longtemps occulté des femmes artistes. Aussi, être attentif aux conditions d'émergence d'une « libido utérine », autrement appelée *libido creandi* par Antoinette Fouque³⁴, c'est à chaque étape du colloque donner le gage d'une performance féminine par laquelle s'effectue une sortie de la métaphore paternelle, ou sortie « du hors-la-loi où sont parquées les femmes » :

[...] c'est lever *la forclusion du corps de la mère* (comme équivalent de la formule de Lacan « la forclusion du Nom du Père »). « Corps de la mère » est une fonction symbolique ; ce n'est pas du corps réel qu'il s'agit, ce n'est pas d'utérus en tant qu'organe biologique ; c'est d'un rapport à un corps, à une terre, à un lieu de naissance, à une trace inscrite, le rapport de la fille, voire du fils, au corps de la mère.

D'où l'idée qu'il faille également tenir compte ici de matrices où l'enfermement demeure gestatif et productif. Tandis que la création s'appréhende par encerclements toujours plus ténus, un lieu replié y ouvre pour l'artiste une série où écrire, composer et dessiner c'est jouer du pouvoir d'être l'initiateur/trice d'une autre réalité – pure folie –, son œuvre se construisant de coups de dés jusqu'à former un corpus. Ce qui amène à distinguer avec Foucault entre d'une part la folle « démesure d'œuvres comme celle de Nietzsche, de Van Gogh, d'Artaud », échappant au monde qui veut la maîtriser et « croit la mesurer, la justifier par la psychologie »³⁵, et d'autre part la folie à laquelle le monde doit se mesurer et se justifier, parce que « la folie, [c'est] l'absence de l'œuvre ».

La vie de l'artiste : un espace hétérotopique

Donner la priorité à l'œuvre, c'est s'engager dans une « politique du corpus »³⁶ qui reconfigure les marges du champ artistique, pour y redéployer les discours extérieurs aux centres de légitimité. Le paradigme théorique de ce corpus artistique pourrait être le « pli », dont Merleau-Ponty fit en premier l'usage, puis dont Deleuze élaborera la philosophie, mais dont il faut surtout retenir l'interprétation

34. Antoinette Fouque, « Femmes en mouvement ; hier, aujourd'hui, demain » (1990), in *Il y a deux sexes. Essais de féminologie*, Paris, Gallimard (1995), rééd. 2004, p. 38, puis « Comment démocratiser la psychanalyse ? » (24 octobre 1994), p. 211 et 212.

35. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 663.

36. Nathalie Piégay-Gros, « La critique littéraire et la pensée de Michel Foucault », in *Philippe Artières Ed., Michel Foucault, la littérature et les arts*, p. 90 et passim.

donnée par Foucault, que Judith Revel analyse comme étant la seule figure

[...] qui soit susceptible d'annuler le cercle vicieux dedans/dehors – qui est en réalité tout aussi dialectique que le couple limite/transgression – : parce que le pli, c'est à la lettre le dedans du dehors et le dehors du dedans, c'est-à-dire une sorte de ruban de Moebius linguistique – le dedans et le dehors, à la fois séparément et simultanément³⁷.

Or, ne pas entrer dans le jeu des alternatives exclusives, c'est faire du pouvoir non pas l'antithèse de la liberté, mais « reconnaître au pouvoir un rôle non seulement répressif mais productif (d'effets de vérité, de subjectivités, de luttes) ». Ce n'est donc pas à partir d'un « improbable 'dehors' » qu'il faut aller chercher les phénomènes de contestation et d'opposition au pouvoir, mais là où intérieurs à lui ils se ramifient. Dès lors, si le propre de la biopolitique est d'avoir assujetti la vie au pouvoir (santé, hygiène, natalité, longévité, races...), réciproquement, l'orientation éthico-esthétique de la biopolitique foucauldienne cherche dès la fin des années 1970 à localiser dans la vie des modalités pour y résister, ce qui dans les termes d'une « esthétique de l'existence » réintroduit aussi « le sujet [qui] se constitue à travers des pratiques d'assujettissement, ou d'une façon plus autonome, à travers des pratiques de libération »³⁸. Ainsi, au-delà de la critique radicale du sujet et de sa liquidation, ce sont « les conditions de possibilités de la production de subjectivité » qui permettent de penser le dé-assujettissement :

La subjectivité n'est rien d'autre que cela : un pur moment d'invention au sein même de déterminations historiques dont elle dépend en même temps qu'elle leur échappe ; une production d'être sans terme ni but, et qui pourtant ouvre à nouveau à la possibilité d'un événement ontologique ; un dehors qui n'a pas besoin d'extériorité pour marquer sa différence, puisqu'au lieu de la chercher *ailleurs*, dans un espace autre, il l'inaugure *ici*, dans une *actualité* redevenue créative. [...] ici le temps est celui de l'ontologie productive, c'est un *kairòs* créatif³⁹.

L'enjeu du colloque ne saurait mieux être ici défini, à la fois parce que les pratiques esthétiques se situent dans la continuité d'un

37. Judith Revel, « La naissance littéraire de la biopolitique », in Philippe Artières Ed., *Michel Foucault, la littérature et les arts*, p. 56 et 60.

38. Michel Foucault, « Une esthétique de l'existence », in *Le Monde*, 15-16 juillet 1984. Repris dans *Dits et Écrits*, t. II, p. 1552.

39. Judith Revel, « La naissance littéraire de la biopolitique », p. 64-66.

questionnement sur l'histoire des enfermements, mais aussi parce que les représentations de l'artiste s'inscrivent dans des espaces existentiels, entre biopolitique et biographie.

La vie des artistes demeure depuis l'Antiquité, via la Renaissance, un espace de construction identitaire soumis à des contraintes socio-économiques, mais aussi symboliques, fantasmatiques et mythologiques qui n'auront cessé de préoccuper la pensée artistique et la littérature. Parmi les multiples approches possibles des vies d'artistes, c'est aux « métaphores spatiales »⁴⁰ qu'il s'agira d'être attentif, limites butoir et modes de contournement par lesquelles l'artiste peut se mouvoir jusqu'à échapper aux déterminations historiques de son assujettissement. Mais l'échappée n'a pas forcément d'extériorité, et c'est bien dans toutes les formes d'assignation à résidence que l'ailleurs s'immisce pour mettre en mouvement son existence. Si bien que dans le lieu même d'un enfermement, qu'il soit subi ou volontaire, s'exerce une disjonction entre l'espace de vie et les moyens de coercition, suivant une articulation au pouvoir d'autant plus nécessaire à analyser que chaque clôture édicte ses règles et ses codes d'une époque à l'autre.

Là encore, Foucault qui a pensé une histoire occidentale de l'espace en termes de « localisation » au Moyen Âge, puis d'« étendue » à la Renaissance, et enfin d'« emplacement » à l'époque contemporaine, montre en quoi la notion d'« hétérotopie » demeure centrale : qu'il s'agisse de la prison ou de l'hôpital psychiatrique, mais aussi du cimetière, de la maison close ou du village de vacances, chacun de ces lieux circonscrits demeure « en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements »⁴¹. À la différence des utopies par définition sans localisation⁴², les hétérotopies signalent « les lieux que la société ménage », soit en son sein soit dans ses marges, lieux adressés à ceux qu'elle

40. Michel Foucault, « Questions à Michel Foucault sur la géographie », in *Hérodote*, n° 1, janvier-mars 1976. Repris dans *Dits et Écrits*, t. II, p. 33 : lire « à travers des métaphores spatiales, stratégiques, permet de saisir précisément les points par lesquels les discours se transforment dans, à travers et à partir des rapports de pouvoir ».

41. Michel Foucault, « Des espaces autres » (conférence donnée au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), publié in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49. Repris dans *Dits et Écrits*, t. II, p. 1574.

42. Michel Foucault, Conférences radiophoniques sur France Culture des 7 et 21 décembre 1966, publiées et présentées par Daniel Defert, *Le Corps utopique. Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 25 et 26-28.

réserve dans des termes choisis d'âge, de genre, de condition, etc. Puisqu'« il n'y a probablement pas une société qui ne se constitue son hétérotopie ou ses hétérotopies » – qu'elle a tout autant le loisir de « résorber et faire disparaître » –, Foucault rêve d'une science capable d'en fournir l'inventaire et l'analyse. *L'hétérotopologie* aurait pour objet « ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons », et elle mettrait non seulement en lumière « les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée »⁴³, mais aussi l'imaginaire à partir duquel ceux-ci s'élaborent, un imaginaire lié au sacré ou aux tabous pour certains peuples, comme à la déviance et au respect des normes pour d'autres, ou encore aujourd'hui aux jeux d'enfants, au théâtre et au cinéma qui juxtaposent « en un lieu réel plusieurs espaces qui, normalement, seraient, devraient être incompatibles »⁴⁴. Entre lieu et non-lieu, ainsi qu'entre contradiction et principe de continuité, les hétérotopies sont des espaces de vie sur lesquels l'art a sans conteste quelque chose à dire aussi. En les prospectant ici, il ne s'agit certes pas d'en fournir une nomenclature, mais de leur accorder une extension polymorphe et pluri-artistique au cœur de l'analyse littéraire, qui reste le « lieu d'émergence de l'hétérotopie ».

Signe de notre temps, l'attention portée aux formes sensibles de l'enfermement est inversement proportionnelle à « l'inopportunité du terme 'esthétique' », qui après-guerre semblait trop « étroit » pour qualifier des documents rescapés des camps, au statut artistique indécidable⁴⁵. Quelle que soit l'acception du terme, l'art participe surtout d'une « insurrection des savoirs assujettis »⁴⁶, donc d'une pratique souvent ignorée ou clandestine, à la fois *in situ* et mémorielle, gagnée sans cesse par l'oubli. Maintenir vivantes les années les plus noires de l'histoire, est ce qui préoccupe les Musées Mémoires de Rivesaltes en France et de La Junquera en Espagne, concernés depuis peu par les manières de « vivre l'internement dans son corps

43. Michel Foucault, « Espace, savoir, et pouvoir » (1982). Repris dans *Dits et Écrits*, t. II.

44. Michel Foucault, *Le Corps utopique. Les hétérotopies*, p. 24-25 (sur les « jeux d'enfants »), p. 28-29 (sur le théâtre et le cinéma), p. 60 (sur l'analyse littéraire, lieu d'émergence et de réappropriation de l'hétérotopie).

45. Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie*, p. 351-2 et note 1.

46. Michel Foucault, « Il faut défendre la société » : *Cours du Collège de France (1975-6)*, Paris, Gallimard-Seuil-Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997, p. 8-10.

et son esprit » et donc tournés vers les pratiques occupationnelles, religieuses et artistiques des camps d'internement⁴⁷.

Dès 1945 cependant, l'intérêt pour les travaux des internés psychiatriques suisses pousse Dubuffet et Kopač à localiser puis à dégager ce que l'on pourrait appeler une hétérotopie esthétique⁴⁸, productrice de ses propres objets, ne permettant certes pas de « croire que n'importe quel homme, du moment qu'il est fou, est de ce fait même un bon peintre »⁴⁹, mais affirmant déjà que « l'idée de maladie doit être au contraire associée à une incapacité de faire acte de création ». Et tandis que la Compagnie de l'Art Brut commence à organiser des expositions, où « c'est le faux monsieur Art qui a le plus l'air d'être le vrai et c'est le vrai qui n'en pas l'air »⁵⁰, le courant de l'antipsychiatrie⁵¹ va amplifier ce questionnement sur les valeurs sociales de conformité, faisant le relevé dès les années 1950 des stratégies d'exclusion et modes de coercition, pour leur opposer une

47. Manifestations culturelles organisées au Camp de Rivesaltes, Perpignan, depuis 2010. « Le projet a pour ambition d'être un espace de référence de l'histoire de l'internement en France, à travers l'histoire du camp et les conséquences des conflits qui ont précipité dans ce lieu des étrangers considérés par l'État, comme indésirables (Espagnols, Juifs, Tsiganes, Harkis...) ». Consultable sur le site : <http://www.cg66.fr/52-le-memorial-de-rivesaltes.htm#par380>. Voir également Violette Marcos et Juanito Marcos, *Les Camps de Rivesaltes : une histoire de l'enfermement (1935-2007)*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2009.
48. Alain Bouillet, « Prolégomènes à l'élaboration d'une analytique de l'art brut », in *Art brut ; une avant-garde en moins ?* Savine Faupin et Christophe Boulanger Eds, Paris, L'improviste, 2011, p. 85 : « L'art brut appartiendrait-il à ces 'contre-espaces', à ces 'hétérotopies' dont parle Foucault ? »
49. Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, t. I, p. 222, 168, et 170 : « Sous l'impulsion de Jean Dubuffet et du peintre d'origine croate Slavko Kopač, des expositions furent organisées dans ce local [sous-sol de la galerie René Drouin à Paris], dont les plus marquantes furent en 1948 celles des œuvres de Adolf Wölfli, d'Aloïse [...] »
50. *L'Art brut préféré aux arts culturels*, Paris, Galerie René Drouin, Catalogue d'exposition, octobre 1947, [p. 11].
51. Jean Oury, Félix Guattari, François Tosquelles, *Pratique de l'institutionnel et politique* [Entretiens], Vigneux, Matrice, 1985, p. 145 et 33. Il est possible de remonter en France aux premiers travaux expérimentaux sur la perception effectués en 1945-46 par la Société Médico Psychologique, avant de passer au Groupe de Travail de Psychothérapie et de Sociothérapie Institutionnelles (G.T.P.S.I.), qui dans les années soixante avait rassemblé d'abord à l'hôpital Saint-Alban puis à la clinique de La Borde, François Tosquelles, Jean Oury et Félix Guattari. Mettre l'accent, comme Jean Oury, sur « la notion d'invention, d'*ingenium* de Vico », c'était y concevoir une existence inventive « de tous les jours, au sens du bricolage, à partir même des choses, de la moindre chose qui se passe », dès lors que cette notion avait la plupart du temps été perdue et que le thérapeute s'efforçait « de [la] remettre en fonction, dans la quotidienneté ».

nouvelle approche anthropologique et culturelle de la psychose⁵². À l'évidence, ce qui s'est élaboré dans le cadre de l'antipsychiatrie française, notamment à la clinique de La Borde, ne relève pas seulement d'un nouveau « rapport à la maladie mentale », mais également aux « rapports des individus à la collectivité, l'environnement, les rapports économiques, les productions esthétiques⁵³, etc. », autrement dit aux modes de « production de subjectivité »⁵⁴.

À la même époque à Londres, les lieux d'accueil des malades mentaux s'organisent en « communautés » thérapeutiques, et en 1965 la mise en activité de Kingsley Hall devient

[...] un maillon dans une chaîne de centres d'« anti-culture ». Des troupes expérimentales d'art dramatique, des sociologues de la « New Left » (nouvelle gauche), des classes de l'Anti-université de Londres, des dirigeants du mouvement de la « commune », des poètes, des artistes, des musiciens, des danseurs et des photographes d'avant-garde ont rencontré les résidents de Kingsley Hall au cours des trois dernières années et demi. La « Free School of London » s'y est réunie pour la première fois⁵⁵.

Une des premières pensionnaires diagnostiquée « schizophrène chronique », Mary Barnes, y devient artiste peintre, poétesse et co-auteure avec son thérapeute d'une autobiographie relatant « son voyage à travers la folie »⁵⁶.

Outre-Atlantique, l'immersion dans l'institution psychiatrique américaine amène en 1961 le sociologue Erwing Goffman à publier ses analyses sur la manière dont le milieu hospitalier entretient et

52. Gilles Deleuze et Félix Guattari font le lien entre Art Brut et antipsychiatrie dans *L'Anti-Edipe*, p. 12 : « On ne peut pas se contenter de la catégorie idéaliste d'expression. On ne peut pas, on ne devrait pas songer à décrire l'objet schizophrénique sans le rattacher au processus de production. Les *Cahiers de l'art brut* en sont la démonstration vivante (et nient du même coup qu'il y ait une entité du schizophrène) ».

53. Les répétitions théâtrales filmées par Nicolas Philibert à la clinique de La Borde (*La moindre des choses*, France, Les Films d'ici et la Sept Cinéma, 1996) donnent à entendre une parole qui se réinvente ; « les réparties sont complètement déboussolées, ça me console », dit l'un des patients à propos de la dramaturgie de Gombrowicz.

54. Félix Guattari, *Pratiques de l'institutionnel et politique*, p. 48 et 66.

55. Morton Schatzman, « Folie et moralité » in *Ronald Laing et l'antipsychiatrie*, dossier préparé par Robert Boyers, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 235.

56. Mary Barnes & Joseph Berke, *Two Accounts of a Journey through Madness* (1971), traduit de l'anglais (U.K.) par Mireille Davidovici, *Mary Barnes. Un voyage à travers la folie*, Paris, Seuil, 1973.

reconduit le désaxement des patients plutôt que de les guérir⁵⁷, constat qui trouve l'année suivante une version romanesque avec le *Vol au-dessus d'un nid de coucou* de Ken Kesey⁵⁸. Tenir l'aliénation mentale pour une production sociale rend la normalité relative, au point que la notion de « norme » devient le paradigme non seulement sanitaire, mais surtout familial et socioculturel parmi les dramaturges et les cinéastes de l'antipsychiatrie⁵⁹.

Aujourd'hui en Italie, où le mouvement de l'antipsychiatrie avait débuté avec la loi 180 de 1978 sur la fermeture des tous les asiles, « l'émancipation des internés » intéresse plus que jamais « le rapport entre subjectivité et vérité »⁶⁰. Car l'expérience de la « désinstitutionnalisation de la folie » conteste la docilité et l'impuissance attribuées aux internés, qui sont passés d'une exclusion sociale de la vie de la cité à une pratique urbaine sauvage, s'étant emparés des murs des villes où leur production de tags et graffitis est à présent associée au *street art* et commence à susciter de l'intérêt parmi les historiens de l'art⁶¹.

Images fixes vs prisons en mouvement

Il en est de même pour la pratique photographique dans l'espace carcéral, qui recouvre aujourd'hui l'inflexion esthétique apportée à la

57. Erving Goffman, *Asylums : Essays on the Condition of the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* (1961), traduit de l'anglais (US) par Liliane Lainé, *Asiles. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux*, Paris, Minuit, 1968.

58. Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), traduit de l'anglais (U.S.) par Michel Deutch, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, Paris, Stock, 1963, adapté au cinéma par Miloš Forman (Fantasy Film/United Artists, USA, 1975). Ken Kesey, après avoir accepté contre rémunération de jouer « les cobayes au Menlo Park Hospital de Palo Alto » en Californie, prenant du LSD pour tester l'intérêt de nouveaux médicaments sur les malades, retourna dans le même hôpital comme gardien de nuit : « Quel spectacle hallucinant ! il m'a fourni toute la matière du roman. Je n'ai jamais vu des gens plus démunis, plus misérables que dans cet hôpital psychiatrique, pas même en prison, où j'ai séjourné par la suite ». Interview de K. Kesey par Jean-François Duval, *Kerouac et la Beat Generation. Une enquête*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 241. Sur la description du milieu carcéral, voir son journal, *Kesey's Jail Journal*, New York, Penguin Viking, 2003.

59. Brigitte Gauthier, *Dramaturges et cinéastes de l'antipsychiatrie. Entretiens sur l'ère de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2003.

60. Mario Colucci, « Quelle psychiatrie après Foucault ? », in *L'Herne. Foucault*, p. 300-301.

61. Premier Festival de l'Histoire de l'Art à Fontainebleau (27-29 mai 2011) ; « La folie : artistes, créations et beauté insensée » (Intervention de Roberta Trapani, Claire Margat et Gustavo Giacosa). Non publiée.

question politique de l'enfermement, introduite dans l'actualité française des années 1970. En précisant que « Foucault, Jean-Marie Domenach et Pierre Vidal-Naquet voulaient *entrer et voir* »⁶², Philippe Artières rappelle l'objectif du Groupe d'Informations sur les Prisons (G.I.P.), qui en donnant la parole aux détenus donnait à la fois une première visibilité à « l'une des régions cachées de notre système social » et un corpus vivant aux structures de détention. Quoique l'histoire de l'institution carcérale ait été analysée et publiée en 1975 par Foucault, à l'évidence la réalité « rugueuse » des prisons continue d'échapper aux « images lisses » qui en furent données et qui ne cessent de « faire disparaître à jamais la mémoire des ombres de l'Histoire ». Là encore, ce sont les murs qui parlent, graffitis à la craie blanche, noms, dates, énoncés, qui sans être des autobiographies, n'en demeurent pas moins des « phrases lancées comme des pierres » qui témoignent d'un « patrimoine à conserver ».

L'impossibilité de faire voir et d'entendre l'humanité carcérale fut non seulement diagnostiquée dès 1980 par Michelle Perrot⁶³, mais est devenue l'enjeu du premier recensement des images des prisons parisiennes, dont l'exposition en 2010 au Musée Carnavalet à Paris porte un titre déceptif : *L'impossible photographie (1851-2010)*. Pour cause, la commissaire de l'exposition s'est d'emblée confrontée aux questions de savoir « comment établir une nette frontière entre les cellules d'un hôpital et celles d'une prison », et ce que l'on doit « considérer comme lieux de détention », d'autant que ceux-ci furent historiquement et « systématiquement repoussés des centres-villes, puis finalement rattrapés par la cité »⁶⁴.

Alors que ces lieux sont si visiblement narrativisés au cinéma, qu'un « genre carcéral » ne cesse d'y produire des chefs-d'œuvre – depuis *The Adventurer* de Charlie Chaplin en 1917, jusqu'aux séries télévisées cultes, dont celle du *Prisonnier* dès 1967–, en revanche, l'opacité de l'image photographique ne parle pas :

Problème, sur ces images, on n'y voit rien. Rien de ce qui fait par exemple le sel de la série *Prison Break* : les émeutes, les suicides, la

62. Philippe Artières, « La mémoire des Ombres », in *L'Impossible photographie. Prisons parisiennes (1851-2010)*, Paris, Musée Carnavalet, 2010, p. 184, puis 185. Référence à Philippe Artières et alii Eds., *Le Groupe d'informations sur les prisons. Archives d'une lutte (1970-1972)*, Paris, IMEC, 2003.

63. Michelle Perrot, *L'Impossible prison*, Paris, Seuil, 1980.

64. Catherine Tambrun, « Introduction » à *L'Impossible photographie*, p. 130-132.

drogue, les viols... Non, les clichés vantent au contraire la modernité esthétique des bâtiments, le personnel nombreux (et mis en scène) de l'infirmerie, montrent des cellules étrangement vides où règne un calme monastique. Et quand les prisonniers sont là, comme dans les images prises par Henri Manuel dans les années 1930 à Saint-Lazare ou celles de Pierre Jouve en 2006, ils dissimulent leur visage. Car un interdit légal protège l'identité des détenus, qui peut s'interpréter aussi comme un déni d'identité⁶⁵.

Entre scénographie et rhétorique carcérale, c'est le déni d'identité qui est en jeu, dont la variante scientifique avait déjà été proposée par l'anthropométrie judiciaire, comme l'était plus rituellement la mise à nu du détenu, marquant « le passage du corps-sujet au corps-objet »⁶⁶. Le constat demeure donc lacunaire : « le corpus photographique dont nous disposons apparaît de ce point de vue comme la partie émergée d'un iceberg dont nous ne pourrions jamais sonder la profondeur parce que les photos qui le composent n'existent pas. »

À cette inexistence doublée de déni répond inversement l'approche de Mathieu Pernot en 2008, attentif aux touffes végétales qui poussent dans l'enceinte de la maison d'arrêt parisienne de la Santé, où il a en fait « portraituré » les herbes folles à l'instar des « vraies mauvaises herbes »⁶⁷. De même en est-il pour la photographe américaine Jane Evelyn Atwood, qui à force de chercher à capter le visage des détenues de par le monde, aura composé avec quatre bras automutilés l'expression d'un portrait de groupe, singulièrement soudé et ramifié, une communauté de femmes sans face mais en acte⁶⁸. L'individuation métonymique des limites carcérales reconfigure ainsi une collectivité invisible, ou nouveau partage du sensible. La photographe réinvente le « Moi-peau »⁶⁹ au seuil corporel et psychique de l'enfermement, un état qui comme celui de l'angoisse ne se limite pas au barrage d'un mur, ni même à une enveloppe à

65. Fabien Simode, « Mauvaise graine », suite à Manou Farine, « Violence et performances, histoire d'une pratique banalisée », in *L'œil*, n° 623, avril 2010. Consultable en ligne :

http://www.lejournaldesarts.fr/oeil/archives/docs_article/73826/violence-et-performances-histoire-d-une-pratique-banalisee.php

66. Chris Younès, « Représentations paradoxales de la prison », in *L'Impossible photographie*, p. 140.

67. Fabien Simode, « Mauvaise graine ».

68. Jane Evelyn Atwood, *Trop de peines. Femmes en prison*, Paris, Albin Michel, 2000, double page avant la préface.

69. Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

double face, mais devient le filtre qui fait passer d'une face à une autre la question récurrente : « comment émerger, se dégager de la carapace inter-externe ? »⁷⁰

Le détour métonymique y répond, mettant en mouvement de nouvelles possibilités de vie. La métonymie comme condensé de la vie constitue peut-être le troisième temps d'« une histoire de la photographie » que Bernd Stiegler déroule à partir des deux seuls textes foucauldien qui lui sont consacrés⁷¹. Même si la peinture aura suscité chez le philosophe davantage d'écrits et de réflexion, l'esquisse d'une histoire de la photographie par Foucault vaut « comme une histoire exemplaire de l'image dans la Modernité » (274) : résumée à deux moments de l'histoire de l'art, elle correspondrait d'abord entre 1860 et 1880 à un régime « que l'on rangerait aujourd'hui sous la catégorie d'intermédialité » (272), - « jeu ouvert entre images de la réalité, un libre jeu avec les images de la réalité » (273) -, tandis qu'elle manifeste dès le début du XX^e siècle « une orientation esthétique tournée vers un art sans images » (273), des images signes qui « doivent de ce fait être lues comme un langage ». Si dans un premier temps « il en alla généralement d'une reconnaissance de l'objet, de la chose, sous la forme de l'image », dans un second ne sont reconnues que « des images, pas des choses. Dans le nouveau grand bain d'images, les objets sont déjà dissous, ils ont déjà disparu » (274). Une fois détruites les certitudes oculaires du visible (275), l'image « déplace l'espace du visible » (277), conduisant « à la livraison de nouvelles images, tant politiques que commerciales, images sur lesquelles nous n'avons plus aucun pouvoir » (273). Se dessine ici le « développement de nouvelles formes de domination » appelées « technologie des individus » (277), c'est-à-dire une extension de l'espace du pouvoir disciplinaire en tant que maîtrise toujours plus grande de la perception sensible de chaque sujet (278).

70. Philippe Gutton, « L'insularité », in *Adolescence*. Revue de Psychanalyse n° 4, *Enfermement*, Le Bouscat, L'Esprit du temps, hiver 2005, p. 912.

71. Bernd Stiegler, « Une histoire de la photographie », in *L'Herne. Foucault*, p. 271-281 (pages citées dans le corps du texte). En référence à Michel Foucault, « La Peinture photographique » (paru in *Le Désir est partout. Fromanger*, Paris, Galerie Jeanne Bucher, février 1975, p. 1-11), in *Dits et Écrits*, t. I p. 1575-1583 et « La Pensée, l'émotion » (paru in Duane Michals, *Photographies de 1958 à 1982*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1982, p. III-VII), in *Dits et Écrits*, t. II, p. 1062-1069.

Tandis que l'autonomie du sujet s'avère problématique (saisie par le seul détour métonymique de la photographie), les représentations carcérales deviennent « paradoxales » : « nous sommes tous en liberté surveillée. Tout se passe comme si, après avoir sécurisé la ville de l'intérieur, la prison va maintenant le faire de l'extérieur »⁷², constate Chris Younès, philosophe des milieux urbains. Le constat s'applique très justement à une ville pénitentiaire des Etats-Unis au mode de fonctionnement industriel, dont le journaliste David Dufresne et le photographe Philippe Brault ont tiré en 2010 un webdocumentaire, *Prison Valley*. Tourné à la manière d'un *road movie*, ce documentaire consultable sur le net déconstruit la narration linéaire d'un film, pour l'ouvrir aux internautes, qui y circulent à leur guise et ainsi percent littéralement de toutes parts (émotives, factuelles, géographiques...) cette ville de 36000 personnes qui concentre treize prisons du Colorado, « une ville-prison où même ceux qui vivent dehors, vivent dedans »⁷³.

Alors que l'extension technologique disciplinaire suscite l'usage d'un nouveau genre multimedia, la littérature contemporaine accompagne les avancées de la recherche historiographique. Car la question carcérale, qui a pu dans les années 1970 faire figure de tournant épistémologique, retrouve dans l'historiographie récente un regain d'intérêt comme archéologie d'un savoir qui avant l'âge classique révèle la double valence originelle du « cloître-prison ». Au Moyen Âge se forme avec le monachisme cistercien une subtile réflexion sur l'enfermement, dont le XIX^e siècle ne retiendra qu'un seul aspect, celui de la « simple privation de liberté »⁷⁴. À la fois volontaire et/ou involontaire, le monachisme pousse à l'édification d'espaces ambivalents marqués par leur rapport à la ville comme à la vie, dont la cellule demeure le modèle anthropologique duel d'une expiation des fautes et de leur rédemption. Ainsi,

72. Chris Younès, « Représentations paradoxales de la prison », in *L'Impossible photographie*, p. 141.

73. *Prison Valley, l'industrie de la prison*. Consultable sur : <http://prisonvalley.arte.tv>

74. Isabelle Heullant-Donat, Julie Claustre et Elisabeth Lusset Eds., *Enfermements. Le cloître et la prison (VI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2011. Introduction « *Clastrum* et *Carcer* : pour une histoire comparée des enfermements », p. 19, 21 (« L'historiographie de l'association cloître/prison remonte aux années 1960 et 1970. Souligner ainsi une possible analogie entre enfermement répressif et enfermement volontaire, comme l'ont fait Ervin Goffman et Michel Foucault, heurta les contemporains »). Citation suivante p. 33.

Les notions de prison « ouverte » et « fermée », ou encore celles de clôture « active » et « passive » montrent que la perméabilité, la porosité, voire l'ouverture des milieux dits « fermés » sont un élément important pour la compréhension. En outre, la diversité des clôtures et des fermetures est en partie liée au genre et au statut des personnes qui s'y trouvent.

Dès ses origines médiévales, « la poésie de captivité » le comprend et touche au plus près la réalité indissociablement charnelle et spirituelle des détenus, offrant ainsi une version séculière au purgatoire religieux⁷⁵. Ce dont Verlaine se souvient à son tour, lorsqu'incarcéré pour agression et homosexualité en 1874, il interpelle son âme pour l'ouvrir *Cellulairement* au salut : « va, mon âme, à l'espoir immense »⁷⁶. Ouverture salutaire du lyrisme à l'enfermement sexuel, social et politique, c'est au cœur de l'ancien monastère cistercien de Clairvaux transformé en centrale sous Napoléon, qu'en 2013 Robert Badinter et Thierry Escaich situent leur opéra inspiré du *Claude Gueux* de Victor Hugo, « une sorte de grand oratorio avec une importante dimension rituelle »⁷⁷.

Aujourd'hui, le genre romanesque opère également un retour vers l'ambivalence du cloître-prison dans sa dimension genrée, suivant de l'intérieur la voie invisible d'un enfantement, comme mise en œuvre d'une (pro)création féminine. Le cloître rejoint *in utero* la voix ignorée des femmes recluses, au lieu même du musellement socioculturel et familial imposé par la loi des pères. Ce sont donc des femmes écrivains qui inventent la parole de celles qui ne l'ont jamais eue : les « recluses enterrées vivantes » du Moyen Âge pour Carole

75. Jean-Marc Varaut, *Poètes en prison : de Charles d'Orléans à Jean Genet*, Paris, Perrin, 1989, p. 13-14 : « C'est de la poésie comme exercice spirituel que nous parlerons dans les suites de cet essai [...]. Spirituel au sens étymologique du mot, exercice de souffle, exercice de rythme dans les limites d'un espace réduit, sans horizon, clôturé, où la marche scande la métronymie intérieure, le cœur anéanti dans la mesure ; exercice spirituel dans son sens le plus profond aussi, celui où elle est un exercice pour prendre conscience de ce que l'action poétique n'est évasion, comme on le dit trop souvent, que parce qu'elle est approfondissement. »

76. Paul Verlaine, « Almanach pour l'année passée », in *Cellulairement* (1874), Bègles, Le Castor Astral, 1992. Voir également Jean-Pierre Guéno et Gérard Lhéritier, *Verlaine emprisonné*, Paris, catalogue de l'exposition du Musée des Lettres et Manuscrits, 2012. Les auteurs remontent aux origines de l'enfermement et à ses formes inconscientes (p. 54 : « Avant même ta naissance, tu étais déjà prisonnier. De l'attente de ta mère. De sa névrose »).

77. Bertrand Dermoncourt, « Les notes du pénitencier » (Entretien avec R. Badinter et T. Escaich à propos de l'opéra *Claude*), in *L'Express*, Paris, n° 3220, 20 mars 2013, p. 133.

Martinez, ou les nonnes bénédictines du XVIII^e siècle pour Marta Morazzoni.

Le cas de Paola Pietra est historiquement avéré, en 1733 elle fut amenée à l'âge de treize ans au monastère de Sainte Radegonde à Milan, d'où elle s'enfuira pour finalement demander l'annulation papale de ses vœux. Cependant, le récit qu'en donne Marta Morazzoni est celui d'une méditation « sur la force d'attraction du chant »⁷⁸:

C'était son corps qui produisait la mélodie et qui l'élevait [...]. [...] Elle fut donc immensément étonnée par elle-même et par la tension qui, de son ventre, montait jusqu'à son diaphragme, et se concrétisait dans les notes justes. Justes, elle le voyait à travers l'approbation continue de sa compagne qui la suivait dans les solos, regard et main attentifs à conduire le chant, avec la sollicitude d'une sage-femme qui accompagne la naissance d'un enfant.

Au sein des cavités corporelles, la rondeur des notes du *Stabat Mater* de Pergolèse est polie au point d'engendrer un esprit d'affranchissement qui permet à l'adolescente milanaise de lancer « sa voix de contralto au-delà de la grille comme un galet qui ricochait sur l'eau », pour atteindre en même temps le monde profane et le centre de gravité de sa propre existence.

De même, la claustration est au Moyen Âge une cavité conçue de galeries, de portiques et de préaux par lesquels circulent les femmes qui y découvrent un chemin d'évasion. Et leur voie y est paradoxale. Dans *Du Domaine des murmures*, Carole Martinez fait parler une jeune fille du XII^e siècle, dont « la seule route que ce temps [lui] ait laissée est un chemin intérieur. J'ai creusé ma foi pour m'évader et cette évasion passe par le reclusoir »⁷⁹. Comme toutes les béguines et figures immobiles médiévales, elle appartient à un « réseau d'emmu-rées », à travers lequel se diffuse « une liberté autrement inconcevable », une déviance singulière dont les paroles ici s'imaginent « portées par les pèlerins, transformées par les patois, les accents, les oublis des messagers ». Brassée par ce flux impalpable, la voix de la jeune-fille à la « bouche de pierre » raconte comment elle défend par la réclusion un enjeu bien plus vital que sa liberté toute provisoire

78. Marta Morazzoni, *La Nota segreta* (2010), traduit de l'italien par Marguerite Pozzoli, *La Note secrète*, Paris, Actes Sud, 2012, p. 13, puis 52 et 43-44.

79. Carole Martinez, *Du Domaine des murmures*, Paris, Gallimard, 2011, p. 37, 24, 61 et 186.

dans le monde des hommes, protégeant par l'enfermement une maternité interdite, qui se sera développée dans l'enceinte carcérale comme une cellule aussi subversive qu'imprescriptible au sein de la cellule féodale, sociale et architecturée. Si l'intérieur et l'extérieur se confondent délibérément, c'est pour laisser la place au déploiement de l'espace potentiel d'une création au féminin. En tant qu'architecture de « voix liquides »⁸⁰, l'hétérotopie romanesque ouvre la porosité des murs à un espace de vie invisible qui fait œuvre.

Présentation des contributions

En s'interrogeant sur les productions esthétiques de l'enfermement, il s'agit de commencer par les situations coercitives les plus extrêmes, pour arriver à celles qui aussi librement acceptées qu'inconsciemment subies, passent par un développement fantasmatique de l'incarcération, voire par un désir d'enfermement. Ce cheminement n'est ni progressif, ni évolutif, il témoigne surtout des degrés d'invisibilité des frontières et de l'intériorisation des contraintes, là où l'ambivalence des contextes d'enfermement s'articule à la difficulté d'y dégager du jeu. Parce que l'esthétique permet dans tous les cas de saisir un espace-temps potentiel « plié » à l'intérieur d'une clôture spatio-temporelle réelle, il faut d'emblée envisager la mise en abyme de celle-ci comme la structure réflexive de base, et donc celle de sa recréation possible.

Avec « Les dehors du dedans ou la mise en abyme de l'enfermement », il est question de résister par les mots, les images ou les corps à une spirale d'engloutissement. Les espaces de vie envisagés

80. Carole Martinez explique que c'est à partir d'un lieu bien réel que ce roman prit forme, non pas un château de légende qu'au préalable elle avait pourtant construit mentalement en référence au conte de Barbe-Bleue, mais celui de Montal à Saint-Céré dans le Lot, que Jeanne de Balzac fit bâtir avec une tour et deux ailes : « comme un livre ouvert, inachevé [...et] juste un petit titre au-dessus d'une fenêtre 'plus d'espoir' ». Tandis que sur la première aile, la châtelaine avait fait « écrire sur de la pierre, à l'aide de sculptures, l'amour maternel », sur la deuxième avaient été sculptés « tous les symboles du deuil, de la folie, de l'horreur, de la perte ». Entre les deux, la tour cloître-prison porte gravés sur le mur quatre mots : « les recluses enterrées vivantes », qui auront attendu quant à elles plusieurs siècles pour retrouver dans la fiction le « chuintement doux » de leurs « voix liquides ».

<http://luocine.over-blog.com/article-du-domaines-des-murmures-carole-martinez-97266184.html>

sont oppressifs, vécus chaque fois dans l'état de dénuement humain et de dépendance absolue à un pouvoir dominant : hôpital psychiatrique, camp d'internement, camp de la mort et blocus d'un pays. Y vivre suppose l'idée de ne pouvoir en échapper même provisoirement ; mais y survivre suppose l'invention d'un mode d'individuation situé aux franges d'un dedans et d'un dehors. Au point où dévitalisé, l'humain se retire, il se produit encore du vivant, l'œuvre du vivant, d'où émerge à la manière d'une exposition collective des « portraits de l'artiste en suspens ».

À la limite de la dissolution du moi, le « Portrait de l'artiste en femme 'folle' » propose de Janet Frame un de ces « visages noyés » saisis « au bord du cercle le plus éloigné » du monde, là où les internés, infantilisés et futurs lobotomisés ne sont déjà plus personne, sans nom, ni voix, ni « domicile fixe ». Grâce à l'écriture qui lui permet d'interroger la place qu'elle occupe elle-même parmi les fous de l'hôpital, ses semblables, Janet Frame opère un renversement radical de perspective en ramenant ceux-ci de la marginalité en son propre centre. Là où l'autobiographie rejoint la fiction, elle trouve une porte de sortie littérale à son internement, ainsi qu'une entrée dans la littérature néo-zélandaise – un espace de battement entre provenance et aboutissement, qui du stade indéterminé prénatal à l'état posthume de morte-vivante offre aussi la mise en abyme d'« un ventre ou d'un cercueil » (*womb or tomb*) (Claire Bazin).

Avec Wols, le Portrait de l'artiste interné trouve dans l'environnement même des briques qui l'emmurent ses premières formes plastiques d'évasion, montgolfières et avions. L'artiste allemand interné en 1939-1940 dans le Camp des Milles au sud de la France, introduit dans ses aquarelles une instabilité qui contredit sa sédentarité, une ivresse due à l'alcool qui génère la mobilité et l'inachevé des formes. Dès lors le portrait de l'artiste s'avère particulièrement hybride, d'une nature humaine poreuse située à la fois entre soi et les objets, mais aussi entre deux espèces d'espace, dont l'indécidabilité éclaire le pouvoir des images à passer de la réalité claustrale à celle qui, mouvante, en conçoit la graduation et les transitions. Portrait saisi dans la distance de celui qui s'observe en train de sombrer, il est celui qui ne se laisse pas enfermer par ce qu'il voit, des autres et de lui-même (Delphine Bière-Chauvel).

En 1943, dans le contexte concentrationnaire de Mauthausen, l'expérience du rêve pousse plus loin encore Jean Cayrol dans la spirale d'un enfermement à sonder. Les formes matérielles du camp ne volent pas en éclat, mais arrivent au point où leur intériorisation finit certes par se dédoubler dans l'inconscient du rêveur, mais jusqu'à en devenir libératoire aussi, comme « événement pur » qui s'ouvre sur un ailleurs non contrôlable, ni par soi ni par les autres, résistance active à l'oppression subie. S'il ne subsiste ne serait-ce qu'un décalage entre le rêve et la réalité qui s'y reproduit en abyme, cet écart inconscient demeure pour Charlotte Delbo, Primo Levi, Robert Antelme ainsi que pour tous les anonymes avec eux, l'expérience ultime de l'humain, « un don de soi par soi-même », dont la déshumanisation ne peut arriver à bout (Alain Parrau).

Un autre cercle ou « rideau de fer » s'érige à travers l'espace géopolitique de la Deuxième Guerre mondiale, lors du blocus que connut la Grande Bretagne à partir d'août 1940 jusqu'en mai 1943. Devant la peur de l'étouffement, maintenir une vie littéraire active devint le mode de résistance qui fit d'une revue en particulier, *New Writing*, le canal d'une respiration entre l'île et l'Europe, entre les auteurs et les lecteurs, mais aussi entre une histoire en train de se défaire et celle qui inversement se concevait en réseau. Introduisant du mouvement et de la continuité en lieu et place d'une interdiction de circuler, la rédaction de la revue, puis sa diffusion et son endurance rendent compte du sens politique de toute littérature qui déprogramme une mort annoncée, substituant à l'attente dans les chaînes de la brume, une confiance sans bornes dans l'écriture (Françoise Bort).

En passant d'un lieu coercitif aux narrations carcérales, il s'agit dans un deuxième temps de prospecter l'espace clos d'une cellule pour s'intéresser au mode d'expansion et de prolifération fictionnelle que cet espace génère. Le modèle théorique peut en être donné par l'historien de la photographie Michel Frizot avec la *camera obscura* : « chambre où la lumière n'est admise que par son seul orifice et où s'opère la formation d'une 'image'. [...] la chambre-camera est toujours confrontée à ce qui lui est extérieur, mais ce vis-à-vis se comprend ici comme une autre chambre, ou mieux, comme un

emboîtement d'intérieurs en abyme »⁸¹. À partir de cet emboîtement réflexif premier, on peut suivre la prolifération des images cellulaires, qui d'un lieu carcéral à un autre, engagent un mode de production vital, faisant de la cellule « le déterminant primaire de la prison, comme la cellule biologique est l'élément primaire du tissu vivant ». Au creux d'une vie mortifère, comme d'une trajectoire de la lumière dans l'aveuglement, l'écriture sera le fil sur lequel s'achèment ceux qui vivent dans l'enfermement, ce qui les y fait tenir, bouger et s'orienter.

Ce cheminement s'inscrit dans l'histoire, au point de déterminer des résonnances entre l'expérience pénitentiaire d'une époque et son imaginaire littéraire⁸². De même que Cervantès à la fin du XVI^e siècle fit de sa captivité le berceau romanesque d'un univers fictionnel en expansion⁸³, le récit par Casanova de son évasion en 1756 de la prison des Plombs à Venise enclenche le retour sur une « mémoire à tiroirs », à la fois autobiographique et fictionnelle, mêlant romans libertin et sentimental⁸⁴. Tandis que Sade demeure hanté par les représentations théâtrales en prison puis à Charenton⁸⁵, l'incarcération dans les romans de l'époque classique s'intériorise, habitée de *topoi* comme « le tombeau, la grotte, le ventre de la baleine et surtout

81. Michel Frizot, « Le Grand Obturateur. Prison et prise de vue », in *L'Impossible photographie*, p. 194 puis 195.

82. Éric Fougère, *La Peine en littérature et la prison dans son histoire. Solitude et servitude*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 11 : « Y aurait-il un rapport entre les conventions qui déterminent une esthétique et les prescriptions qui caractérisent un pouvoir ? » p. 13 : « En articulant la représentation (géographique) à la signification (d'ordre historique), en montrant leur interaction dans une situation donnée (la prison), la littérature est là pour montrer comment l'imaginaire qui la forme est traversé par une idéologie qu'elle ressaisit pour les subvertir. »

83. Jean Canavaggio, « Le débat entre la littérature et la vie », in *Magazine Littéraire*, n° 358 : *Cervantès. Don Quichotte ou l'invention du roman moderne*, Paris, octobre 1997, p. 37-40 « la voix du captif ».

84. Peter Nagy, « Casanova, l'artiste caché », in *Europe. Casanova*, Paris, n° 697, mai 1987, p. 24.

85. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 185 : « La passion du marquis de Sade, toute sa vie, ne fut nullement l'érotique [...], ce fut le théâtre : liaisons de jeunesse avec plusieurs demoiselles de l'Opéra, engagement du comédien Bourdais pour jouer à La Coste pendant six mois ; et durant la tourmente, une seule idée : faire jouer ses pièces ; à peine sorti de prison (1790), adresses répétées aux Comédiens français ; et pour finir, on le sait, théâtre à Charenton ».

l'enfer »⁸⁶. Qu'au XX^e siècle « l'écrit sur le mur »⁸⁷ soit devenu pour tout résistant « le symbole spirituel », voire « le référent par excellence, la pierre de touche d'une poétique de l'événement », mérite de s'intéresser au vecteur « passe-muraille » des enfermements. Aussi, c'est une traversée des geôles et des genres littéraires que les contributions exploreront ici, telles des galeries souterraines de l'encellement humain éclairé par l'écriture.

Caserne, champ de bataille, prison, ce sont autant de lieux qui sifflent aux oreilles de Céline et transfèrent son expérience douloureuse de l'enfermement depuis les débuts de sa vie jusqu'à sa fin, en boucle. L'initiation aux valeurs d'ordre et de discipline qui marque son entrée dans le monde adulte et viril, fait de la caserne une cellule reproductible de la violence, qui de procédures humiliantes en dégradations identitaires, est réactivée par la guerre de 1914, puis plus tard par son incarcération pour intelligence avec l'ennemi lors de la Seconde Guerre mondiale. Si la mort, la fuite ou la désertion auront toutes été alternativement souhaitées, c'est en fin de compte toujours l'écriture qui affranchit Céline de ses terreurs, dont le *Carnet du Cuirassier Destouches* signale le premier passage à l'acte libérateur (Odile Roynette).

Parallèlement, l'asile est, entre les années 1920 et 1950, un lieu d'internement imposé à des écrivains belge et français, André Baillon, Alexandre Vialatte et Léon Schwarz-Abrys, qui à partir de cette vie contrainte, vont transformer leur cellule en un espace anthropologique d'observation participante, voire en terrain d'enquête journalistique, pour finir par en développer les formes métaphoriques et passer à une poétique. Oscillant entre sociologie et littérature, leurs écrits hybrides, romanesques et autobiographiques, échappent aux catégorisations génériques tout en déjouant les simplifications narratives propres aux récits asilaires, qui depuis le XIX^e siècle voient défiler des galeries de fous stéréotypés. En revanche, la fraternité que les écrivains saisissent à vif dans une

86. Jean-Pierre Cavaillé, « Écrire la prison et sur la prison sous l'Ancien Régime », in *L'Écriture emprisonnée*, Jean Bessière et Judith Maër Eds., Paris, L'Harmattan, Cahiers de la Nouvelle Europe, 7/2007, p. 55.

Jacques Berchtold, *Les Prisons du roman : XVII^e-XVIII^e siècles : lectures plurielles et intertextuelles de Guzman d'Alfarache à Jacques le fataliste*, Genève, Droz, 2000.

87. Dominique Kunz Westerhoff, « De 'l'écrit sur le mur' à la figuration lazaréenne : la poésie de résistance et de déportation de Jean Cayrol », in *L'Écriture emprisonnée*, p. 115.

communauté d'existence, les empêche finalement de quitter les lieux : impossible de « rentrer dans le monde », lorsque l'espace curatif se transforme aussi en lieu de rédemption, similaire à la cellule d'une retraite monastique (Anaëlle Touboul).

Jean Genet également disait : « une fois libre, j'étais perdu ». Celui qui de 1926 à 1944 avait passé l'équivalent de quatre années entre colonie agricole pénitentiaire et diverses maisons d'arrêt, passerait le reste de sa vie à recréer les conditions spatiales, mentales, sexuelles et spirituelles de l'enfermement carcéral. Car la reproduction de la cellule du délinquant engageait aussi la production d'une fiction d'écrivain capable de doubler la réalité. La réduction de soi à un isolement ascétique allait magnifier l'évasion, le vide appelant la plénitude d'une œuvre qui d'un poème à un film, puis de drames en romans ferait circuler les mêmes personnages d'un imaginaire d'autant plus élaboré. Et tandis que certaines cellules se disaient déjà ventres, – chez Janet Frame ou Rosamond Lehmann –, chez Jean Genet elles capitonnet un refuge maternel vers lequel l'orphelin revient, avec l'attachement inconscient de l'enfant qui y puise sa parole première (Fabrizio Impellizzeri).

À l'inverse, c'est à la folie maternelle que s'est confrontée Marguerite Duras, prisonnière d'un vide qu'elle se devait d'occuper à l'intérieur de sa génitrice, place d'une enfant morte à remplacer, puis de tous les maris et parents morts auxquels Marie Legrand Obscur Donnadiou s'adressait successivement et de préférence aux vivants. D'une mère enfermée dans le deuil, jusqu'à sa fille enfermée dans le manque d'amour, l'encellulement aurait été un mode d'anéantissement si Marguerite Duras ne s'était pas accrochée à d'autres parois, l'acte d'écrire étant inlassablement un acte de naissance ou désir de renaissance dans une autre cellule. De fait, l'obligation de résidence dans cette coquille maternelle vide est comparée à celle du crustacé bernard-l'ermite, qui n'a pas d'autre choix pour survivre que de s'immiscer dans une coquille voisine, à la manière de l'écrivaine qui par la fiction sort de sa vie et se greffe sur l'histoire des autres (Christian Jouvenot).

On peut dès lors s'interroger sur les degrés de consentement à l'enfermement auxquels un auteur ou un artiste se plie, s'ajuste et finalement se soumet de lui-même. Il s'agit dans un troisième temps de dégager quelques exemples de « détenus délibérés » qui plutôt

que de se maintenir en liberté, font le choix de l'incarcération d'une manière consciente ou fantasmatique. Cette incarceration volontaire de l'artiste pose une question en esthétique, parce qu'elle semble non seulement relever d'un désir, mais correspondre plus concrètement encore à la libre gestation de l'œuvre, transformant la matrice spatiale d'une création en modalités d'incarnation.

Dans le cas d'Honoré de Balzac, c'est entre l'espace autobiographique et romanesque que s'insinue « la métaphore maternelle de l'enfantement douloureux » de l'œuvre, ou le cas échéant du « livre-avorton ». Sciemment, systématiquement, et donc d'une manière symptomatique pour toute écriture sous contrainte, c'est en menant une « vie de bénédictin » aux allures doloristes et disciplinaires que l'écrivain conçoit le processus de rédaction ; ainsi s'enferme-t-il dans sa cellule-atelier-cabinet-grenier pour y accomplir son exigence de création littéraire, au prix de la faim, des insomnies, de la solitude et de l'isolement social. Si bien que l'incarcération volontaire de Balzac s'avère dans le même temps une « aliénation au monde des idées », un choix délibéré d'être le « prisonnier de son travail » ou encore l'« esclave de ses idées », qui auront quant à elles absorbées son énergie et sa santé, jusqu'à prendre finalement le dessus sur sa vie entière et s'y substituer (Maâtallah Gleya).

Si « les fictions sont une forme 'd'espace transitionnel' »⁸⁸, cette formule de Winnicott peut aussi rendre compte de la relation à la mère chez Marcel Proust, relation fondatrice tant sur le plan de la psyché que de l'imaginaire littéraire. Ainsi, lorsque Proust relate le trauma du coucher, le lien entre son désir de la mère et le moment de leur séparation configure un lieu physiquement irrespirable et maladif, la chambre à coucher. Retisser le lien perdu appartiendra à l'activité de l'écrivain, qui transformera cette chambre d'hôpital en scène de théâtre, où projetant son désir, le réel sera mis en jeu parce qu'imbriqué dans des situations romanesques capables d'en exorciser l'effroi ou le dépit. Dans l'ordre de ce transport métaphorique, scénographique, le lit redouté deviendra alors un lit doté du pouvoir de réminiscence, par lequel l'écrivain rédigera son œuvre et se donnera à lui-même le pouvoir d'y revivre (Adeline Soldin).

88. Serge Tisseron, « La Réalité de l'expérience de fiction », in *L'Homme*, revue française d'anthropologie. *Vérités de la fiction*, Ed. de l'EHESS, n° 175-176, juillet-décembre 2005, p. 139.

En prospectant la dimension libidinale de l'écriture de Margaret Atwood, la mise en concurrence des pulsions de mort et de vie au cœur d'une matrice carcérale se résout sous la forme d'une contradiction fantasmatique figurée par un pendu et une prisonnière, qui d'une manière récurrente dans l'œuvre romanesque de l'auteure canadienne, structure la place au sein de laquelle (et grâce à laquelle) se déploie la subjectivité des personnages. Se refermer, c'est ici se replier pour préserver sa part la plus intime, à savoir un désir hystérique qui se désigne comme inaccessible, se veut intouchable et non réductible à l'objet de la jouissance d'autrui. En s'enfermant, le personnage demeure un « sujet désirant » qui ne renonce pas à son désir, tandis que tout l'environnement s'érotise et qu'ailleurs au loin les corps s'accouplent. Ainsi, le fantasme pulsionnel de la « prisonnière » vient-il barrer la hantise de la mort comme seule issue à l'enfermement, donnant de la sorte une « chair » à l'écriture du désir (Jennifer Murray).

Lorsque l'auto-séquestration amène un artiste à se construire une forteresse, dans laquelle l'isolement vise prioritairement à se protéger d'une interaction avec les exo-environnements (le bâti, la nature, le quartier, le monde), alors la défense de l'intime devient l'objet déclaré de l'activité créatrice. Dans le cas d'Arnaud Cohen, acquérir en 2003 une coutellerie de plusieurs hectares en Poitou-Charentes pour en faire une habitation impénétrable aux autres, c'est faire de l'occupation carcérale de son lieu d'existence un exil volontaire, voire une performance. De fait, l'enveloppement sécurisant de l'être va de pair avec l'élaboration de plus en plus défensive d'un abri armé qu'aucun cheval de Troie ne pourrait pénétrer, jusqu'à insérer en chiasme et en miroir, la cage thoracique d'un cheval nain qui en est le cœur cercueil. Telle est la cellule cadavérique première, diffractée par l'implantation d'une unité de vidéo surveillance qui capte, filme et contrôle tous les mouvements alentours, comme autant de couteaux que l'artiste forge envers et contre lui-même dans sa coutellerie (Ariane Cloutier).

De cette carcasse enfouie de cheval jusqu'aux carcans invisibles de l'enfermement, il en va de l'objet de la quatrième et dernière partie, à savoir d'une mise à jour d'armatures contraignantes qui n'en demeurent pas pour autant nommées, ni même perceptibles. L'enfermement ne saurait se réduire à un espace institutionnel

clairement délimité, et mérite d'être appréhendé comme une forme changeante selon les échelles, mouvante, sinon omniprésente. Foucault avait conclu *Surveiller et punir* sur « le tissu carcéral »⁸⁹ ou « réseau » (351), qu'il appelait aussi « l'archipel carcéral » (349). À partir de ce tissu d'institutions renvoyant « les unes aux autres » (350), il dégagait des « relations définies de savoir dans les rapports de pouvoir », constituant « une des armatures de ce pouvoir-savoir qui a rendu historiquement possible les sciences humaines » (356-357). En retour, il s'agit de rendre les sciences humaines (historiques, psychanalytiques, socio-anthropologiques) aptes à nous fournir des outils pour penser la création au sein d'un réseau d'enfermements de plus en plus complexes. À l'évidence claustrale succède en effet un mode implicite d'incarcération, un semblant de mouvement, ou plutôt un mensonge sur la liberté de circulation. L'« enfermement »⁹⁰ sera donc tenu pour un espace de liberté que l'artiste vise à démentir, autrement dit, dont tout l'art consiste à déjouer les carcans.

Il est nécessaire de remonter au XVIII^e siècle pour constater que « l'archipel carcéral » concernait déjà l'espace de vie des artistes. Dans cette configuration propre à l'âge classique, « quelque chose de démesuré est en attente, explique Maurice Blanchot ; dans les cellules et les caveaux, une liberté ; dans les silences de la réclusion, un nouveau langage, la parole de la violence et du désir sans représentation, sans signification »⁹¹. Parce que la modernité est alors en jeu, cette liberté de l'esprit des Lumières résonne jusque dans la vie et les œuvres contemporaines, écho qu'enregistre l'index en fin de volume.

D'emblée, démentir le mythe du génie musical des Lumières élaboré au cours du XIX^e siècle, oblige à déconstruire le portrait de l'artiste inspiré par les muses, c'est-à-dire une convention. Car aussi bien Bach, que Haydn ou Mozart demeurent chacun selon les circonstances de leur existence des « compositeurs sous contrat », soumis non seulement à des commanditaires et donc à des contraintes économiques qui les obligent à se vendre, mais aussi à des styles convenus et des habitudes auditives qui ferment autant l'hori-

89. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 356 (puis pages dans le texte).

90. *Enfer me ment*, exposition de photographies en milieu carcéral, réalisées par Jane Evelyn Atwood, Jean-Marc Bodson, Hugues de Wurstemberger, Gaël Turine et Michel Vanden Eeckhoudt, Liège, Embarcadère du Savoir, 2010.

91. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 295.

zon d'attente du public, que la syntaxe musicale des compositions limitée par une série de prohibitions. Ces « compositeurs en service » sont de fait employés comme « laquais et violoniste » ou encore « officier domestique », dont la charge est de s'adapter aux modes ainsi qu'aux formes musicales stéréotypées, desquelles il leur faudra en revanche tout le génie du jeu pour sortir stratégiquement (Michelle Biget-Mainfroy).

C'est également à des stratégies d'échappatoire que tout artiste se confronte aujourd'hui selon l'écrivaine irlandaise Deirdre Madden. Dans son roman *Authenticity*, le mensonge social et global forme le cadre contre lequel chaque artiste vient buter en 2002. Mais tandis que certains abattent les barrières socioculturelles dans lesquelles ils se sentent prisonniers, et trouvent dans une vie « hors-cadre » l'espace d'une recomposition artistique libératoire, où le monde peut être reformulé, pour d'autres cette extra-territorialité a des traits informes, trop éloignés du réel, ce qui les empêche d'aller jusqu'à la rupture sociale. À l'instabilité assumée des uns s'oppose la vocation contrariée des autres. Mais similaire à Gulliver entravé par des milliers de cordes minuscules, le portrait de l'artiste révèle plutôt les contours ambivalents d'un choix de vie entre contraintes consenties et subies (Christelle Serée-Chaussinand).

Si « le cadre laisse circuler l'énergie qu'il exacerbe sur ses limites », en retour « le travail sur le cadre ne vise [pas] à en abolir les limites », mais à « les déplacer, les replacer ou les remplacer »⁹². Ces procédures de déplacement, remplacement et remplacement, qui au XVIII^e siècle permirent aux compositeurs de rompre avec les formes d'écriture conventionnelles, comme aujourd'hui de s'interroger sur ce qu'est une vie d'artiste occidental libre ou convenue, informent aussi l'écriture postcoloniale. Il n'y a pas seulement le bagne en tant que cadre pénitentiaire légué par le colonialisme⁹³ qui puisse donner l'exemple d'une dynamique de l'enfermement. D'une manière programmatique, l'analyse postcoloniale passe aussi pour Edward Saïd

92. Yves-Charles Grandjean Ed., *Cadres et limites dans les sociétés, les littératures et les arts en Amérique du Nord*, MSH Aquitaine, 2007. Texte de présentation.

93. Éric Fougère, *La Peine en littérature et la prison dans son histoire*, p. 11 « Une insularité pénale fera valoir un espace abstrait d'éloignement. Une insularité carcérale privilégiera les lieux d'enfermement concrets. Dans la coupure, une pensée cellulaire obtient un modèle de réclusion. Dans la distance, un parti colonial est tenté non plus par la prison mais par la déportation, la combinaison des deux tendances aboutissant plus tard au bagne d'outre-mer ».

par la prise « en compte [de] toutes sortes de pratiques spatiales ou géographiques et rhétoriques – accents, limites, contraintes, intrusions, inclusions, interdits – qui toutes contribuent à élucider une topographie complexe et inégale »⁹⁴. Rendre compte de cette spatialité intangible permet de percevoir l'oppression bien réelle d'un enfermement infiniment reproductible, mais souvent invisible, dont l'art contemporain est devenu également la chambre d'écho critique⁹⁵.

Dans le contexte antillais, démentir l'enfer-me-ment, c'est ainsi faire face à la longue histoire coloniale qui a modelé les esprits de ceux qui croient aujourd'hui en être sortis. Chez le dramaturge franco-béninois José Pliya, l'intériorisation des espaces frontières se produit certes en abyme dans la psyché, mais aussi face à l'étendue géographique des Caraïbes « prisonnière de son histoire ». Les dichotomies sociales, raciales et sexuées rendent insurmontables les échanges, entravent le mouvement des corps, préjugent des interdits, jusqu'à rendre tout dialogue impossible et emblématique d'une « rhétorique de la fermeture ». Cependant, cet enfermement insulaire possède aussi une forme paradoxale d'ouverture, c'est-à-dire une sédentarité qui s'ouvre sur la mer comme au brassage des horizons. Le métissage en est l'esthétique, intégrant les oppositions les plus exclusives et faisant de celui qui n'est ni d'ici ni d'ailleurs un portrait de la condition humaine, non plus ségréguée mais contemporaine : un « étranger chez soi » dit Toni Morrison (Stéphanie Bérard).

Étranger à lui-même est en effet l'habitant du monde globalisé actuel. Enfermé dans un système économique dont dépend chacun de ses choix et mouvements, son exclusion sociale signe son naufrage après avoir été dénié en tant qu'être de pensée, de langage et de libre circulation. Tandis que sa vie s'évide dans des carcans d'autant moins perceptibles qu'ils sont envahissants, l'art tente d'y trouver des modalités de passage, à raison d'issues probantes. Que ces passages soient ritualisés de telle sorte que chaque limite franchie soit aussi le début d'un changement d'état, permet de trouver une structure anthropologique à une esthétique commune, cinématographique, littéraire, dramaturgique, photographique et multimedia. C'est ce que laissent entendre les processus d'immersion- émergence

94. Edward Saïd, *Culture et Impérialisme*, traduit de l'anglais (US) par Paul Chemla, Paris, Fayard, 2002, p. 441.

95. *À triple tour. Exposition de la collection Pinault*, Paris, Conciergerie (oct.2013-janvier 2014), Ed. du Patrimoine, 2013.

prélevés aussi bien à New-York (Don DeLillo), Barcelone (Carlos Liscano), Londres (Manu Luksch), qu'en Chine (Dai Sijie), au Japon (Yôji Sakate), en Afrique du Sud (Maryse Condé), en Amérique latine (Raymond Depardon), ainsi que sur la bande de Gaza (Gilad Evron). Ce questionnement sur l'esthétique de la globalisation dégage finalement un tissu carcéral dans lequel s'insère l'ensemble des motifs et images rencontrés au cours du colloque, reprises allusives de chacune des contributions qui se jouent comme les variations continues d'un thème toujours reconductible et inachevé. (Nella Arambasin)

Enfin *Bunker* : c'est sur l'effacement contenu dans ce seul mot que Bertrand Degott clôt la trajectoire à travers l'enfermement des espaces de vie de l'artiste. Au cœur de son poème, il nous convie toutefois à une circulation entre les quatrains et les tercets. Ballade lestement désabusée, elle ébauche déjà et d'un même geste le mouvement qui mène le poète à se dégager aussi bien des barrières spatiales que des contraintes dont il s'est fait l'artisan – comme en aura sans cesse témoigné ici tout écrivain, artiste ou musicien librement convoqué –, parachevant le cadre universitaire de ce qui nous permet ensemble de poser un acte, des actes.