Dedans, dehors et à travers : perspectives littéraires et comparatistes sur le seuil

In, Out and Through: Literary and Comparative Perspectives On Thresholds

Sous la direction de Jacopo Masi, Rui Carlos Fonseca, Patrícia Lourenço et Bruno Henriques

HONORÉ CHAMPION
PARIS

Bibliothèque de
LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE
dirigée par Jean Bessière
187

DEDANS, DEHORS ET À TRAVERS : PERSPECTIVES LITTÉRAIRES ET COMPARATISTES SUR LE SEUIL

DÉCOUVREZ TOUS LES TITRES DE LA COLLECTION
ET
DES ÉDITIONS HONORÉ CHAMPION
SUR NOTRE SITE

www.honorechampion.com

DEDANS, DEHORS ET À TRAVERS : PERSPECTIVES LITTÉRAIRES ET COMPARATISTES SUR LE SEUIL

In, Out and Through: Literary and Comparative Perspectives On Thresholds

Sous la direction de Jacopo Masi, Rui Carlos Fonseca,
Patrícia Lourenço et Bruno Henriques

PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2024

www.honorechampion.com

This work is financed by national funds through the FCT - Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of the projects UIDB/00509/2020 and UIDP/00509/2020

Diffusion hors France: Éditions Slatkine, Genève
www.slatkine.com

© 2024. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.
ISBN: 978-2-7453-6144-8 ISSN: 1262-2850
e-ISBN: 978-2-7453-6145-5

Introduction
Thresholds: a Manifold Space

In 2018, within the framework of a long-standing and fruitful collaboration between the Centre for Classical Studies and the Centre for Comparative Studies of the University of Lisbon, we organized an international conference on the topic of "thresholds in literature and the arts". The call for papers for this volume followed a few months later. The essays that the reader finds here represent a fraction of the proposals we received, selected through double-blind peer reviews.

What triggered this double initiative – the conference and the volume – was the desire to explore the density and breadth of the notion of the threshold by addressing it from different perspectives, bringing together researchers from different areas – areas of research but also geographical areas – and with different methodologies. Undoubtedly we were also lured, at least at the beginning, by the naive hope – an unavowed wishful thinking, if you prefer – of working out a clear-cut definition of what a threshold is. And yet, we were also, or quickly became, aware that the question "what is a threshold?" is far more complex and difficult to answer that it may seem.

A couple of decades ago, Étienne Balibar had already pointed out the same problem concerning the definition of "border", a notion closely connected to our topic by opposition, complementarity and partial overlap, as many of the essays collected here clearly show[1]. No simple answer to

[1] The relationship between the two notions is alluded to or discussed in too many essays of our volume to list here. I rather call the reader's attention to a peculiar and extreme example of this connection: the three essays here grouped under the section "Margin(alitie)s", and particularly Voke's pages on female exile poetry, address a very similar issue to the one emphasized by the words of André Green that Balibar's essay "What Is a Border?" bears as an epigraph: "You can be a citizen or you can be stateless, but it is difficult to imagine *being* a border" ("On peut être citoyen ou apatride, mais il est difficile d'imaginer qu'on *est* une frontière").

Balibar's question "what is a border?" is possible, the essence of the idea varying both in space and time, changing according to the cultural and political context, and even to collective and individual experiences (Balibar 2002a, 75). As far as our "threshold" is concerned, if the geopolitical connotations play a less pre-eminent role in the instability of the notion[2] – or if they are not the first that come to mind when one is trying to delineate its essence, since we tend rather to associate it with architectural organizations of space – from a conceptual standpoint, a threshold is at least as complex and dialectical as a border. Indeed, the question "what is a threshold?" implies a wide range of other questions that, when addressed, immediately reveal the scope and fluidity of the topic, and even its ambiguities. To borrow Balibar's words (2002a, 75-76), the threshold is one of those apparently obvious notions whose false simplicity we need to overturn if we are to understand the unstable world in which we live.

The essays collected in this volume, with the variety of approaches, subjects and interpretations they provide, raise these implicit questions and account for the polysemy and polymorphism of the notion of the threshold and its manifestations. Within this diversity, a dense pattern of thematic and interpretative threads links each essay to several others. Among the multiplicity of possible criteria we could have followed to group the essays into smaller or larger sections – for instance, on a chronological basis or by discipline or field of research – we opted for a critical one that highlights these convergences in the interpretation of the notion of the threshold around some main features and associations. Our ordering and the following introductory pages, where I suggest further transversal links between essays in different sections, are therefore intended as a partial and arbitrary map to the several paths the reader could take to explore this rich collection and the complexity of the subject.

1. *LIMES / LIMEN*

The first group of essays addresses the crucial question of the ambiguous relation between the notion of the "threshold" and the kindred concepts "boundary", "border" and "limit". In his notes on the Parisian *passages*, Walter Benjamin observed that "[t]he threshold must be carefully distinguished from the boundary" (1990, 494 [O 2a, 1]). We may then ask ourselves to what extent the two notions diverge and to what

[2] The geopolitical dimension of the threshold is nonetheless crucial in the three essays that open this volume.

extent they converge. Are some borders potential thresholds and vice versa? Maybe all of them? And, if so, what conditions are necessary for this potential to be realized?

Concepts (and notions[3]) and words are not one and the same thing; nonetheless, the first cannot be discussed but through the second. This is true not only when we deal with verbal texts (i.e. when we look for concepts in the words of others), but also, in general, in any act of criticism, be it literary or art criticism, as we put into words what others have expressed through other media. A painter can, of course, explore a concept bypassing its linguistic manifestation, but as soon as two viewers start discussing the use, or the presence – or even the absence – of that concept in the painting, they are obliged to make use of words. It is therefore usually advisable, when entering the hazy and slippery domains of concepts, abstractions, generalizations and metaphors, to start by inspecting the solidity of our verbal tools and how firm our grip on them actually is.

Alessandro Zironi's chapter "Thresholds in Medieval Germanic Languages and Literatures" opens this volume precisely by guiding us through a lexical journey that casts light on a variety of terms that different Indo-European languages have used, or still use, to indicate the threshold. Moving from Sanskrit and ancient Greek to Latin and modern Romance languages and paying particular attention to ancient Germanic languages, Zironi's research confirms, on a larger scale, the paradoxical nature of the threshold that Mircea Eliade identified in the relation between sacred and profane spaces[4]. Zironi's analysis of textual examples from medieval

[3] The reader will certainly notice throughout these pages some oscillation between the use of the term "notion" and the use of the term "concept" in relation to our theme. Sartre put forward a sharp distinction between "concept" – a "définition en extériorité et […] atemporelle" ("a definition in exteriority and […] atemporal" – and "notion" – a "définition en intériorité […], une pensée qui introduit le temps en elle" ("a definition in interiority […], a thought introducing time into itself") (1976, 95). In the light of what Mircea Eliade writes in the foreword to his *Images and Symbols*, at least a third term could integrate this interpretative dyad: "image". Images, Eliade writes, "by their very structure are *multivalent*. If the mind makes use of images to grasp the ultimate reality of things, it is just because reality manifests itself in contradictory ways and therefore cannot be expressed in concepts" (1991, 15). The tight interweaving of these three terms is also evoked by Balibar at the beginning of his essay "The Borders of Europe" (2002b, 87). It seems to me that the material facet of the "threshold", its being grounded in the physical world, a feature pointed out by several essays in our volume, makes this interweaving even harder to disentangle.

[4] Cf. Eliade (1987, 25): "The threshold is the limit, the boundary, the frontier that distinguishes and opposes two worlds – and at the same time the paradoxical place where those worlds communicate, where passage from the profane to the sacred world becomes possible".

Germanic and Nordic traditions shows that the threshold tends to be charged with highly symbolic meanings: it is a protective boundary against disorder and external forces, marking a discontinuity between the Self and the Other, separating the Known from the Unknown, the human from the supernatural dimension, but also a space of contact between them, a place "of struggles and meetings", to borrow Zironi's phrase.

In its most concrete, material form, as the weak spot of a barrier or a wall where dangers can get inside, the threshold emerges as a particularly sensitive location requiring increased vigilance. Yet, as a cultural construct, as a mark of the human apprehension and definition of space, it also has implications that exceed a merely neutral division of the surrounding world, showing a hierarchical and directional organization of space. Inside and outside are not qualitatively equivalent, the density of their atmospheres and the horizons they conjure up do not coincide and the movement from one space to the other cannot hastily be labelled as a simple shift in architectonic or geographical coordinates. The case of the Germanic translations of the Gospel of Matthew that, in relating the episode of the Denial of Peter, tend to emphasize the Apostle's halt before crossing the threshold and turning his back on Christ and God's love, is enlightening in this respect[5].

"Geographical coordinates", I said. Pamina Fernández Camacho, in her chapter "Sea, Earth, Heaven and Hell: The Fourfold Intersection παρ' ἐσχατόωντα Γάδειρα", gives us an exemplary account of the reverberations that the concept of threshold can produce on the (apparently) smooth surface of a geographical description. The essay not only reveals once more the double nature of liminal spaces as entities that both separate and connect, but it also shows how they embody a junction between mythical and real geography. Tracing the history of the representations of the ancient city of Gadeira – present-day Cádiz – through a wide range of Greek and Latin sources, from Pindar to Strabo, from the *Res gestae* to Pliny's *Naturalis historia*, from Dionysius Periegetes to Philostratus, Fernández Camacho draws the portrait of a place whose status oscillates between "boundary for the οἰκουμένη" and gateway to mythical, inaccessible locations, between natural and supernatural landscapes, between

[5] The liminal setting of Peter's denial could probably also be linked to the temporal dimension in which the action takes place (i.e. on the threshold between night and day, at the moment of the rooster's crow). In Mark's Gospel, unlike the accounts of the other apostles, the rooster crows twice (14:68, 72) – once at Peter's first denial and once at his last – marking a perfectly stretched simultaneity between Peter's denial and the breaking of dawn.

Earth and Heaven. Like one of those lenticular prints in which the image changes when tilted – for this reason also known as "tilt cards" – or an optical illusion that reveals two different pictures if seen under different angles or if one is focusing on different lights and shadows, Gadeira seems to have long occupied a place in the world and a place in the cosmos, depending on the source. Horizontal and vertical thresholds kept merging in this city despite advances in geographical knowledge, denoting the striking tenacity of the symbolic, mystic and transcendental coordinates of the site that was often blended with those of other mythical liminal locations. As Fernández Camacho interestingly points out, centuries after the supernatural features linked to the place had faded, the mythical status of the city still proved productive in geopolitical maps: since the reign of Charles I of Spain (later Emperor Charles V), the kingdom's coat of arms has borne the image of the Columns of Hercules and the motto *plus ultra*. What had been the western limits of the known world had fully become, in "the empire on which the sun never sets", a threshold to new territories[6].

Politics and culture are also at the core of Maria José Ferreira Lopes's essay, "Limiares do romano e do bárbaro, limites trágicos da liberdade: um comentário a Tácito, *Annales*, 13, 53-56", which closes the first section of the volume and simultaneously announces the next, introducing two of its main topics: identity and marginality. Indeed, after casting some light on the Latin words associated with borders and frontiers in the Roman Empire (*limes*, *ripa*, *termini*, *fines imperii* …) and on the different realities they evoked, the chapter investigates the perception and representations of the radical separation between human groups created by the Germanic frontier of the empire. Drawing on passages from Tacitus' works and mainly focusing on *Annales*, 13, Ferreira Lopes traces the defeat and subjugation suffered by the Frisians and – perhaps even more dramatically – the diasporic fate of the Ampsivarii, two tribes who

[6] The same columnar inscription appears in the coat of arms of the province of Cádiz, in accordance with the resolution of October 22, 2008 published in the *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, n. 220, 5/11/2008. It is rather common to see the motto *plus ultra* decorate many unofficial and some official versions of the device of the city of Cádiz, including the logotype provided by the website of the Diputacíon de Cádiz on their page "Heráldica Municipal de la provincia de Cádiz". This is curious, since the resolution of the Dirección General de Administración Local of the council of Andalusia established on January 12, 2009 that the inscription must read *non plus ultra* (*Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, n. 15, 23/01/2009). The ambiguity, the twofold nature of the place as limit and threshold, seems to ironically and iconically survive in the contradictory rendition of its motto.

successively tried to settle in the empty land by the Rhine just beyond the eastern *ripa*, reserved for the cattle of the Roman troops (*agri vacui et militum usui*, *Annales*, 13.54). The portrait of these landless peoples on the fringes of both the empire and recorded history[7] will unavoidably bring to mind the fate that other peoples have faced or are still facing, proving – if proof were needed – the real proximity, or even latent contemporaneity, of what we call ancient history[8].

2. MARGIN(ALITIE)S

Benjamin follows his note on the distinction between threshold and boundary quoted above by presenting what he considers a defining feature of the threshold: "A *Schwelle* ‹threshold› is a zone. Transformation, passage, wave action are in the word *schwellen*, swell, and etymology ought not to overlook these senses" (1999, 494 [O 2a, 1]). Despite the fallacy in this association between the two terms[9], and despite the fact that, as Ferreira Lopes's chapter shows, the borders of the Roman Empire constituted a zone rather than a line[10], Benjamin's analysis remains relevant. First of all, we must consider the terminological problem: as Samuel Weber points out with remarkable perspicacity, the word "threshold", by which "*Schwelle*" is usually translated, "does not begin to do justice to what

[7] Not much is known of the Amspivarii (or Ansibarii). According to Tacitus, once expelled from the banks of the river, they wandered the lands of other tribes until the men of fighting age were all killed and the others portioned out as booty. Sulpicius Alexander, quoted by Gregory of Tours (*Historia Francorum*, II, 9), mentions them among the Franks led by Marcomer three centuries later. They also appear during the reign of Julian in some versions of Ammianus Marcellinus' *Res gestae* 20.10 as a *varia lectio* for *Atthuarii*. Some historians and geographers have suggested the identification of the Ampsivarii with Strabo's Campsiani (and Ampsani) (see, e.g., Ukert (1843, 378) and the "Index nominum rerumque" by Karl W. F. Müller and Johann Friedrich Dübner in their 1853 edition of Strabo's *Geographica*) and with the Vaplivarii of the *Tabula Peutingeriana*, as Philip Cluwer notes in his *Germania antiqua* (book III, chap. XVIII) from 1616.

[8] Examined from a different perspective and on a very different temporal scale (i.e. the gap between Flaubert's time and the beginning of the twenty-first century), the contemporaneity of the past is a central issue in Mieke Bal's essay.

[9] As others have already pointed out, the term *Schwelle* and the verb *schwellen* are not etymologically related. Cf. for instance the endnote to the English translation here quoted (Benjamin 1999, 991 n. 4); Weber (2008, 351 n. 7), who, in his own translation of the excerpt, prefers the words "change" to "transformation" and "flooding" to "wave action".

[10] On the topic of a zonal nature of borders as opposed to a linear one, both in ancient and modern times, cf. among others C. R. Whittaker (1994, 62-63, 71) and his sources: Febvre (1928, 32; 1970, 331), Guichonnet and Raffestin (1974, 16-17) and Nordman (1977, 434).

Benjamin means by the term" (2008, 232). But, presumably, it is less an issue concerning the translation of a word from one language into another than, more broadly, the translation of a concept into words. Benjamin's need to "explain [the] significance by precisely demarcating the word from what 'threshold' would generally be taken to imply, and then elucidating its meaning by referring to the verb, *schwellen*" (*ibid*.) suggests the insufficiency of the word, even in German, its failure to immediately encompass the entire range of characteristics of the concept – or, perhaps better, to instantly bring out the distinctive features of the concept the philosopher wants to convey. The opening words of the note, "[r]ites de passage", unequivocally reveal the starting point of Benjamin's line of reasoning and his main focus in the argumentation that will follow: "transitions", "changes" and, more generally, "threshold experiences". The "zone" in which all these events take place has more to do with conceptual entities than with physical spatial realities, despite the fact that some of these psychological, existential, mental, cultural or social experiences can actually hang on a physical organization of space. From this perspective, the association made by Benjamin between "threshold" and "swell" becomes very telling as "[s]welling indicates a crisis in the function of containment" (Weber 2008, 233).

Bek Rengel's chapter on Hermaphroditos deals with such a "crisis", showing how the ambiguous figure of the son of Hermes and Aphrodite challenges the rigid dualism of gender definition and emerges at the same time as a *limited* and a (doubly) *liminal* being. As Rengel puts it, "standing on the threshold of gender" and "occupying a liminal space between the two [genders]", Hermaphroditos not only embodies a third in-between position that shares both male and female qualities, but also, as a result of his "simultaneously existing as *both* […] and *neither* [male and female]", a cultural liminal space where conventional categorizations fall short. This is the very reason why, according to Rengel, the figure of Hermaphroditos is not just *liminal* but also *limited*: lacking the linguistic, if not conceptual, means to adequately deal with gender ambiguity, dualistic thought cannot but situate the in-between being according to the coordinates of gender dualism, offering a restricted portrait of its nature. The tendency to align Hermaphroditos to the "stable and culturally intelligible" (Rengel) male gender is observable in both Diodorus Siculus' and Ovid's descriptions, namely in the use of masculine pronouns (the same problematic choice we faced a few lines above) and terms as *semivir* and *arrenōpon*. Of course, Rengel suggests, the *Hippocratic Corpus* identifies the gender ambiguity with a word,

androgynos, that combines masculinity and femininity, and apparently translates a third in-between space equally participating of the two main genders. Yet the same medical treatise clearly locates the exceptional nature of the *androgynos* within the sphere of maleness, at its margins, as its lowest degree.

After presenting an overview of some recent attempts to theorize gender ambiguity in Graeco-Roman antiquity (Laqueur, Holmes, King, Eckert), Rengel proposes an alternative outlook: could queer unhistoricism, with its "nonlinear, fluid[11] and multidimensional" approach, do better justice to the "kaleidoscope of different influences" that every human body incarnates? Would it not allow a more faithful description of the "multidimensional threshold with infinite entrances and exits" on which Hermaphroditos stands?

If, in Rengel's chapter, the concept of the threshold turns out to be a handy tool for gender studies, for Daniela Tomescu it becomes a useful means to test the limits of postcolonial readings of Marie NDiaye's *En famille* (1990). To what extent can the relationships between the family members portrayed in this novel be interpreted in terms of a "dominant/dominated relationship" (Tomescu) within a postcolonial perspective? Marginality, exclusion and alienation are certainly crucial topics of NDiaye's work but are we sure that the family of her novel is the "instance of exclusion and oppression" that some critics have maintained? And how safely can the concept of liminality be applied to a narration where, according to Tomescu, marginality appears to be self-imposed, victimization resembles more an agreed subjection than a forced submission and, moreover, one that involves the "same" rather than the "other"? For, as Tomescu points out, not only does the internal focalization of the narrative cast doubt on its reliability, but also the marginal condition suffered by the main character proves to be a generalized condition affecting most members of the family. The result is an unconventional representation of the condition of victim and of new typologies of subalternity as well as of possible relationships between identity and marginality.

Sarah Voke's essay deals with another, highly multifaceted, in-between zone where identity and sense of belonging are intertwined. Comparing the poetry of Meena Alexander and Amina Saïd, Voke shows how the

[11] As Rengel highlights, "fluidity" is a key concept – in association with "fixity" – of Holmes's theory. Benjamin's identification of "flooding" (or "wave action") as one of the attributes of the threshold seems to stress a similar, if not the same, feature.

condition of exile suffered by the two female poets can be read as a threshold experience and how, in both cases, this experience produced a poetics of the threshold. Caught in a third space between two geographical, cultural, linguistic but also temporal[12] identities, *neither* here nor there and *both* here and there[13], the split poetic "I" stands on what Seamus Heaney called "the central stepping stone" (Heaney 1987, 5)[14]. Part Terminus – the god whose name gives the title to Heaney's poem from which I borrowed the previous line – on the edge and on the margins, part Janus, looking simultaneously in two opposite directions, presiding over beginnings, transitions and endings, the exiled poet writes from an intermediary zone that is at once "de-centred" and a re-centring. From there, the poet questions the problem of "translatability" in its broader sense: how can one "translate oneself into a new place" (Voke)? What can be transposed from one culture to another, from one language to another, from one time to another? What part of one's identity can be carried across the divide? "What does not survive translation or transposition?" asks Voke. And, more radically, what part of the experience can be translated into words – and words in what language? In other terms: what worlds and words can be translated? One "has to invent a language marked by many tongues",

[12] For instance, Meena Alexander writes: "My two worlds, present and past, were torn apart, and I was the fault line, the crack that marked the dislocation" (2003, 173, quoted by Voke). A similar temporal chasm, a similar sense of broken continuity, powerfully emerges in Saïd's poem "Seuil 1: Naissances", where the poet defines her position as "toujours entre passé et avenir" (Saïd 2002, 15, quoted by Voke; "always between past and future"). A discerning reader will notice a different partitioning of the timeline between the two poets – "past" and "present" for Alexander, "past" and "future" for Saïd – which could hint at a slight dissimilarity in their respective systems of temporal coordinates and, therefore, in their respective experiences of the threshold.

[13] The paradoxical coexistence of "neither" and "both" in the same conceptual space, also spotlighted by Rengel, clearly is a decisive feature of the threshold experience. Interestingly enough, in particular in the context of exile literature, the phrase is also used by Jankélévitch (1974, 346) to define the "multipresence" (and "multiabsence") characterizing the nostalgic's experience: "Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici ni là, présent et absent; on peut donc dire à volonté qu'il est multiprésent, ou qu'il est nulle part: ici même il est physiquement présent, mais il se sent absent en esprit de ce lieu où il est présent par le corps; là-bas, à l'inverse, il se sent moralement présent, mais il est en fait actuellement absent de ces lieux chers qu'il a autrefois quittés. L'exilé a ainsi une double vie" ("The nostalgic person is at once here and there, neither here nor there, present and absent; we can therefore say at will that they are multipresent or nowhere: they are physically present right here but in spirit they feel absent from this place where they are present in body; there, on the contrary, they feel morally present but they are currently absent from those beloved places they left in the past. The exile thus lives a double life").

[14] The convergences between Alexander's and Saïd's poetics and Heaney's poetics, as well as the possible influences of the latter on the former two deserves a separate study.

writes Alexander (2013; quoted by Voke)[15]. The invention of such a language – poetry itself, the making of it, the act of "building" and "cultivating" it – becomes the threshold zone in which Saïd and Alexander root themselves. Exiled, they dwell in poetry, thus perhaps unveiling a deeper truth in Hölderlin's statement that so intrigued Heidegger: "poetically, man dwells" (Heidegger 1975a)[16].

The three essays grouped under the title "Margin(alitie)s" revolve around the same in-between ground where literature, psychology, cultural and sociological studies meet and, in a way, they all put to the test Victor Turner's anthropological analysis of liminality, outsiderhood and marginality. I leave to the reader's discernment and sensibility the task of assessing which of these categories, if any, applies to the examples here presented, and to what extent. I will limit myself to a few naive questions that arose from my reading of the three essays.

Turner defines the "liminar" as the subject who undergoes a rite of passage. In the middle phase of the rite – the "margin (or *limen*)" phase between separation and reaggregation – "the state of the ritual subject […] becomes ambiguous, neither here nor there, betwixt and between all fixed points of classification; he passes through a symbolic domain that has few or none of the attributes of his past or coming state" (Turner 1974, 231-233). Could Ovid's Hermaphroditos, inhabiting a third in-between position as the result of a divine metamorphosis, be included in this category? If so, what then would correspond to the reaggregation phase in that myth? Or should Ovid's version be interpreted as a crystallization of the liminal phase alone? Or else, would it rather fall within the related but fundamentally different condition of "outsiderhood", meaning "the condition of being either permanently and by ascription set outside the structural arrangements of a given social system, or being situationally or

[15] The theme of "translation" and "translatability" is also broadly discussed in Bal's essay.

[16] The words "building" and "cultivating" allude to Heidegger's essay "Building Dwelling Thinking" (1975b, 145) where the philosopher retraces the close connection between the word – and act of – "building" (*bauen*) and the act of dwelling and, with a gesture similar to Benjamin's association of *Schwelle* and *schwellen*, links both to our "being on the earth": "The old word *bauen*, to which the *bin* belongs, answers: *ich bin, du bist* mean: I dwell, you dwell. The way in which you are and I am, the manner in which we humans *are* on the earth, is *Buan*, dwelling". In an epigrammatic formula, we could say that Heidegger uncovers the "act" within the "fact" of "being". I here draw a quick but hopefully not incongruous link between this essay and what the philosopher argues in "… Poetically, Man Dwells…". Hölderlin's text "In lovely blue …" ("In liebelicher Bläue … ") has also been discussed by Heidegger in his essay "Hölderlin and the Essence of Poetry".

temporarily set apart, or voluntarily setting oneself apart from the behavior of status-occupying, role-playing members of that system" (Turner 1974, 233)? Would this category aptly describe the status of the main character of NDiaye's *En famille*?

Interestingly, among instances of "outsiders" in various cultures, Turner mentions the "diviners": could we then read Diodorus Siculus' "creatures of two sexes", in light of their "quality of presaging the future" (IV.6.5), as an example of the "outsider"? Or would it be more helpful to consider both Ovid's and Diodorus Siculus' Hermaphroditos as well as NDiaye's character, Fanny, as "marginals"? In his third category Turner includes those "who are simultaneously members (by ascription, optation, self-definition, or achievement) of two or more groups whose social definitions and cultural norms are distinct from, and often even opposed to, one another". Examples of "marginals" are "migrant foreigners, second-generation Americans, persons of mixed ethnic origin, parvenus (upwardly mobile marginals), the déclassés (downwardly mobile marginals), migrants from country to city, and women in a changed, nontraditional role". Like liminars, they are "betwixt and between, but unlike ritual liminars they have no cultural assurance of a final stable resolution of their ambiguity" (Turner 1974, 233).

Can this description help us to situate the poetic "I" that reveals itself in Meena Alexander's and Amina Saïd's writings? Or would we not do better to relate these voices, at least partially, to the first condition mentioned, that of liminars: maybe not "ritual liminars" – though one could invoke the ritual essence of poetry – but liminars of a different kind, whose reaggregation would involve a different *communitas*, a deeper or higher one – bearing Heidegger in mind – a poetic one? Perhaps the *communitas* of those, to borrow Simone Weil's words, "enraciné[s] dans l'absence de lieu" (1948, 47)?

As I said, these questions should not be taken as an attempt to scientifically classify the examples proposed by the contributors to this volume: the analyses carried out by Rengel, Tomescu and Voke clearly show the limits of all such rigid categorization that, by definition, deals with the "general" rather than the "particular". I like to think that, on the contrary, they can be useful to highlight the complexity of the subject.

3. Thinking on the threshold

This volume is characterized by an overall high degree of interconnection between essays, even between those that are separated by many

pages or whose subjects and domains seem unrelated. The three essays grouped under the section heading "Thinking on the threshold", because of the very nature of their focus, thought and consciousness, are no exception. For instance, despite our choice to include Ricardo Gil Soeiro's essay on post-humanism and Vincent Lecomte's study of Gilles Aillaud's painting in two separate sections (the first here, the second in Section 6), in consideration of their main focus, the connection between them is manifest and we suggest reading them in parallel. Exploring the relationship between human being and animal, each from its own perspective and with its own scope, they both deal with what John Berger, in an essay dedicated to Gilles Aillaud, called the "narrow abyss of non-comprehension" across which man scrutinizes animal and vice versa (1980, 2).

But Soeiro's definition of the human being as an "element integrated into an intricate network of connections" and a subject "in ontological continuity with other forms of life" [17] also links his essay to several others in this volume. The epistemological fluidity that post-humanist perspective entails, questioning our conceptual boundaries, resonates with one of the central ideas of Rengel's essay on gender categorization: that of "fluidity". Indeed, this concept seems to be a particularly productive one, emerging elsewhere in this volume in contexts as diverse as, for instance, Camilo Del Valle's discussion of the "Body without Organs" and Elisabeth Amblard's analysis of the works of Robert Morris, Andy Goldsworthy and Marc Couturier as "constructions [that] allow us to grasp a fluidity" ("constructions donnent à saisir une fluidité"). More than mere lexical coincidence, these recurrences suggest a common conceptual horizon organized around variation, modulation and transition rather than compartmentalizing and containment. In a subtle way, the same notion also runs through Melih Levi's discussion of the "situational poetics" characterizing John Ashbery's poetry: as Levi writes, in the wake of Lauren Berlant's distinction between situation and event, "'situation' refers to a fluid and pluralistic state where different tensions have not been resolved into identifiable categories". In light of these premises, the reader will not be surprised by the associations, in Levi's analysis of Ashbery's poetry, between: 1) the "*something* […] unfolding amid the usual activity of life", by which Berlant defines a "situation"; 2) the "*movement* of thought" or the "vortex of an unfolding thought" experienced by the reader of Ashbery's poems; and 3) the image of a

[17] Soeiro: "elemento integrado numa intricada rede de conexões", "em continuidade ontológica com as demais formas de vida".

wave on the shore used by Ashbery to describe the "grain of curiosity / At the base of some new thing, that unrolls / Its question mark" ("Blue Sonata", quoted by Levi)[18].

Levi's is one of the three essays in this volume that specifically deal with thresholds in poetry, alongside Voke's chapter on Meena Alexander's and Amina Saïd's poetry (Section 2), and Emma Curty's essay on Philippe Jaccottet (Section 5). Interestingly, the liminal dimensions and the poetical dynamics they explore are rather different and yet they all seem to outline a special relationship between poetry and the nature of the threshold[19], as if the two were linked by some deep correspondence, or sympathy, if not plain consubstantiality: the threshold is indeed less the subject – if at all – of this poetry than its matter, its substance. In other words, what we read in these pages is not so much a poetry *of* the threshold but rather an idea and a practice of poetry *as* threshold. Voke's analysis, as we have seen, brings out the existential incertitude that a geographical, cultural and linguistic in-betweenness can produce but also the possibility of finding new ground for rooting in the very act of writing on – and from – that margin. In contrast, Levi's essay, focusing on how transitions in thought inform Ashbery's poetics and his use of images, emphasizes the dynamic dimension of the threshold, the "animating suspension" (Berlant, quoted by Levi) and constant revolutions it involves, its ever-renewed potential and promise[20].

---

[18] It may be worth noting that Benjamin too draws a link with water, via the word *Fluten* ("flooding", "wave action"), in his understanding of the threshold.

[19] Needless to say, the sample is too limited to substantiate any general law, but I cannot help recalling Bachelard's statement: "[l]e poète parle au seuil de l'être" ("the poet speaks on the threshold of being"; Bachelard 1961, 2).

[20] The comparison of the role and nature of the "promise" – i.e. the promise of what, made by whom or triggered by what, failed or fulfilled – in the poetry of Ashbery, Alexander, Saïd and Jaccottet, could provide an interesting key for reading Voke's, Curty's and Levi's essays and understanding the different experiences of the threshold. I think, for instance, of what Alexander states in *Poetics of Dislocation* (2009, 134): "The need to be born again, a fierce need to reinvent the self, is what drew me to America. For me that is the promise of this country, a promise, crossed with blood". I also think of Saïd's poem "tu te doutes de la patience" ("you can guess the patience"), from *Au Présent du Monde*, where life is described as "une traversée / entre deux rives / analogie des marges" ("a crossing / between two shores / analogy of margins") and the poet as a "scribe dans la nuit de la langue" ("scribe in the night of language") whose task is "habiter la parole de la parole / et conserver la promesse du poème" ("inhabit the word's word / and keep the poem's promise"; Saïd 2006, 47; tr. by Marilyn Hacker in Saïd 2011). Regarding Jaccottet, as Curty rightly points out, the threshold nurtures a promise and, concurrently, arouses the suspicion – the same doubt cast by Yves Bonnefoy – that "cette promesse de l'autre rive" might be "un mensonge, cette lumière un mirage, ce seuil un leurre" ("this

There is another aspect of Levi's essay that is worth highlighting here, albeit briefly: besides the *representation* of the movement of thought in Ashbery's poetry, Levi draws attention to the effects of its *reactivation* realized in the act of reading and to the "incredible political potential" inherent in this performative dimension of poetry: while reading – he explains – "we come to inhabit, albeit for a short while, marginal voices" with which we are not familiar. The poetic experience of the threshold turns political. This perspective opens possible connections with other essays in the volume, for instance with Tomescu's analysis of NDiaye's *En famille*, or with Mieke Bal's emphasis on the political power of focalization in narratives and especially with the difference between "activating" and "activist" art she underscores[21].

The third essay in this section is Teresa Cadete's acute analysis of the role of thinking or, more correctly, of the *place* and *time* of thinking in Hannah Arendt's political theory and philosophical thought. Cadete offers us a reading of Arendt's reflections as they emerge from *The Human Condition* (1958) and *The Life of the Mind* (1978) in the light of the notebooks Arendt had filled between 1950 and 1973, now published in the two-volume *Denktagebuch: 1950-1973*, edited by Ursula Ludz and Ingeborg Nordmann. As Cadete explains, the act of thinking seems to occupy a peculiar place and time in the philosopher's – or political theorist's – interpretation of the relationship between human being and the matters of the world, a place and a time that could both be defined as thresholds. Between the full light of the public sphere and the shades of the private one, but neither public nor fully private in itself because of the reaching towards the exterior it implies[22], the act of thinking, especially "thinking over" (*Über-denken*)[23], turns out to be the precondition for any

promise of the other shore […] a lie, this light a mirage, this threshold an illusion"; Jaccottet 2015, 299, quoted in Curty). Coming full circle, the reader can discover surprising resonance between Jaccottet's verdict, concerning one of his "histoires de passages", that "le passage réel était en deçà du seuil, de ce côté-ci" ("the real passage was on this side of the threshold"; *Beauregard*, in Jaccottet 2014, 699; quoted by Curty), and Ashbery's statement that "our passing is a façade" ("Blue Sonata"; quoted by Levi).

[21] Explorations of the political nuances and implications of the concept of the threshold emerge as well, although in terms rather different from those evoked here, in the essays by Zironi, Fernández Camacho, Ferreira Lopes and Del Valle.

[22] The act of thinking defined in these terms may bring to the reader's mind Meena Alexander's portrait of the poet in "What Use Is Poetry?": "I think of the poet in the twenty-first century as a woman standing in a dark doorway […] She hovers in a dark doorway […] As for the script in which she writes, it binds her into visibility, fronting public space, marking danger, marking desire" (2013, 21; quoted by Voke).

[23] For the crucial difference between *An-denken* and *Über-denken*, see Cadete's essay.

responsible political action: in other words, "thinking over" can be seen as the threshold on which the action to come is prepared and visualized before its realization in the public world. As a consequence, thought as threshold is not only articulated in spatial terms – what Cadete calls the "place of thinking" – but also in temporal ones – the "time of thinking": a Janus-faced act simultaneously scrutinizing future and past, intertwining conception (*Vordenken*, "fore-thinking") and reflection (*Nachdenken*, "after-thinking"). Furthermore, Cadete suggests, the development of thought, the unfolding of its path in oral or written form, can already be interpreted as a kind of *praxis* itself, "an activity which is fulfilled through its own making", as a path that is "drawn in the making" ("caminho […] que se faz caminhando"). The association of the concept of the threshold and the image of an "unfolding path" is not far from the idea of the "movement of thought" that informs Levi's reading of Ashbery's "states of animating suspension" and "vortex of unfolding thought"[24].

To sum up, despite their differences in scope, the three essays in this section all explore the act of thinking through the prism of the notion of threshold, either by questioning the categorizations that we apply to the surrounding world and through which we define our relative position, and suggesting an alternative approach where thresholds replace boundaries (Soeiro), or by using the notion of threshold as a useful key to a deeper understanding of the representation and reactivation of the movements of thought in the work of a poet (Levi), or by focusing on the "penumbra" between private and public spaces, between thought and action (Cadete).

4. BETWEEN ARTS

When we began working on this book project, following the title's bipartite nature, we thought that it would be easy to apply a sharp distinction between essays dealing with literature and those on the arts and architecture. Yet a more careful examination soon revealed all the limits of such a criterion, unveiling – to quote the title of Cadete's essay – "half-lights", blurred, borderline cases standing on the threshold between the two fields, or even crossing over into other fields.

[24] The image and metaphor of the "path" (*chemin*, *cheminement* in French) is also a major element in Curty's reading of the role played by the notion of the threshold in Jaccottet's poetics. A further connection could be drawn with Diderot's "promenades" through the paintings described in his *Salons*, as analysed by Nadège Langbour in her essay in this volume. The image is also used by Van Haesebroeck to describe the audience's experience of *Soubresaut* by the Théâtre du Radeau.

Following this binary separation, where should we place, for example, Dulce Melão's essay on the peritext in Simona Ciraolo's picture book *The Lines on Nana's Face* (2016)? If, following Gerard Genette, "[m]ore than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a threshold" (1997, 1-2)[25], what we are dealing with here is a sort of exponentially multiplied threshold.

In this genre of literature, the iconic paratext – that "immense continent […] of *illustration*" that Genette admitted to leaving out of his analysis as its study would have "exceed[ed] the means of a plain 'literary person'" (*idem*, 406) – plays such a vital role that one could rightly ask if it still fits the definition of the paratext. In this specific case, are images still a peritext to the text? Or have they become the main text itself, assigning to the verbal medium the role of peritext? The answer, as often with this kind of question, is probably neither. As Melão points out, contemporary picture books embody a "hybrid condition involving a vast pattern of text/image interactions" ("condição híbrida construída de uma imensa tessitura de interações texto/imagem"), where the threshold between text and image is constantly crossed and each medium works as a prism for the other, opening up a wider spectrum of meanings: "[t]he reader turns from verbal to visual and back again, in an ever-expanding concatenation of understanding" (Nikolajeva and Scott 2001, 2; quoted by Melão). This intertwining of mediums becomes even more intriguing – also in its etymological sense – when the author focuses on the peritextual elements that occupy the conventional liminal spaces of the book. The cover, the flyleaves, the title and the dedication reveal a strict connection to the illustrations of the story the reader will find throughout the book, thus triggering "a perpetual movement of repetition and continuity" (Melão) between the inner and the liminal pages. The title itself, as Melão rightly highlights, traced in a child's handwriting, iconically condenses the encounter of verbal and graphic mediums. On the very thresholds of the physical book, the in-between nature of this verbal and graphic work is further reinforced.

The disruption of the dichotomy is even more pervasive in Bal's essay "Precarity as Threshold and Grounds of Comparison". And it is more "radical", too, not only in the sense emphasized by Bal[26], but also in the etymological meaning of the word, the whole of her academic and

[25] Genette (1997, 5) makes a distinction between "peritext" and "epitext" to classify the paratextual elements located respectively inside and outside the volume.

[26] Cf. the last paragraph of the first section of Bal's essay as well as the thoughtful use of the adjective and adverb throughout it.

creative research being rooted in a rejection of "the simplifications that binary opposition entails"[27]. Her precious contribution to this volume, combining the two sides of her research, is no exception and presents the reader with a multifaceted and multilayered manifestation of "in-betweenness". The essay focuses on precarity, the subject and the title of the video installation by Bal and Michelle Williams Gamaker hosted at the School of Arts and Humanities (University of Lisbon) during the international conference. Precarity, as a liminal condition where political, economical, sociological, psychological and even ontological horizons blend together, is explored and "exposed" in what Bal calls the *remediation* of Flaubert's novel *Madame Bovary* into her video work, "and, importantly, back again". Indeed this act of *translating* a narrative, a series of themes (that of "seduction" above all), techniques and effects – and Deleuzian *affects* – from one art form, one medium, to another and from one historical time (nineteenth century) to another (twenty-first century) – that is, translating its *contemporaneity* – entails a thorough analysis of the original, proving remediation to be "a productive method for comparative studies" (Bal). In other words, each element to be translated turns out to be a fruitful "ground of comparison"[28] and allows and invites the "exposing" of the potential of the source text as well as broader narratological considerations.

In Bal's work, the threshold emerges less as a place or a location than as a perspective or an attitude: even when considered in terms of "grounds" (of comparison), the threshold embodies, rather than a *locus*, a *modus operandi* and a *modus cogitandi*. It is not the place but what takes place in it that makes it valuable. The in-between space – besides, or beyond, the necessary condition of its in-betweenness – is explored for the interaction that artistic research can set in motion, for the active (two-way) crossing of that space. Accordingly, the nature of the threshold is ultimately defined not only in spatial terms – by its in-between position – but also, if not primarily, in functional terms – by the dynamic, dialogical function it serves and the constant activity it entails; that is,

[27] The phrase is taken from Bal's essay, an introductory statement whose weight should not be underestimated: "Combining an aversion to the simplifications binary opposition entails, with an interest in the discovery of the subtlety that defines literature, from the beginning my work has been based on the in-between; in other words, the threshold".

[28] The concept of "grounds of comparison" proposed by Bal does not coincide with the traditional *tertium comparationis* implied in all comparison between two things: it is a wider and more radical "basis on which some features of the objects compared stand out as similar and different".

by the "mobile relationality" that Bal calls "inter-ship", encompassing "interdisciplinary, […] intertextual, international, intermedial, intercultural and interdiscursive relations".

Translation from one medium to another is also the topic of Nadège Langbour's essay "Diderot critique d'art et les cadres des tableaux: les seuils comme espaces de création littéraire". In this case, the movement is in the opposite direction, so to speak, to Bal's, as the *translation* goes from a visual image to a written text, according to the classical notion of ekphrasis which, nonetheless, can only partially account for the complexity of Diderot's practice.

Like Melão's, Langbour's essay draws upon Genette's definition of the paratext and applies it to the visual arts, identifying a series of parapictorial elements ("éléments parapicturaux"), among which the exhibition brochures distributed at the entrance of the Salon Carré. Diderot, Langbour explains, would make great use of these brochures for the preparation of his *Salons*, both by integrating the information they provided into his texts and by noting down his own comments in the margins of the brochures themselves. Langbour convincingly argues that this practice should be read as an instance of a wider "poetics of the threshold" ("poétique du seuil") underlying Diderot's art criticism. The most decisive manifestation of this poetics consists in the multifaceted dialectics between frame and canvas developed by the philosopher, where the frame works both as a border and as a transition zone, enclosing the painted scene while offering it to the viewer as through an open window, excluding the viewer from the painted world while providing an "invitation au voyage" into that same world[29]. If the threshold thus comes to be associated with a sort of voyeurism[30] where the viewer watches from a position comparable to the status of those "threshold figures" ("personnage-seuils", Langbour) that repeatedly caught Diderot's attention, the philosopher does not shy away from breaching the threshold of the frame and moving his gaze beyond the painted scene[31]. The threshold becomes a space for literary creation[32]: Diderot expands the painted world over the

[29] In this regard, Langbour recalls Leon Battista Alberti's definition of painting.

[30] References to voyeurism can also be found in Bal's and Lecomte's essays. The broader association between threshold and sight allows a connection between this essay and those included in the last section of the volume, as well as with Curty's paper on Jaccottet and with Van Haesebroeck's on *Soubresaut*.

[31] The question that the reader may ask themself, of whether this "beyond" points towards an "inside" or an "outside", is probably less trivial than it may seem.

[32] The reader interested in thresholds as spaces for creation may want to compare the "poetics of the threshold" detected by Langbour with that which Voke identifies in Saïd's

borders in a textual *trompe l'œil*[33] that replaces the pictorial frame – "[j'ai] encadré ces paysages dans des entretiens", he writes (quoted by Langbour) –, transforming the wandering of the eyes across a painted landscape into a conversational walk in nature, blurring the limits between reality, mimesis and fiction, making literary practices, if not genres, overlap – is the reader dealing with descriptions or with narratives? –, merging sight, vision and imagination[34].

5. PERCEPTIONS I: INTENSITIES

The four essays in this section share an attention to what I would call corporal or sensory experiences of the threshold. It is not so much a matter of "physical" thresholds and boundaries – a theme that other essays in this volume deal with[35] – as of how the threshold, physical or not, is experienced by the body and/or in the body.

---

and Alexander's poetry. Although Curty does not use these exact terms, she implies that a "poetics of the threshold" is at play in Jaccottet's poetry, too. Finally, I would say that a poetics of the threshold also underlies the creative work by Bal presented in this volume and its theoretical basis.

[33] There seems to be a curious link between thresholds and *trompe l'œil*: on the one hand, the illusion of the *trompe l'œil* opens a space where there is none, it widens the world on the very border of that world by hiding, behind an illusion of visibility, the impossibility of looking beyond. On the other hand, if you consider the example of Robert Morris's *Pine Portal with Mirror* (and, in a more oblique way, also Goldsworthy's and Couturier's sculptures), which Amblard analyses, the *trompe l'œil*, creating a new perspective on what cannot be seen, reveals a visibility behind the invisibility. It is, to my mind, the same dynamic tension that Curty detects in Jaccottet's poetry, between the illusion produced by the apparent threshold – "Cette promesse de l'autre rive ne serait-elle pas un mensonge, cette lumière un mirage, ce seuil un leurre?" ("Une lumière plus mûre", in Jaccottet 2015, 299, quoted by Curty; see above, note 20) – and the invisibility of "real" thresholds – "S'il y a un passage, il ne peut pas être visible" ("If there's a passage, it cannot be visible"; *Chants d'en bas*, in Jaccottet 2014, 747), "Non pas […] entrer dans l'irréel, non pas rêver; mais plutôt, si l'on veut, passer un seuil là où l'on ne voit ni porte, ni passage" ("Not […] entering the unreal, not dreaming; but rather, if you like, crossing a threshold where no door or passage can be seen"; *Et, néanmoins*, in Jaccottet 2014, 1119; both quoted by Curty). On this theme, see also the paragraphs introducing the two groups of essays on "Perceptions", sections 5 and 6.

[34] The recourse to the expedient of the dream in the text known as "L'Antre de Platon" is emblematic. On the relation between the concept of the threshold and dreaming, see also the essays by Curty, Van Haesebroeck and Plasseraud.

[35] See, in particular, the three essays of the first section, by Zironi, Fernández Camacho and Ferreira Lopes. Physical thresholds, borders and boundaries also play a non-secondary role in the analyses proposed by Voke, Plasseraud and, to a certain extent, by Lecomte and by Amblard (namely in the passages concerning Morris's *Pine Portal with Mirrors*).

Del Valle's analysis of Virgilio Piñera's novel *La carne de René* is a rather extreme instance of such a corporal experience, as the body itself – the *carne* in its double literal meaning of "meat" and "flesh", but also as a synecdoche for René's body, thus recalling the polysemy of the word in the Bible, and especially of the Pauline σάρξ – becomes a threshold on both a physical and a symbolical level, as well as the point of intersection and contention of religion, politics and eroticism. In the dystopian social critique presented by the novel, the canonical hierarchical dichotomy between spiritual and carnal is subverted, when it is not outright inverted ("if by spirit one understood the body, then the school he directed was highly spiritual"; Piñera 1992, 64, quoted by Del Valle), engendering a subversion of Christian symbolism, iconography and rituality: for instance, the "church of the human body" (*id.*, 115), a phrase referring to the hall where the carnal initiation takes place, replaces the *corpus mysticum Christi*. Or consider St Sebastian's martyrdom in the light of the ekphrasis, in the chapter "The Cause", presenting a masochistic version of the myth. Or else compare John's account of Jesus' side being pierced by the soldier's lance (John 19:34) to the description of René being touched by a rod: "The spike didn't penetrate his flesh – it was blunt – but it was an unpleasant and humiliating sensation when it touched him" (Piñera 1992, 68)[36]. As Del Valle highlights, the rite of passage represented by the Eucharist[37] is either reduced to an "unrestricted sale of meat" at the butcher's shop, or transformed into the almost "cannibalistic orgy" that is supposed to prepare René's flesh for the initiation ceremony. But contrary to the cardinal principle of the Catholic Eucharist, René's flesh does not undergo the expected conversion[38] and no

[36] This description, as well as the character Marblo's assertion that "[René's] flesh isn't just flesh. The demon of thought still dances inside it" (Piñera 1992, 123), may also carry a distorted echo of Saint Paul's "thorn in the flesh" (2 Cor. 12:7).

[37] The symbolic density of the original rite, marking the entrance into a community of members (*congregatio fidelium*) as well as the communion of the individuals in a single body – the body of the Church and *corpus mysticum Christi* – through the incorporation of Jesus' body and blood (an incorporation as a result of an incorporation, one might gloss), is particularly relevant to the theme of our volume. In this respect, the reader should also bear in mind Jesus' words, reported in John (10:9): "I am the door. If anyone enters by Me, he will be saved, and will go in and out and find pasture".

[38] In a play of mirrors, twofold and twisted symbols, the failure of the conversion – in its double meaning of a (debased) transubstantiation of René's flesh and a change of his beliefs – is accentuated by the unsuccessful attempt to soften the plaster statue of Christ portraying René's face, by the same means applied to René's body (i.e. sprinkling it with gin and licking its surface). Obviously, neither René's flesh nor the statue reacts to the contact with the liquids the way the host would. If any conversion occurs in this scene, it is once more an inverted one as the lickers' flesh begins to harden.

actual "in-corporation" of the sacrificial body occurs[39]: the act does not cross the double threshold of the licked and licking bodies (the skin[40] and the tongue, respectively).

It is clear enough that the philosophical, moral and political implications of Piñera's treatment of the theme are huge both in number and scope and I refer the reader to Del Valle's essay for a thorough analysis of them. Here, I limit myself to highlighting the relevance of the notion of the threshold in this peculiar and ambiguous incarnation – the body as embodied multifaceted threshold – that allows transversal readings with other essays from other sections. The reader will easily detect, among others, a connection between Soeiro's reflection on post-humanism and Del Valle's drawing on Deleuze's thoughts on the concept of body, and may find it profitable to compare Del Valle's analysis with Rengel's study on Hermaphroditos' ambiguous, in-between body.

The second essay of the fifth section is, as mentioned above, one of three focusing on poetry in the volume – in this case, mainly prose poetry. Emma Curty offers us an insightful path through Philippe Jaccottet's works, revealing thresholds as a pervading trope at least from his 1953 collection *L'Effraie et autres poésie*. If the topic has already drawn the attention of several critics, Curty addresses it from a new, hitherto neglected perspective, that of the bodily experience of the threshold. Indeed, the threshold emerges, she writes, as "le déploiement d'un réseau de sens et de sensations qui appelle, ou qui exige, le poète tout entier": sight, hearing, touch, taste and smell all play a role in the poet's experience of the threshold[41].

Contrary to Voke, who explicitly talks of a "poetics of threshold" in Saïd's and Alexander's poetry, Curty never makes use of this designation[42].

---

[39] A distorted act of "incorporation" is nonetheless materialized in the ingestion of gin and animal flesh, likely alluding to the substitution of the ram in the binding of Isaac and to Jesus' sacrifice as the Paschal Lamb. The crucial difference between Piñera's substitution and the biblical ones lies in the exclusive status accorded here to the flesh, as stated in Marblo's monistic remark that "[i]n the end, everything is flesh, nothing but flesh" (Piñera 1992, 108).

[40] In her essay on Jaccottet, following Le Breton, Curty defines the skin as "un organe-seuil par excellence" ("a threshold-organ par excellence").

[41] It will come as no surprise that some senses are summoned up less often than others, as is the case of smell; and yet, when it occurs, its appearance is all the more significant and pivotal, as Curty points out in her comment on the prose piece "Hameau" (*Après beaucoup d'années*, in Jaccottet 2014, 834-838).

[42] Françoise Simille (2010) speaks of a "poétique du passage" ("poetics of passage"), Jérémie Leblanc (2004) of a "poétique de l'entre-deux" ("poetics of in-betweenness"). I venture to suggest the variation "poétique de la traversée" – a "poetics of the *across*"

Nonetheless, the centrality of the concept is made clear from the first lines of the essay: "Philippe Jaccottet construit la figure liminaire comme un événement ambivalent et fondateur" ("Philippe Jaccottet constructs the liminal figure as a founding and ambivalent event") and, as such, it establishes itself at the core of some of the most crucial dialectics informing Jaccottet's poetry (i.e. inside/outside, separation/reunion, withdrawal/conquest). In light of these premises, and despite the very different perspectives, a parallel reading of Curty's and Voke's essays, and a comparative study of Jaccottet's, Saïd's and Alexander's poetics, investigating how each of them "poetically dwells" on the threshold, would certainly prove stimulating and reveal once more the richness of the concept and the variety of its different manifestations and possible interpretations. Suffice it to think of the different spatiality dominating the horizons in the poets' writings (or rather seascapes for Saïd and Alexander, mountains and hinterlands for Jaccottet, but also the skies spread over all of them), or of the nature of "borders" as they emerge in their lines and pages; or else consider the possible links between liminality and the role, essence and potentialities that each poet assigns to language and writing. One may, for instance, wonder *where* the poem situates itself, in what kind of in-betweenness, and to what (physical and psychological) movement it is associated[43]. A comparison between Saïd's "parole de la parole" that the poet/scribe must inhabit (Saïd 2006, 47; see note 20) and Jaccottet's "parole sans parole" urging the poet to "pass by" in *Après beaucoup d'années* (Jaccottet 2014, 837; see Curty) could prove more than just a trivial jarring assonance. Likewise, the reader may find it fruitful to compare Alexander's thoughts on language and translatability – of words, experiences and identity (see Voke) – with Jaccottet's

rather than of *crossing*. See, among the many instances: "Je traverse / la distance transparente, et c'est le temps / même qui marche dans ce jardin" ("I cross / the transparent distance, and it's time / itself that walks in this garden"; *À la lumière d'hiver*, in Jaccottet 2014, 575), or consider the title of Jaccottet's prose poetry from 1975, *À travers un verger* (the occurrences of the phrase "à travers" and of the verb "traverser" in his writings are countless).

[43] Curty cleverly defines Jaccottet's poetry as "poésie ambulatoire" ("walking poetry"). The importance and recurrence of the – more or less metaphorical – image of the "path" (*chemin*) in this volume has already been mentioned in note 24. Interestingly, Jaccottet's paths lead not only *across* the threshold but also *longitudinally* to it (see Curty's quotation from "En chemin" and her remarks), thus recalling the etymological in-betweenness of the *limes* as "chemin bordant un domaine" ("path bordering a domain"; Ernout and Meillet 2001, 359); see also Zironi's and Ferreira Lopes's thorough studies in this volume).

recurrent hesitations – "comment dire?" – questioning the possibility to faithfully translate the sensory experience[44].

Besides the suggested intersections above, those between Curty's essay and the one that follows it, Élise Van Haesebroeck's study on *Soubresaut*, the 2016 play by the Théâtre du Radeau, are even more striking. In her essay, Van Haesebroeck shows how the director François Tanguy develops "a dramaturgy and an aesthetic of thresholds" involving both the actors' bodies and the audience's senses. The perpetual tension between balance and falling governing the characters' movements, the cluttered and ever-transforming stage that constantly increases and reduces the depth of field[45], the play of light and shadow (and half-lights, *penumbras*, one may add, recalling Cadete's essay on Hannah Arendt[46]), the texts recited at the threshold of audibility[47] and their mutual interferences with the musical excerpts keeping the audience on the edge of the perception and of meaning ("au bord du sens"). To sum up, the whole *mise en scène* turns *Soubresaut* into a place "physically conceived as a passage" ("physiquement pensé comme un passage") and, in particular,

[44] See, for instance: "comment dire, comment ne pas trahir ce qu'on a vu?" ("how to say, how not to betray what we saw?"; *Paysages*, in Jaccottet 2014, 467); "Comment dire, comment toucher la note juste, la note intérieure?" ("how to say, how to strike the right note, the inner note?"; *ibid*., 477).

[45] See Van Haesebroeck: "En effet, l'encombrement permet toujours de faire apparaitre une ligne de fuite, une porte lointaine qui repousse les coulisses à l'infini" ("Indeed, the overloading [of the stage] always allows a vanishing line to appear, a distant door that pushes back the backstage indefinitely"). I am tempted to say that the same conceptual and perceptual structure is at play here and in a passage of Jaccottet quoted by Curty: "quand nous considérons les montagnes, il y a toujours en nous, plus ou moins forte, plus ou moins consciente aussi, l'idée du col, du passage, l'attrait de ce qu'on n'a pas vu …" ("when we consider the mountains, there is always the idea, more or less strong, more or less conscious, of the pass, of the passage, the attraction of what we have not seen …"; *La promenade sous les arbres*, in Jaccottet 2014, 102). The role played by the balance between light and shadow in the deepening of the field of vision is also highlighted by Plasseraud in his analysis of Mankiewicz's *L'Aventure de Madame Muir*.

[46] The association is more justified than it may seem: to describe the threshold between light and shadow in which the stage is bathed, Van Haesebroeck draws on Didi-Huberman's notion of *lueur* ("glow"); in a later book, Didi-Huberman turns to the very same notion to interpret a passage from Arendt's *Men in Dark Times* quoted by Cadete at the end of her essay (Didi-Huberman 2009, 130-131).

[47] Curty, too, draws particular attention to the auditory experience of the threshold, highlighting the uncertainties of the stimuli and of their messages: "stimulus trouble, intérieur, liminal". Jaccottet's words "[o]n dirait des paroles d'un autre monde et qu'on aurait à peine le droit d'écouter" ("they seem like words from another world and we scarcely have the right to listen"; "Sur le seuil", *Paysages avec figures absentes* in 2014, 476; partially quoted by Curty) may suitably describe the audience's experience of *Soubresaut*.

"a crossing point of shadows and figures haunting our memory – '*mémorants*'" ("un lieu de passage d'ombres et de figures qui hantent notre mémoire – des 'mémorants'"; Van Haesebroeck). The "landscapes with absent figures" of Jaccottet's volume, his groves that "will always seem inhabited to us, if only by an absence" ("ces bosquets nous sembleront toujours habités, serait-ce par une absence"; "Bois et blés", *Paysages avec figures absentes*, in Jaccottet 2014, 477), hint at a space and an apprehension of it that are not dissimilar.

In this respect, it is also interesting to point out, as a further connection, the rather recurrent association between *souvenir* and *rêve* (or *rêverie*) in Jaccottet's texts – "On ne se protège pas de l'âge avec des souvenirs ou avec des rêves" ("Le Cerisier", *Cahier de verdure*, in Jaccottet 2014, 750); "toutes ces verdures qui avaient édifié pour les rêves ou le souvenir de trop sournois asiles" ("Paysages avec figures absentes", *Paysages avec figures absentes*, *ibid.*, 464); "Ce doit être une vieille rêverie, où entrent des souvenirs de marches en montagne réelles" (*À travers un verger*, *ibid.*, 557) – culminating in the piece of advice (to self): "il faudrait moins se souvenir et moins rêver" ("Bois et blés", *ibid.*, 479)[48]. Van Haesebroeck, on the other hand, tells us that the audience attending *Soubresaut* experiences a condition analogous to the suspension between dreaming and waking states experienced by someone who, "though awake, […] remains under the sway of the dream" (Benjamin 1979, 45)[49]. This is also the state that prompts Jaccottet's prose piece "Hameau", discussed by Curty: "au sortir d'un de ces rêves où l'on voudrait que certain nœud moite et vertigineusement doux ne se dénoue jamais. Cette fois-ci, c'était toujours de la réalité, un morceau du monde, et en même temps une espèce de vision" ("Hameau", *Après beaucoup d'années*, in Jaccottet 2014, 834).

The dialogue between the two essays could be further developed – and extended to the essays included in the final section, as we will see – to the role specifically played by sight in experiences of the threshold. If *Soubresaut*, as Van Haesebroeck explains, is constructed as a series of

[48] "You can't protect yourself against growing old with memories or dreams"; "all this greenery that had built such deceitful refuges for dreams and memory"; "It must be an old reverie, where memories of real walks in the mountains intrude"; "I had better remember less and dream less".

[49] In the first part of the well-known note quoted at the beginning of this introduction, Benjamin writes: "We have grown very poor in threshold experiences. Falling asleep is perhaps the only such experience that remains to us. (But together with this, there is also waking up)" (1999, 494 [O 2a, 1]).

thresholds which the audience is invited to cross to experience the act of perception as "the power to 'see through', by virtue of the very movement of the perception itself" ("le pouvoir de 'voir à travers', par le mouvement même de celle-ci"; Tanguy 2005, quoted by Van Haesebroeck), the sense of sight is no less important a component nor less complex an issue in Jaccottet's experience of the threshold, as highlighted by Curty in the section "Alors, on regarde et on rêve": "Pourrait-on en venir à dire que, si l'on voit, dès lors que l'on voit, on voit plus loin, plus loin que le visible (malgré tout)?" ("Could we go as far as to say that, if we see, from the moment we see, we see further, further than the visible (despite everything)?"; "Aux liserons des chaps", *Et, néanmoins*, in Jaccottet 2014, 1116).

Despite the different scopes, perspectives and forms of art, the number of intersections is impressive, proving not only the vitality of the concept from a theoretical point of view, but also the richness and density of the sensorial experience of the threshold. The last essay of the fifth section confirms this twofold vibrancy and the high degree of interconnection between essays that shapes the volume.

Cyrine Bouajila's essay focuses on the conception of space as it emerges from the theoretical reflections of three architects: Peter Zumthor, Louis I. Kahn and Le Corbusier. Through the analysis of their "parole d'architectes" (articles or published lecture transcripts), Bouajila presents an interpretation of *sacral* space as "threshold space", or "entre-lieu". In a sense, the relationship between the terms and concepts of "threshold" and "space" here is the opposite of what the reader expects (recalling that, at least from a strictly lexical perspective, a "threshold" is primarily an architectural definition): what we are offered here is not, in fact, an investigation of the "architectural threshold" as a specific space with particular features, but an exploration of the "architectural space" – the *Mysterium* space conceived by the three architects – in terms of threshold space.

This reading conjures up some important elements we have come across in connection with our theme and it enriches, deepens and expands these connections. The play of light, shadow and half-light (Bouajila's idea of a "pro-phane" nature of shadow), silence, sacredness, the spatial extension and, at the same time, the sensory intensity and existential density of the threshold experience (Bouajila's "dynamique *ex-tension/in-tension*"): each of the components shaping the "musical hermaic conception of space" proposed by Bouajila provides links with several other essays in the volume. I limit myself here to a few schematic examples.

With regard to the play of light, shadow and half-light, a connection can clearly be drawn with the essays of Van Haesebroeck, Curty, Plasseraud, Rivière and, in a more oblique but stimulating way, with Cadete's interpretation of Hannah Arendt's conception of politics. The role of silence is evoked, in different forms and more or less obliquely, by Melão, Voke, Van Haesebroeck, Curty and Lecomte. Implicit or explicit references to sacredness and the "numinous" can be found in Zironi, Fernández Camacho, Del Valle, Van Haesebroeck, Curty and Rivière. Finally, Bouajila's interpretation of the architectural space in terms of "objet en ex-tension" casts more light on the *zonal* nature of the threshold[50], a primary issue in many essays here. As a "caisse de résonance" ("sounding board") and an "intervalle chargé de champs de forces" ("an interval charged with force fields"), Bouajila asserts that the object in extension engenders an "intensification" of space ("in-tension de l'espace"). Not only are thresholds the sign, to borrow Eliade's words (1987, 20), that "space is not homogenous"[51], but also, within this non-homogeneity, they feature an increase in perceptive and existential density. On this aspect, the possible comparisons and cross-readings with the other essays of the same section are patent. But connections can be extended even beyond these borders: for instance, the notion of "concentration", which Amblard identifies as one of the components informing the three sculptures she analyses by Morris, Goldsworthy and Couturier, seems to point in this same direction. And a further link could be drawn between Bouajila's "ambiance", "atmosphere" and "density" and the recurring appearance of the "mist" in Alexander's poetry, that atmospheric condensation symbolizing "an opaque in-between position", as highlighted by Voke[52].

---

[50] I refer once more to Benjamin's assertion: "A *Schwelle* ‹threshold› is a zone" (1999, 494 [O 2a, 1]).

[51] Eliade's statement is less universal than I make it appear, originally pertaining only to the "religious man". Yet, as Eliade makes clear in the pages following this passage, crypto-religious experiences emerge even in the most desacralized contexts. Benjamin's notes on the threshold confirm in their own way this extreme, although rarefied, survival; cf., among many others, note [C3,6]: "These gateways – the entrances of the arcades – are thresholds. No stone step serves to mark them. But this marking is accomplished by the expectant posture of the handful of people. Tightly measured paces reflect the fact, altogether unknowingly, that a decision lies ahead" (1999, 89).

[52] The quality of "opacity" also recalls the aforementioned theme of the play of shadow and light and the broader dialectical pair *visibility/invisibility* spotlighted by several essays in this volume, especially in this and the next section. From this perspective, a connection with the role of "night" in Saïd's poetry, also underscored by Voke in association with Alexander's "mist", is relevant.

6. PERCEPTIONS II: (IN)VISIBILITIES

This last group of essays deals with the visual arts: painting, film-making, sculpture and, to a certain degree, photography too[53]. Vision and sight – the act of *spectare*, as Amblard reminds us – are the perceptual prisms through which the concept of the threshold is scrutinized, setting these four papers slightly apart from those that precede them, while at the same time presenting many points of contact with them[54].

The play of light and shadow to which I have already referred, for instance, is essential in Rivière's study of the oil painting *Portrait of Savonarola* by Fra Bartolomeo, where "the artificial nature of the lighting" on the face of Savonarola, which he interprets as "the light of divine knowledge that floods the monk with its rays", reveals the mediating essence of the image between "figuration and figurability", operating as a *transitus* towards the realm of God.

Plasseraud points out a similar symbolic function in the unrealistic lighting that is cast on the portrait of the dead captain Daniel Gregg in the establishing shot at the beginning of Joseph L. Mankiewicz's film *The Ghost and Mrs. Muir*. Instead of Rivière's "'light ray' that God reserves for his elect", we are confronted here with the light emanating from Lucy's stare – and from her name, which derives for the Latin *lux*, "light", as Plasseraud points out. Although the latter is on a less spiritual level, the symbolic charge is comparable, both instances establishing a link between worldly and unearthly reality, between visible and invisible, between absence and presence. And this "subtle oscillation between absence and presence" (Rivière)[55], in close correlation with the visibility/invisibility dialectic, can also be detected in Amblard's essay, both explicitly, in her analysis of Morris's *Pine Portal with Mirrors*, and implicitly, in the analysis of Goldsworthy's and Couturier's sculptures[56].

The same theme perhaps takes an even greater importance in Lecomte's essay on Gilles Aillaud's paintings, where the pairing absence/presence plays a double role in the representation of the rela-

---

[53] As Amblard points out, in Goldsworthy's ephemeral sculpture *Sticks in Water*, photography plays the double role of providing a trace of the work of art and dictating the perspective on the sculpture.

[54] It is therefore not surprising that a comparison with a theatre stage appears in Plasseraud's and Lecomte's essays.

[55] We have already mentioned the presence of this theme in Curty's discussion of Jaccottet's poetry and in Van Haesebroeck's essay on *Soubresaut*.

[56] On a very basic level, both Goldsworthy's *Sticks in Water* and Couturier's *Barque-miroir*, through reflection, make us see something that is only half present.

tion between humans and animals. On the one hand, despite its absence from the scenes depicted, human presence transpires nonetheless as dominant and ubiquitous in the environment of the zoological park; on the other hand, by representing cages and enclosures where animals linger in the background or at the side of the composition, when they are not totally absent, Aillaud's paintings seem to offer them a space where they can avoid the overexposure that the system imposes on them: "Contrairement à l'œuvre dévastatrice du zoo, la peinture d'Aillaud, dans ses restitutions d'environnements et ses mises en situation, permet à l'animal de rester animal, de conserver les maigres reliquats d'une intégrité sauvage" ("Unlike the devastating activity of the zoo, Aillaud's painting, by reproducing its environments and simulations, allows the animal to stay animal and preserve the scant remains of a wild integrity"; Lecomte).

The relation between visible and invisible is clearly a crucial topic in this last section, pervading the studies here in different ways. According to Rivière, Fra Bartolomeo's *Portrait of Savonarola* "transposes a non-visible reality into a figurative space", acting as a threshold between what is visible and what is not, guiding the viewer beyond earthly visual reality. Amblard defines the sculptural object a "focal and transitive" one, as it concentrates the viewer's attention while at the same time drawing their view through and beyond it[57]: if this process is particularly evident in the case of Goldsworthy's *Sticks in Water*, with its circular, shutter-like shape, it does also apply to Couturier's *Barque-miroir* – which, by conceptual association, evokes the water and movement that are not there and, perceptually, urges the observer to drive their gaze through the mirror – and to Morris's *Pine Portal with Mirrors* which, I daresay, combines the two previous mechanisms and conjures up even more explicitly the idea and experience of crossing a threshold. As a result, in Amblard's words, each work of art in its own way "opens up the space, digs into it, creates a threshold, sets a point where reality connects to a plausible, similar elsewhere which is contiguous to it but of a different nature" ("ouvre l'espace, le creuse, crée un seuil, désigne le point où le

[57] Amblard writes: "L'objet sculptural projette le spectateur de l'autre côté, il signale un seuil que l'on franchit par le regard, délégation du corps. Car le regard porte" ("The sculptural object projects the viewer to the other side, it signals a threshold that is crossed by our gaze, a delegation of the body. For the gaze carries"). The reader may compare this statement with what Curty calls "la valeur haptique du regard" ("the haptic value of the gaze") in Jaccottet's poetry: "le regard permet le passage vers l'au-delà tout en restant dans l'en-deçà" ("the gaze allows passage to the other side while staying on this side").

réel s'associe à un ailleurs vraisemblable, ressemblant, contigüe mais de nature distincte")[58].

The relationship between visibility and invisibility is also, as mentioned above, a fundamental theme in Lecomte's essay, not only in terms of Aillaud's denunciation of the total, unnatural visibility and "tyranny of transparency" ("tyrannie de la transparence") imposed on animals in zoological parks, which paradoxically engenders the complete disappearance of the animality of these "prisoners of humanity" ("prisonniers de l'humanité"). This relationship is also at the core of the painter's scrutiny of the (invisible-made-visible) conceptual boundaries that man has drawn between human and animal worlds. As Lecomte brilliantly sums up, Aillaud's art engages in the "passage from visible to invisible and vice versa" ("passage du visible à l'invisible et vice versa")[59].

Finally, in Mankiewicz's *The Ghost and Mrs. Muir*, the whole plot rests on the ghost being visible only to Lucy (and to her daughter Anna, as the spectator will discover at the end of the film). But this ability to see, as Plasseraud points out, is prepared and anticipated by the 29-second establishing shot at the beginning of the film, on which Plasseraud's analysis is mainly focused. Indeed, Plasseraud suggests the possibility of identifying, in several films besides Mankiewicz's, a particular type of establishing shot to be added to Christian Metz's list of "figures of enunciation". He proposes to call it the "plan-seuil" ("threshold shot") as it combines three manifestations or functions of the threshold: a geographical, or pro-filmic, one (a door, window or border appearing in the scene); a narrative one (as the shot introduces the main narrative); and an enunciatory one (operating as a *mise en abîme* of the whole film).

Interestingly, a similar, although not identical, narratological function of the threshold is outlined in the opening essay of this volume, where Zironi recalls the story of Kormákr and Steingerðr in the Icelandic *Kormáks saga*, pointing out how the scene that takes place on the threshold between the vestibule and the hall plays the role of a flash-forward, prefiguring the characters' future ordeals. If I draw the reader's attention to this connection between the beginning and the end of our volume, a connection reinforced by the supernatural dimension of the threshold the two essays explore, it is to emphasize once more two crucial, closely intertwined, features of this project, one concerning the main theme, the

[58] A comparison with Bouajila's concepts of "objet en *ex-tension*" and "espace en *intension*" could prove fruitful. We leave this task to the reader.

[59] As mentioned above, a criticism of anthropocentrism is also found in Soeiro's essay.

other concerning its editorial development and final outcome. As far as the first aspect is concerned, the strong symbolical charge of the threshold, combined with the variety of its manifestations, its multifaceted nature and even its essential ambiguities, makes it a ubiquitous motif and a useful prism through which delve into, and compare, different cultures and forms of art. At the same time, the richness and semantic stratification of the threshold, in the context of a multidisciplinary publication such as this one, materializes in an extremely broad and elaborate pattern of echoes and connections: each essay can be read in association with several others, depending on the reader's perspective and main interests, and every combination will help to cast light on a particular facet of our theme. The thematic groups and discussion of this long introduction seek to highlight some of these connections and some of the question they raise. We are confident that the reader will find plenty of other intriguing paths that unfold from these thresholds[60].

We would like to express our gratitude to all the contributors for the quality of their chapters and for the infinite patience they have demonstrated, waiting on the threshold during the long months it took us to complete this ambitious project.

Jacopo MASI
Centro de Estudos Clássicos, Universidade de Lisboa

BIBLIOGRAPHY

ALEXANDER, Meena. 2009. *Poetics of Dislocation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

ALEXANDER, Meena. 2013. "What Use Is Poetry?". *World Literature Today*, Vol. 87, No. 5 (September/October 2013), 17-21.

BACHELARD, Gaston. 1961. *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.

BALIBAR, Étienne. 2002a. "What Is a Border?", translated by Chris Turner. In *Id.*, *Politics and the Other Scene*. London & New York: Verso, 75-86. First

[60] This work is financed by National Funds through the FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., within the project DL 57/2016/CP1443/CT0012 (https://doi.org/10.54499/DL57/2016/CP1443/CT0012).

published in French as "Qu'est-ce qu'une frontière?", in M. C. Caloz-Tschopp and A. Clevenot (eds.), *Asile, Violence, Exclusion en Europe. Histoire, analyse, prospective*. Genève, Co-éd. Cahiers de la Section des Sciences de l'Education, Université de Genève et Groupe de Genève, "Violence et droit d'asile En Europe"; reprinted in E. Balibar, *La Crainte des masses*, Paris: Galilée, 1997.

BALIBAR, Étienne. 2002b. "The Borders of Europe", translated by James Swanson. In *Id.*, *Politics and the Other Scene*. London & New York, Verso, 87-103.

BENJAMIN, Walter. 1979. *One-Way Street and Other Writings*. Translated by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter. London: NLB.

BENJAMIN, Walter. 1999. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, prepared on the basis of the German volume edited by Rolf Tiedemann. Cambridge, MA and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

BERGER, John. 1980. "Why Look at Animals?". In *Id.*, *About Looking*. London: Writers & Readers, 1-26.

CLUWER, Philip. 1616. *Germania antiqua*. Leyden: Luduvicum Elzevirium.

DIDI-HUBERMAN, Georges. 2009. *Survivance des lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit.

DIODORUS SICULUS. 1935. *Library of History, Volume II: Books II.35-IV.58*. Translated and edited by C. H. Oldfather. Cambridge, MA: Harvard University Press.

ELIADE, Mircea. 1987 [1959]. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. Translated by Willard R. Trask. Orlando: Harcourt.

ELIADE, Mircea. 1991 [1952]. *Images and Symbols. Studies in Religious Symbolism.* Translated by Philip Mairet. Princeton: Princeton University Press.

ERNOUT, Alfred, and MEILLET, Antoine. 2001 [1932]. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck.

FEBVRE, Lucien. 1928. "Frontière: le mot et la notion", *Revue de Synthère Historique*, 14, Paris, 31-44.

FEBVRE, Lucien. 1970 [1949]. *La terre et l'évolution humaine*. Paris: Albin Michel.

GENETTE, Gerard. 1997 [1987]. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin, foreword by Richard Macksey. Cambridge: University of Cambridge Press.

GUICHONNET, Paul, and RAFFESTIN, Claude. 1974. *Géographie des frontières*. Paris: PUF.

HEANEY, Seamus. 1987. *The Haw Lantern*. London: Faber and Faber.

HEIDEGGER, Martin. 1975a. "… Poetically, Man Dwells …". In *Id.*, *Poetry, Language, Thought*, translations and introduction by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 209-227.

HEIDEGGER, Martin. 1975b. "Building Dwelling Thinking". In *Id.*, *Poetry, Language, Thought*, translations and introduction by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 141-160.

JACCOTTET, Philippe. 2014. *Œuvres*. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

JACCOTTET, Philippe. 2015. *Une transaction secrète*. Paris: Gallimard.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1974. *L'Irrévérsible et la nostalgie*. Paris: Flammarion.

LEBLANC, Jérémie. 2004. *Philippe Jaccottet et la promenade. Une poétique de l'entre-deux*. PhD thesis. McGill University, https://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/cr56n1630 (accessed: 10/02/2023).

MÜLLER, Karl W. F., and DÜBNER, Johann Friedrich (eds.). 1853. *Strabonis Geographica. Graece cum versione reficta*. Paris: Didot.

NORDMAN, Daniel. 1977. "Géographie ou histoire d'une frontière: la frontière franco-belge", *Annales (ESC)* 3, 433-444.

PIÑERA, Virgilio. 1992. *René's Flesh*. Translated by Mark Schafer. New York: Marsilio.

SAÏD, Amina. 2002. *La douleur des seuils: poèmes*. Clepsydre 38. Paris: Éd. de la Différence.

SAÏD, Amina. 2006. *Au présent du monde*. Paris: La Différence.

SAÏD, Amina. 2011. *The Present Tense of the World: Poems 2000-2009*. Translated by Marilyn Hacker. Boston: Black Widow Press.

SARTRE, Jean-Paul. 1976. "Sur *L'Idiot de la famille*", propos recueillis par Michel Contat et Michel Rybalka (*Le Monde*, 14 mai 1971). In *Id.*, *Situations*, vol. X. Paris: Gallimard, 91-115.

SIMILLE, Françoise. 2010. *La Notion de passage dans l'œuvre de Philippe Jaccottet.* Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2010, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00720105 (accessed: 10/02/2023).

TANGUY, François. 2005. "*Coda*, note d'intention". Dossier de presse de *Coda*. Paris: Théâtre de l'Odéon, décembre 2005, https://www.theatre-odeon.eu/media/odeon/file_31_dpd_5_03.pdf (accessed: 10/02/2023).

TURNER, Victor. 1974. "Passages, Margins, and Poverty: Religious Symbols of Communitas". In *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 231-271.

UKERT, Fridriech August. 1843. *Geographie der Griechen und Römer von den frühesten Zeiten bis auf Ptolemäus*, vol. 3. Weimar: Verlag des Geographischen Instituts.

WEBER, Samuel. 2008. *Benjamin's -abilities*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.

WEIL, Simone. 1948. *La Pesanteur et la grâce*. Paris: Plon.

WHITTAKER, Charles Richard. 1994. *Frontiers of the Roman Empire: A Social and Economic Study*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

1.

LIMES / LIMEN

Thresholds in Medieval Germanic Languages and Literatures

1. Introduction

Reið Þjóðrekr	Þjóðríkr the bold,
hinn þormoði,	chief of sea-warriors,
stillir flotna,	ruled over the shores
strǫndu Hreiðmarar;	of the Hreiðsea.
sitr nú gǫrr	Now he sits armed
á Gota sínum,	on his Goth(ic horse),
skjaldi of fatlaðr	his shield strapped,
skati Mæringa[1].	the prince of the Mærings[2].

These words are carved into a ninth-century rune-stone standing in the South-East of Sweden which reminds an equestrian statue of Theoderic, the great King of the Ostrogoths, who ruled Italy at the very beginning of the sixth century. He is called, in the last line, the prince of the Mærings. Many scholars have disputed the meaning of that name, but the most probable solution is to connect it to the Germanic word **markō-* 'limit, border'. Consequently, the Mærings are those who dwell along the mark, to be intended here as the *limes* of the Roman Empire[3]. In other words, looking from the North, Theoderic ruled over the territories beyond the Roman *limes*. We have to think that the Vikings imagined the Romans as a people who lived on the other side of the Roman border, whose memory was preserved among Germanic tribes. They knew the statue; someone had likely seen it when it stood in front of Charlemagne's Imperial palace in Aachen[4]. The Emperor allowed for its transfer from the city of

[1] Brate, ed. *Östergötlands runinskrifter* (1918, 237).
[2] RuneS (2020a).
[3] An account of scholarly interpretations has been collected in Meli (1987).
[4] Cf. Thürlemann (1977, 33-38) and Zironi (2009, 66).

Ravenna[5]. We are certain that it was there, since a ninth-century historian, Agnellus, described it in his *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*[6].

Discussing *limes* and borders, we must recall that Ravenna became the last capital of the Western Roman Empire because of its natural environment: surrounded by shoals and marshes, it was easy to defend[7]. Hence, the border between earth and water was continuously moving and precarious, so the sea-shores can be considered a symbol for instability, like an unstable threshold between the safety of the world peopled by mankind and the disquieting otherworld divided only by an undetermined border.

The folklorist Terry Gunnell wrote about the sea-shore as a space where the safety of the home ended, and the outside began (Gunnell 2017, 11). The border is liminality, "a place betwixt and between" (Turner 1969, 107), where two dimensions come into contact with each other. The border as a kind of threshold between the earth dwelt by men and the otherworld is exemplified by the end of Theoderic's life. In a largely known passage from the *Dialogi* of Gregory the Great, the Pope refers that the Ostrogoths' King was thrown into the mouth of a volcano of the Aeolian archipelago[8], imagined as the entrance to Hell[9]. The same hero,

---

[5] Cf. Löwe (1952, 392-397) and Hoffmann (1962, 318-334).

[6] Agnellus Ravennatis, ch. 94 (2006, 259): "[…] desuper autem equus ex aere, auro fulvo pefusus, ascensorque eius Theodoricus Rex scutum sinistro gerebat humero, dextro uero brachio erecto lanceam tenens. Ex naribus uero equi patulis et ore uolucres exiebant, in aluoque eius nidos aedificabant". Transl.: "[…] on top of it a horse of bronze, covered with gleaming gold, and its rider King Theodoric bore a shield on his left arm, holding a lance in his raised right arm. Birds came out of the spreading nostrils of the horse and of its mouth, and in its belly they built their nests." (Agnellus of Ravenna 2004, 206).

[7] Procopius, v.i (1919, 7): "[…] this city of Ravenna lies in a level plain at the extremity of the Ionian Gulf, lacking two stades of being on the sea, and it is so situated as not to be easily approached either by ships or by a land army. Ships cannot possibly put in to shore there because the sea itself prevents them by forming shoals for not less than thirty stades; consequently the beach at Ravenna, although to the eye of mariners it is very near at hand, is in reality very far away by reason of the great extent of the shoal-water. And a land army cannot approach it at all; for the river Po, also called the Eridanus, which flows past Ravenna, coming from the boundaries of Celtica, and other navigable rivers together with some marshes, encircle it on all sides and so cause the city to be surrounded by water." Cf. Giovannini / Ricci (1985, 17-38); Farioli Campanati (1990, 227-229) and Gelichi (1991).

[8] The text only suggests that the volcano is near Lipari (see next footnote). The closest one is Vulcano, but Stromboli is another possibility due to its constant eruptions.

[9] Gregorio Magno, iv. xxxi (2006, 256): "Etiam mortuus est. Nam hesterno die hora nona inter Iohannem papam et Symmachum patricium discinctus atque discalciatus et uincits manibus deductus in hac uicina uulcani olla iactatus est". Reference to Hell comes from a passage in the *Liber in Gloria Martyrum* (39) by Gregory of Tours: Gregorius Episcopus Turonensis (1885, 63); cf. also Gregorio Magno (2006, 475-476).

in a fourteenth-century German poem, is convinced by a dwarf to go into a fire mountain where a clear path is marked in order to lead him to a world of everlasting life[10].

From these examples we can extrapolate some main themes regarding the notion of threshold and border through a lexical discussion about the words for thresholds in some Indo-European languages. Particular attention will be given to Classical, Romance and Germanic idioms. If we know the terms that have been used for denoting thresholds, it is easier to conceive the use of that specific word in a specific cultural milieu. The second step will provide the opportunity to investigate the idea of threshold as boundary in medieval Germanic literature. In this framework of studies, Medieval Germanic literature is particularly useful because of its cultural tradition characterized by a sufficient independence from Greek and Latin cultural models. This will in turn give us the opportunity to show some old Germanic customs and habits where the idea of threshold is concerned. Furthermore, I would like to discuss the idea of threshold as boundary between different worlds[11]. Finally I will propose some conclusions, from which, I believe it possible to focus the question of threshold as border as it has been interpreted by Medieval Germanic culture, which has further influenced a large part of the Western culture.

2. WORDS FOR THRESHOLD

The Indo-European languages have developed different roots denoting the meaning of threshold, both in a concrete and figurative sense. The first example comes from Sanskrit, where the common word for threshold is *dehalī*. It is connected with *deham* 'body' and with *dēhí* 'rampart'. All of them come from IE **dheiĝh-* 'wall, rampart, something made with clay', and have correspondences with Thracian *–διζος –διζα* 'castle, German *Burg*' and Greek *τεῖχος*, *τοῖχος* 'wall' (Uhlenbeck 1898-9, 13 s.v. *dehas*; Pokorny 2002, 244 s.v. *dheiĝh-*). The general meaning is therefore evident: the threshold is something which separates and protects, something positioned between in and out, delimiting a body or a space[12].

---

[10] *Zabulons Buch*, 24, in Zironi (2001: 228).

[11] Paroli (1993) wrote an essay on the threshold devoted to the passage to/from the otherworld. That is why considerations on those supernatural dimensions – like Valhalla etc. – are not discussed in this study.

[12] Sanskrit *dehalī* also forms the compound *dehalīśastotra* 'praise of the lord of the threshold', intending a deity which protects the entrance into a demarcated space.

In ancient Greek the concept of threshold is also bound to the idea of a passage between two spaces, a limit that can be crossed. One of the words meaning threshold, *βαθμός*, refers to the IE **gwā*- 'to go, to come, to bear', but also recalls the connotation of 'step, footstep' perhaps with significant comparisons with Celtic languages, in which the same IE root develops the meaning 'to die'[13]. With *βαθμός,* the Greek language emphasizes the idea of a step to be crossed, but in other Indo-European branches the same root also has a figurative meaning of passage from life to death. Another word for threshold can be traced in the Greek word *οὐδός* whose etymology is obscure, though it seems that it can be compared to *οὖδας* 'ground, soil' and both may derive from a precedent pre-Greek word (Beekes 2010, 1124, s.v. *οὐδός* and *οὖδας*). In this case the material aspect of the threshold is conveyed together with the idea of the ground which allows one to go into or out of a building.

Coming to the Latin and Romance languages, the Romans referred to the threshold with the word *līmen*, *līmĭnis*, (from IE **el- elei-, lei, olina* with the suffix *–m*) which is to be juxtaposed to the Greek *λειμών* (meadow), *λιμήν* (port), *λίμην* (pool) (Pokorny 2002, 309, s.v. *el*-); in other words, something which is circumscribed, delimited. Therefore, *līmen* is used to denote the entrance to the house but at the same time it also denotes the metaphorical meaning of a passage, marking the beginning, the commencement, as well as the end, the termination (Forcellini 1871, 88 s.v. *līmen*). From the derivative Latin word *līmināris* comes the old Spanish *limnar* (10th century) which develops a labial sound /b/ registered in the 13th century (*limbrar*, *lumbrar*). From the 15th century the first L is lost (as it is perceived as part of the article *el*) giving *unbral* which leads to the present-day form *umbral* (Corominas 1954, 646-648, s.v. *umbral*). As in many cases, Portuguese is more conservative being more similar to the Latin *līmināris* with the word *limiar*. Both Iberian languages use *umbral* and *limiar* with a figurative meaning, denoting, as it was in Latin, the beginning. From the same IE root **el*- comes the Latin form *līmes, līmĭtis* which is found in Italian *limite* meaning 'border, limit'. In Latin *līmes* is mainly used to give the sense of a transversal way or path and of a border as well. In this last case the word signifies the idea of a space which is finished rather than the sense of something that begins beyond. This sense is metaphorically developed in Italian, for instance in the collocation *mentalmente limitato* 'weak-minded'.

[13] Cf. Pokorny (2002, 463, *s.v. gwā*). Cf. Old Irish *baïd* 'to die'.

Romance languages, like French, Italian and Portuguese, also have another word for threshold. The Latin word *solum* comes from the IE root **sṷol- sul-* meaning 'ground' (Pokorny 2002, 1046, s.v. 3. *sṷel*). This masculine form developed into ancient French *suel* (12th century) and, from the end of the 14th century, *seuil*. Italian, Portuguese and Spanish continue to use the derivative masculine Latin form *solium,* which today has only the meaning of 'throne' or 'siege of a sovereign' (Italian *soglio*, Portuguese and Spanish *solio*). Italian and Portuguese maintain the feminine Latin word *solea*, which comes from the ecclesiastical semantic field and at first denoted the entrance to a sanctuary. Here we have Portuguese *soleira* (without figurative meanings) and Italian *soglia*, which is also used metaphorically in reference to the beginning[14].

From the IE apophonic normal grade **s(ṷ)el-* (Pokorny 2002, 898-899, s.v. *sel-*) (cf. Greek *σέλις*, *σέλμα* 'bar') derive words connected to the idea of ground in some Germanic languages, for example ON *svill, syll* 'ground of a building' (Cf. Sweden *syll*, Danish *syld,* Norwegian *svill*) as well as OE *syll* which develops into Modern English *sill*, meaning the horizontal wood or stone at the bottom of a window, a threshold or entrance characterized by a building's structural element, in particular wooden boards, so figurative meanings are excluded (Scardigli/Gervasi 1978, 265, s.v. *sill*).

In German, the situation is different. The word comes from the same IE root, but here it develops another apophonic grade (IE ** sṷol-,* which gives Latin *solea, solum*), giving the German word for threshold *Schwelle* (OHG *swelli*, MHG *swelle*) to be reconstructed by a proto-Germanic **swallia-*, to which the root vowel sound /a/ was subjected to i-Umlat (Kluge 1975, 692, s.v. *Schwelle*). From Medieval times, similarly to the case of Italian *soglia*, German has used *Schwelle* both for concrete and figurative meanings: the threshold of a building, the border, but also the beginning.

Finally, English *threshold* is the last Germanic word to be analyzed. The etymological reconstruction is not simple, as threshold is a compound word. The first stem is sufficiently clear, as it likely originates from the multifaceted IE root **ter-* which, when combined with an onomatopoeic suffix **-sk-*, forms Germanic verbs like OE *þerskan* (modern English *to thresh*, *thrash*) or OHG *dreskan.* The verb refers to the sound provoked by the action of beating something on the ground (for instance "to thresh the ears"). Some scholars report the possibility that the

[14] Dante Alighieri, *Purgatorio*, XXX, 124-5: "[...] in su la soglia fui / di mia seconda etade [...]" (Alighieri 2000, 551).

Germanic form may have produced a loan-word in late classical Latin, as it seems to be attested to by Spanish *triscar* 'to stamp', Portuguese *triscar* 'to brawl' as well as 'to light with flint ', ancient French *treschier* 'to dance' and Italian *trescare* 'to plot intrigue', and in some Northern Italian dialects 'to thresh beating' (Greimas 1997; 598, s.v. *treschier*; Cortelazzo/Zolli 1988, 1370-1, s.v. *tresca*). In each of these Romance cases, the connection to actions with the idea of beating something is nearly unequivocal in a figurative sense too. The occurrences in the Germanic languages with the meaning of English threshold are well attested and include the entirety of the Germanic linguistic basin: ON *þresköldr*, *þreskjöldr*, *þrøsköldr*, *þrepskjöldr* 'threshold of a door' (De Vries 1962, 621, s.v. *þresköldr*); OE *þrescold*, *þærscwold*, *þerxold* < *þrescan*, *þerscan* (Boshorth/Toller 1898, 1056, s.v. *þerscold*; Klein 1971, 763, s.v. *threshold*); OHG *driskufli, drikubli* (Lloyd/Lühr/Springer 1998, 787-790, s.v. *driskufli*).

As far as the second part of the compound is concerned, scholarship has given different interpretations. In some cases, most of all in Nordic studies, it has been hypothesized as a compound noun of the type *þreskja-völlr* (where in *þresköldr* the group *–ld-* has not yet assimilated into *–ll-*). ON *völlr* < **völdr* means 'wood', so the general meaning of the compound would be 'threshing floor', as wood-table was the material used to plank the entrance of a door (Cleasby/Vigfusson/Craigie 1957, 744, s.v. *þreskjöldr*). Other scholars have suggested the presence of an Indo-European instrumental suffix **-tlo-* > Proto-Germanic * *-þla-* , so the general sense would be 'useful for beating, for threshing' and therefore should be connected to the tool used for beating, namely the wood. This sense would be expanded in mentioning the wood at the door which is walked on going into or out of a building[15]. In Old English the word for

[15] The folkloric custom that a threshold must be trampled on should be laid aside, because in Germanic buildings' structures the presence of one or more steps at the door was usual. It must also be remembered the opinion of H. Bursch, who suggested an origin of the Germanic word for threshold as a loan-word from a spoken Latin form **trisicāre,* **tresicāre*, coming from **trīsu(m)* rather than from *trītum*, the past participle of the verb *tērere* 'to chop': Bursch (1976, 1-8); Cortelazzo/Zolli (1988, 1371). As we have seen, the presence of occurrences of words recalling the proposed loan-word in linguistic areas which had no direct contacts with the Latin language, as was the case for Old Norse, makes us suspect that the word was borrowed from Latin by continental Germanic speakers and only then transmitted to the North. Moreover, the presence of the word in the fourth-century Gothic Bible written in a Grecian milieu (**þriskan* 'to thresh', cf. Lehmann (1986, 366), s.v. **þriskan*) supports the possibility that English *threshold* comes from a common pan-Germanic word.

threshold also had a figurative meaning. In a passage from the Old English translation of the *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* (v,6) by Bede, the author reports some words of the bishop Herebald, saved from his sinful temptations that had led him to *mortis limite*, obviously intending the death of the soul (Beda 2010, 344). The English translation adopts the expression *fram deaþes þirscwalde* (i.2) (Miller 1891, 398) where *þirscwald* means *limit*. Latin *līmen* is also glossed with the same English word[16].

Concluding this short linguistic section, it is possible to assert that Indo-European languages, even if with different roots, developed the meaning of the material threshold starting from three main contexts:

1) the idea of separation between in and out, where the threshold is a defensive border which protects from both material and figurative external risks;

2) a more concrete meaning connected to a floor element at the entrance of a building;

3) the idea of trampling on a wooden (or stone) structural element of a building which allows the entrance or the exit through a door. In this case too, the threshold is charged with figurative and metaphorical connotations, marking the limit or the boundary. In all Indo-European languages the sense that passing the threshold can be the beginning of something is also common.

It can therefore be asserted that the Indo-European words for threshold can also be used in a figurative way marking the idea of border, passage, and beginning. All these concepts can be found in medieval Germanic literature.

3. Threshold as border

Another word of great interest in the discussion about threshold and border is the IE root **mereg*-, developed in Latin *margō, marginis*, 'margin, border' and in Celtic and Germanic languages as well. In this last case it is possible to reconstruct a common Germanic form **markō* (Pokorny 2002, 738, s.v. *mereg*-; Walde/Hofmann: 1954, 39-40, s.v. *margō*; Scardigli/Gervasi 1978, 211-212, s.v. *mark*) which differs from all other occurrences due to its feminine grammatical gender. Therefore all related Romance words with a feminine gender are loan-words from the Germanic **markō*: Italian, Spanish and Portuguese have the word

[16] For the occurrences: Bosworth/Toller (1898, 1056), s.v. *þerscold*.

marca, meaning 'border' and 'mark', as in Germanic culture the landmark was shown by means of an incision on tree barks as suggested by Tesnière (1930, 180-181). From the very beginning, this word denotes the border. We have a very old runic stone engraving from Kårstad (Norway) [N KJ53 | KJ53] dated perhaps to the fourth century[17]. Some ships are fully or partially engraved together with the sun-wheel symbol. Between the swastika and the ships a two-line runic inscription is carved: *ek aljamarkiR | baij?R*. The first line has been interpreted "I, who come from another land" or "I the foreigner" or "I the stranger"; the second line is more dubious but could be deciphered as 'warrior'[18]. So, we have evidence from the Protonordic *markiR* that the word for marked border can be used metonymically for 'stranger', a person coming from outside, in this case specifically one who belongs to another (*alja*) border (*markiR*). It is possible that the stone was ultimately used as a tombstone or cenotaph dedicated to a foreign warrior who had to do with seafaring[19].

The metonymical association between marked border and foreign person is also suggested by a famous passage from the Old English poem *Beowulf*. This poem begins with the presentation of the Danish court where the first part of the story takes place. The poet recalls the construction of a magnificent hall erected at the behest of Hroðgar, the King of the Danes (ll. 307b-311b):

oþ þæt hy [s]æl timbred, geatolīc ond gold-fāh ongyton mihton; þæt wæs fore-mærost fold-būendum receda under roderum, on þǣm se rīca bād; līxte se lēoma ofer landa fela. (Wrenn/Bolton 1996, 112)	till the timbered hall rose before them, radiant with gold. Nobody on earth knew of another building like it. Majesty lodged there, its light shone over many lands. (Heaney 1999, 39)

The hall, named Heorot, is a kind of microcosm of happiness and harmony, and at the same time a symbol of the glory and greatness of the King and his people. The hall is metaphorically a limited space, which divides and preserves the internal joy against the chaotic and perilous

[17] Information about the runestone is reported in the Internet pages of the research project *Runes* of the University of Göttingen; http://www.runesdb.eu/find-list/d/fa/f/44/c/793195a30428779a7513596dc4d277ae/ (accessed: 16/01/2020).

[18] Readings of the inscription can be seen in the internet page of the *Runenprojekt Kiel. Sprachwissenschaftliche Datenbank der Runeninschriften im älteren Futhark*: http://www.runenprojekt.uni-kiel.de/abfragen/deutung2_eng.asp?findno=44&ort=K%E5rstad&objekt=Felswand&AFB=K (accessed: 16/01/2023).

[19] The scholarly discussion about the usage and meaning of the stone has suggested many interpretations that have been collected by Cucina (1989, 7-22).

outer world. Like the houses protected by thresholds, Heorot guards against enemies and dangers, from the external unknown. In fact, the joyful court triggers envy in the *grimma gǣst* (l. 101) 'cruel demon' named Grendel who suffers from his exclusion from that world. As he descends from Cain's kin, he cannot take part in that joyfulness, so he dwells outside dominating the heaths and fens. In the words of the poet, he is a *mearc-stapa* (ll. 99-107a):

Swā ðā driht-guman drēamum lifdon, ēadiglice, oððæt ān ongan fyrene fremman fēond on helle. Wæs se grimma gǣst Grendel hāten, mære mearc-stapa, sē þe mōras hēold, fen ond fæsten; fīfel-cynnes eard won-sǣlī wer weardode hwīle, siþðan him Scyppend forscrifen hæfde in Caines cynne - (Wrenn/Bolton 1996, 103)	So times were pleasant for the people there until finally one, a fiend out of hell, began to work his evil in the world. Grendel was the name of this grim demon haunting the marches, marauding round the heath and desolate fens; he had dwelt for a time in misery among the banished monsters, Cain's clan, whom the Creator had outlawed and condemned as outcasts - (Heaney 1999, 34-35)

We have already seen that *mearc* means 'border', while *stapa* is a word which comes from the IE root **steb(h)-* that in Germanic languages and Greek (cp. *στέμβω*) is related to the action of treading the floor, a flat surface, and the modern English word *step* obviously comes from there. So, Grendel is the 'trampler on the border'. It must be noted that OE *stapa* is attested in compounds in many cases connected to solitary animals, like the panther, deer, and wolf. All of them are metaphorically described in their names: in the poem *The Panther* (l. 15) the animal is the *ānstapa* 'the solitary trampler' (Krapp/Dobbie 1936, 169), in *Beowulf* (l. 1368) (Wrenn/Bolton 1996, 153) the deer and in *The Fortunes of Men* (l. 13) (Krapp/Dobbie 1936, 154) the wolf are the *hæðstapa* the 'heath-trampler'. Finally, *stapa* is used in compounds for denoting men who walk or sail alone, usually on the paths of pilgrimage or exile[20]. Looking back at all the occurrences, we can deduce that *stapa* is bound to solitude and loneliness: like pilgrims and banned men, deer, wolves and panthers are usually described in Old English literature as solitary animals living far from the human context. Hence the idea of isolation is part of the *stapa*: the trampler. Grendel, the monster who tramples on the borders, is the repulsed creature. He lives along the boundary, by the threshold separating the perfection of creation represented by the court of the Danes from

[20] Cf. *The Wanderer*, l. 6, Dunning/Bliss (1969, 106).

the outer world dominated by evil and desolation. The border becomes a figurative threshold which is trampled and stepped on. In its function of threshold between evil and good, the boundary must not be trespassed by monstrosities and should it be destroyed, death and chaos would assault the world of men. The border is the threshold defending and guarding from the perilous outside, it is the limit separating the house, the human context, from dangerous threats and fears.

The function of thresholds in limiting the space of men is also evidenced by the ability of mankind to build edifices that visually mark the territory suggesting this sort of division. The Anglo-Saxon literature offers good examples. In the *Exeter Book*, a poetic text reveals the decay of a monumental stone-building that scholarship tends to identify with the Roman *thermae* of Bath. Describing the ruined edifice, the anonymous poet uses the expression *enta geweorc* (l. 2b) 'work of giants' (Klinck 1992, 103-105) which also recurs in three passages of *Beowulf* (ll. 1679, 2717 and 2774). In all these cases, the reference is to ancient times (in one of them preceding the Great Flood) when people were able to make marvelous objects (ll. 1679, 2774) or raise colossal stone-constructions (l. 2717). The contemplation of the ruins in the poem of the Exeter manuscript reveals the transient condition of human beings (Klinck 1992, 62-63). The same happens with the passage in *Beowulf*. At the end of the heroic poem, a mature Beowulf fights against a dragon which is devastating his kingdom. He goes to the place where the dragon dwells, a great *eorðsele* 'earth-hall' (l. 2232), a mound whose interior is erected on stone arches (ll. 2717b-2719):

seah on enta geweorc,	He steadied his gaze
hū ðā stān-bogan stapulum fæste	on those gigantic stones, saw the earthwork
ēce eorð-reced innan healde.	was braced with arches built over columns.
(Wrenn/Bolton 1996, 198)	(Heaney 1999, 90)

In ancient, mythical times (*on gēardagum*, l. 2233a)[21], the mound was filled with the treasure of a defeated and destroyed population by its last survivor. The splendour of the hoard is hidden and therefore useless: the very memory of the treasure's owners disappeared with them. The columns supporting the structure along the wall are the passage between life and death, memory and oblivion, persistence and transience (Fell 1991, 180). The word used for pillars is *stapol* (l. 2718b)[22], which is

[21] The same expression *gēardagum* opens the poem (l. 1b) collocating it in a remote past.

linguistically connected to the aforementioned *stapa*: again we see an expression binding a figurative and symbolic aspect of passing with a term reminiscent of the idea of trampling on and, in the last instance, the threshold. *Stapol* can be in reference to the presence of a threshold as revealed by another passage from *Beowulf*, when Hroðgar, the King of the Danes, in front of the entrance of his hall, delivers a grateful speech to Beowulf after the killing of the monster Grendel (ll. 925-926):

Hrōðgār maþelode - hē to healle gēong, stōd on stapole, geseah stēapne hrōf (Wrenn/Bolton 1996, 134)	When Hrothgar arrived at the hall, he spoke, standing on the steps, under the steep eaves. (Heaney 1999, 51)

Again, like in many of the cases that we have just analyzed, OE *stapol* is used as well for stones, pillars etc. delimiting an area, marking boundaries.

4. THRESHOLD AS PASSAGE TO THE SUPERNATURAL DIMENSION

The material boundary formed by the threshold also refers to interpretations related to the separation of the world of men from the supernatural dimension. Medieval Nordic culture gives some examples; among them it could be interesting to analyze what happens in one of the most famous sagas of the Icelanders, the *Laxdæla saga*. Like all of the sagas in this group, the story begins at the end of the 9th century, with the colonization of Iceland, and ends one or two generations after the adoption of Christianity by the Icelanders, which happened around the year 1000. In chapter 10 of the *Laxdæla saga* an episode is reported which occurred when the Icelanders were still pagans. It involved a man called Hrappr:

> Hrapp was the son of Sumarlidi, and was called Killer-Hrapp. He was of Scottish descent on his father's side, but his mother's family had lived in the Hebrides, where he was born. […] He had fled from the Hebrides to Iceland and purchased the farm where he now lived. (Kunz 2008, 13-14)

As we can read, Hrappr is a foreigner by birth. Even if the Hebrides were peopled by Northmen during the Middle Ages, in the period preceding the Christianization of Iceland, the Celtic character of the archipelago was predominant (Renaud 1988, 253-293). At the same time, the Scottish origin of Hrappr's father surrounds the Celtic nature of our farmer.

[22] On the term *stapol,* a useful essay is by Princi Braccini (1998).

Hrappr brings different, foreign cultures and habits with him. The type of his burial merits particular attention. In chapter 17, Hrappr gets sick for the first time in his life, so he imagines that death is approaching. For this reason, he orders his wife to do his will: he wants to be buried upright under the threshold of his house:

> I'm not one to catch every passing disease', he said, 'and this illness will likely send us our separate ways. When I'm dead I want to be buried in the kitchen doorway. Have me placed in the ground upright, so I'll be able to keep a watchful eye over my home.
> He died soon afterwards.
> Everything was done just as he had instructed, for she dared not go against his wishes. But if it had been difficult to deal with him when he was alive, he was much worse dead, for he haunted the area relentlessly. (Kunz 2008, 28)

This burial custom is unheard of in Icelandic culture, so it is quite obviously inspired by Celtic mores. In fact, Celtic literature offers good examples about this kind of burial practice. In particular, Irish kings were buried in an erect position at the gates of their fortresses in order to protect them during the afterlife (MacCulloch 2013, 338). In the *Laxdæla saga*, this royal behaviour is trivialized in the guarding of the protagonist's farm. Above all, the author suggests that Hrappr continued to annoy his neighbours by haunting the area and killing many servants. Hrappr has become a *revenant* – a harassing and evil ghost and the threshold under which he is buried symbolizes the passage from the world of living creatures to the supernatural one. The Indo-European beliefs hold that the threshold preserves the entrance of the house / cities etc. from external dangers (the word for threshold in Sanskrit and Greek should be remembered). In the episode of the *Laxdæla saga* the point of observation is reversed: the threshold of Hrappr's house becomes the limit from which evil comes. The threshold turns into a point of osmotic passage between two dimensions that should be divided but are instead continually intermingled.

Another similar and fitting example can be found in the chapter 35 of the same saga. Again, there is a man from the Hebrides. His name is Kotkell and he moves to Iceland with his wife and their two sons. The saga reports that they are 'skilled in witchcraft and accomplished magicians' (Kunz 2008, 70). Their way of subsistence is theft and in the end they are charged with that crime. So, the family builds a platform and on it they chant an incantation which provokes a blizzard (Kunz 2008, 73).

In Icelandic, the enchantment they perform is called a *seiðr*, and it seems in some ways connected to shamanic practices. *Seiðr* can have fatal consequences, like death for those who should hear the charms[23]. This is exactly what happens in chapter 37 of the *Laxdæla saga* to a twelve-year old boy named Kari. Even if he had been warned not to listen to the charms, he left his father's farm and died immediately. His corpse was found just outside the main door: "Eventually he [Kari] sprang to his feet and looked outside. He went outside into the magic and was struck dead immediately. […] His dead body was found a short distance from the entrance to the house" (Kunz 2008, 79).

The threshold of the farm marks the boundary between external sorcery and internal safety. Hence, the threshold of the house is guarding the inhabitants from evil; it is a limit against the incapacity of men to preside over supernatural strengths.

5. Threshold as a place of struggles and meetings

Thresholds are also the places of a building in which meetings and struggles occur. Two types of reasons can be suggested. The first is connected to the hospitability and acceptance of the visitor; the second is the space for struggles and fights. In the first case the threshold, limiting the entrance to the internal space, is the last boundary between the exterior and the inner life and protects the existence of the group dwelling the house. The threshold, the wood or flat-stone bar recalled by the etymology of the Germanic word, is expanded in Nordic literature to the little space lying before the main hall, a kind of vestibule separating the outside from the inside, both for weather and security reasons. In Old Norse, this space is called *gólf*, whose etymology is obscure, though the word is still used in Nordic languages meaning a stone floor. Taking into mind the building typology of medieval halls, whose floors were made of clay, while flat stones were used to pave the entrance (Byock 2001, 362), it sounds obvious that *gólf* designates the space immediately close to the threshold. A mythological Old Norse lay recollected in the poetic *Edda*, *Vafþrúðnismál* (*The Lay of Vafþrúðnir*), dated approximately to the middle of the 10th century, and thus in the pagan era, tells of the wisdom challenge between the omniscient giant Vafþrúðnir and the god Wodan. The god goes to visit the giant in his house: he introduces himself with a false name, Gagnráðr, 'he who advises against' (Simek 1984, 116) and

[23] Information about the *seiðr* can be found in Mitchell (2011: 30 et passim).

remains at the entrance. He is invited by Vafþrúðnir to come in, but Wodan stays on the entrance and begins to test the giant's wisdom:

	Odin said:
'Heill þú, Vafðrúðnir! nú em ec í höll kominn, á þic siálfan siá; hitt vil ec first víta, ef þú fróðr sér eða alsviðr, iotunn.' […]	Greetings, Vafthrudnir! Now I have come into the hall to see you in person; this I want to know first, whether you are wise or very wise, giant.'
	Vafthrudnir said:
'Segðu mér, Gagnráðr, allz þú á gólfi vill þíns um freista frama, (Neckel/Kuhn 1983, 46) [24]	'Tell me, Gagnrad, since on the hall-floor you want to try your skill, (Larrington 2014, 38)

Only after having proved his own wisdom, Wodan enters the hall and continues the verbal challenge with the giant by his seat. We can explain this attitude as follows: penetrating into the hall means to take part to the interior life but also to the dangers that can hide inside, for instance treachery. When Wodan is sure that he can win against the giant, he goes in to show that he is the *vísastr vera* 'the wisest of beings' (st. 55,6). A similar situation is alluded to by the first stanza of the second poem of the Edda, *Hávamál* (*Sayings of the High One*) where the hearers / readers are warned to be prudent in crossing doorways:

Gáttir allar, áðr gangi fram, um scoðaz scyli, um scygnaz seyli; þvíat óvíst er at vita, havr óvinir sitia á fleti fyrir. (Neckel/Kuhn 1983, 17)	All the doorways, before one enters, should be looked around, should be spied out; it can't be known for certain where enemies are sitting in the hall ahead. (Larrington 2014, 13)

The entrance, at the threshold, is a place where dangers can be impending. A clear example comes from another famous Icelandic saga which tells the life of the most celebrated medieval poet of the island, Egill Skalla-Grímsson, who lived during the 10th century. The story is far from being a reliable biography, and in many passages Egill's life episodes are reported only to justify some of his compositions inserted in the plot. In chapter 44 of the *Egil's saga*, the poet is a guest in the hall of Bárðr, a retainer of the Norwegian King Eirik Bloodaxe. During a banquet, Egill mocks Bárðr with his stanzas. So Bárðr tries to poison Egill's beer, but

[24] Stanzas 6 and 11. It must be noticed that the two lines of the strophe 11 are repeated in strophes 13, 15 and 17.

Egill escapes the treachery and wants to go out but is stopped by Bárðr on the threshold because he offers another poisoned drink to Egill's comrade. In the darkness of the doorway, Egill kills Bárðr and flees:

> Egil tossed away the horn, grabbed hold of his sword and drew it. It was dark in the doorway; he thrust the sword so deep into Bard's stomach that the point came out through his back. Bard fell down dead, blood pouring from the wound. […] Egil ran out of the room. (Scudder 1997, 82)

The threshold is dangerous, one must be suspicious and on guard. The threshold is the place where contenders fight. The threshold symbolizes the last boundary against the siege of external forces, it is the place of the extreme and final protection. The *Nibelungenlied* (*The Lay of the Nibelungs*) gives the opportunity to focus on this aspect in the multi-faceted suggestions which come from the threshold. In the second part of the poem, Gunther, the King of the Burgundians, is invited by his sister, Kriemhilt, together with his brothers and his main counselor, Hagen, to her court by the Huns of Attila. She intends to avenge the killing of her first husband, Siegfried, who was perfidiously slain by Hagen. Starting from the arrival of the Burgundians at Attila's court, Kriemhilt devises every means to destroy them. Hagen is aware of the adverse mood. All night long, together with his close companion Volker he stands guard at the entrance of the hall where the Burgundians sleep. Volker is a fiddler, and on the threshold of the hall he plays his instrument to calm the warriors and induce a peaceful sleep (stanzas 1828, 1830, 1832-1834):

> 'Now leave off your troubles,' said Hagen the warrior. 'I myself will take the watch tonight. I trust I can guard us well until day comes upon us. Have no fear whatever on that count. Then every man for himself!'
> […] Then the fiddler, Volker the warrior, said: 'If you will not spurn my offer, Hagen, I would gladly stand guard with you tonight, until tomorrow morning.' […]
> Then they both donned their bright armour. Each of them his shield in his hands, and they walked out of the house to stand before the door. They stood guard then over the guests that was loyally done. Bold Volker leant his good shield against the wall of the hall. He went back inside then and took up his fiddle. Then he served his friends as befitted that hero. He sat down on the stone threshold of the hall. No fiddler was ever bolder. When his strings' melodies sounded so sweetly, the proud foreigners said their thanks to Volker. (Edwards 2010, 181-182)

The two heroes, on the threshold, guard their sleeping companions, they protect them from enemies and in this way, they divide the space between

the safe interior and the tumultuous exterior. The threshold becomes a place which has to do with the ethics of the Burgundians: the sophisticated warriors coming from the Rhine with their chivalrous behaviour vividly contrast with the barbarous and pagan Huns who try to attack fraudulently. The guarding of the hall's entrance is more than a military action, as it represents the boundary of two kinds of civilization opposing order to disorder. In this way, the threshold plays a fundamental role in marking the stark differences of the ethical values between Huns and Burgundians.

This impression is confirmed by the very end of the poem. Successive fights cause the annihilation of all Burgundians, Huns and Goths (who helped the Huns at the last moment). Among the Burgundians, only King Gunther and his counselor Hagen survive. A final duel involves the hesitant King of the Goths, Dietrich, who is in a certain sense obliged to fight because one of his close relatives had been killed by the Burgundians. Both Hagen and Gunther fight against Dietrich at the foot of the hall's staircase: they do not admit him inside, they do not allow him to overstep the threshold (st. 2348 and 2357):

> When Dietrich heard how grim Hagen's mood was, the bold and worthy warrior was quick to seize his shield. How swiftly Hagen leapt down the steps towards him! […]
> Lord Dietrich strode toward him then. Gunther's valour was of great renown. He waited no longer then, but ran out of the hall. (Edwards 2010, 225-226)

6. THRESHOLD AS SEPARATION

The threshold can also be an element of spiritual separation, like the heavenly Jerusalem, surrounded by doors, or like the gate of Eden, forbidden to mankind after the fall. The citadel of divine mercy is delimited by walls and, obviously, by entrances. The passage between the inside and outside is the boundary which divides the sinful man from acceptance by God. A fitting example can be taken from the Gospel of Matthew, from the passage of Peter's denial (Mt 26, 57-75). Even if the episode is reported in all the gospels, Matthew portrays a dynamic action in which Peter is the main character. In Matthew's version, the apostle denies Christ three times, the first when he is in the court of the house of the high priest Caiaphas, the second and third time when he is approaching the exit. In order to identify the place where Peter stands, the Greek version uses the word *πυλών* 'vestibule, lobby' obviously associated to *πύλη* 'door, passage, entrance'. So, Peter goes from the court to the limit, to the passage for walking out,

the final action that he does after having realized – thanks to the cock's crow - that he has betrayed Christ. The Germanic translations of the Gospels highlights Peter's crossing of the door, the passing of the threshold. Here follows a table with the occurrences in the various versions of the Gospel:

	Mt 26,71	**Mt 26,75**
Greek	ἐξελθόντα δὲ εἰς τὸν πυλῶνα	ἐξελθὼν ἔξω
Gothic	usgaggandan þan ina in daur	usgaggands ut
Latin	exeunte autem illo ianuam	egressus fora
Old High German	can gantemo durah dea turi	kenc dana uz
Old English	uteode of þære dura	he eode ut

All Germanic languages choose the term door for collocating the action, but the word goes with a preposition (Gothic *in*, OHG *durah*, OE *of*) which denotes the movement that stops at the door, presumably in the vestibule, a place very similar to the ON *gólf* that we saw earlier reading the *Egil's saga*. So, Peter is in a position of passage, from indoor to outdoor, where he will go. More than the Greek and Latin texts, the Germanic translations give a vivid idea of Peter's motion, which mirrors Peter's emotions. From a theological point of view, Peter increasingly walks away from Christ, who is inside Caiaphas's house: from the inner court, to the threshold and finally outside the building. He has abandoned Christ and the threshold becomes the manifest sign of the desertion from God's love. The threshold divides from love, as was also the case when Adam and Eve were driven out of Eden.

Even if it is an element of division from love, the threshold has also been used for representing falling in love and the consequential desire. It happens in the Old Norse *Kormáks saga*, another biographical saga of the tenth-century Icelandic poet Kormákr Ögmundarsson about his unfulfilled love for Steingerðr. In chapter 3, Kormákr is visiting Steingerðr's father. While the two men sit in the hall, the poet sees the feet of a woman, on the threshold beneath a door, and falls immediately in love:

> She [Steingerðr] […] went to the door and stepped up onto the threshold and looked over the wood stacked by the door; there was a space between the bottom of the door and the threshold, and her feet appeared there. Kormak saw that and spoke a verse:
>
> Firm love has filled my mind,
> *my troll-woman's fair breeze* (mind)

a *necklace-sleigh* has just (woman)
presented her foot's arch to me.
The feet of that *headdress-goddess* (woman)
will bring me grief more often
than now, yet of this maid
I otherwise know nothing.
(McTurk 1997, 181)

Hearing the verse, Steingerðr departs from the door and turns into a small, dark passage. The threshold divides here the vestibule, the *gólf*, from the hall, but at the same time plays the role of flashforward to the future vicissitudes of Kormákr and Steingerðr, who will be separated by events and will never fulfill their love.

7. FINAL REMARKS

This journey through medieval Germanic literature in order to look for the meaning of the term threshold has allowed us to ascertain that the threshold represents a transition between two contexts, whether material or spiritual, which are different from each other.

From my discussion I excluded the large field of inquiry concerning the threshold as a passage to the world of the dead: it is a very ancient, even extra-Indo-European cultural motif (it is sufficient, for example, to see the representations of the passage in Etruscan tombs), which is obviously also to be found in the Germanic world: an example for all may be the entrance into Valhalla of warriors who died valiantly on the battlefield[25].

The threshold is not a harmless and indifferent walkway. Crossing a threshold causes changes, transformations, awareness. We have observed this, for example, in the case of Egill, who kills his guest in the vestibule, thus breaking the social peace, but also in Peter's episode, when he exits from the house of Caiaphas, crossing the threshold of the vestibule after having denied Christ, and in so doing he goes out from the orbit of mercy and communion with God.

The threshold is the conscious separation from the supernatural, magical, or monstrous dimension. As it emerges from the passages of *Laxdæla saga* and *Beowulf*, the threshold is the limit that marks the boundary between human rationality and the fears which nourish medieval man in his relationship with the unknown; it is the mark

[25] Cf. Paroli (1993).

between himself and what is outside of his own enclosure, be it physical or mental.

The threshold is therefore also an element of defense, which cuts and demarcates the passage between one place and another, between one dimension and another. Therefore, the threshold is also a boundary, with which we protect our physical and moral integrity from the surrounding dangers and threats. The Nibelungs in the hall do not let the enemies penetrate, because the inside of the building endures as a symbol of their ethics, of their own identity.

In the poem *Beowulf*, the hall of the Danish king is under constant threat and attack from the monster Grendel, who walks on the marshes. The monster represents the exclusion from the plans of divine mercy: because he descends from Cain's kin, he will never be able to participate in the banquet held in the heavenly hall.

Threshold is liminality. This means that the other side of the threshold is explained and makes sense only if one conceives of something or someone beyond the threshold: the two dimensions cannot exist without the presence of otherness. The Middle Ages conceived this concept very clearly, and welcomed the proposal of Pliny the Elder, in his *Naturalis Historia*, placing monstrous beings at the limit of the torrid zones of the boreal hemisphere. At the same time, the medieval man also creates the boundaries of the human area in the north, imagining a wall erected by Alexander the Great to lock up the people of Gog and Magog. Nordic cosmology is also represented with boundaries and passages: while the lands of the giants, of the dwarves and that of the underworld have their names composed with *-heimr* 'home', i.e. 'house, place of residence', the spaces occupied by the gods and by the human race are named with forms composed with *-garðr*, 'the garden, what is enclosed, enclosed place'.

All these features of the role of the threshold in medieval Germanic and, in many ways, Indo-European culture, are found in the words with which Sanskrit, Greek, Latin, then Romance and Germanic peoples have defined that interruption of space that today the English language defines as threshold. The history of these words reveals that the fears of crossing a limit, the sense of defense which accompanies the delimitation of space are etymologically embodied in them. At the same time, they suggest the idea of overcoming a boundary, emphasizing the action of the foot that tramples on the transition from one place to another, without positive or negative connotations, which can vary according to the case. A definitely perturbing case is the word used for Grendel, *mearcstapa*, which has the sense of boundary and limit as well as of step and threshold.

Ultimately, the medieval man, at least the one imbued with Germanic culture (though the assertion could presumably be just as easily extended to the rest of the European West) lives a complex and fearful attitude towards the passage that is symbolically determined by the threshold: defense, fear, the preservation of identity.

Alessandro ZIRONI
University of Bologna

BIBLIOGRAPHY

AGNELLUS OF RAVENNA. 2004. *The Book of Pontiffs of the Church of Ravenna*, transl. with an introduction by Deborah Mauskopf Deliyannis. Washington: The Catholic University of America Press.

AGNELLUS RAVENNATIS. 2006. *Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis*, cura et studio Deborah Mauskopf Deliyannis. Turnhout: Brepols [CCCM, 199].

ALIGHIERI, Dante. 2000. *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 2, *Purgatorio*. Bologna: Zanichelli.

BEDA. 2010. *Storia degli inglesi (Historia ecclesiastica gentis Anglorum)*, *II, (Libri III-V)*. A cura di Michael Lapidge. Roma – Milano: Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori.

BEEKES, Robert. 2010. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden – Boston: Brill.

BOSWORTH, Joseph, and TOLLER, Thomas Northcote. 1898. *An Anglo-Saxon Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.

BRATE, Erik (ed.). 1918. *Östergötlands runinskrifter*. Stockholm: Kungl. Boktryckeriet.

BURSCH, Horst. 1976. „Die Wortfamilie von afrz. *treschier* 'tanzen' und dt. *dreschen*". *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 214, 1-8.

BYOCK, Jesse. 2001. *Viking Age Iceland*. London: Penguin.

CLEASBY, Richard, VIGFUSSON, Gudbrand, and CRAIGIE, William. 1957. *An Icelandic-English Dictionary*. 2nd edition. Oxford: Clarendon Press.

COROMINAS, Joan. 1954. *Diccionario crítico etimológico de la lengua catellana, IV, RI-Z*. Berna: Editorial Francke.

CORTELAZZO, Manlio, and ZOLLI, Paolo. 1988. *Dizionario etimologico della lingua italiana, 5, S-Z*. Bologna: Zanichelli.

CUCINA, Carla. 1989. *Il tema del viaggio nelle iscrizioni runiche*. Pavia: Gianni Iuculano editore.

De Vries, Jan. 1962. *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*. 2. Aufl. Leiden: Brill.

Dunning, Thomas Patrick, and Bliss, Alan Joseph. 1969. *The Wanderer*. New York: Appleton-Century Crofts.

Edwards, Cyril (transl.). 2010. *The Nibelungenlied. The Lay of the Nibelungs*. Oxford: Oxford University Press.

Farioli Campanati, Raffaella. 1990. "Ravenna la nuova capitale". In *Milano capitale dell'Impero romano. 286-402 d.C*. Milano: Silvana. 227-229.

Fell, Christine. 1991. "Perceptions of transience". In *The Cambridge Companion to Old English Literature*, edited by Malcolm Godden and Michael Lapidge. Cambridge: Cambridge University Press. 172-189.

Forcellini, Ægidius. 1871. *Lexicon totius latinitatis*, cur. Francisco Corradini, III. Patavii: Typis Seminarii.

Gelichi, Sauro. 1991. "Il paesaggio urbano tra V e X secolo". In *Storia di Ravenna, II,1, Dall'età bizantina all'età ottoniana. Territorio, economia e società*, a cura di Antonio Carile. Ravenna – Venezia: Comune di Ravenna – Marsilio, 153-165.

Giovannini, Carla, and Ricci, Giovanni. 1985. *Ravenna*. Bari: Laterza.

Gregorio Magno. 2006. *Dialogi*. In *Id*., *Storie di santi e diavoli (Dialoghi)*, vol. II, (Libri III-IV), testo critico a cura di Manlio Simonetti. Roma – Milano: Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori.

Gregorius Episcopus Turonensis. 1885. *Liber in Gloria Martyrum*. In *Id*., *Miracula et Opera Minora*, edidit Bruno Krusch, Hannoverae, impensis bibliopolii Hahniani, 1885 [repr. 1959], (M.G.H., SS. Rer. Merov. I, Pars II).

Greimas, Algirdas Julien. 1997. *Dictionnaire de l'ancien français. Le Moyen Âge*. Paris: Larousse Bordas.

Gunnell, Terry. 2017. "The Liminality of the Sea Shore in Icelandic Folk Legends of the Past". In Andrew Jenning, Silke Reeploeg and Angela Watt (eds.), *Northern Atlantic Islands and the Sea: Seascapes and Dreamscapes*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 10-31.

Heaney, Seamus (transl.). 1999. "Beowulf". In Meyer Howard Abrams and Stephen Greenblatt (eds.), *The Norton Anthology of English Literature*, I, 7th ed. New York – London: W. W. Norton & Company, 32-99.

Hoffmann, Hartmut. 1962. „Die Aachener Theoderich-statue". In Victor H. Elbern (ed.), *Das Erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, I. Düsseldorf: Schwann, 318-334.

Klein, Ernest. 1971. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*. Amsterdam – London – New York: Elsevier.

Klinck, Anne L. 1992. *Old English Elegies. A Critical Edition and Genre Study*. Montreal & Kingston – London – Buffalo: McGill's Queen University Press.

Kluge, Friedrich. 1975. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 21. Auflage. Berlin – New York: Walter de Gruyter.

KRAPP, George Philipp, and DOBBIE, Elliott van Kirk (eds.). 1936. *The Exeter Book.* New York: Columbia UP.

KUNZ, Keneva (transl.). 2008. "The Saga of the People of Laxardal". In Bergljót S. Kristjánsdóttir (ed.), *The Saga of the People of Laxardal and Bolli Bollason's Tale*. London: Penguin, 1-174.

LARRINGTON, Carolyne, (ed.). 2014. *The Poetic Edda*, revised ed. Oxford: Oxford University Press.

LEHMANN, Winfred P. 1986. *A Gothic Etymological Dictionary*. Leiden: Brill.

LLOYD, Albert L., LÜHR, Rosemarie, and SPRINGER, Otto. 1998. *Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen*, II. Göttingen – Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht.

LÖWE, Heinz. 1952. „Von Theoderich dem Großen zu Karl dem Großen. Das Werden des Abendlandes im Gesichtsbild des frühen Mittelalters". *Deutsches Archiv für die Erforschung des Mittelalters*, 9, 353-400.

MACCULLOCH, John. 2013. *The Religion of the Ancient Celts*. New York – Abingdon: Routledge.

MCTURK, Rory (transl.). 1997. "Kormak's saga". In *The Complete Sagas of the Icelanders*, I. Reykjavík: Leifur Eiríksson, 179-224.

MELI, Marcello. 1987. "Teoderico il Grande, Signore dei Meringi". *Quaderni di Lingue e Letterature – Verona*, 12, 181-192.

MILLER, Thomas (ed.). 1891. *The Old English Version of Bede's Ecclesiastical History of the English People*, I, 2. London: Early English Texts Society.

MITCHELL, Stephen A. 2011. *Witchcraft and Magic in the Nordic Middle Ages*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.

NECKEL, Gustav, and KUHN, Alfred (eds.). 1983. *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, I, Text, 5. verb. Auflage. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

PAROLI, Teresa. 1993. "La soglia come cronotopo narrativo ed esistenziale nel medioevo germanico". In Paola Caribbo (ed.), *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura*. Roma: Il Calamo, 37-65.

POKORNY, Julius. 2002. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, I, 4. Auflage, Tübingen – Basel: A. Francke Verlag.

PRINCI BRACCINI, Giovanna. 1998. "Perché Hrothgar *'stōd on stapole'* (*Beowulf* 926a)". In Gaetano Chiappini (ed.), *Echi di memoria. Scritti di filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini.* Firenze: Alinea, 139-157.

PROCOPIUS. 2007. *History of the Wars*, *Books V and VI.* Transl. by Henry Bronson Dewing. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

RENAUD, Jean. 1988. *Archipels Norrois. Orcades, Shetland et Hébrides dans le monde viking*. Göppingen: Kümmerle Verlag.

RUNENPROJEKT KIEL. *Sprachwissenschaftliche Datenbank der Runeninschriften im älteren Futhark*, http://www.runenprojekt.uni-kiel.de/abfragen/deutung2_eng.asp?findno=44&ort=K%E5rstad&objekt=Felswand&AFB=K (accessed: 16/01/2023).

RuneS. 2020a. *Röks Kyrkogård, stone.* In *RuneS. Forschungsprojekt der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen*, https://www.runesdb.eu/en/find-list/d/fa/q////6/f/4209 (accessed: 16/01/2023).

RuneS. 2020b. http://www.runesdb.eu/find-list/d/fa/f/44/c/793195a30428779a7513596dc4d277ae/ (accessed: 16/01/2023).

Scardigli, Piergiuseppe, and Gervasi, Teresa. 1978. *Avviamento all'etimologia inglese e tedesca*. Firenze: Le Monnier.

Scudder, Bernard (transl.). 1997. *Egil's saga*. In Viðar Hreinsson (ed.), *The Complete Sagas of the Icelanders*, I. Reykjavík: Leifur Eiríksson, 33-177.

Simek, Rudolf. 1984. *Lexikon der germanischen Mythologie.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Tesnière, Lucien. 1930. "Les noms slaves et russes de la frontière". *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris*, 30, 174-195.

Thürlemann, Felix. 1977. „Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walahfrid Strabo (829)". *Archiv für Kulturgeschichte*, 59, 25-65.

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. London: Routledge and Kegan Paul.

Uhlenbeck, Christianus Cornelius. 1898-1899. *Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch der altindischen Sprache*. Amsterdam: Johannes Müller.

Walde, Alois, and Hofmann, Johann Baptist. 1954. *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, 3. Aufl., II. Band. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

Wrenn, Charles Leslie, and Bolton, Whitney French (eds.). 1996. *Beowulf*. In *Beowulf with the Finnesburg Fragment*. Exeter: University of Exeter Press.

Zironi, Alessandro. 2001. *Enigmi di sapienza nel Medioevo tedesco*. Padova: Unipress.

Zironi, Alessandro. 2009. *L'eredità dei Goti. Testi barbarici in età carolingia*. Spoleto: Fondazione centro italiano di studi sull'alto medioevo.

Sea, Earth, Heaven and Hell.
The Fourfold Intersection
παρ' εσχατωντα γαδειρα

Introduction. Boundaries and Thresholds

There are places viewed by certain civilizations as boundaries, marking the beginning and end of space. They are usually geographical borders, natural accidents in the landscape such as rivers, straits or mountain passes, which serve to delimit regions, kingdoms, continents, or even the known world. Many of those have a significance which is relative to changing factors, such as politics, wars, and the rise and fall of empires and worldviews. Others are more enduring because of the extraordinary nature of their location and can be inherited by successive civilizations. All of them have the potential to display a double nature, serving both as boundaries, to divide space, and thresholds, to cross from one space to another. If the river is crossed, the frontier breached, or the unknown explored, the boundary will become threshold. But even while it remains intact, myths and legends will show gods and heroes crossing to the other side and achieving what men could not. On the opposite end, long after a barrier has been breached the remembrance of the former limit may remain, leaving the newly-opened space shrouded in legend for generations.

These geographical markers, separating parts of the world, are the first and perhaps only boundaries/thresholds which come to our mind in a modern context, but other categories existed in the past. In an archaic worldview, the greatest boundaries would not lay horizontally, between one land and another, but vertically, between different levels of the cosmos. Under special circumstances, they could also become thresholds, connecting Earth with either Heaven or the Underworld (Eliade 1954, 386ff.). Like horizontal thresholds, they were also identified with geographical accidents, usually those that went up or down, such as high mountains or deep caves, or those that seemed inaccessible and isolated

enough to appear off-limits, like islands or proverbially faraway locations. For the ancient Greek mindset, these vertical thresholds tended to be superposed to the horizontal boundaries of the known world, as crossing points between Earth, Heaven and the Underworld were relegated to its edges (Ballabriga 1986, 16).

THE HORIZONTAL THRESHOLD. BETWEEN EARTH AND SEA

The city of Gadeira (known as Gades in Latin and Gadir in Phoenician) was a colony founded by the Tyrians around 1000-900 B.C., in a tiny island off the Southwestern coast of Spain (Zamora López et al. 2010). It soon became famous in the Greek world for its silver, and then for its fish exports[1], but, at first sight, it does not appear to fulfill any of the conditions to be considered a boundary or threshold. Its status as island-city began to be contested in Antiquity itself, as some authors derived Γάδειρα from the false etymology γῆ δειρά or "neck of land", considering it to be a peninsula, since the canal separating its wider half from the mainland was quite narrow, while the area where the city was located was appended as a peninsula to the rest of the island[2]. As for its credentials as geographical limit, as Strabo pointed out in a paragraph possibly intended to appear polemical in the context of an ongoing debate about the boundaries of the world, it was not in a position to indicate an extremity, but rather in the middle of a long coast forming a gulf[3]. And yet, an important geographical description contemporary to this, the imperial autobiography known as the *Res Gestae*, includes it as the only non-urban landmark used for the delimitation of the world effectively controlled by the power of the Roman emperor:

> *Omnium provinciarum populi Romani, quibus finitimae fuerunt gentes quae non parerent imperio nostro, fines auxi. Gallias et Hispanias provincias, item Germaniam qua includit Oceanus a Gadibus ad ostium Albis fluminis pacavi. Alpes a regione ea, quae proxima est Hadriano mari, ad Tuscum pacificavi, nulli genti bello per iniuriam inlato. Classis mea per Oceanum ab ostio Rheni ad solis orientis regionem usque ad fines*

[1] Cf. *Mir. Ausc.* 136 (148); Eup., Fr. 199 *PCG* (=Steph. Byz, s.v. Γάδειρα); Antiph., Fr. 78 *PCG* (=Ath., 3.118D); Hippoc., *Int*. 25.30. Cf. also an old but interesting article by García y Bellido (1942). On silver, cf. Diod. Sic. 5.35.

[2] Claudius Iolaus (*FGH* 788 Fr. 3 [=*E.M*. 219.33]). On the geology of the island, cf. Alonso Villalobos et al. (2009).

[3] Str. 3.5.6.

> *Cimbrorum navigavit, quo neque terra neque mari quisquam Romanus ante id tempus adit*[4].

To explain this extraordinary status enjoyed by a city, we need to review its history in the sources. The first time Gadeira appears in a literary text is in Pindar's fourth Nemean ode, where it is already being regarded as the Western limit of the world; a threshold between the οἰκουμένη, the inhabited world, and a terrifying mass of perilous waters and darkness which no regular mortal should dare cross, if he knows what is good for him[5]. Before Pindar, several mythical landmarks had been used for this purpose, from the generic "shores of the Ocean" to the mythical "Red Island", the "river Tartessos", the "Garden of the Hesperides" or, facing them, the Titan Atlas who bore Heaven upon his shoulders[6]. The famous Pillars (κίονες, στῆλαι in Greek) lay also in this area, attributed to different mythical figures such as Aegaeon, Briareus and, most famously, Hercules[7]. They were both vertical and horizontal thresholds, since they were originally imagined as a link between Earth and Heaven, and later re-imagined as a gate between the οἰκουμένη and the Ocean outside the Strait.

This entire constellation of vague mythical locations became progressively anchored to the real world as the Greeks obtained more detailed information about faraway areas. Gadeira was well-known, and also close enough to what was considered to be the end of the world to become a

---

[4] "I extended the boundaries of all the provinces which were bordered by races not yet subject to our empire. The provinces of the Gauls, the Spains, and Germany, bounded by the ocean from Gades to the mouth of the Elbe, I reduced to a state of peace. The Alps, from the region which lies nearest to the Adriatic as far as the Tuscan Sea, I brought to a state of peace without waging an unjust war on any tribe. My fleet sailed from the mouth of the Rhine eastward as far as the lands of the Cimbri to which, up to that time, no Roman had ever penetrated either by land or by sea […]" (*Res Gestae* 26, transl. by F.W. Shipley). In the same paragraph, there is mention of Nabata and Meroe in Ethiopia and Mariba in Arabia, but, as Vanotti has shown (Vanotti 1987), those cities could not be considered part of the Roman Empire at all; they were semi-legendary place names that were included in the chronicle through various artifices with the purpose of creating an illusion of control of a largely unknown area whose landscape was not mapped in detail. For more on this subject, cf. Fernández Camacho (2020, 362).

[5] Pind., *Nem*. 69-70: Γαδείρων τὸ πρὸς ζόφον οὐ περατόν· ἀπότρεπε αὖτις Εὐρώπαν ποτὶ χέρσον ἔντεα ναός· ("Beyond the dark sunset of Gadeira there is no passage; turn back the ship's sails to the mainland of Europe!"). Translations of texts quoted in this chapter belong to its author, unless otherwise specified.

[6] Hom., *Il.*16.150; Hes., *Th.*287-292; Stesich., Fr.7 *SLG* (=Str., 3.2.11); Hes., *Th.*517-519.

[7] Eumelus Fr. 3 *PEG* (=*Sch. Ap. Rhod*., 1.1165c), and Fr. 16 (=*Sch. Pind., Nem.* 3.40). Cf. Antonelli (1997, 64-67).

sort of gravitational point for all of them. Consequently, the mythical landmarks became related to it in one way or another, and it even came to substitute them completely in many contexts. Mythical names and concepts were explained through their connection with Gadeira: Erytheia (Ἐρύθεια), the Red Island, for example, was explained as a name given to Gadeira itself or to an island next to it, because its Phoenician colonists originally came from the Red, or Erythraean Sea[8]. Atlas stood next to Gadeira[9], the Pillars were aptly named πύλαι Γαδειρίδες, or "the Gates of Gadeira[10]", and even Plato's Atlantis had a "King Gadiros" and a "Gadiric region" (Γαδειρικὴ χώρα), which faced the island city[11]. As such, the city was not merely a boundary for the οἰκουμένη, but also became a threshold, as it was through it that mythical, inaccessible places became connected to the world of men. It was common knowledge in the Greco-Roman world that the inhabitants of Gadeira sailed the Ocean and knew many legendary places and peoples, such as the Lotophagi, the Ethiopians, the Cassiterides, or the Isles of the Blessed[12]. As such, they were considered by Strabo to be Homer's informants about the West[13]. Rumor had it that Geryon, the triple-bodied king of Erytheia (or, according to other versions, Hercules), was buried in their island, and that the Pillars were in the Gaditanian temple of Heracles-Melqart[14]. The only link between Plato's invented continent and real geography was its etymological connection with Gadeira, via the Gadiric region. This link inspired the 19th-century poet Verdaguer to imagine, millennia after the *Critias* was written, a fall of Atlantis felt and mourned only by their close neighbor right across the threshold that separated reality from the mythical world: "Tu sola hermosa Gades, tu sola te'n dolgueres[15]".

This notion of Gadeira as boundary and threshold between the inhabited world and the mythical Ocean became, however, contested as the "scientific geographers" of the Hellenistic era sought to bring reason to this jumble of mythical and geographical concepts[16]. Real "field trips" to

---

[8] (Gades) *Erythea dicta est, quoniam Tyri aborigines earum orti ab Erythro mare ferebantur* (Plin., *HN.* 4.120).

[9] Dionys. Per. 62-68.

[10] Str. 3.5.6.

[11] Pl. *Criti*.114a-b.

[12] Str. 3.4.3; 1.2.26; 3.5.11. Plut., *Sert*.8-9.5.

[13] Str. 3.2.13-14.

[14] Paus. 1.35.8; Philostr., *V.A*.5.5; Mela 3.46; Arn., *Adv. nat*.1.36.

[15] "Only you, beautiful Gades, only you mourned" (Verdaguer 2003 [1886], VIII. 97).

[16] Cf. Bianchetti (1997, and 2008).

the Far West became easier to undertake thanks first to the Carthaginians, and then to the Romans conquering the territory. A closer look proved that Gadeira was not a geographical limit, strictly speaking: as Strabo said in the paragraph quoted above, it lay in the middle of a bay. The Strait which separated Europe and Africa looked far more impressive as a landmark, and even the Pillars came to be moved there, adding to their status as boundary between inhabited and uninhabitable world the bonus of being the boundary between two continents[17]. However, this change did not prove entirely successful, for Gadeira had already become too important in the imaginary construction of the Western landscape. In Pseudo-Scylax, the Pillars are said to be located alternatively in Gadeira, in the Strait, or even one in the Strait and the other in Gadeira (Peretti 1979, 167). In Strabo's account of the Pillars, he informs of a debate, apparently still going on in his time, about whether the Pillars were in the Strait or in Gadeira[18]. When Curtius Rufus detailed Alexander's unfinished plans to sail around the African continent, he mentioned Gadeira as an intermediate stage between Africa and Europe, as if it lay between one and the other[19].

The same happened with the general idea that Gadeira was the farthest limit of the world: discoveries were made of places which lay even farther West, such as the Sacred Cape, present-day Cabo São Vicente[20]. However, as a trope in rhetoric and poetry, it was the city which was still named as limit. Even more remarkably, in geographical treatises attempting to measure the world, the distance to the Sacred Cape became an addendum to the general distance to Gadeira[21]. As for the supernatural

---

[17] Str. 3.5.5-6.

[18] Str. 3.5.5: καὶ Δικαίαρχος δὲ καὶ Ἐρατοσθένης καὶ Πολύβιος καὶ οἱ πλεῖστοι τῶν Ἑλλήνων περὶ τὸν πορθμὸν ἀποφαίνουσι τὰς Στήλας. οἱ δὲ Ἴβηρες καὶ Λίβυες ἐν Γαδείροις εἶναί φασιν· οὐδὲν γὰρ ἐοικέναι στήλαις τὰ περὶ τὸν πορθμόν. ("Dicæarchus, Eratosthenes, and Polybius, as well as most of the Greeks, give the location of the Pillars as close to the strait, while Iberians and Libyans place them at Gades, claiming that there is nothing resembling pillars in the neighbourhood of the strait").

[19] Curt. 10.1.17-18.

[20] Str. 3.1.4.

[21] *Pars nostra terrarum […] ut dictum est, oceano velut innatans longissime ab ortu ad occasum patet, hoc est ab India ad Herculis columnas Gadibus sacratas LXXXV-LXXVIII p. […] Artemidorus adicit amplius a Gadibus circuitu Sacri promunturii ad promunturium Artabrum, quo longissime frons procurrat Hispaniae, DCCCCXCI-D.* ("Our part of the earth […], stretches out to the greatest extent from east to west, that is, from India to the Pillars consecrated to Hercules at Gades, being a distance of 8568 miles […] Artemidorus adds to this 491 miles from Gades, going round by the Sacred Promontory, to the promontory of Artabrum, which is the most projecting part of Spain" (Plin., *HN*.2.242, transl. by J. Bostock and H.T. Riley).

traits acquired by the island city through the identification with mythical landscapes, they were rationalized rather than eliminated. The name Erytheia, as interpreted in Pliny's quote above, referenced the colonization by Phoenicians from the Red Sea, its mythical king Geryon who was killed by Heracles for his cattle was a mythologization of the magnificent cattle produced in the region[22], the Pillars were the two betyls standing in the temple of Heracles-Melqart, an element of Phoenician cult brought all the way from Tyre (López Melero 1988), the monsters in the Ocean were nothing but large fish (Fernández Camacho 2017), the Ocean was not navigable because of purely natural phenomena[23], and so on.

Some writers, however, were not interested in rationalization. They preferred to focus on the legendary city as an ideal scenario for magic and mystical phenomena which could only happen in the thresholds between the world of men and the great unknown, like faraway Ethiopia or India (Romm 1994). This is the case for Philostratus, who wrote a biography of the great travelling mystic Apollonius of Tyana. Apollonius visited the regions that were considered such thresholds by the mindset of his time, and his journeys included Gadeira in the far West. His Gadeira is described as a wondrous place, a fitting threshold between the worlds of myth and reality: a city where the souls of the dying did not leave their bodies in high tide, but did so when the tide ebbed, where daylight erupted all of a sudden, like a flash of lightning, where the inhabitants worshipped strange deities such as poverty, old age and death, and magical trees oozed blood from their bark[24]. When the wise man from Tyana visited the famous temple of Heracles-Melqart, he alone discerned the true nature of the Pillars located there: they were

> γῆς καὶ Ὠκεανοῦ ξύνδεσμοι αἵδε αἱ στῆλαί εἰσιν, ἐπεγράψατο δὲ αὐτὰς ἐκεῖνος ἐν Μοιρῶν οἴκῳ, ὡς μήτε νεῖκος τοῖς στοιχείοις ἐγγένοιτο μήτε ἀτιμάσειαν τὴν φιλότητα, ἣν ἀλλήλων ἴσχουσιν[25].

This idea of earth (which should be understood as the οἰκουμένη), and the inaccessible Ocean having a single point of contact, and of Heracles being some sort of guardian of this threshold, appears also in other

---

[22] Str. 3.5.4.

[23] Pind., *Nem*.3.20; Pl., *Ti*.25d; *Criti*.108e; Arist., *Mete*.354a 22; *Mir.Ausc*.136(148); Ps.-Scyl. 1; Str. 3.2.4; Plin., *HN*.3.3; Avienus, *ora*.90-130, 380-417.

[24] Philostr., *V.A*.5.2-4.

[25] Philostr., *V.A*.5.5, transl. by F.C. Conybeare: "ties between earth and ocean, and they were inscribed by Heracles in the house of the Fates, to prevent any discord arising between the elements, and to save their mutual affection for one another from violation".

sources, but rather in connection with the neighbouring Strait of Gibraltar. In one of them, the hero-god opened the gates of the Strait so that part of the sea could pass through and create the Mediterranean[26]. According to the other version, what Heracles did was to close (or, rather, narrow) the Strait to prevent the monsters in the Ocean from entering the world of humans[27]. The *Life of Apollonius*, however, prefers the archaic notion that it was Gadeira, an earlier threshold and the location of the god's temple, the exact point where earth and ocean were tied together and kept separate at the same time, so none of them would infringe upon the other. This notion lives on in his text, untouched by the rationalization of space undertaken by Hellenistic geographers, as much as the magical phenomena he describes remain untouched by the scientific explanations which had already been found for them[28].

It also lived on after the end of Antiquity, even after people forgot the conceptions that lay behind it. A highly iconic image will serve to illustrate this point: the coat of arms of the Kingdom of Spain, which includes two columns representing the ancient Pillars of Hercules, with the inscribed words "PLUS ULTRA" (Fig.1). This is an emendation of the expression *non plus ultra*, applied since Antiquity (since Pindar, as we have seen) to those landmarks which separated the two different worlds. It was first used by King Charles I, by the suggestion of Italian Renaissance scholar Luigi Marliano, with a clear meaning: the limit between the οἰκουμένη and the mythical ocean had been breached at last, to become the doorstep, not to the world of gods and monsters, but to a new world for the King and his subjects to conquer and colonize[29]. The missing figure of Hercules, who recalled the connection to the ancient Pillars, can still be found in the coat of arms of the city itself (Fig.2).

The Vertical Threshold. Between Heaven and Hell

However, as we have previously advanced, the Pillars as a "horizontal" threshold was only one interpretation of this complex landmark. The archaic word used to designate the Pillars was κίονες. Several pre-Olympian characters were associated with them, such as Briareus, Aegaeon or Atlas, before Heracles finally gained symbolic control of the

[26] Plin., *HN.* 3.4.
[27] Diod. Sic. 4.18, Suda, s.v. ἕρμα.
[28] Cf., for example, Str. 3.1.5 and 3.5.7-8.
[29] Cf. Giovio (1558, 25); Tanner (1993, 155).

area[30]. Pindar still used the word κίονες, but already alternated it with the modern στᾶλαι (στῆλαι in Attic Greek), better identified as landmarks, and therefore connected to horizontal thresholds. The primitive conception, however, represented by the word κίων, is rather that of a vertical threshold[31].

In Greek mythology, the most famous vertical threshold is Atlas, whose first appearance in literature is connected to that word. According to Homer, the rebellious Titan did not bear the weight of Heaven on his own shoulders: he used the κίονες to do that[32]. Hesiod, the other important archaic source, does not mention the κίονες, but locates Atlas in the "limits of the earth in front of the clear-voiced Hesperides", the Evening-Nymphs related to the Western edge of the world[33]. Both versions helped shape the way in which posterity imagined the geography of the West, as both the κίονες and Atlas became associated to that area since then, and together with them the idea of an Axis Mundi, a vertical connection between Earth and Heaven, which, according to Ballabriga, the Greek worldview associated with the extremities of the world. In time, both underwent a process of rationalization: as mentioned above, the κίονες became στῆλαι and were associated to the exploits of Heracles, while Atlas himself became identified with a mountain in the north of Africa (Hamdoune 2009).

The process of fixing this tradition and then rationalizing it was, however, complicated by a number of factors. Sources usually reflect some degree of confusion as they try to accommodate traditional variants and make them compatible with new realities. An early problem was posed by the coexistence of the κίονες and Atlas in the same place, which made one of them redundant. Homer was probably trying to solve it when he claimed that Atlas was using the κίονες to hold the firmament, instead

---

[30] Cf. *supra*. It can be traced how Heracles was established in the area of the Strait via syncretism with earlier figures, for example, his identification with the Phoenician god Melqart (known in the sources as "Tyrian" or "Egyptian" Heracles, cf. for instance Arr., *Anab*.2.16.4), or the composite god Heracles Briareus (Clearchus, Fr. 67 Wehrli [=Zen., 5.48]). Special attention should be also paid to the legend of Heracles taking the weight of Heaven off the shoulders of Atlas. Cf. Fernández Camacho (2016, 210-213).

[31] Cf. Fernández Camacho (2016, 212-213).

[32] Ἄτλαντος θυγάτηρ ὀλοόφρονος, ὅς τε θαλάσσης πάσης βένθεα οἶδεν, ἔχει δέ τε κίονας αὐτὸς μακράς, αἳ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσιν ("daughter of Atlas of baneful mind, who knows the depths of every sea, and holds the tall pillars which keep earth and heaven apart", Hom., *Od.*1.52-54, transl. by A.T. Murray.)

[33] Hes., *Th*. 517-519. About the differences between the Hesiodic and the Homeric representations of Atlas, and how they might be related to different cosmologies, cf. Anghelina (2010, 195-206).

of holding it on his own shoulders. Later, as the κίονες became στῆλαι and were connected to other mythical figures, Atlas was pushed away from the area of Gadeira and the Strait, where they were firmly entrenched, towards a neighbouring location in the north of Africa. However, in the *Description of the Known World* by the poet-geographer Dionysius, we see them jumbled together:

> Ὑμεῖς δ', Μοῦσαι, σκολιὰς ἐνέποιτε κελεύθους,
> ἀρξάμεναι στοιχηδὸν ἀφ' ἑσπέρου Ὠκεανοῖο·
> ἔνθα τε καὶ στῆλαι περὶ τέρμασιν Ἡρακλῆος
> ἑστᾶσιν, μέγα θαῦμα, παρ' ἐσχατόωντα Γάδειρα,
> μακρὸν ὑπὸ πρηῶνα πολυσπερέων Ἀτλάντων,
> ἦχί τε καὶ χάλκειος ἐς οὐρανὸν ἔδραμε κίων,
> ἠλίβατος, πυκινοῖσι καλυπτόμενος νεφέεσσιν[34].

Not only is it impossible to keep Pillars and Atlas separate in this paragraph, but both are in Gadeira, not in other, "modern" locations like the Strait or the North of Africa. The worldview this goes back to is that of archaic poetry, when there was no known, measured and mapped space in the Far West, only mythical landmarks gravitating around Gadeira, the only known real geographical reference.

And this brings us to one last important mythical landmark associated with Gadeira, representative of the other great vertical threshold: the one joining the world of the living with the world of the dead. This landmark is an island in the Ocean, known as Erytheia, "the Red Island", which appeared for the first time in Hesiod's *Theogony* as the kingdom of the monstrous king Geryon, who had his fabulous herd of cattle stolen by Heracles in what would become the tenth of the canonical Labours of the hero[35]. The association between this "red island" and the world of the dead, and the monster with the herdsman of the dead has been remarked often[36]. The Far West, where the sun sets, is a place of great symbolism in archaic conceptions of the world, and as such it has been connected in

[34] "And you, O Muses, tell the twisted paths, in linear course from Ocean into the West, where Heracles' pillars, a great wonder, stand at furthest Gadeira, under the outspread Atlantes' high crag, where a brazen pillar reaches to the skies, lofty, swathed in impenetrable cloud" (Dionys. Per. 62-68).

[35] Hes., *Th*.287-294.

[36] Ballabriga (1986, 50-51); Burkert (1977, 77-278); Sergent (2006, 109-114). There is also an implied relationship with the "vertical threshold" Atlas, who is related in different ways to the Hesperides according to the sources (cf. for example Serv., *Schol. in Aen*. 4.484, or Diod. Sic. 4.27.5). One of the nymphs is named "Erytheia", like the island, probably also referencing the colour of sunset.

Greek mythology to much of the "geography of the dead", so to speak: the Elysian Fields, the Isles of the Blessed and even Tartarus, which became etymologically related to Tartessos[37]. In a revealing passage of the *Mythical Library*, falsely attributed to Apollodorus, it is stated that the herds of Geryon were grazing by the herds of Hades, and that the latter's shepherd ran to inform Geryon of what had happened[38]. The myth is introduced by an explanation of its geography: "now, Erytheia was an island near the ocean; it is now called Gadeira"[39]. This offhand identification is far from being an isolated occurrence: it can be found in many other sources since Herodotus and Pherecydes, with two main variants: part of those sources claim that Erytheia was *near* Gadeira, while others claim that Erytheia *is* Gadeira[40]. Pliny introduces the etymological explanation relating the Red Sea, first home of the Phoenician colonists, to the name received by their island, while Strabo tries his hand at a different kind of argument: the quality of the grass in Gadeira caused the ancients to locate the cattle raid myth there. This relationship between the real island city and the realm of the dead could be the inspiration behind the unique claim that its inhabitants worshipped Death, which we saw in the *Life of Apollonius*, and even give birth to the notion that souls were sucked out of dying bodies by the ebb tide. As a threshold between both worlds, strange phenomena related to death could easily occur there.

The kingdom of the dead, the pillars of Heaven, the point where the οἰκουμένη met the Ocean: all these mythical thresholds converged in what was considered a "special" part of the world, its western edge, where according to an archaic worldview the sun came to set every evening. There, the known, habitable world ended, and an expanse of water which could not be crossed by mortal man began, there the sun was swallowed every evening, and earth met heaven. Though these conceptions eventually gave way to more informed theories, via the development of speculative sciences and the active efforts of explorers and conquerors, this idea of the West as a special place endured, and mythical locations related

---

[37] Hom., *Od.*4.561-569; Hes., *Op.*167-173; Str. 3.2.12.

[38] Apollod., *Bibl.*2.5.10.

[39] Ἐρύθεια δὲ ἦν Ὠκεανοῦ πλησίον κειμένη νῆσος, ἣ νῦν Γάδειρα καλεῖται (*ibid.*).

[40] Cf. Hdt. 4.8; Str. 3.5.4; Plin., *HN.*4.119-120, who includes a brief summary of sources; Solin. 23.12; Avienus, *ora.*304-317; Steph. Byz., s.v. Ἀφροδισιάς. Pherecydes was the first to identify the island with Erytheia, as we can see in Pherec. Fr 73 (18b) Dolcetti (=Str. 3.5.4.), though he still imagined it at least partly shrouded in myth, as we can gather from another fragment where Heracles is represented as needing the Sun's cup to sail there (Fr 72 [=18a] Dolcetti [=Ath.11.39 p.470c, Macrob., *Sat.* 5.21.19]).

to boundaries and thresholds, both vertical and horizontal ones, remained connected to that area. This gave the island city of Gadeira, Gades, or Gadir, a Tyrian colony located in the Atlantic shore close to the present-day Strait of Gibraltar, an unexpected status in the mythical landscape. As the only real geographical landmark that was well-known in the East of the Mediterranean, it became a gravitational point to tie the mythical geography to the real world. The Earth-Heaven connection, through both Atlas and the Pillars, the Ocean-οἰκουμένη one, also involving the Pillars in their alternative capacity of markers of the boundaries of the inhabited world and threshold of the Ocean, and the final one between the world of the dead and the world of the living, conveyed by identification with the Red Island, became tied to this city throughout Classical Antiquity. As a consequence, its reality became blurred in the sources, which often chose to emphasize supernatural traits or mythical connections, even for the sake of rationalization, over other kinds of data. A threshold between worlds, Gadeira acquired traits befitting a "threshold space", and the mystique surrounding the place was so enduring that we will close our study by quoting the disappointment of a late Antiquity poet-geographer, Rufus Festus Avienus, after he visited the city in person:

> *nos hic locorum, praeter Herculaneam*
> *solemnitatem vidimus miri nihil*[41].

Pamina Fernández Camacho
Universidad de Cádiz

Fig. 1: Escudo de España

Fig. 2: Escudo de Cadiz

[41] "Apart from the festival of Hercules, we saw nothing extraordinary in that place." (Avienus, *ora*. 273-274).

* This paper is part of the project PID2021-123138NB-I00, funded by MCIN/AEI/10.13039/501100011033 and "ERDF A way of making Europe", by the European Union.

BIBLIOGRAPHY

A) ANCIENT WORKS

N.B.: All abbreviated references to Classical authors and works throughout this chapter follow the same conventions as the Oxford Classical Dictionary*, which can be consulted online at the following address: https://oxfordre.com/classics/page/abbreviation-list#general (accessed 23/09/2020).*

AUGUSTUS: *Velleius Paterculus. Res Gestae Divi Augusti*, 1924, ed. and transl. by F. W. Shipley. Loeb Classical Library, Harvard University Press.

DIONYSIUS PERIEGETES: *Geographi Graeci Minores vol. I*, 1965 [1861-1862], ed. by K. Müller. Paris: Firmin Didot.

HOMER: *Homeri Opera, in five volumes*, 1902-1917, ed. by D. B. Munro and T.W. Allen. Oxford: Clarendon Press.

HOMER: *The Odyssey in two volumes*, 1919, transl. by A.T. Murray. Loeb Classical Library, Harvard University Press.

PHEREKYDES: *Ferecide di Atene. Testimonianze e frammenti*, 2004, ed. by P. Dolcetti. Alessandria: Edizioni dell' Orso.

PHILOSTRATUS: *Flavii Philostrati Opera, vol 1*, 1985, ed. by C. L Kayser. Leipzig: Teubner.

PHILOSTRATUS: *The Life of Apollonius of Tyana, Volume I, Books I-V*, 1912, transl. by F.C. Conybeare. Loeb Classical Library, Harvard University Press.

PINDAR: *Pindari Carmina cum Fragmentis. Pars I: Epinicia*, 1987, ed. by H. Maehler. Leipzig: Teubner.

PLINY: *C. Plini Secundi Naturalis Historiae*, 1985, ed. by K. Mayhoff. Stuttgart: Teubner.

PLINY: *Pliny's Natural History, Volume I, Books I-II*, 1855, transl. by J. Bostock and H.T. Riley. Loeb Classical Library, Harvard University Press.

STRABO: *Strabon. Géographie*, 1966-1981, ed. by G. Aujac and F. Lasserre. Paris: Belles Lettres.

B) MODERN WORKS

ALONSO VILLALOBOS, Carlos, GARCÍA PRIETO, F. Javier, and BENAVENTE GONZÁLEZ, Javier. 2009. "Evolución histórica de la línea de costa en el sector meridional de la Bahía de Cádiz". *RAMPAS* 11: 13-29.

ANGHELINA, Catalin. 2010. "The Ancient Representation of the Titan Atlas". *MH* 67: 195-206.

ANTONELLI, Luca. 1997. *I Greci oltre Gibilterra*. Rome: L'Erma di Bretschneider.

BALLABRIGA, Alain. 1986. *Le soleil et le Tartare. L'image mythique du monde en Grèce archaique*. Paris: Éditions EHESS.

Bianchetti, Serena. 1997. "Conoscenze geografiche e rappresentazioni dell'ecumene nell'antichità greco-romana". In *I contorni della terra e del mare. La geografia tra rappresentazione e invenzione della realtà*, edited by Claudio Tugnoli, 51-92. Bologna: Pitagora.

Bianchetti, Serena. 2008. "Geografia e cartografia dell'estremo occidente. Da Eratostene a Tolemeo". *Mainake* 30: 17-58.

Burkert, Walter. 1977. "Le mythe de Géryon: Perspectives préhistoriques et tradition rituelle". In *Il mito greco. Atti del Convegno internazionale Urbino 7-12 maggio 1973*, edited by Bruno Gentili, and Giuseppe Paioni, 273-284. Rome: Ed. dell'Ateneo e Bizzarri.

Eliade, Mircea. 1954. *Trattato di Storia delle Religioni*. Translated by Virginia Vacca. Torino: Edizione Scientifiche Einaudi.

Fernández Camacho, Pamina. 2016. "El pilar del cielo. Aproximación al estudio de la imagen del Extremo Occidente en las fuentes grecorromanas a través de la figura mítica de Atlas". *Emérita. Revista de lingüística y filología clásica* 84/2: 215-228.

Fernández Camacho, Pamina. 2017. "Tuna Fish Across the Strait of Gibraltar. Traces of a Lost Fishing Myth?". *Euphrosyne* 45: 41-58.

Fernández Camacho, Pamina. 2020. "*A Gadibus ad ostium Albis fluminis*. Considerations on the symbolic image of *Gades* in the *Res Gestae*". In *Saeculum Augustum. New Approaches to the Age of Augustus on the Bimilennium of his Death*, edited by Cristina Pimentel et al., 338-352. Hildesheim: Georg Olms.

García y Bellido, Antonio. 1942. "La industria pesquera y conservera española de la Antigüedad". *Investigación y Progreso* 1-2: 1-8.

Giovio, Paolo. 1558. *Diálogo de las Empresas Militares y Amorosas*. Translated by Alonso de Ulloa. Venice: Gabriel Giulito de Ferraris.

González García, Francisco Javier. 1997-1998. *Hércules contra Gerión. Mitos y leyendas de la Torre de Hércules I-II*. A Coruña: Perillo-Oleiros.

Hamdoune, Christine. 2009. "*Mons Africae vel fabulosissimus Atlas*: l'Atlas de Pline l'Ancien". *Latomus* 68: 101-116.

López Melero, Raquel. 1988. "El mito de las Columnas de Hércules y el estrecho de Gibraltar". In *Actas del I Congreso Internacional "El Estrecho de Gibraltar", I*, edited by Eduardo Ripoll Perelló, 615-642. Madrid: Editorial UNED.

Peretti, Aurelio. 1979. *Il periplo di Scilace: studio sul primo portolano del Mediterraneo*. Pisa: Giardini.

Romm, James S. 1994. *The Edges of Earth in Ancient Thought: Geography, Exploration, and Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.

Sergent, Bernard. 2006. *L'Atlantide et la mythologie grecque*. Paris: L'Harmattan.

Tanner, Marie. 1993. *The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor.* New Haven & London: Yale University Press.

TURNER, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Cornell University Press.

VANOTTI, Gabriela. 1987. "Prospettive ecumeniche e limiti reali nella definizione dei confini augustei". In *Il confine nel mondo classico*, edited by Marta Sordi. Milan: Vita e Pensiero, 234-249.

VERDAGUER, Jacint. 2003. *Atlantis. Versió llatina de Tomàs Viñas, revisada per Joan Bellès, Text català establert per Narcís Garolera*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

ZAMORA LÓPEZ, José-Ángel, GENER BASALLOTE, José-María, NAVARRO GARCÍA, María Ángeles, PAJUELO SÁEZ, Juan-Miguel, and TORRES ORTIZ, Mariano. 2010. "Epígrafes fenicios arcaicos en la excavación del Teatro Cómico de Cádiz (2006-2010)". *RstFen* 38, no. 2: 203-236.

Limiares do romano e do bárbaro, limites trágicos da liberdade: um comentário a Tácito, *Annales*, 13, 53-56

Imperium sine fine

Numa[*] passagem justamente famosa do livro quarto dos *Annales* (4, 31-32), Tácito interrompe o relato do ano 24 – *Cornelio Cethego Visellio Varrone consulibus* –, em pleno principado de Tibério César, para lamentar a sua sorte como historiador, por comparação com os seus afortunados antecessores republicanos. Com efeito, no âmbito interno, o seu objecto não são as lutas políticas entre facções e classes[1] – *discordias consulum aduersum tribunos, agrarias frumentariasque leges, plebis et optimatium certamina* –, típicas da liberdade – *libertas* – da República, mas os frequentes e acabrunhantes – *tam adsiduis tamque maestis* – processos de lesa-majestade, símbolo máximo da servidão – *seruitium* – do Principado. Já no âmbito externo, realização máxima da glória de Roma, não dispunha de campanhas expansionistas – *ingentia […] bella, expugnationes urbium, fusos captosque reges* –, mas de uma paz exasperante e raro interrompida – *immota […] aut modice lacessita pax* –, implementada por um César desinteressado no alargamento do império – *princeps proferendi imperi incuriosus* –, apesar da sua notável carreira militar.

Esta censura à falta de iniciativa bélica dos tempos de Tibério – equiparável à do igualmente experimentado na guerra e realista Adriano, durante cujo reinado o historiador faleceu[2] – comprova a convergência de

[*] Estudo realizado no âmbito do Projeto de Investigação UIDB/00683/2020 (Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos - CEFH), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

[1] As traduções e paráfrases de textos latinos são da minha autoria.

[2] Ainda que pareça estar implícito, na análise dos tempos de Tibério, o desacordo com a política externa e modo de governar de Adriano, Ronald Syme apresenta outros motivos – mais relacionados com a situação pessoal do historiador – para o desânimo de Tácito (Syme 1997, 474-476).

Tácito com a ideologia imperial romana, característica da classe senatorial, e que fora verbalizada de forma soberba pelos grandes poetas augustanos.

Virgílio, quatro décadas antes, pusera na boca ribombante de Júpiter a predestinação de Roma para a supremacia universal, sem quaisquer limites – *ego nec metas rerum nec tempora pono*; *imperium sine fine dedi* (*Aeneis*, 1, 276-279). Tal previsão foi logo corroborada por Anquises, pai do mítico e semidivino fundador dos Césares, sublinhando a inexorabilidade da submissão de todos os povos à *pax Romana*: *tu regere imperio populos; pacique imponere morem; parcere subiectis et debellare superbos* (6, 851-853). Cerca do ano 18 da nossa era, Ovídio, nos *Fasti* (2, 680-685), expôs as consequências geográficas dessa superioridade: os outros povos têm limites; os de Roma são o próprio universo – *Gentibus est aliis tellus data limite certo: Romanae spatium est Urbis et orbis idem*.

A convicção do direito e até dever de prosseguir ininterruptamente uma política externa expansionista tinha implicações jurídicas profundas. Como sublinhou Theodore Mommsen há mais de um século, o conceito romano de direito internacional era unilateral, pois não admitia um estatuto de igualdade para as outras gentes, apelidadas normalmente de "bárbaras": o *orbis terrarum* era ou romano ou de ninguém – *res nullius*:

> Ce qu'ils appellent alliance est à proprement parler un protectorat: dans leur conception, il n'y a politiquement qu'eux et ceux qui sont sous leur protection et, en ce sens, *l'orbis terrarum* est ou romain ou *res nullius*[3].

Sobre a aparente tolerância no trato para com os vencidos, pairavam com frequência os abusos de autoridade e extorsões dos governadores, muitas vezes impunes. No caso dos que não eram integrados plenamente no império – quase sempre povos difíceis de governar –, as alianças eram normalmente protectorados leoninos, justificados também pela instabilidade e falta de compromisso – *ambigua fides* (Tácito, *Annales*, 13, 34) – "bárbaras".

A afeição dessas *gentes* por Roma (*amor nostri*) não é muito importante, desde que as circunstâncias as pusessem à mercê da devoradora máquina imperial. As dissensões internas típicas dos Germânicos (*odium sui*) são ideais nesse âmbito: *nihil iam praestare fortuna maius potest quam hostium discordiam*, comenta Tácito na *Germania* (33), a propósito de uma batalha que destroçara os Brúcteros, às mãos de tribos rivais.

---

[3] Theodore Mommsen, citado por Trousset (1993, 32).

O conceito de fronteira e sua verbalização

A implantação da soberania romana no terreno foi estabelecida, desde a sua fundação, através de linhas, físicas ou imaginárias, frequentemente designadas como *limes*. No âmbito material, as lendárias muralhas de Marte – *Mauortia moenia* nas palavras de Virgílio (*Aeneis*, 1, 276-277) –, edificadas por Rómulo, correspondiam a muros propriamente ditos, que circunscreviam e protegiam a cidade. Os *termini* – que serviam para marcar quer os *fines* (fins, limites) *prouinciae* ou *imperii* (isto é, públicos) (Richardson 2011, *passim* e 11), quer os dos *priuati* – eram frequentemente representados através de marcos de pedra, e mereceram uma versão divinizada através do deus *Terminus*, a que se sacrificava em locais, evocados por Ovídio nos *Fasti* (2, 680-681), como o sexto marco – *sextus ab Urbe lapis*.

Existia também na *Vrbs* uma fronteira intra-urbana, sem muro mas com linhas claras, que assinalava a separação, mais *limen* (soleira, limiar) que *limes*, entre o simples *ager Romanus* (o campo que rodeia Roma) e o território sagrado da cidade – o *pomoerium*. A extensão desse perímetro foi mantida longo tempo, até que Sula, Augusto e, bem mais perto de Tácito, o erudito Cláudio, a aumentaram, facto aliás sublinhado pelo historiador: as recentes conquistas, que tinham alargado o império – *proferre imperium*, expressão reiterada por Tácito, como se verificou *supra* –, permitiam prolongar também as fronteiras da Cidade Eterna – *terminos urbis propagare* (*Annales*, 12, 23-24).

A percepção da verdadeira presença do domínio romano no terreno encontra dificuldades, desde logo terminológicas, como as várias citações deixam entrever. Num famoso excerto da obra *Agricola* (41, 3), Tácito apresenta as duas palavras habitualmente associadas à marcação da fronteira e que separavam o domínio directo das legiões, dos territórios ainda nas mãos de outras gentes: *de limite imperii et ripa*. O *limes* – *limes-limitis*, palavra ligada à agrimensura (Drijvers 2011, 15), donde a palavra portuguesa "limite" –, fronteira artificial, associada a fortificações militares mais ou menos elaboradas; e a *ripa*, fronteira natural criada por cursos de água significativos. Contudo, *limes* era usada com outros sentidos, mesmo na época de Adriano, o construtor da famosa muralha britânica[4]. Como barreira fronteiriça, a estrutura do *limes* tanto podia

[4] Benjamin H. Isaac aponta que, no século II, a Muralha de Adriano nunca foi designada pela palavra *limes*, que mantinha o sentido de estrada na época dos Júlio-Cláudios e de Tácito (1998, 355). Segundo Drijvers (2011, 17), na obra de Amiano Marcelino ainda transparece essa ligação viária.

corresponder a uma simples rede de fortes e vigias, à base de madeira, ou atingir a monumentalidade da Muralha de Adriano, iniciada no ano 122.

Mais pertinente ainda é o significado da existência do *limes*: quase nunca simbolizava o *finis imperii*, mas sim o ponto a que a máquina bélica tinha chegado, atrás do qual se implantava a administração imperial, mas para além da qual havia quase sempre a possibilidade de um avanço. Os *limites* eram fronteiras provisórias de conquista, algo que ocorreu, por exemplo, na mesmíssima *Britannia*, onde se construiu um *limes* mais a norte, a muralha de Antonino (iniciada em 142), logo abandonada, e que os Severos se esforçaram em vão por restabelecer no início do século III.

Os avanços e recuos constantes, à mercê de um estado permanente de guerra, caracterizam a fronteira germânica, onde a par do *limes* se encontra a *ripa* do Reno como fronteira natural. O caso da *Germania Inferior* – província que terminava com a foz do Reno no Mar do Norte, e incluía partes do Noroeste da Alemanha, da Holanda e da Bélgica –, cenário dos episódios de *Annales*, 13, 53-56, é contudo especial: o impacto da terrível derrota na floresta de Teutoburgo, no ano 9, durante o principado de Augusto, ocasionada em grande parte pelas condições pantanosas e nebulosas do terreno, levou à desistência de atravessar essa zona do Reno para constituir províncias. Ainda assim, as intervenções na outra margem prosseguiram: as de Tibério, nos meses seguintes, para conter o impulso da coligação dirigida por Armínio em direcção à Gália e até à Itália; e as de Germânico – estas dentro do âmbito temporal dos *Annales* –, cujas operações militares entre os anos 13 e 16 estiveram muito perto de uma nova derrota às mãos do ambicioso líder dos Queruscos. Naturalmente, à frente deste e doutros *limites*, por motivos de segurança, costumava estar um terreno de ninguém, mesmo que aproveitado pelas legiões para actividades como a pastorícia; ou então o território de um povo ligado de algum modo a Roma – um *buffer state*.

O BÁRBARO LÁ FORA

A *ripa* e o *limes* materializavam uma cisão radical entre grupos humanos, vincando fronteiras imateriais com raízes antigas. Fora dos limites do domínio romano, quase sempre na iminência de serem submetidos, estavam os Outros, normalmente designados como Bárbaros. A definição estereotipada e simplista destes povos vinha já da cultura grega, marcada pelas descrições de Heródoto e da tragédia ática, que contrastavam Bárbaros selvagens irredutíveis como os Citas, com

Bárbaros refinados e submissos à tirania como os Persas, arqui-inimigos da Hélade. O Outro, desde logo *barbarophonos*[5], era visto em dicotomia com os Gregos, então marcados pela experiência da democracia ateniense; embora as contradições dessas caracterizações estereotipadas não escapassem a tragediógrafos como Eurípides e aos filósofos que debatiam a oposição *nomos-physis*. Por sua vez, os Gregos, que naturalmente incluíam inicialmente os Romanos entre os Bárbaros, acabaram associados pelos novos senhores do Mediterrâneo a características típicas da barbárie oriental, como o luxo efeminado, a perfídia e a instabilidade.

Na Roma de Tácito, como já na Roma da primeira dinastia imperial abordada nos *Annales*, havia duas fronteiras por excelência, balizando territórios inóspitos e gentes nunca definitivamente submetidas e integradas no império. A Oriente, os Partos, sucessores dos sofisticados Persas, ora em conflito aberto com Roma, ora convocando-a para resolver questões dinásticas; a Ocidente, os Germanos, muito mais heterogéneos, mas igualmente imprevisíveis.

Nos *Annales* de Tácito, a crónica dos episódios orientais centra-se sobretudo em conflitos dinásticos, em que Roma funcionava como curadora da família real, através da protecção e educação de jovens príncipes. Apesar do seu patriotismo senatorial, o historiador é sensível à vertente identitária desta relação entre as duas civilizações. Assim, a propósito de Vonones I, rei pedido a Roma – onde crescera como refém –, no tempo de Tibério, mas logo deposto, Tácito, juntamente com os habituais traços bárbaros de inconstância e *ambigua fides* (13, 34)[6], assinala o conflito entre as tradições partas e o comportamento romanizado do rei. Com a sua afabilidade e refinamento, Vonones logo envergonhou os seus duros súbditos, que preferiam pautar a relação com Roma pelo modelo da brutal vitória sobre Marco Licínio Crasso, em 53 a. C. – *mox subiit pudor degenerauisse Parthos* (*Annales*, 2, 2-3). Anos depois, uma embaixada parta pede a Cláudio o filho de Vonones, Meherdates, como rei, depois de lhe relatarem as intrigas sangrentas da corte (12, 10). O erudito imperador aproveita a oportunidade para vincar a superioridade romana, abordando características tidas por apanágio dos Bárbaros, como a aceitação da

[5] Esta palavra grega, de âmbito linguístico, constitui a primeira aparição da palavra "bárbaro" na literatura ocidental e encontra-se na *Ilíada* (2, 867), no catálogo dos combatentes do campo troiano. É usada para designar, algo ambiguamente, o modo de falar dos Cários.

[6] É famoso a este propósito o comentário de Estrabão (*Geographica*, 7,1,4), que tem por pano de fundo a traição de Armínio.

tirania – algo paradoxal dada a situação da Roma imperial de então (12, 11): elogia a educação do jovem rei; aconselha-o a tratar os súbditos como cidadãos – *ut non dominationem et seruos, sed rectorem et ciuis cogitaret, clementiamque ac iustitiam, quanto ignota barbaris, tanto laetiora capesseret*; e exalta a grandeza de Roma, já tão saciada de glória que desejava a paz nos reinos vizinhos – *rem Romanam huc satietate gloriae prouectam ut externis quoque gentibus quietem uelit*.

As questões da Germânia eram também marcadas pela instabilidade interna e externa das numerosas tribos, sobretudo a leste do Baixo Reno, movidas pela paixão pela guerra – *libido cuncta armis agendi* (*Annales*, 13, 57) –, que ocasionava derrotas sangrentas e frequentes mudanças de território. A relação com os Romanos envolvia também guerras e pedidos de regulação de questões políticas, como ocorreu com os Queruscos, o povo de Armínio, que acabará por solicitar, também a Cláudio, o seu sobrinho Itálico como rei, depois de uma guerra civil ter aniquilado a nobreza. O epílogo foi equivalente ao de Vonones (*Annales*, 11, 16-17).

TÁCITO E OS GERMANOS: ENTRE O ESTEREÓTIPO E A ADMIRAÇÃO

O interesse de Tácito pelos povos germânicos é demonstrado pela sua monografia *Germania* (*De origine et situ Germanorum*, c. 98), que aprofunda o breve retrato traçado pelo *summus auctorum diuus Iulius* (28) no sexto livro do *Bellum Gallicum*. Com o conquistador da Gália ele partilha estereótipos, como a inércia e improdutividade agrícola, a instabilidade e temeridade, mas também a admiração pela coragem, bravura, meritocracia, hospitalidade, pureza e simplicidade de costumes. Ao ler as suas considerações, pressente-se por vezes a crítica à situação vivida em Roma, como sugere a alusão elogiosa (*Germania*, 25) à condição dos libertos entre os Germanos – pouco superiores aos escravos, *non multum supra seruos sunt*. É um evidente contraste com a situação dos favoritos do César, vivida sobretudo durante o principado de Cláudio, solenemente criticada através de figura etimológica e aliteração: *Ibi* [em regimes monárquicos, como Roma] *enim et super ingenuos et super nobiles ascendunt* ("ultrapassam os nascidos livres e até os nobres")*: apud ceteros* ("nos restantes") *impares libertini libertatis argumentum sunt* ("o tratamento desigual dos libertos é uma prova de liberdade").

A análise do passado, marcado pela traumatizante derrota de Varo na floresta de Teutoburgo e, provavelmente, a sua experiência pessoal faziam Tácito temer a ameaça desses povos jovens e ambiciosos, pelo que a *Germania* tem sido interpretada como uma chamada de atenção,

paralela ao aviso com que Tácito encerra, nos *Annales* (2, 88), o perfil de Armínio: as gentes bárbaras cantam-no; os Gregos, centrados em si próprios, ignoram-no; os Romanos, presos ao passado, dão-lhe pouca importância – *caniturque adhuc barbaras apud gentis, Graecorum annalibus ignotus, qui sua tantum mirantur, Romanis haud perinde celebris, dum uetera extollimus recentium incuriosi.*

Nos *Annales*, as questões envolvendo os povos da Germânia merecem um destaque maior do que a fronteira oriental, dando espaço a considerações mais vastas e até emotivas sobre a problemática da sua relação com Roma, e a um amplo recurso à retórica.

Embora não tenha narrado especificamente a derrota de Varo nos *Annales*, por pertencer ao principado de Augusto, o historiador não deixa de recordá-la, aproveitando a emocionada visita feita por Germânico poucos anos depois (ano 15). O terror quase patológico sentido pelos legionários na escuridão pantanosa da floresta é posto em paralelo com a precipitação dos Germanos apoiantes de Armínio, sempre dispostos a seguir o parecer mais temerário e aparentemente mais lucrativo, e pouco constantes perante as dificuldades. A figura de Armínio, que mereceu um retrato final como o das grandes figuras da família imperial, é descrita com um misto de receio e admiração: líder violento e arrogante, dominado por um temperamento ambicioso e vingativo, é também um lutador pela liberdade – *liberator haud dubie Germaniae* –, corajoso ao ponto de desafiar Roma na sua fase mais florescente – *et qui non primordia populi Romani, sicut alii reges ducesque, sed florentissimum imperium lacessierit*; mas acaba assassinado pelos seus, depois de uma guerra civil – *petitusque armis cum uaria fortuna certaret, dolo propinquorum cecidit*[7] –, por desejar ser rei absoluto: *regnum adfectans libertatem popularium aduersam habuit*. A palavra *liberator*, e com ela o *volte-face* paradoxal implicado pela oposição (*aduersam*) à *libertatem popularium* (liberdade do povo), ganha outro significado quando enquadrada na temática geral dos *Annales*, que exploram as consequências da perda da *libertas* republicana às mãos de dinastas ambiciosos. Germanos e Romanos viviam afinal uma luta semelhante.

O drama da escolha entre a fidelidade a Roma – que implicava integrar o exército ocupante e combater os seus parentes – e a defesa da liberdade tradicional – normalmente acompanhada de conflitos com os vizinhos –

[7] Também no caso de Armínio, Roma recusou envolver-se na sua morte, afirmando desdenhosamente que destruía os seus inimigos no campo de batalha – *non fraude neque occultis, sed palam et armatum populum Romanum hostis suos ulcisci* (2, 88).

é representado, entre outros, pela figura do já idoso e nada bárbaro Segesto[8]. Há muito um fiel aliado de Roma – *'non hic mihi primus erga populum Romanum fidei et constantiae dies'* (*Annales*, 1, 58)[9] –, o prestigiado líder querusco estava em conflito com a maior parte da tribo, incluindo a filha Tusnelda, adepta das ideias de Armínio, que a tomara como esposa sem autorização do pai.

A integração na *pax romana* e consequente adopção de outros costumes tinha, contudo, consequências mais profundas. A crise identitária sentida pelos Bárbaros educados em Roma – que seriam sempre olhados de lado pelos que o não foram – é elevada a um nível pungente no encontro entre Armínio e seu irmão Flavo. Este fora criado como ele na Itália e integrado no exército com que Germânico ia combater os Queruscos e seus aliados, mas era indefectivelmente fiel a Roma, a ponto de perder um olho em combate e continuar ao serviço.

Tácito teatralizou o debate entre os dois de modo a aprofundar o *pathos* do conflito identitário (*Annales*, 2, 10): posicionados dramática e simbolicamente em margens opostas – *ripae* – do rio Weser, depois de Armínio ter pedido para falar com o irmão, os seus argumentos, hierarquizados segundo uma gradação progressivamente emotiva, revelam os vários aspectos do dilema de ceder e integrar-se, ou resistir e manter a instabilidade tribal. Assumindo o discurso oficial, Flavo elogia o poder de Roma (que podia castigar os vencidos), a sua clemência (patente no tratamento a Tusnelda e ao filho) e as recompensas; Armínio, que pretende levá-lo a desertar, lembra a fidelidade aos antepassados, à liberdade, aos deuses e a dor materna perante a traição do filho. A fúria fratricida que gradualmente se apodera de ambos – e que Armínio expressa com algumas imprecações em latim – demonstra a profundidade visceral da questão: se não o segurassem, Flavo atirar-se-ia ao rio para expressar fisicamente a sua indignação – *ni Stertinius adcurrens plenum irae armaque et equum poscentem Flauum attinuisset.*

Como salienta Bessie Walker (1952, 30, 33-34), a dimensão "não factual" – "non-factual" – investida por Tácito no relato deste episódio, por oposição a situações equivalentes na fronteira oriental, demonstra que o historiador entendia a complexidade da questão e até simpatizava com a luta dos Germanos pela liberdade.

---

[8] Tácito apresenta-o a discursar perante Germânico César com a mesma desenvoltura de um senador (1,58).

[9] Note-se o uso de *fides et constantia* em contradição com os estereótipos da *ambigua fides* e volatilidade bárbara.

Limites geográficos e humanitários em *Annales*, 13, 53-56

A tragédia dos que se viam presos entre a submissão a um império estrangeiro e a beligerância dos compatriotas é expressa lapidarmente por Tácito a propósito da aniquilação dos Ampsivários, ocorrida nos inícios do principado de Nero. Na sua origem esteve a disputa de uma extensão de terrenos férteis, pouco usados pelas legiões, que se espraiavam para lá da *ripa* oriental do Reno, na *Germania Inferior*. O pano de fundo é a aparente inactividade dos exércitos romanos (*Annales*, 13, 53), que criou nas belicosas tribos do Leste a convicção de que os generais estavam proibidos de combater, e portanto de que havia uma oportunidade que devia ser aproveitada. A tentativa de ocupação dessas terras foi encetada por duas tribos sucessivas – os Frisões e os Ampsivários, objecto de análise desigual na *Germania*[10]. Os vários episódios da negociação com os representantes de Roma e os epílogos respectivos revelam não apenas as múltiplas fronteiras que separavam os povos, supostamente bárbaros ou civilizados, mas também os traços comuns que os tornavam adversários temíveis e bastante semelhantes.

Aproveitando a fase de transferência do poder entre os governadores Pompeio Paulino e Dúbio Avito[11], os Frisões, liderados por Verrito e Malórix – uns reis "à moda germânica", isto é, eleitos por mérito e com poderes limitados (*Germania*, 11-14) –, avançaram espontaneamente, sem terem sido expulsos da sua terra, e tiveram tempo para construírem casas e semearem colheitas: *fixerant domos, semina aruis intulerant utque patrium solum exercebant* (*Annales*, 13, 54). Avito não aceitou o facto consumado e intimou-os a sair, a menos que fossem pedir o parecer do imperador.

A viagem de Verrito e Malórix a Roma permite expor a forma como os Romanos exibiam a sua grandeza, julgando impressionar os "Bárbaros" com o que lhes parecia mais avançado e grandioso: *quae barbaris ostentantur*. Contudo, as representações no teatro de Pompeio não interessaram minimamente os líderes frisões, demasiado ignorantes para tal, segundo Tácito: *neque enim ludicris ignari oblectabantur*. No entanto, eles foram sensíveis à feira de vaidades da assistência, cujos

[10] No século I estes povos estavam instalados no território da actual Holanda. Os Ampsivários são apenas aludidos (sobretudo no capítulo 33, com menção também no início do 34), com a designação paralela de Angrivários e associados aos seus vizinhos Camavos, como ocupantes dos territórios antes pertencentes aos Brúcteros, entretanto destruídos por uma coligação de outras tribos. Por seu lado, os Frisões, mais numerosos e ocupando as margens do Mar do Norte, recebem maior atenção (sobretudo no capítulo 34, e início do 35).

[11] Paulino governou entre 54 e 58; Avito, de 58 a 60.

lugares eram rigidamente simbólicos da importância social de cada um, exibida também pelo concomitante vestuário luxuoso. Seguros do seu *status*, em coerência com o orgulho típico dos Germanos, ao verem que havia estrangeiros sentados nas filas reservadas aos senadores, foram espontaneamente ocupar assentos nessa zona. Ao contrário do que fará o implacável Leito nos tempos de Domiciano[12], o funcionário que controlava os lugares não os expulsou. Por sua vez, a plateia sorriu perante a ingenuidade dos Germanos, interpretando-a como emulação para com os outros povos estrangeiros. Contudo, a simpatia diplomática, praticada também por Nero, não impediu a recusa das pretensões frísias, logo dissuadidas violentamente pelas legiões: *atque illis aspernantibus auxiliaris eques repente immissus necessitatem attulit, captis caesisue qui peruicacius restiterant* (13, 54).

Regressados os Frisões à sua terra original, foi a vez de os Ampsivários virem pedir a ocupação das terras (*Annales*, 13, 55). A sua situação era grave e inspirava a compaixão das tribos vizinhas – *adiacentium populorum miseratione* –, pois haviam sido derrotados e expulsos da sua terra pelos poderosos Caucos – *populus inter Germanos nobilissimus* (*Germania*, 35) –, e não tinham onde se instalar. Para melhor convencerem o governador, foram buscar um germano ligado a Roma desde os tempos de Augusto e com relação de amizade com Avito. Através da retórica do orgulhoso Boiócalo, Tácito leva ao limite a argumentação de Segesto – com quem o líder partilhara a resistência a Armínio – e introduz razões pungentes. É assim que evidencia, com uma invocação dos deuses germânicos, o desaproveitamento ímpio de terras vazias e, por isso, públicas, face à penúria dos Ampsivários sem-terra: *sicuti caelum deis, ita terras generi mortalium datas; quaeque uacuae, eas publicas esse.* Em troca da cedência romana, Boiócalo até trazia mais um povo para a protecção do império: que não preferissem um ermo à presença de povos amigos – *ne uastitatem et solitudinem mallent quam amicos populos.* A sua veemência, movida pela compaixão e usando a liberdade própria da idade avançada, termina com um epíteto agressivo, que classifica os Romanos como *terrarum ereptores* – usurpadores da terra – e que, naturalmente, deixou Avito pouco agradado – *commotus*. A resposta, fria e brutal, do governador sublinhou a lei do mais forte – *patienda meliorum imperia* –, que vincula os mortais, e que os deuses germânicos também aceitavam (*Annales*, 13, 56).

---

[12] Trata-se de um dos temas satíricos favoritos de Marcial, no seu ataque aos "Zoilos", novos-ricos que não passavam de ex-escravos, mas queriam usufruir do estatuto de *equites* (*Epigramas*, 5, 8 e 14, por exemplo).

Ainda assim, o governador, seguindo a habitual táctica de subornar os chefes, propôs a Boiócalo, em privado, a cedência pessoal das terras. O germano recusou, indignado, e concluiu a sua participação com um *deesse nobis terra ubi uiuamus, in qua moriamur, non potest* (pode faltar terra onde vivermos, mas não faltará onde morrermos), cujo *pathos* de novo indicia o apreço de Tácito pela luta destes povos pela Liberdade.

O que se seguiu foi uma tragédia: a aliança tentada pelos Ampsivários com os vizinhos, entre os quais avultavam os Brúcteros e os Tencteros, foi logo atalhada por Avito. Aterrorizados perante a ameaça real das armas romanas para lá do Reno – *excidium minitans, ni causam suam dissociarent. igitur absistentibus his pari metu exterriti Bructeri* –, ambos os povos abandonaram os Ampsivários à sua sorte. Os Ampsivários ficaram então à mercê dos receios e cobiças dos vizinhos, nomeadamente os Catos (*Germania*, 30-31) e os Queruscos, acabando os capazes para o combate aniquilados, e o resto da tribo escravizada: *errore longo hospites, egeni, hostes in alieno quod iuuentutis erat caeduntur, imbellis aetas in praedam diuisa est* – "longo tempo errantes, carentes, como inimigos em terra estranha, os válidos são massacrados, os frágeis pela idade divididos como presa" (*Annales*, 13, 56). Pouco depois, foi a vez de os Catos serem arrasados pelos Hermúnduros na disputa de um rio produtor de sal e com significado religioso, apenas pela paixão de tudo resolver pelas armas – *super libidinem cuncta armis agendi* (*Annales*, 13, 57).

Senador orgulhoso do passado de Roma e convicto do direito e do dever de expandir *sine fine* a *Vrbs*, Tácito, na sua nostalgia pela *libertas* da República, vê nos orgulhosos Germanos e na figura heróica de Armínio, apesar do seu comportamento enquadrável por vezes nos padrões da barbárie, semelhanças com a resistência ao *seruitium* iniciado pelo Principado. Por isso, consagra-lhes – e a outros supostos bárbaros – um grande espaço na sua obra, expondo a profundidade do drama que viviam; e atribui-lhes discursos cuidadosamente elaborados e plenos de *pathos*, entre os quais se notabiliza, além dos já citados, o de Cálgaco, líder da Confederação Caledónia (*Agricola*, 30-32)[13].

[13] A interpretação deste célebre discurso não é, contudo, pacífica. Com efeito, depois de caracterizar os Romanos como *raptores orbis*, Cálgaco usa como exemplo de lutadores pela liberdade os Usípetes, afinal tão capazes de massacrar os Romanos opressores como outros povos oprimidos. A opção pela referência a este povo é, aos olhos de alguns comentadores, sinal de que Tácito, mesmo criticando a brutalidade de militares e outros funcionários imperiais – para ele, ainda assim, em número reduzido –, considerava a submissão a Roma a melhor solução para os povos "bárbaros", sempre vítimas da lei do mais forte (Sailor 2012, 31-34).

O comportamento de Romanos e Germanos acaba por se mostrar convergente no orgulho, na dificuldade em compreender as diferenças culturais e sobretudo na brutalidade. Conveniências pessoais e colectivas constroem barreiras que persistem, passados dois milénios, sem que a sua exibição, através não já da palavra, mas da imagem, produza muito mais do que *miseratio*.

Maria José FERREIRA LOPES
Universidade Católica Portuguesa, Braga
Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH)

BIBLIOGRAFIA

DRIJVERS, J. Willem. 2011. "The limits of Empire in the *Res Gestae* of Ammianus Marcellinus". In *Frontiers in the Roman World: Proceedings of the Ninth Workshop of the International Network Impact of Empire*, edited by Olivier Hekster, and Ted Kaizer, 13-29. Leiden: Brill.

ISAAC, Benjamin H. 1998. *The Near East under Roman Rule: Selected Papers*. Leiden: Brill.

MARCIAL. 2000-2004. *Epigramas*, 4 vols. Tradução de Delfim Ferreira Leão, José Luís Brandão e Paulo Sérgio Ferreira, introdução e notas de Cristina de Sousa Pimentel. Lisboa: Edições 70.

MARTIAL. *Epigrammes*. Itinera Electronica, http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm (acesso: 26/04/2023).

OVIDE. *Fasti*. Itinera Electronica, http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm (acesso: 28/04/2023).

RICHARDSON, John. 2011. "*Fines prouinciae*". In *Frontiers in the Roman World: Proceedings of the Ninth Workshop of the International Network Impact of Empire*, edited by Olivier Hekster, and Ted Kaizer, 1-11. Leiden: Brill.

SAILOR, Dylan. 2012. "The *Agricola*". In *A Companion to Tacitus*, edited by Victoria Emma Pagán, 23-44. Chichester: John Wiley & Sons.

SYME, Ronald. 1997. *Tacitus*, 2 vols. Oxford: Oxford University Press.

TACITE. *Agricola*, *Annales*, *Germania*, *Historiae*. Itinera Electronica, http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm (acesso: 28/04/2023).

TACITE. 1976-1989. *Annales*, IV t. Texte établi et traduit par Pierre Wuilleumier et J. Hellegouarc'h. Paris: Les Belles Lettres.

TÁCITO, Públio Cornélio. 1999. *Agrícola, Germania, Diálogos sobre los oradores*. Tradução de José María Requejo. Madrid: Gredos.

TROUSSET, Pol. 1993. "La frontière romaine et ses contradictions". In *La Frontière. Séminaire de recherche sous la direction d'Yves Roman*, 25-33. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux.

VIRGILE. *Aeneis*. Itinera Electronica, http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm (acesso: 20/04/2023).

WALKER, Bessie. 1952. *The Annals of Tacitus: A Study in the Writing of History*. Manchester: Manchester University Press.

2.

MARGIN(ALITIE)S

Liminal or Limited? Hermaphroditos on the Threshold of Gender

Introduction

> Gender is a historically and culturally relative category, and medical science has recognized the enormous plasticity of both sexuality and gender. Anatomical markers are not always determining. [However] medicine has also developed a technology for removing ambiguities with surgical and hormonal intervention, so that the basic principle of bimodal distribution may be maintained. That development has also permitted the maintenance of a legal fiction of binary gender as an absolute. (Epstein 1990, 128-9)

The "legal fiction" of dualism has long influenced both contemporary and historical studies of gender[1], with any ambiguity seen as an outlier and a challenge to deeply ingrained cultural ideals of "correctness". As Julia Epstein notes, despite the "enormous plasticity of both sexuality and gender" (Epstein 1990, 128), ambiguous beings are regularly made to conform through medical, legislative, or social interference to binary ideals. They thus occupy a societal no-space, standing on the threshold of gender, simultaneously inside and outside "normality". For example, Hermaphroditos, an ancient Greek intersex deity with ambiguous genitalia, challenges rigid definitions of "male" and "female" by occupying a liminal space between the two[2]. For Diodorus Siculus (1st century BCE), Hermaphroditos is ambiguous from birth; in Ovid's famous tale in *Metamorphoses* (1st century CE), Hermaphroditos is a young man fused with the nymph Salmacis after a sexual encounter with her. In both

[1] I will use "gender" to refer to both physical (typically "sex") and social (typically "gender") forms of gender. See also Butler (1999, 10-11); Eckert (2003, 3).

[2] Throughout this essay, "male", "female", "man", and "woman" should be understood as contentious terms because they often fail to acknowledge the existence of diversity in gender and human bodies. I will use these terms as shorthand to refer to the traditional and culturally constructed notion of bodies and social roles.

accounts, Hermaphroditos occupies the threshold of gender, challenging strict ideals of maleness and femaleness. However, Hermaphroditos is made to adhere to binary definitions of gender and is considered (albeit weakly) male, as if this ambiguous place between genders is one of profound discomfort. He is thus both a liminal being and limited by the gender binary. Perhaps by probing this liminal space, by re-examining Hermaphroditos outside the boundaries of dualistic thought, we can seek to better understand gender in all its forms.

LIMINAL BEING

The ancient Greek historian Diodorus Siculus provides the earliest extant description of Hermaphroditos in book 4 of *Bibliotheca Historica*[3]:

> Hermaphroditos, as he has been called, who was born of Hermes and Aphrodite and received a name which is a combination of those of both his parents. Some say that this Hermaphroditos is a god and appears at certain times among men, and that he is born with a physical body which is a combination of that of a man and that of a woman, in that he has a body which is beautiful and delicate like that of a woman, but has the masculine quality and vigor of a man. (4.6.5)

Diodorus recounts elements of Hermaphroditos' story that became canon: he is a god, the son of Hermes and Aphrodite, is physically ambiguous, and has a combination of both traditionally male and female genitalia.

If Diodorus' is the earliest description of Hermaphroditos, then the account of the Roman poet Ovid in his *Metamorphoses* is perhaps the most famous. His Hermaphroditos is the fifteen-year-old adolescent son of Mercury and Venus, who came by the pool of the nymph Salmacis in the Carian woods near Halicarnassus. Salmacis "saw the boy and longed to possess what she saw" (4.316) and she approached Hermaphroditos, expressing her love for him and begging to become his bride. He refused her advances, and when Salmacis continued to press her suit, he threatened to flee unless she left him alone. Salmacis pretended to leave, hiding while Hermaphroditos stripped off his clothes and began to swim in the pool. Upon seeing his naked body, she was overcome with desire,

[3] The earliest literary evidence for Hermaphroditos comes from Theophrastos (4th-3rd century BCE), who only mentions his name. Epigraphic material from the Athenian agora (4th and 2nd centuries BCE) indicates his cult was active in the area from that time onwards. See "Hermaphroditos", in *LIMC* (1981-2009, 268-9).

following him and holding his body in a tight embrace from which Hermaphroditos was unable to escape. Salmacis then uttered a prayer to the gods, begging:

> 'Grant me this, ye gods, and may no day ever come that shall separate him from me or me from him.' The gods heard her prayer. For their two bodies, joined together as they were, were merged in one, with one face and form for both […] they were no longer two, nor such as to be called, one, woman, and one, man. They seemed neither, and yet both. (4.371-9)

Unlike Diodorus' tale, Hermaphroditos is not physically ambiguous from birth, but rather acquires ambiguity from his fusion with Salmacis.

Nevertheless, in both stories Hermaphroditos is (or becomes) a liminal being, existing between male and female and almost impossible to categorize as one or the other. For Diodorus, Hermaphroditos is born "with a body having parts combined from man and woman" (4.6.5), and in Ovid's account, Hermaphroditos and Salmacis "were no longer two, nor such as to be called, one, woman, and one, man. They seemed neither, and yet both" (4.378-9). Diodorus stresses *both*; Hermaphroditos has physical aspects of two genders. Ovid, however, strongly articulates Hermaphroditos' ambiguity, simultaneously existing as *both* (therefore identifiable on a gender binary of male and female) and *neither* (thus existing outside the gender binary altogether). The visual device of the threshold illustrates almost perfectly Hermaphroditos' situation; he stands in the doorway neither completely inside nor outside but able to see either side of the entrance, able to understand both masculinity and femininity but never able to fully achieve either.

Limited Being

Nevertheless, in both accounts the utterly ambiguous Hermaphroditos is still, however weakly, considered male. For example, Diodorus still refers to Hermaphroditos with masculine pronouns (*hon* and *touton*) – indicating that he is still perceived as male throughout[4]. Interestingly, an ancient Greek medical treatise attributed to the 5th-century BCE physician

[4] The name "Hermaphroditos" (Ἑρμαφρόδιτος) is grammatically masculine, and thus all pronouns that refer back to him would be grammatically masculine. Alongside this, ancient authors and later translators all use masculine pronouns, adjectives, and word forms to describe him, never questioning his maleness despite the evidence of Hermaphroditos' gender ambiguity.

Hippocrates of Kos supports Diodorus' gender assignment of Hermaphroditos[5]. Book 1 of *Regimen* establishes that both parents contribute "secretions" necessary for creating a child during sexual intercourse: menstrual blood from the mother and semen from the father. These secretions from each parent can either be male-type or female-type in nature, and depending on the various *in utero* combinations, the child can fall into three possible degrees of "maleness". The first and highest degree results from the combination of male-type menstrual blood and male-type semen. Secondly, if the father's secretion is male-type and the mother's female-type, *and* the father's secretion proves to be more powerful than the mother's, a boy of the second degree will be born. The third and lowest degree results if the mother provides male and the father female secretion, *and* the male secretion of the mother overpowers the female of the father. In such a case, "These turn out hermaphrodites (*androgynoi*) […] and are correctly so called" (Hippocrates *Regimen*, 1.28). The word *androgynos* is a combination of the ancient Greek words for man (*aner, andros*) and woman (*gyne*). Likewise, Diodorus presents Hermaphroditos' body as a combination of male and female elements, and thus by virtue of his ambiguous body, Hermaphroditos would be considered an *androgynos*, male to a certain extent even if it is to a culturally perceived "lesser" degree. Conversely, Ovid's Hermaphroditos clearly is an adolescent male and only enters a state of ambiguity after his fusion with Salmacis. After his transformation, Hermaphroditos makes his own prayer to the gods, begging his parents Mercury and Venus that "whoever comes into this pool as man may he go forth half-man (*semivir*), and may he weaken (*mollescat*) at [the] touch of the water" (4.385-6). Hermaphroditos wishes that other men weaken in the pool, and thus descend the ranks of masculinity from "full" man (*vir*) to "half" man (*semivir*). Therefore, just like the ancient Greek *androgynos*, the Roman tale also considers Hermaphroditos to be a man of lesser degree, half adolescent boy and half nymph.

Yet why is Hermaphroditos not considered a "half-woman?" Indeed, no variation of "half-woman" (*semifemina*, *semimulier*) exists in Latin. And why is an *androgynos* classified as a lesser type of man and not another degree of woman – or indeed simply a category denoting someone at the midpoint between male and female? Diodorus and Ovid

[5] Authorship of the *Hippocratic Corpus*, the collection of medical texts attributed to Hippocrates, is disputed and it is unlikely he wrote all or indeed any of the texts. I refer to "Hippocrates" out of simplicity. See Jouanna (1999, 56-70).

alike suggest that Hermaphroditos occupies both genders, equally understanding femininity and masculinity, but Hermaphroditos is consistently aligned closer to maleness, possibly the effect of his possession of a phallus. For example, book 6 of the Hippocratic text *Epidemics* outlines the case of Phaethousa and Nanno, two women who spontaneously find their bodies become masculinized. Their menstrual cycles cease, they grow beards and body hair, and their voices grow rough and deep. However, despite their resulting physical ambiguity, Hippocrates still considers them unquestionably women, continuing to refer to them with feminine pronouns and word forms. Similarly, in book 32 of *Bibliotheca Historica*, Diodorus outlines the case of Kallon. Like Phaethousa and Nanno, Kallon is assigned female at birth, and later develops a painful tumor around his genitals that, when bisected, reveals testes and an imperforate penis (one in which the urethra does not run through). Kallon is subjected to extensive surgery to bring this supposedly "abnormal" phallus in line with cultural perceptions of "correct" genitals (32.11.1-3). Unlike Phaethousa and Nanno, the fact that Kallon possesses even a culturally defined deficient phallus renders him able to occupy the male gender, just as Hermaphroditos is able to be called, even weakly, male[6].

But Diodorus and Ovid do not only draw emphasis to Hermaphroditos' body to suggest his maleness. Ovid, for instance, presents Hermaphroditos self-identifying as a *semivir*, thus suggesting Hermaphroditos' alignment to masculinity is a personal one rather than an authorial choice or cultural expectation. For Diodorus, Hermaphroditos has "a body which is beautiful and delicate like that of a woman, but has the masculine quality (*arrenōpon*) and vigor (*drastikon*) of a man" (4.6.5). Although his body is manly (*arrenōpon*), Hermaphroditos demonstrates *drastikon*, which denotes action or attack and is more than simply a physical characteristic like *arrenōpon*. Indeed, Diodorus' use of *drastikon* suggests that Hermaphroditos expresses aspects of ancient Greek masculinity, in particular, a personality that is more active, dominant, and aggressive. Interestingly, Maud Gleason and

[6] See also Kessler and McKenna (2006, 168-73). Kessler and McKenna designed a sociological study that required participants to ask up to ten yes-or-no questions (including questions about genitalia, but excluding 'is this person male, female, a man, or a woman') to determine the gender of a person the examiner was thinking of. Overwhelmingly, Kessler and McKenna found that the figures with a penis were immediately and confidently labelled as male, even if this gendering was incorrect. Kessler and McKenna concluded that the penis is culturally considered the essential element in gender determination.

Brooke Holmes both note that, in ancient Greece and Rome, masculinity was a characteristic that needed to be physically, intellectually, and socially maintained: babies should be molded by swaddling and massages into a desirable masculine shape; boys and men needed to follow appropriate diets and exercise, and engage in suitable intellectual pursuits; and masculine speech, fashions, even walking gait needed to be learned and practiced in order to maintain one's masculinity (Gleason 1990, 391-406; Holmes 2012, 79-91, 110-28). Despite his gender ambiguity, both Ovid and Diodorus suggest that Hermaphroditos himself attempts to perform this type of "male maintenance", by way of his *semivir* self-identification and his *drastikon*.

Both accounts therefore indicate a discomfort with gender ambiguity, preferring to present Hermaphroditos as aligned to a stable and culturally intelligible gender (male), rather than consider the challenge and instability he presents to dualistic gender norms. Interestingly, Phaethousa, Nanno, and Kallon are all also aligned with a binary gender, their authors preferring to present them as "diseased", and suffering unusual and isolated maladies that may be in the power of medicine to alter. Similarly, Diodorus states that ambiguous humans who resemble Hermaphroditos have "the quality of presaging the future, sometimes for evil and sometimes for good", clearly associating gender ambiguity with the realm of the gods (4.6.5). Ovid's Hermaphroditos, furthermore, is transformed by the supernatural magical power of the gods. Thus, Hermaphroditos' gender ambiguity is explained away as something divine rather than human. In all these cases – Phaethousa, Nanno, Kallon, and Hermaphroditos – authors faced with ambiguity find ways to align their characters with the gender binary, attempting to bring certainty to an uncertain situation. This is perhaps a natural human impulse to turn perceived chaos into perceived order. However, Hermaphroditos defies such logic, existing as limited and liminal, ambiguous and unambiguous, order and chaos all at the same time.

THEORIZING AMBIGUITY

The existence of gender ambiguous characters like Hermaphroditos has presented challenges to modern scholars attempting to understand how gender functioned in antiquity. Thomas Laqueur's prominent theory, for instance, states that a two-sex model of the body has existed since the 17th century CE, which designates two completely separate and different types of bodies, male and female. Prior to the 17th century, conversely,

Laqueur argues that there was only a one-sex model, in which women were seen as a man turned inside out and bodies were considered remarkably fluid (Laqueur 1990, 8-11, 25-8). Following this theoretical perspective, Hermaphroditos *becomes* the one-sex body, containing both masculinity and femininity, a single body always caught somewhere on a fluid spectrum of maleness and femaleness.

However, scholars such as Brooke Holmes and Helen King have challenged Laqueur's theory, citing evidence from the works of Aristotle, Hippocrates, Galen, and numerous ancient poets and playwrights to demonstrate that the ancients saw clear differences between male and female; however, King and Holmes also acknowledge that ancient authors regarded gender as far more fluid and changeable than we do today. How can we attempt to understand these complex and conflicting statements? King, for instance, suggests that there are three possible models for gender in antiquity: 1) Laqueur's one-sex model; 2) a gender continuum along which there were various gradations of maleness and femaleness – similar to the three degrees of maleness in Hippocrates' *Regimen* outlined earlier; 3) a two-sex model in which men and women were separate and distinct categories (King 1998, 7-11). Holmes, however, suggests that in order to understand gender in antiquity, we would need to acknowledge that all three models outlined by King existed at once. To simplify this task, Holmes instead theorizes that gender in Greco-Roman antiquity is best understood as something that was simultaneously fixed and fluid (Holmes 2012, 14-16, 44-56). Hermaphroditos clearly exemplifies this theory. For instance, the gender of Ovid's Hermaphroditos was fixed as male from birth and does not change. However, his transformation introduces some flexibility in his gender, and consequently he becomes a *semivir*. Similarly in Diodorus' account, Hermaphroditos is male but with enough leeway in his physical and social expression of gender to render him an *androgynos*.

Holmes developed her theory because she wished to move beyond an argument that tended to be based on polar opposites, such as male and female, and thus she claims that her model does away with this binary. Indeed, she manages to collapse this dualism into a far more transitory concept of "fixity and fluidity". Her theory transforms the single, relatively inflexible spectrum of gender, with male and female at either end, into a more three-dimensional and free-flowing concept where male and female exist like electrons in an atom, occupying a fixed area but free to move around within it. However, male and female are still the defining features; there is no agender "atom", for instance, around which electrons

of gender ambiguity move. This is largely because Holmes' examination of gender starts from the same cultural assumption that the majority of gender studies (including Laqueur's, Gleason's, King's, and even my own) do, from the perspective of seeing how the "ambiguous" or "non-conforming" person can complicate a strict separation between male and female. As Christina Eckert states, any observer entrenched in social norms about gender will automatically place someone who does not fit into binary gender norms in the category of "other", distinguishing the "different" person from themselves unintentionally or not (Eckert 2003, 3-6). Even in Holmes' framework, Hermaphroditos would still be categorized as "other" because his story demonstrates the instability of gender and particularly, as Holmes notes, the perceived threat ambiguous bodies posed to prevailing cultural constructions of sexual difference, patriarchal control, and masculinity (Holmes 2012, 77). Holmes' theory is therefore useful in helping us understand Hermaphroditos' gender as something unable to be quantified by binary ideas. However, it does little to move him off the threshold of gender; he still remains fluidly liminal, but also limited by the boundaries of male and female. Yet, if we were to examine Hermaphroditos outside the gender binary, how could we describe and understand him? Such a task would require us to firmly separate ourselves from any preconceived notions about culture, both ancient Greek and our own.

QUEER UNHISTORICISM: LIBERATING THE LIMITED

Queer Studies concerns itself with these questions, with examinations of people considered to be "other" in their own time and therefore limited by the cultural power structures of their historical period. Particularly useful in this enterprise, the theory of Queer Unhistoricism thoroughly upsets traditional, linear historical narratives by asking: if we are studying people who were perceived to be out of place in historical societies, why should they be bound by traditional history?[7] Queer Unhistoricism thus seeks to expand the narrative of queer pasts, but also to re-examine history itself, often reinterpreting culturally normative perceptions of time. Time is usually thought of as having clearly defined beginning and end-points, with people experiencing birth, adolescence, reproduction, and death along a linear timeline; conversely, the queer individual's experience of time, puberty, procreation, and death, takes place in a different

[7] See also Goldberg and Menon (2005, 1609); Matzner (2016, 180-1, 192-3).

manner to the normative model (Dinshaw et al. 2007, 185, 188). Queer time is therefore nonlinear, fluid, and multidimensional.

The theoretical perspective allows us to examine Hermaphroditos unbound from the strictures of binary gender, and even from normative time itself. Hermaphroditos exists in a thoroughly queer time frame: he cannot reproduce; he never becomes an adult male (thus completing male puberty); he is a deity and therefore cannot die. His timeline is nonlinear, without a clear end-point and full of fluidity, just as he himself is. Furthermore, because he experiences time "queerly", normative experiences that are thought to typically define a person's gender identity – puberty, sexual attraction, marriage, reproduction – become meaningless. Hermaphroditos' experience of time is therefore nonlinear, and of gender, nonbinary[8]. As an unhistorical entity, detached from these cultural concepts, we can begin to see Hermaphroditos' body as a blank canvas upon which cultural notions are imposed. For example, human bodies express an enormous range of physical variation, something that science has recognized since antiquity; yet cultural norms dictate we must exist as two fixed opposites. In reality, human bodies are remarkably fluid, influenced by a vast range of biological (e.g. genetics, hormone expression, anatomical structures), environmental (e.g. body modification, diet, exercise, medication) and mental (e.g. gender identity, sexual orientation, gender expression, and body image) factors. As a result, every human body becomes a kaleidoscope of different influences and thus no two human bodies are the same. Any attempt to simplify this is purely arbitrary. Placing Hermaphroditos on the threshold of male and female is one such attempt to make him somehow fit into the culturally mediated gender binary. However, in reality, Hermaphroditos stands on a multidimensional threshold with infinite entrances and exits, none of which are barred to him. Without a binary concept of gender linked to linear norms of time, Hermaphroditos can exist as this blank canvas, everything and anything all at the same time.

This type of unhistoricism is, in a way, terrifying. We leave the comfortable boundaries of traditional history, and venture into the realm of unhistoricist analysis, which demonstrates the fragility of once stable constructs: history, time, and gender. In doing so, however, we remove

[8] Nonbinary refers to someone who does not completely identify with the gender binary, including people who are neither wholly male nor wholly female, in flux between male and female, or utterly separated from the concept of binary gender. See Stryker (2017, 23, 36).

the power of the binary to dictate Hermaphroditos' body and instead allow his ambiguity to speak for itself, demonstrating the arbitrary and constructed nature of gender. Additionally, there is one important term that I have not yet discussed: intersex. Previously called "hermaphroditism" and named after Hermaphroditos, the term intersex refers to anyone whose anatomical, chromosomal, and/or hormonal characteristics do not fit into traditional definitions of male or female. Current estimates place the amount of people born intersex at 1 in 2000 live births; however, this does not account for significant amount of intersex variations that manifest later in life, particularly during puberty (Stryker 2017, 29). Nicholas Jospe and Monica Florence have specifically examined Diodorus and Ovid's accounts of Hermaphroditos, noting Diodorus' Hermaphroditos perfectly exemplifies people who are found to be intersex at birth; conversely, Ovid's Hermaphroditos could easily represent the thousands of intersex variations that are not visible at birth. Many people with these types of intersex traits may naturally produce higher levels of sex hormones (testosterone or estrogen) than would be expected for their gender assigned at birth, and therefore their bodies would change much like Ovid's Hermaphroditos, exemplifying more nonbinary features (Jospe and Florence 2004, 1475-8). In addition, people born with non-normalized chromosomes (e.g. XXX, some people with XXY) fall under the banner of intersex, even if they never physically express any example of their intersex nature. Moreover, how do we classify people who are infertile, post-menopausal, or need to have genitals or sex organs surgically altered or removed? Are they intersex now that their bodies do not fit traditional definitions of maleness or femaleness? Where then do we set the barriers of male and female? Should these be set at all? These types of questions concern not only intersex activists today, but also queer scholars such as myself. Hermaphroditos highlights such contemporary debates, depicting how most human lives are far more complex than simplistic binary thought. Gender ambiguity is considered a feature that needs to be "corrected" by the re-imposition of binary gender. However, Hermaphroditos' example clearly indicates that binary gender norms are not an inherent natural fact, but rather a "legal fiction", a human attempt at imposing order on chaos. Gender is and has always been far more complex, far more multi-faceted, and far more interesting than culture has allowed us to imagine.

Bek RENGEL
University of the West of England

BIBLIOGRAPHY

BUTLER, Judith. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

DINSHAW, Carolyn, EDELMAN, Lee, FERGUSON, Roderick A., FRECCERO, Carla, FREEMAN, Elizabeth, HALBERSTAM, J.J., JAGOSE, Annamarie, NEALON, Christopher S., and NGUYEN, Tan Hoang. 2007. "Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 13, no. 2-3: 177-95.

DIODORUS SICULUS. 1935. *Library of History, Volume II: Books 2.35-4.58*. Translated and edited by C.H. Oldfather. Cambridge, MA: Harvard University Press.

ECKERT, Christina Annalena. 2003. "The Historicisation of the Hermaphroditic/Intersexed Body: From Medicalisation to De-Medicalisation". Master of Gender History, University of Essex.

EPSTEIN, Julia. 1990. "Either/or – Neither/Both: Sexual Ambiguity and the Ideology of Gender". *Genders* 7: 99-142.

GLEASON, Maud W. 1990. "The Semiotics of Gender: Physiognomy and Self-Fashioning in the Second Century C.E." In *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, edited by David M. Halperin, John J. Winkler, and Froma I. Zeitlin, 389-415. Princeton: Princeton University Press.

GOLDBERG, Jonathan, and MENON, Madhavi. 2005. "Queering History". *PMLA* 120, no. 5: 1608-17.

HIPPOCRATES. 1931. *Regimen 1-3*. Translated and edited by W.H.S Jones. Cambridge, MA: Harvard University Press.

HOLMES, Brooke. 2012. *Gender: Antiquity and Its Legacy*. London: I.B. Tauris.

JOSPE, Nicholas, and FLORENCE, Monica. 2004. "Hermaphroditus in Greco-Roman Myth: Lessons and Hypotheses for Intersex Today". *Journal of Pediatric Endocrinology and Metabolism* 17, no. 11: 1472-80.

JOUANNA, Jacques. 1999. *Hippocrates*. Translated by M.B. DeBevoise. Baltimore: John Hopkins University Press.

KESSLER, Suzanne J., and MCKENNA, Wendy. 2006. "Toward a Theory of Gender". In *The Transgender Studies Reader*, edited by Susan Stryker and Stephen Whittle, 165-82. Routledge: New York.

KING, Helen. 1998. *Hippocrates' Woman: Reading the Female Body in Ancient Greece*. London: Routledge.

LAQUEUR, Thomas. 1990. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC). 1981-2009. Zürich: Artemis.

MATZNER, Sebastian. 2016. "Queer Unhistoricism: Scholars, Metalepsis, and Interventions of the Unruly Past." In *Deep Classics: Rethinking Classical Reception*, edited by Shane Butler, 179-202. London: Bloomsbury Academic.

OVID. 1916. *Metamorphoses, Volume I: Books 1-8.* Translated by Frank Justus Miller and G.P. Goold. Cambridge, MA: Harvard University Press.

STRYKER, Susan. 2017. *Transgender History: The Roots of Today's Revolution*. New York: Seal Press.

Identité, marginalité et incertitude victimaire : *En famille* de Marie NDiaye et les inconsistances des lectures en clé postcoloniale

La manière dont Marie NDiaye se rapporte à son identité postcoloniale, sa manière de la comprendre et de la représenter sont des éléments qui reviennent souvent dans les analyses sur l'œuvre de l'écrivaine. Qu'il s'agisse des fictions où la différence raciale et l'identité postcoloniale sont explicitement présentes ou totalement absentes, la réception critique utilise souvent l'image d'auteur comme clé herméneutique du texte.

Les derniers romans[1] de NDiaye ont provoqué pourtant de la confusion et du malaise parmi les critiques qui essaient de déceler l'intention de l'auteure et le sens politique de son œuvre. Les pistes interprétatives se trouvent brouillées, le seuil de tolérance de la sensibilité postcoloniale semble avoir été enfreint.

Tandis que son œuvre est parcourue par les thèmes de la marginalité, de l'exclusion et de l'aliénation, l'écrivaine d'identité métisse, enfant d'un père sénégalais et d'une mère française, ayant grandi en banlieue, ne promeut pas sa « différence ». Sa fiction est en grande partie dépourvue de références à la différence raciale et à des éléments biographiques. L'auteure avoue négliger les rapports qu'entretiennent identité ethnique et écriture[2], et elle ne se présente pas à ses lecteurs comme « écrivaine africaine ». À la différence des écrivains de banlieue, pour qui l'authenticité vécue de la représentation est un élément définitoire de l'œuvre, elle fait une nette distinction entre autobiographie et fiction.

Alors que la réception antérieure à la publication de *Trois femmes puissantes* s'avérait très sensible à tout indice confirmant un ethos post-

[1] À voir le roman *Trois femmes puissantes* (2009), roman « goncourisé » qui allait déterminer un changement de perspective critique sur NDiaye et une relecture de l'œuvre antérieure de l'écrivaine.

[2] « I don't see myself as a woman who writes or as Black woman who writes » : Marie NDiaye, citée par Lydie Moudileno (2011, 70).

colonial dans l'œuvre de NDiaye, un changement total de perspective se produit après 2009. Tout ce que l'auteure peut dire ou écrire est traité dorénavant avec suspicion. Le fait même de se préoccuper à la représentation de l'Afrique est interprété comme manifestation d'un sentiment d'assurance après s'être fait assimiler par l'institution littéraire française. Désormais elle se placerait en position de « liberté » (Moudileno 2011) qui lui permet d'afficher son origine postcoloniale.

Avant que la critique change d'avis quant aux bonnes intentions politiques de l'écrivaine, le roman *En famille* (1990) a été lu comme allégorie des rapports subalternes racialisés. L'incertitude de la condition victimaire du personnage principal est passée non remarquée. La confusion qui caractérise son psychisme a été justifiée par le parcours traumatique du marginal, de l'exclu, puni pour sa « différence ». On a moins mis en évidence le fait que cette confusion dont souffre le personnage est très souvent un effet de lecture entretenu, renforcé par des stratégies narratives et par l'entrecroisement des genres.

Dans *En famille* la marginalité est auto-imposée, la victimisation un état de sujétion consentie et qui, de plus, se produit plutôt en relation avec le semblable, et non pas avec l'« Autre ». Le récit à focalisation interne peut changer au fur et à mesure que les personnages découvrent s'être trompés d'interprétation ou même s'être mystifiés volontairement. La « différence », même si source de drames bien réels, s'avère bien des fois n'être qu'imaginée.

1. UN RÉCIT ALLÉGORIQUE DE LA SUBALTERNITÉ EN MANQUE D'ALTÉRITÉ RACIALE

La famille figure souvent chez NDiaye comme « groupe de référence »[3] par rapport auquel le personnage vit la marginalité et l'exclusion. La famille n'y est presque jamais représentée de manière positive. Dans plusieurs des romans de l'auteure – *Rosie Carpe* (2001), *Autoportrait en vert* (2005), *Mon cœur à l'étroit* (2007), *Trois femmes puissantes*, *Ladivine* (2013) –, les parents, surtout les pères, sont souvent indifférents, frivoles ou cruels, que leur identité raciale soit indiquée ou pas. Dans *En famille*, il y a peu d'indices textuels qui puissent suggérer des rapports de subalternité postcoloniale. Nonobstant, le roman a été lu de cette manière.

En famille a été presque exclusivement interprété comme l'histoire du rejet de Fanny par la famille, comme saga de la continuelle exclusion. Le

[3] L'expression appartient à Eric Landowski (1992).

discours critique visant à y reconstituer un ethos postcolonial passe souvent par une surévaluation de la condition victimaire de l'héroïne. Son autre est vu comme sujet « hégémonique » qui empiète sur la formation de l'identité et la définition de soi : « the text is formed by the protagonist's aspiration to define herself through her relationship to an hegemonic other » (Hertich 2005, 719) ; « acceptance within society is conditional upon the surrender of identity » (Duffy 2009, 927) ; le roman figurerait même « [the] dis-integration of a hysterically racialized subject » (Asibong 2010, 349). On a accordé moins d'attention aux stratégies d'écriture qui minent la fiabilité du récit que le personnage fait de sa condition.

Dans ce roman, NDiaye représente minutieusement la psyché de l'exclu. L'utilisation de la focalisation interne fait que le drame intérieur de Fanny prenne beaucoup de relief. Qui plus est, l'instance narrative semble compatir avec le personnage, et même justifier ses émotions, approuver sa manière d'interpréter le monde, valider le récit qu'il en fait. Parce qu'il y a mélange de réalisme et de fantastique, de conventions romanesques et de conte, l'héroïne semble devoir surmonter des difficultés hyperboliques pour se faire accepter par la famille.

En parallèle, d'autres indices textuels contredisent l'image que le personnage se fait de soi-même et de sa condition. Il s'avère que, souvent, l'ostracisée n'est pas si différente qu'elle s'imagine l'être ; d'ailleurs, le drame se passe bien « en famille ». Parfois il n'est même pas sûr que le sentiment d'exclusion soit lié à quelque chose d'autre qu'à une incapacité de bien interpréter le monde ou même à un penchant obsessionnel. Le récit à focalisation interne se révèle peu fiable. En dépit de l'impression de solidarité entre personnage et instance narrative, les suppositions, les hypothèses qu'élabore l'héroïne pour comprendre le monde seront subrepticement infirmées par la régie des faits. L'autre de ce personnage focalisateur qui se conçoit comme victime n'est pas nécessairement hégémonique.

Confusion identitaire et méconnaissance de son « autre » : la mauvaise interprétation de l'excessif et du liminal

Dans *En famille*, l'héroïne se découvre tout d'un coup étrangère à une famille qui semble ne plus la reconnaître et manifester à son égard indifférence ou même hostilité. Elle commence à se croire maudite par une des tantes, disparue sans trace, et se donne la mission de la trouver pour la faire changer d'avis à son égard. Les parents auraient offensé cette tante

en omettant de l'inviter à son baptême. La quête de l'héroïne, qui accepte d'être appelée Fanny (car elle n'est pas sûre que ce soit son vrai nom), lancée à la poursuite de tante Léda, se transforme en une suite de mésaventures qui la montrent prête à affronter toutes sortes de cruautés et d'humiliations pour se faire accepter.

Le récit se constitue comme des échecs successifs : échec d'accomplir son idéal de se faire intégrer à la famille, et échec de comprendre ce qui lui arrive. La condition du personnage a été expliquée surtout en relation avec la non-réalisation de cet objectif qui constitue le prétexte de l'action romanesque. On n'a presque pas noté son incapacité de comprendre le monde et son « Autre ». Or, cette incapacité est déterminante pour ce que deviennent les relations entre Fanny et la « famille ».

Tout au long du récit, la protagoniste médite sur sa condition de continuelle ostracisée. Plus elle aime la famille, semblerait-il, plus la famille s'acharne à la « méconnaître » : « Que pouvait-elle ajouter, la famille s'étant attachée à la méconnaître? Et comment pouvait-elle prouver sa bonne volonté davantage, la famille refusant de l'entendre, […] fût-elle paisible, humble, respectueuse […] » (NDiaye 1990, 61). L'héroïne serait donc la plus méritante, la plus en droit de recevoir l'attention de la famille en vertu de l'amour qu'elle lui porte. Cet amour continuellement affirmé devient parfois mélange de passionnel (Fanny aime la famille avec autant de passion qu'elle aime le cousin Eugène) et de grotesque : « Comme elle l'aimait ! Songeait-elle éblouie. Il lui semblait embrasser la vaste chair de Tante Colette, et le froid squelette de l'aïeule, même la carcasse des vieux chiens râpeux ! Comme elle les aimait, tous ! » (*ibid.*, 63).

Les sentiments que le personnage éprouve sont marqués par l'excès. Son amour tourne dans la bizarrerie et le caricatural. Cette démesure dans l'affection pour la famille déclenche une suite d'événements qui ajoutent à la narration une dimension d'étrangeté et d'absurde. Toute démarche qu'entreprend la protagoniste va à l'encontre de ses attentes et espoirs, tout ce qui fait l'objet de son amour se transforme en facteur de son ostracisme.

L'acharnement des autres à l'exclure, ou l'idée qu'elle se fait de son exclusion, semble prendre des dimensions paroxystiques. Même les chiens gardiens de la maison, sur lesquels s'étend l'amour pour la famille, répondent avec férocité, à cause des ordres qu'ils auraient reçus (la voix narrative y évoque les suppositions du personnage) pour l'éloigner : « il se pouvait que les chiens n'eussent fait qu'obéir aux ordres tacites de la famille, puisque celle-ci se fût si bien pénétrée de la nécessité d'exclure Fanny qu'elle avait réussi à oublier son existence et son prénom » (*ibid.*, 52). L'impression d'hostilité, que le personnage ressent à chaque contact

avec la famille, s'accentue dans un récit où ses pensées sont rendues sous forme de monologue intérieur et de discours indirect libre. Candidement, et malgré toute l'injustice dirigée contre elle, l'héroïne réaffirme, à maintes reprises, son amour pour ceux qui, inexplicablement, la rejettent.

La critique interprète souvent le texte de manière consonante avec le propos que le personnage tient à l'endroit du mauvais traitement causé par sa « différence » : « Continuellement rejetée, niée par tous, Fanny en vient à douter de sa propre identité et de la validité de son nom » (Cottille-Foley 2006, 82) ; « it is her difference that is her identity, as her namelessness, or unnameability, is her name » (Hertich 2005, 726). Toute figure de l'excès accentue l'impression de marginalisation du personnage. La critique s'y appuie pour construire un argument politique.

On étend parfois les conclusions sur la signification des relations entre le personnage principal et « la famille » au cadre sociopolitique :

> *En famille* broaches a serious subject, one with a particular importance, especially today when, in France, for example, the problematic of alterity collides fatally with political discourses on 'French identity', 'descendants of founding families', 'integration', and 'exclusion' […]. (Têko-Agbo 159)

On suppose ainsi, sur la base de faibles indices sur les différences physionomiques entre Fanny et les habitants du village où elle arrive en essayant de trouver tante Léda, ou sur la base de références dans le texte aux différences physiques entre le père de Fanny et la famille de sa femme, qu'il s'agirait ici de la représentation d'une différence raciale. Le personnage serait même « [v]ery likely born of parents who belong to two culturally different communities » (Têko-Agbo 2001, 158), tout comme l'auteure.

À l'appui de son argument, la critique recense non seulement les indices de l'excès, mais aussi les références à ce qui est liminal, à peine suggéré. Et peut-être que c'est justement cette utilisation du liminal qui est révélatrice de la grille de lecture utilisée et des conclusions interprétatives préétablies. Cependant, une prise en compte des stratégies narratives met au défi de telles conclusions. Le récit de l'exclusion de Fanny, il faut le souligner, est surtout un récit d'impressions, de soupçons, de présuppositions (ou peut-être même de délire ?) du personnage. Le récit utilise la focalisation interne sans qu'il y ait un autre point de repère pour mesurer la véracité des faits. Et si les autres semblent « méconnaître » Fanny, comme elle le suspecte, l'héroïne sera aussi impuissante à les (re)connaître.

La focalisation interne est confiée à un personnage à psychisme troublé. La réalité que nous présente le personnage focalisateur est floue, opaque : les êtres et les objets ont des contours imprécis, les personnages peuvent être confondus les uns avec les autres. Bien des fois il s'agit d'une incapacité de voir, de distinguer visuellement entre les physionomies des êtres qui l'entourent. En cherchant Tante Léda, Fanny arrive à rencontrer d'autres tantes, qu'elle n'est pourtant pas sûre de bien reconnaître. Quant à Tante Léda, que Fanny cherche désespérément, son image est la plus floue entre toutes : « Je sais si peu de choses de Léda et on m'a parlé d'elle de manières si variées, que Léda pourrait, après tout, se révéler être un homme aussi bien, ou n'importe quoi d'autre. Que sais-je de Tante Léda ? Où ai-je vu son visage ? Rien n'est sûr ! » (NDiaye 1990, 66). Le seuil entre fragilité psychique et incapacité perceptive est imprécis. Quoi qu'il en soit, ce psychisme fragilisé ne semble rien à voir avec la condition marginale, ou être déterminé par une expérience traumatique.

Par ailleurs, il n'est pas clair non plus si les membres de la famille feignent de ne pas reconnaître Fanny pendant leurs rencontres fortuites au cours du récit, pour lui faire comprendre leur oubli ou leur indifférence, ou s'ils sont vraiment incapables de la reconnaître, touchés par la même faiblesse de la perception ou du discernement. Devenue cuisinière dans un restaurant au village où elle entreprend de chercher Tante Léda, Fanny a l'impression de reconnaître l'oncle Georges parmi les clients. Elle n'est jamais certaine de l'avoir bien identifié. Elle n'est d'ailleurs pas capable de distinguer entre les clients qu'elle rencontre habituellement : « Jamais Fanny ne reconnaissait quiconque, bien que la foule fût régulièrement composée des mêmes clients » (*ibid.*, 84). Pourtant, elle continue à poursuivre cet homme, qu'elle suppose, ou bien espère, être son oncle. L'oncle Georges, à son tour, se comporte comme s'il ne remarquait pas la présence de la nièce. Il pourrait aussi bien, on peut le supposer, être en proie au même type d'aveuglement. Fanny et son fiancé se ressemblent tellement que les autres personnages commencent à un moment donné de les prendre pour la même personne.

La voix narrative n'intervient pas pour résoudre les confusions : « [t]he narrator's failure to see prevents us from seeing » (Motte 2013, 63). Néanmoins, on continue de suivre les destins de ces apparitions à identité incertaine, comme si elles étaient celles que Fanny espère qu'elles soient : l'oncle Georges, la mère, les tantes. Cette « méconnaissance » de l'autre va donc dans les deux sens : si la protagoniste soupçonne la famille de ne pas vouloir la reconnaître, elle se trouve aussi, quoiqu'involontairement, dans la situation de « méconnaître » sa famille.

Cette incapacité de l'héroïne de (re)connaître son autre détermine en fin de compte une relecture de son exclusion : les autres seraient-ils, eux aussi, incapables de dépasser leur aveuglement ? Et si Fanny est aveugle aux différences entre les êtres qui l'entourent, entre la « famille » et la foule, en quoi consiste cette « différence » qu'elle fuit ? Est-il possible que la différence et l'hostilité de la famille ne soient qu'imaginées, que l'autre du personnage victime ne soit pas, en fin de compte, un autre hégémonique ?

2. Une condition subalterne incertaine : fantastique, flou générique et hégémonie imaginée

La confusion permanente, déterminée par l'incapacité du personnage de bien saisir la réalité et d'en faire sens, est amplifiée par l'irruption, à plusieurs reprises, du fantastique dans le récit. Le réalisme magique est étroitement lié chez NDiaye au fantastique postcolonial, l'observe Jordan (2010, 98). Duffy (2009) remarque aussi l'alliance entre liminalité et fantastique, qui ouvre le texte à de multiples interprétations. Si les mésaventures sur le parcours de Fanny ont été interprétées comme preuves de l'hostilité envers la « différence » et de l'intention d'assujettir l'autre, dans la lecture de Duffy certaines mises en scène, certaines incohérences des rapports avec autrui peuvent faire douter des raisons apparentes de la stigmatisation du personnage : « Indeed, the behavior of both family and strangers is highly erratic : in one chapter, her enquiries are greeted with hostility […] ; in another, strangers offer her hospitality and gifts […]. At one point, the stigma seems to transfer to another character » (2009, 908). Ces irruptions du fantastique dans le récit peuvent donc relativiser le rôle de la « différence » dans les mésaventures du personnage. Qui plus est, de tels épisodes peuvent faire douter de la fiabilité du récit de Fanny.

Le parcours traumatique de l'être « différent » va cesser suite à une nouvelle irruption inattendue du fantastique dans le récit, quand l'héroïne obtient une autre apparence physique. Fanny ressuscite, transformée, après avoir été tuée et entièrement mangée par le chien de son cousin Eugène. La transformation change radicalement, dans cette nouvelle vie, les rapports avec Tante Colette, figure d'autorité dans la famille. C'est une mise en scène des nouveaux rapports avec la famille, qui peut facilement être lue comme représentation allégorique du désir d'annihiler l'altérité.

Cette tournure de l'histoire a d'ailleurs été interprétée comme représentation de la domestication de l'étranger en le faisant perdre sa différence. Têko-Agbo voit dans la transformation de Fanny et la perte de sa

différence la symbolisation des rapports entre groupes culturels, de la soumission attendue de la part de l'« étranger colonisé » qui doit se conformer aux attentes du groupe en position de pouvoir : « [T]he question of cultural rapport is inscribed here. For integration is always conceived and perceived as the power of a cultural group to assign a place in the community to submissive identities – those of the colonized stranger, for example » (2001, 165).

L'histoire de la transformation de Fanny ne peut être pourtant réduite à cet aspect, à moins qu'on ignore d'autres indices textuels assez révélateurs. Une autre perspective que celle de Fanny sur les relations avec la famille et le rôle de la « différence » dans ces rapports apparaît dans le dialogue avec Tante Colette. De l'avis de cette dernière, la cause de l'ostracisme n'a jamais été, comme la nièce l'avait toujours cru, sa différence, mais son entêtement de se voir différente. Fanny serait celle qui avait persisté à se croire indigne, qui s'était abaissée et humiliée jusqu'à ce qu'elle ait convaincu la famille d'avoir honte d'elle et de l'éloigner. Il y a ici allusion à Memmi et à Fanon : l'intériorisation du regard de l'autre provoque une haine de soi. Le texte de NDiaye va pourtant à rebours : l'idée que le personnage se faisait de sa différence n'était pas la conséquence d'une appropriation du regard des autres, mais c'est le regard sur soi que les autres sont arrivés à s'approprier. C'est ce que Tante Colette révèle à Fanny :

> [...] dès le début nous t'avons considérée, tout naturellement puisque tu es la fille de ma sœur, comme une des nôtres, comme un membre de la famille à part entière […]. Je ne sais ce qui, tout d'abord, t'a rendue honteuse de ce que tu étais – ne devrais-je pas dire de ce que tu croyais être, de ce que tu t'es mise à croire être ? […]. Nous sommes devenus envers toi plus contraints. A-t-elle raison, est-elle vraiment autre ? […] Enfin, tu as déformé notre jugement : nous avons pris l'habitude de penser à toi comme à quelqu'un d'essentiellement étrange et, je dois l'avouer, assez peu digne de respect. (NDiaye 1990, 152)

La différence ne serait donc qu'imaginée. Cette « différence » n'est d'ailleurs jamais indiquée, de manière explicite, dans le texte. Il n'y a pas non plus d'explication pour l'exclusion dont le personnage se croit victime. NDiaye construit, selon Motte (2013, 56), une narration « négative» où ce qui acquiert un rôle crucial dans le processus de la signification littéraire est précisément ce qui reste non-dit. L'écrivaine refuse même, l'observe Moudileno, de décrire les personnages : « C'est seulement de manière oblique, par le regard des autres que nous arrivons à soupçonner une différence, et que nous devinons que cette différence est

physique» (1998, 447) dans un texte d'où l'auteure exclut «tout un réseau sémantique portant principalement sur ce qui pourrait signaler la différence (ou la faute)» (*ibid*., 442). Si Moudileno découvre ainsi que la différence n'est qu'une «affabulation» (*ibid*., 447), elle explique quand même cette dynamique qu'entretiennent différence et exclusion de manière consonante avec le discours postcolonial : la différence est construction discursive. Or, pour le discours postcolonial, cette construction discursive est toujours déterminée par une intention hégémonique.

La fiction de NDiaye reconfigure ce savoir postcolonial pour lequel la différence est construction discursive de l'autre hégémonique. Dans *En famille*, la source énonciative du discours sur la différence n'est pas l'autre, mais le personnage marginal même. L'autre (dans ce cas, Tante Colette) tient même à faire comprendre à Fanny qu'il n'a aucunement contribué à lui signifier qu'elle était différente. Fanny non seulement invente sa différence, mais elle commence à croire à son infériorité. L'héroïne donne, de bon gré, à son autre une prérogative qu'il refuse. Dans le roman de NDiaye, non seulement la différence est construction discursive, mais la prérogative hégémonique aussi. La protagoniste s'humilie, se met en position de marginale et d'exclue. Sa méconnaissance de l'autre signifie aussi imaginer ses prérogatives hégémoniques.

SUJÉTION ET MÊMETÉ : LES SEUILS ALÉATOIRES DE TOLÉRANCE DE LA DIFFÉRENCE

Si Tante Colette déclare la nouvelle Fanny «à nôtre goût», donnant ainsi l'impression de parler pour toute la famille, on va apprendre par la suite que la transformation n'est pas aussi bien reçue par tous ceux à qui le personnage veut plaire. La mère la renie quand elle apprend le changement de sa fille. Georges, son fiancé, ne voit pas de changement du tout. Les autres membres de la famille y sont indifférents. À part Tante Colette, c'est seulement le père de Fanny qui est capable de voir une différence et de s'en réjouir. Quand même, la cause de cette réjouissance n'est pas la transformation en soi ou la perte de la différence, mais un désir obsessif du père de plaire à sa belle-sœur qui ne voulait pas autrefois qu'il fasse partie de la famille.

Il est à noter que le père et Tante Colette, sa belle-sœur, entretiennent une relation complexe de dominant-dominé, dans laquelle la domination est consentie, relation dont Albert Memmi explique le fonctionnement dans ses travaux récents, et qu'il n'appelle plus «subalternité», mais «sujétion» (Memmi 2009). Un raisonnement compliqué s'ensuit en

discours indirect libre, mélangeant focalisation interne et focalisation zéro (NDiaye 1990, 244-246) : le père est content que sa fille ressemble maintenant à la belle-sœur, qui l'a toujours méprisé, parce qu'il aurait intériorisé ce regard méprisant. Cette haine de soi aurait nourri sa fascination pour Tante Colette, fascination qui se reflète maintenant sur Fanny. Malgré tout, cette dernière ne peut toujours pas bénéficier du changement d'attitude que le père manifeste envers elle. Si maintenant le père aime sa fille, il ne peut toujours pas l'accepter, à cause d'un excessif mépris de soi. Elle se trouve donc de nouveau rejetée, mais cette fois parce qu'on la tient en une trop grande estime : « Pourrait-il arriver, se demandait Fanny […], qu'il aille un jour jusqu'à refuser de me reconnaître par excès d'humilité ? » (*ibid*., 245). Se retrouvant de nouveau exclue, marginale, son statut de victime se renforce donc le moment même où elle est fière d'avoir changé d'apparence, d'avoir perdu sa différence. Son exclusion est causée par la ressemblance entre soi et son autre, donc par la mêmeté.

En fin de compte, c'est le semblable qui détermine la fuite, le parcours nomadique, l'errance. Le monologue intérieur de l'héroïne tourne incessamment autour de son exclusion et le fait de se sentir différente. Le discours critique s'est concentré sur ces thèmes à la défaveur d'une analyse des relations que la protagoniste entretient avec le semblable. Or, si Fanny est perçue comme victime parce qu'elle élabore un discours victimaire sur sa condition, on a moins remarqué son mépris pour ceux qui lui ressemblent. Significative en ce sens est la relation qu'elle entretient avec son fiancé Georges. Si les autres la rejettent, Georges se lance à sa poursuite. Toutefois, le fiancé et sa famille sont ceux que Fanny méprise le plus. Si elle fuit Georges, c'est justement en raison de leur forte ressemblance. C'est seulement après sa transformation (réelle ou imaginaire) que l'héroïne n'est plus embarrassée par la présence de son fiancé, car elle peut à partir de ce moment afficher sa différence par rapport à lui.

Finalement, tout devient une question de regard, de perspective. Le personnage devient de plus en plus lucide quant à la manière dont le regard crée la « différence ». Parce que Georges ne voit pas de différence dans son apparence, Fanny commence à craindre que le regard que son fiancé porte sur elle influencera la manière dont elle sera perçue par les autres ; que son changement (qu'elle croit réel) va finir par ne plus être remarqué par personne. Finalement la protagoniste arrive à questionner la réalité de sa transformation et ne sait plus déterminer si les réactions des autres à son changement sont la conséquence de ce qu'ils sont

capables de percevoir et de saisir eux-mêmes ou s'ils se sont approprié la manière de voir de Tante Colette (*ibid*., 240-241).

Il y a donc un problème d'inconsistance de critère pour définir la différence, un manque de repère clair en fonction duquel déterminer la tolérance ou l'intolérance de la différence. Par conséquent, la protagoniste se lance alors dans l'élaboration d'une analyse compliquée de différents scénarios et hypothèses sur l'attitude des autres envers elle. Et si Fanny est de moins en moins certaine de la réalité de sa transformation, étant capable de se rendre compte de la nature inventée de la « différence », cette nouvelle lucidité ne la fait pas vouloir déjouer, mais plutôt maintenir le trompe-l'œil. Elle craint surtout que cette manière de regarder que s'approprient ses voisins n'induise la croyance qu'elle n'est pas changée. Ce n'est pas le regard de ceux qui la voient différente qui lui fait peur, mais le regard de ceux qui sont incapables de voir sa différence. Finalement, non seulement la différence est une affabulation, mais aussi la signification que le personnage victime attribue au regard des autres.

Exclusivement préoccupée de la façon dont elle est vue par autrui, la protagoniste n'est pas capable de saisir la vraie nature des relations que les membres de la famille entretiennent les uns avec les autres. Or, ces relations s'avèrent être des relations complexes de domination et de servilité, des rapports de dépendance entre ceux qui sont capables d'imposer leur regard dépréciatif sur l'autre et ceux qui essaient toujours de plaire. Les rôles sont, en plus, interchangeables. Fanny n'est pas dans la situation d'aimer la famille en dépit du rejet. Elle essaie de s'attacher à la famille justement à cause d'avoir été rejetée. Son attachement est provoqué par le rejet même. C'est la même logique qui détermine les relations d'attachement dans le cas de tous les membres de la « famille ».

UNE OSTRACISÉE DANS UN MONDE DE LA NON-APPARTENANCE ?

À mesure que l'histoire avance, et quoi qu'il arrive, le statut de marginale de la protagoniste se renforce. Ce type de marginalité semble pourtant peu adéquat pour signifier la subalternité de type postcolonial, la subalternité racialisée. Fanny n'est même pas la seule exclue du groupe duquel elle veut tant faire partie. Les rapports entre les membres de la famille s'avèrent plus complexes que Fanny, en tant que personnage focalisateur, ne s'en rend compte. Le sens de son histoire semble souvent lui échapper. Ainsi, son monologue intérieur fait-il ressortir des faits qui infirment l'hypothèse, formulée par l'héroïne dès le début du roman, et qu'elle veut prouver vraie tout le long du récit, que la famille « s'était attachée à [la]

méconnaître » (*ibid*., 61). Il semble peu probable qu'il y ait un complot de l'exclusion organisé contre elle, car la famille, en fin de compte, n'est pas une communauté très attachée, ses membres ne sont pas liés par des liens très serrés.

Il est intéressant de noter qu'à part Fanny, d'autres membres de la famille se trouvent aussi négligés, oubliés ou ostracisés. On ne manifeste pas trop d'égards même envers les deux figures d'autorité dans la famille : personne ne donne d'attention à l'aïeule mourante ; Tante Colette, après avoir été délaissée par le mari, est mal tolérée par le fils dans la maison. Tante Léda, que Fanny s'entête de trouver, autrefois la préférée de la famille, a été éloignée de la maison et personne ne veut se rappeler d'elle. Et si la protagoniste est la plus préoccupée du sort de la famille, cette préoccupation pourrait ne pas être l'expression de l'amour. À la fin du récit, à la rencontre du spectre de l'aïeule morte, celle-ci reproche à Fanny d'avoir été motivée, dans sa poursuite, par une excessive préoccupation de soi. Le désir de se faire intégrer à la famille, contrairement à tout ce qu'on aurait pu croire, ne serait qu'un désir narcissique : « Quant à la famille, qui t'absorbe plus que tout autre chose, tu ne songes guère qu'à ses dispositions à ton endroit et ne sais d'elle que ce qui te regarde » (*ibid*., 287).

Les rapports de « sujétion » ne sont pas des rapports fixes: l'arrogance du père se transforme en humilité excessive envers sa fille ; dépourvue de moyens de subsistance, Tante Colette devient dépendante du support de sa nièce. Dans ces conditions, l'expérience de Fanny semble être plutôt la norme des relations dans sa famille. Son drame ressemble aux expériences de sujétion et d'exclusion de tous les autres. Si elle se singularise en tant que victime, dans ce cadre des relations « en famille », cette singularisation est plutôt l'effet de la focalisation narrative.

La famille semble, en plus, un concept entièrement fabriqué par la protagoniste, et elle veut que les autres adhèrent à sa manière de la concevoir. Et parce que le groupe des parents est réticent à s'y conformer, Fanny va les rappeler à l'ordre pour qu'ils se préoccupent de l'unité familiale :

> Ah, ils se moquent de la famille, malgré tout !
> […]
> Où s'en est allé votre sentiment de la famille, soufflai-je ? […] Le cousin branla du chef avec résignation.
> – La famille s'est bien dispersée, hélas, fit-il distrait.
> (*ibid*., 221-222)

Le personnage veut donc se faire intégrer à une famille qui n'a même pas la conscience ou la volonté d'en être une. Fanny se sent ostracisée

parce qu'elle ne cesse d'imaginer cette cohésion manquante entre les individus de sa parenté. L'indifférence envers elle ne serait, en fin de compte, qu'une indifférence envers « la famille ». Et cette famille semble être une obsession de l'héroïne, comme l'est aussi l'idée qu'elle se fait de son exclusion.

La différence de la protagoniste ne peut pas avoir de sens dans le contexte où il n'y a pas de groupe de référence auquel se rapporter. La « famille » est faite d'exclus ou de parents qui n'ont pas de désir d'appartenir au groupe. Tous ces êtres semblent définis par la même condition « postmoderne » dont parle Cottille-Foley : « les personnages se désagrègent dans leur perte de mémoire identitaire » (2006, 90). Cette condition des personnages reflèterait la nature métalittéraire du texte, la conscience de type lyotardien de la dissolution des métarécits : « les romans de NDiaye rendent compte d'une forme de narration qui a dû s'accommoder de la condition postmoderne et d'un soupçon fondamental à l'égard de la connaissance et du savoir » (*ibid.*, 86). D'autre part, Moudileno fait observer que, malgré l'aspect métatextuel de la fiction de NDiaye, une lecture politique du texte reste toujours possible : la condition du personnage pourrait symboliser la condition postcoloniale de l'écrivaine et sa relation avec les institutions littéraires qui « elles aussi [peuvent] être érigées en 'familles' où se débattent des questions d'appartenance et de marginalité » (1998, 443). On pourrait aussi se demander, étant donné les nouveaux sens politiques avec lesquels NDiaye enrichit la représentation de la liminalité, de l'exclusion et de la sujétion, si ce soupçon à l'égard du savoir ne concerne pas en même temps le savoir postcolonial et ses *topoï* fondamentaux.

CONCLUSIONS

Dans *En famille* la critique voit dans les rapports entre les membres de la famille la configuration des rapports dominant-dominé, et attache souvent à l'explication du texte un ethos postcolonial. La famille est vue comme instance d'exclusion et d'oppression, son attitude hostile est attribuée à une phobie pour la différence et l'étrangeté de Fanny, même si, comme l'analyse des instances d'énonciation le montre, c'est le personnage même qui produit le discours de son altérité, de sa différence, de son étrangeté, et ce, de surcroît, malgré l'ennui que la famille ressent face à cette attitude d'auto-marginalisation. Malgré cette insistance sur la condition victimaire de la protagoniste, le récit des relations avec la famille reste essentiellement un récit qui traduit les hypothèses, les soupçons du

personnage à l'égard de son autre, qu'elle semble, en fin de compte, méconnaître. D'ailleurs, la condition marginale est une condition généralisée, presque tous les membres de la famille semblent en souffrir. Les rapports qui se tissent entre les personnages sont complexes et ne permettent pas un partage net entre dominants et dominés.

Le récit postcolonial de NDiaye est un récit déviant. Les indices textuels qui servent de repères interprétatifs pour développer une lecture en clé postcoloniale n'ont pas la stabilité et la consistance requise par un éthos postcolonial orthodoxe. Néanmoins, leur manque est comblé par des stratégies narratives qui cachent les incohérences du discours victimaire que le personnage tient à son égard. Une critique prise au piège en fait la (seule) clé herméneutique du texte. Si à de rares exceptions près, on a remarqué que la différence du personnage ndiayïen n'est qu'invention, la nature également imaginée de l'hégémonie de l'autre est restée quasiment illisible.

En plus de produire une écriture originale sur la liminalité, l'errance, l'exclusion, NDiaye infuse la représentation des *topoï* majeurs du discours postcolonial avec des sens politiques nouveaux : la subalternité est plutôt sujétion consentie ; dominants et dominés peuvent changer de rôle ; la quête identitaire est plutôt fuite et aliénation intentionnée du semblable. La différence y est construction discursive. À cet égard, la fiction de NDiaye confirme un des postulats majeurs du discours postcolonial. Quand même, il arrive que le discours sur la différence y est entièrement construit par le subalterne même. Dans ce discours sur la différence, il n'y a pas d'intention hégémonique à retracer. L'hégémonie, tout comme la différence, y devient affabulation. Sans que NDiaye s'inscrive de manière explicite dans un courant de pensée postcoloniale « dissidente », son œuvre est un terrain riche en représentations non conventionnelles de la condition victimaire et de nouvelles typologies subalternes.

Daniela TOMESCU
Université Laurentienne, Canada

BIBLIOGRAPHIE

ASIBONG, Andrew. 2010. « Radically fantastical: the politics of the truth-event in the "metic" novels of Mohammed Dib and Marie Ndiaye ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 14 (4) : 349-356.

COTTILLE-FOLEY, Nora. 2006. « Postmodernité, non-lieux et mirages de l'anamnèse dans l'œuvre de Marie Ndiaye ». *French Forum*, 31 (2) : 81-94. University of Nebraska Press.

DUFFY, Jean H. 2009. « Liminality and Fantasy in Marie Darrieussecq, Marie NDiaye and Marie Redonnet ». *MLN*, 124 (4) : 901-928.

FANON, Frantz. 2015. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Le Seuil.

HERTICH, Alexander. 2005. « The Search for Place and Identity in Marie NDiaye's *En famille* ». *The French Review*, 78 (4) : 718-728.

JORDAN, Shirley. 2010. « Fantastic Spaces in Marie NDiaye ». *Dalhousie French Studies*, 93 : 97-108.

LANDOWSKI, Eric. 1992. *Quêtes d'identité, crises d'altérité*. Paris : CNRS.

MEMMI, Albert. 2009. *Testament insolent*. Paris : Odile Jacob.

MOTTE, Warren. 2013. « Negative narrative ». *Esprit Créateur*, 53 (2) : 56-66.

MOUDILENO, Lydie. 1998. « Délits, détours et affabulation : L'écriture de l'anathème dans *En famille* de Marie Ndiaye ». *French Review*, 71 (3) : 442-453.

MOUDILENO, Lydie. 2011. « Fame, celebrity, and the conditions of visibility of the postcolonial writer ». *Yale French Studies*, 120 : 62-74.

NDIAYE, Marie. 1990. *En famille*. Paris : Les Éditions de Minuit.

NDIAYE, Marie. 2001. *Rosie Carpe*. Paris : Les Éditions de Minuit.

NDIAYE, Marie. 2005. *Autoportrait en vert*. Paris : Mercure de France.

NDIAYE, Marie. 2007. *Mon cœur à l'étroit*. Paris : Éditions Gallimard.

NDIAYE, Marie. 2009. *Trois femmes puissantes*. Paris : Éditions Gallimard.

NDIAYE, Marie. 2013. *Ladivine*. Paris : Éditions Gallimard.

TÊKO-AGBO, Ambroise. 2001. « En famille de Marie NDiaye ou l'insupportable étrangeté de "l'étrangère" ». In *Littératures et sociétés africaines*, études réunies par Papa Samba Diop et Hans Lüsebrink, 533-544. Tübingen : Gunter Narr.

THE SORROW OF THRESHOLDS EXPRESSED THROUGH FEMININE EXILE POETRY

"j'absorbe et questionne
nos silences nomades
failles d'espace
entre deux ailleurs"

"une fissure du néant
s'abreuve de nos voix
au centre d'une interrogation
qui les dit toutes
notre présence en creux
qui nous fait solitude
malgré nous"
(Saïd 1988, 40, 46)

"A migrant life lived through continents, across waterways and islands creates the space where I write – a space that infolds memory, marking whorl upon whorl of time, mutating palimpsest I have learnt to reckon with. I write in solitude, using the materials of a shared life: pathways of sky and soil and water."
(Alexander 2009, 177)

These are the words of two contemporary women poets who, despite the geographical distance and different languages that separate them, share the experience of life paths that have been shaped by the crossing of borders. Both have travelled over borders, whether geographic, cultural, linguistic, metaphysical, propelled by the movements back and forth from country of birth to country of residence. On the one hand, Amina Saïd was born in 1953 in Tunis to a Tunisian father and a French mother. Raised bilingual in French and Arabic, she spent her childhood in Tunis immersed in both inherited cultures. She then moved to the other side of the Mediterranean, to study in Paris. Although she has remained in Paris ever since, with its grey skies, she often returns to her native country in order to "revitalise herself" in the golden Mediterranean light (Boni 2004). An explanatory note to the first poem from her collection *De décembre à la mer* (2001) namely reveals that it was composed while she was in Tunisia and that the adverb "here" in the text refers in fact to "over there", since she usually writes from Paris. This points to a shifting position between both countries, crossing borders each time, as well as to a seeming blurring or overlapping of both spaces. Saïd has worked as a literary translator and

a journalist, but she is most known as the author of numerous collections of poetry written in French, starting from the early 1980s until the present day. This essay will explore several collections and when possible I will present the English translations by Marilyn Hacker published under the title *The Present Tense of the World*. On the other hand, Meena Alexander was born in 1951 in Allahabad to an Indian family and spent the first years of her life in Kerala, in the south of India. When her father was offered a job in the Sudan as a meteorologist after the independence, she moved with her family to Khartoum, crossing the Indian Ocean as a five-year old. She lived there until the age of eighteen, immersed in the local culture, learning Arabic and French, while inheriting Malayalam from her parents and learning English alongside. She thus grew up, travelling back and forth across the Indian Ocean between the Sudan and India, spending months at a time in each country. At eighteen she opted to study in England, after which she returned to India as a professor. After meeting and marrying an American professor, she settled in New York City where she remained until passing away at the end of 2018. This essay will examine a group of poems titled "Indian Ocean Poems", which Alexander grouped together from various published collections, as well as two critical pieces titled *Poetics of Dislocation* (2009) and *The Shock of Arrival, Reflections on Postcolonial Experience* (1996). She wrote mostly in English.

The poetry passages quoted above reveal certain similarities between the two writers, namely a poetic verse grounded in the first-person singular that reveals a form of introspection, a self-portrait, a reckoning via words of who they are after an experience of exile, of displacement, of uprooting, of separation with a home country and entrance into a new one. Both poets describe an ensuing sense of fragmentation or fissure, the appearance of a fault line stemming from border crossing, but also of dwelling in an in-between space or zone, never completely in the present nor the past, never fully present in one place. Using Walter Benjamin's definition, this space could be defined as a threshold. Indeed, he writes: "The threshold must be carefully distinguished from the boundary. A Schwelle [threshold] is a zone. Transformation, passage, wave action are in the word 'schwellen', swell" (Benjamin 1983, 494). Indeed, borders pertain to a dividing and clear-cut line, characterised by its exclusionary nature. It marks where one land ends and another land begins. Thresholds are in this sense a unique border, for though they are situated between two lands for example, they are not clearly delineated and can be designated as a paradoxical space where two or multiple spaces overlap and communicate. In other words, the border swells from a line to a zone and thereby becomes inclusive by nature. This

essay aims to examine the concept of thresholds within the context of exile poets, by firstly considering how exile is a threshold experience, secondly, by analysing how both Alexander and Saïd create a poetics of threshold and thirdly, by exploring how poetry itself becomes a threshold space.

Exile as a threshold experience

Exile can be defined as a movement in various phases. Put simply, it is the experience of firstly leaving one's home country, embarking on a journey and arriving in a new place. At times, the journey is linear, other times it is perilous, circular, unsuccessful. Regardless of the length of the journey or one's way of entering a new place, it includes the crossing of borders, the reality of leaving and arriving, it is at the very least synonymous with change. Exilic writers and migrants alike often allude to the feeling that part of them has not survived the crossing, that they have neither fully "left", nor have fully "arrived". Studies in psychology confirm such a subjective experience of exile as profoundly linked to space and borders. Crossing geographic borders stirs one's sense of identity and internal anchorage. Marie-Jeanne Segers points to a tumultuous inner state of transition that leads to a "depersonalised subject" devoid of a subjective identity, thrown out of space and out of time, unable to grieve (Segers 2009, 16). Furthermore, François Duparc (2009, 15) depicts exile as a trauma that propels one outside of oneself, as if outside one's own borders, and thereby causes alienation[1]. This closely echoes Edward Said who points to the extreme pain and "terminal loss" (Said 2012, 173) of exile. What part of the exile simply does not cross the entrance or passage into a new place? What does not survive translation or transposition?

Alexander asks this very question in the poem "Bright Passage" as she stands on the threshold of entering the United States. The poem is illustrated by a photograph depicting a woman dressed in a sari carrying a young child in her arms, while an older child huddles close to her side. We do not see their faces as they are captured from behind, standing behind a small wall, and looking out in front of them toward a bridge that crosses a body of water. The second stanza reads as follows:

> Mist soars on the river, my door splits free of its hinges:
> My children's children, and those I will never see –
> Generations swarm in me,

[1] "Le traumatisme, c'est ce qui met hors de soi, ce qui vous jette au-dehors de vous-même et vous aliène".

> Born to this North American soil, dreamers in a new world.
> I must pass through that rocking doorway,
> Figure out words, clean minted, untranslatable –
> Already in the trees finches are warbling, calling my name.
> (Alexander 2015)

This stanza displays that the poet is clearly conscious that the bridge will transport her into a world entirely different and unknown, exemplified by the presence of the dashes. Passing through such a threshold demands reckoning on how to pass, requires a pause to figure out how the transition may be possible. Even before crossing, the poet realises that this process of lifting the mist will pertain to words and translation, to finding one's name.

Such questions also interested sociologist Sayad Abdelmalek, who studied immigration between Algeria and France, and feature in his work titled *La double absence*. He writes about how exiles suffer a double pain: emigrants leave their home full of hope. Upon arrival immigrants realise they are not fully present, whilst if they were to go back home, they would not fully transfer back, because they have either changed or the home country has changed. The subtitle to Abdelmalek's work sums this up well: "Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré" – "From the emigrant's illusions to the immigrant's pain". Furthermore, the term "exile" is useful when thinking about the notion of threshold. Contrary to 'migrant' (or 'immigrant', or 'emigrant'), which defines one point, the term "exile" joins both, here and there aren't disjointed in the experience, but exist together. I quote from Alexis Nouss:

> The migrant migrates from one territory to another depending on a spatialised identity according to a cartographic ontology. The exile passes from one sky to another, one language to another, and retains the memory of one and another by making them dialogue. They do not cross borders, they are the "border-being who doesn't have any borders", according to Georg Simmel's expression to define the human being. (Nouss 2015, 11)[2]

In this sense, exile is a threshold experience, for one can view the border between emigrant and immigrant as swelling to a zone in which both are intertwined and meshed together. The condition of exile is often

[2] This is my translation. The original reads as follows : "Le migrant migre d'un territoire à un autre en fonction d'une identité spatialisée selon une ontologie cartographique. L'exilé passe d'un ciel à l'autre, d'une langue à l'autre, et retient la mémoire des uns et des autres en les faisant dialoguer. Il ne traverse pas les frontières, il est « l'être-frontière qui n'a pas de frontière », selon l'expression de Georg Simmel pour définir l'humain".

to be caught within these two spaces yet both conjoined. To borrow the term from Homi Bhabha, the exile is caught within a "third space", trapped within something inescapable, thus causing great suffering. For Edward Said, exile "is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted" (Said 2012, 173). Alexander clearly states the pain borne from exile: "My two worlds, present and past, were torn apart, and I was the fault line, the crack that marked the dislocation" (Alexander 2003, 15). Although the biographies of Saïd and Alexander are fascinating, this essay aims to delve into their lyrical texts and to consider the print that exile has left on the fabric of their writing.

Poetics of threshold

The sorrow of in-between spaces

Landscape is eminently present in both Saïd and Alexander's verse. In her introduction to Saïd's translations, Marylin Hacker writes that "there is a characteristic vocabulary associated with [Saïd's] work, like an underlying sketch: the sky and its silence, the sea in its permutations, natural light" (Saïd 2011b, 13). Saïd's work abounds in images of land separated by water, fault lines, borders, horizons separating earth and sky. Where does one precisely delimit the horizon? This border is impossible to pinpoint with precision. Her writing reveals a constant awareness of one's position in the great vastness of space. Few people appear in her poetry, thus opening up space for many empty and silent realms to occupy her verse.

The lyrical poem "Naissances" traces the poet's journey from Tunisia to France. It expresses the duality she felt as a result of being between spaces. She clearly distinguishes sides of the Mediterranean: she was born on one side, loaded in history, which functions as a point of anchorage:

> Je suis née sur les bords
> de la mer du soleil couchant
> la grande mer la très verte
> la mer des Philistins
> celle qui baigna Carthage
> la mer blanche intérieure des Arabes
> des chevaux déferlèrent sur les rives
> (Saïd 2002, 11)[3]

[3] "I was born on the shore / of the sea of the setting sun / the great sea the greenest / the sea of the Philistines / in which Carthage was bathed / the white island of the Arabs / whose horses stream onto its banks" (Saïd 2011b, 63).

The broad sea she crosses to enter France symbolises this in-between space. She expresses feeling perpetually caught in between, subjected to the movement of sea. She writes about the initial crossing of the ocean as a shipwreck and about the upheaval it causes. Many of Alexander and Saïd's poems abound in images of fracture, a dual identity that weighs upon them, a feeling of not entirely belonging, a de-centred position, at the edge or at the margin, immersed in emptiness, a brokenness, a wound, death. Saïd writes "je dis tu es ma blessure […] la mort halète dans mon sang […] soudain à moi-même étrangère / affligée d'exil, mortelle" (Saïd 2002, 24-25)[4] and "moi qui ne fais que partir qui ne fais que partir / chaque seuil franchi / j'avance vers ma mort vers le premier jour / ainsi se creuse notre solitude" (Saïd 2002, 14)[5]. Along similar lines, Alexander also writes about the journey from India to the Sudan as a deathly experience:

> Sometimes I think that the journey across the ocean was like a death to [my mother]. Or perhaps I should say that it made for an entirely different life for her. As for me, just turned five, my days changed utterly and I became a child of a different sort. My life shattered into little bits and pieces. In my dreams, I am haunted by thoughts of a homeland I will never find. So I have tuned my lines to a different aesthetic, one that I build up out of all the stuff around me, improvising as I go along. […] Somehow, in my mind's eye, the crossing of borders is bound up with the loss of substances, with the distinct pain of substantial loss: with the body that is bound over into death, with the body that splits open to give birth. (Alexander 2003, 27)

The themes of sorrow and anxiety subsequently permeate their poetry and are directly linked to their in-between position. Moreover, one reads the expression of being condemned to this painful threshold position, forever caught in the middle, forever trying to overcome a hurdle that keeps returning: "toujours entre passé et avenir" (Saïd 2002, 15)[6]. This zone is characterised by a dizzying sense of emptiness: "nous arpentons dans les deux sens / le calendrier des hommes / telle une échelle d'horizon / avant d'être invités à franchir / d'un bond le vide qui nous sépare / de notre naissance", "le vertige devant l'abîme / ouvert par le poème" (Saïd 2002, 96)[7].

---

[4] "you are my wound I say […] death gasps in my blood […] foreign to myself / afflicted with exile and mortal" (Saïd 2011b, 73).

[5] "I who am always returning always leaving / each threshold crossed / I move towards my death towards the first day / so our solitude digs in" (Saïd 2011b, 69).

[6] "always between past and future" (Saïd 2011b, 71).

[7] "we go up and down the human calendar / in both directions / like a ladder against the horizon / until we are asked to breach / in one leap the gap which separates us / from our birth", "the vertigo facing the chasm / opened by the poem" (Saïd 2011b, 79).

Often without punctuation, capital letters or titles, a flow of words structured only by the lines of verse, the reader too feels caught within the agony of her pain. The crossing of geographic and cultural borders, lived as an experience of death, raises the question of one's sense of self.

Threshold identities

In terms of identity, it is interesting to pick up on the fact that both poets mention their births as if to secure themselves to their beginning, to when identity meant simply belonging to one side. Saïd's poem titled "Naissances" – births – traces her personal journey chronologically through different life passages and exilic experiences. Each stanza is punctuated by a different point in her life, starting with her birth, followed by when she was seven years old, nine, eleven, sixteen, forty. Each stanza is set widely apart from each other, thereby opening a visible blank space and underlined by the presence of an asterisk. Each age seems to be characterised by an ever-growing sense of separation, as if the cord that attaches her to her birth land were friable and were slowly eroding. Intriguingly, the poet exhibits signs of belonging to the other side before she actually left. In this sense, she had the consciousness of exile before its condition[8], before even crossing any physical border.

> ma grand-mère apparut
> c'est un signe dit-elle tu vas nous quitter
> fit les recommandations d'usage
> versa l'eau verte sous mon pas
> pour que tu reviennes un jour dit-elle
> déjà j'étais sur l'autre rive
> (Saïd 2002, 13)[9]

The poet carries within herself traces of two spaces. She writes "j'avais deux visages je vivais dans deux mondes / […] toujours entre passé et avenir" (Saïd 2002, 13-15)[10] – in other words, she is a threshold being. There surges from both poets' writings a seeming deathly fear of

[8] I here reference Alexis Nouss' notion of "exiliance" as developed in *La condition de l'exilé* (Nouss 2015).

[9] "my grandmother appeared / it's a sign she said you'll leave us soon / gave the usual advice / spilled green water on my footsteps / so that you will return one day she said / I was already on the other shore" (Saïd 2011b, 67).

[10] "I had two faces lived in two worlds […] always between past and future" (Saïd 2011b, 65).

losing oneself following the traumatic passage. The depiction of vast open spaces of sky and sea, symbolic of threshold spaces, underline the sense that the exile subject is a funambulist whose survival depends upon the perilous crossing of the tightrope, enveloped in the surrounding vastness and void. The poet's task is to wrestle creatively with language in a struggle to exist "in full". It is here, precisely, that an optimistic drive begins.

Indeed, one would be mistaken to think that the threshold experience is only analogous to death and sorrow. Just as much as death and fear are intrinsic to this condition, the threshold space experienced by Saïd and Alexander also swells into a creative zone, a place of rebirth where both sides meet and communicate, where a new identity is claimed. Alexander writes the following:

> As much as anything, I am a poet writing in America. But American poet? What sort? Surely not of the Robert Frost or Wallace Stevens variety. An Asian-American poet then? Clearly that sounds better. But poet tout court. Just poet. Will it fit? Not at all. There is very little that I can be tout court in America. Except perhaps woman, mother. But even there I wonder. Everything that comes to me is hyphenated: a woman-poet, a woman-poet-of-colour, a South-Indian-woman-poet who makes up lines in English, a postcolonial language, as she waits for the red lights to change on Broadway, a Third-World-woman-poet. ("A Durable Past", in Alexander 1996, 127)

This passage illustrates well the position of the exile poet who faces the question of figuring out how to translate oneself into a new place. The question of Alexander's identity as a woman and as a poet arises and is underlined by the repetitive use of interrogative sentences. She recognises the impossibility of claiming a single poet identity in the same way as Robert Frost or Wallace Stevens could, for within her, she holds traces of experiences from other places and which survived the passage of borders. Her task as a poet then is to find a way to weave her different points of anchorage together in order to satisfyingly translate herself with as much 'completedness' as words will allow her to accomplish. How can this be accomplished? How can an exile poet write the part of herself that existed in another place, in another language, in another time? This difficulty of finding a language in which to express themselves appears to be a recurrent dilemma for many postcolonial writers. Hélène Cixous raised this very question in her text "La venue à l'écriture" (Cixous 1986) where she lists all the reasons that prevented her to write, namely a sense of legitimacy because of her origin, her postcolonial history and her status as a

woman. At times, more than a question of legitimacy, it may be linked to a choice of language. Jacques Derrida addresses this particular postcolonial issue when he asks how to write one's memoirs when one doesn't have an authorised mother tongue. Similarly, Alexander writes of being "exiled in language". Her text "Exiled by a Dead Script" deals with the status of the English language in a decolonised India. What does it mean to write in the coloniser's language? How can she hope to write herself into being in a dead script? How to write "I" in a language that is laden with an oppressive history while refusing exile? Alexander's answer is to claim language, to twist it in such a way as to make it hers, to create a poetics that may uphold her reality and consciousness.

This is the ongoing task of poets such as Alexander and Saïd. As for Alexander, she writes that "everything that comes to [her] is hyphenated". In other words, multiple facets are enabled to join together through the syntactical device of hyphens. Such use of hyphens in the construction of her identity is very telling of threshold, for it visually depicts the space that permeates between the various dimensions of her collaged identity and stresses the conscious desire to create communication. It surfaces in much of her verse. Its power lies in its ability to mark the invisible link between various facets of herself.

To continue, Alexander's text "Migrant Music" ponders the importance of one's past and one's roots. It opens as follows: "'In order to belong you need a past.' […] The past: a stringed instrument I must play, inventing what I need – a crude thing pieced together with chair caning, wood from a mirror's frame, a clay bowl holding a few dried roots" (Alexander 1996, 126). An Indian poet who feels the need to claim her past, to play it in much the same way as a musician would, and for this purpose there is no other solution than to create a fabric from scratch, her survival depends upon it. This creation will take on the shape of piecing together here and there, fragments of objects woven together by "quilting points" to borrow Jacques Lacan's terminology. Indeed, her poetry abounds in layered techniques, superimposing places and times. The short text also builds around the image of a man, a grandfather figure, who finds himself straddling two places and two times: "I see my father's father, two-decades dead, head bald, fists bristling with banyan roots. Legs astride the cliffs of New Jersey, muscles squat and monstrous, he is drenched in sweat: I hear him call. He is calling my name" (*ibid.*). Two places and two points in time: Alexander knew her grandfather in India in the 1950s and she writes from the United States in the late 1990s. Yet, the grandfather seems to straddle both sides in this passage.

Moreover, it is interesting to notice that mist surfaces during such moments in Alexander's poetry and one must conclude that this is deliberate and meaningful. One reads for example: "I look out the window at the river flecked with mist", "he asked, before the mist took him away", "Even the trees are like pious little girls, veiled in mist" (*ibid.*). Alexander expresses her need to be connected to her mother, whom she once was attached to and after birth has been separated from. She describes the grounding effect such connection to her mother has upon her existence:

> Without her, […] I would be stitch with no time. […] Lacking her I cannot picture what I might be. It mists over. […] To enter that mist, I put out both hands as far as they will reach. My right hand reaches through the mirror with no back, into a ghostly past, a ceaseless atmosphere that shimmers in me even as I live and move. Within it I feel the warmth of the sun in Tiruvella. I smell the fragrance of new mango leaves.
> But my left hand stretches into the present. With it I feel out a space for my living body. I touch rough bricks where the pigeon perched just an instant ago, on the wall at the corner of 113th Street and Broadway in Manhattan. (Alexander 2003, 7)

Here again, Alexander develops an imaginary scene that encompasses place and time, as if suspended above in a place that allows her to straddle between then and now, there and here. This position is made possible through poetry for it is within this writing realm that the poet is able to craft a way for both to co-exist, to stretch one hand to the past and the other to the present. She writes from a threshold zone in order to lift the mist that surrounds the position of having no past.

Saïd presents a similar idea through the image of eyes instead of hands. Again, this reveals the feeling of being torn in two directions and striving to unite them:

> je m'applique à faire revivre
> le passé dans mon œil gauche
> l'œil droit que le soleil éclaire
> s'invente un incertain futur
> (Saïd 2002, 28)

She also uses juxtaposition and a binary rhythm throughout her verse to achieve an equivalent sense of balancing and joining together. In the same way as Alexander uses mist to symbolize an opaque in-between position, Saïd employs the image of night as a symbol for a place of darkness which prohibits a clear vision of one's position: "ombres de femme / où s'étire le deuil de la nuit", "j'accueille les peurs nocturnes / l'inapaisé

/ l'étendue rythmée du monde", "ruissellement de cette nuit / qui efface nos repères" (Saïd 1992, 9; 16-17).

Poetry as a threshold zone

As previously established, Saïd and Alexander's writing originates after a sorrowful experience of exile and from a standpoint plunged in mist (Alexander) or night time (Saïd), in other words, a place of uncertainty about where they stand in the world, a place so painful that words appear to fail. In this sense, the image of threshold may furthermore be understood as a metaphor of (self-)knowledge and poetry itself as a threshold zone that enables self-understanding and introspection. Alexander recognises that she writes out of a "zone of radical illiteracy":

> Sometimes I have felt that I was translating from a place of no words – translate in the early sense, of transporting across a border. […] Translating myself through borders, recovering the chart of a given syntax, the palpable limits of place, to be rendered legible through the poetry which fashions an immaterial dwelling yet leaves within itself traces of all that is nervous, stoic, edgy. The skin turned inside out. Is this what Walter Benjamin evokes when he alludes to the "interior" as the "asylum of art"? (Alexander 2003, 259-260).

Writing from a zone of illiteracy is how Alexander's collection titled *Illiterate Heart* could also be summarised. The poet choses to dwell in this illiterate zone in order to discover herself. It is a zone that she must traverse to find a means to translate herself into New York, just as a translator must cross the misty abyss that lies between two languages in order to pass an original text into another language, in order to come out intact on the other side.

Such a poetic space precisely grants the freedom and vitality to create a place in which to exist fully. To pause in the existential search for identity. It is in this middle zone that two sides can be joined. Both poets find some level of catharsis in this liminal space, where places, times and languages overlap and can be woven together into a hybrid poetry. Poetry is an entry into an interior sphere, a place of contemplation that allows a process of reconstruction, revival, rebirth, thus surpassing the dichotomy between death and life. This is the particularity of thresholds: to deconstruct the binary opposition of inside/outside, here/there, now/then. It is within this safe space of poetry that peace and a sense of home is found: Saïd has said that "poetry is the space in which I feel myself" (Boni 2004) while

Alexander has voiced the following regarding the use of poetry: "It is in this place that we locate ourselves, mark ourselves in relation with others; it is in this place that we survive" (Alexander 2013), enabling her to create a "Home at the Edge of the World" (Alexander 2003, 259). They root themselves in the place of poetry, reminding us of what the philosopher Simone Weil meant when she wrote that "to be rooted is perhaps the most important and least recognised need of the human soul" (Weil 1987, 41). In regards to Saïd's verse, Abdellatif Laâbi, in the preface to *Métamorphose de l'ile et de la vague* (1985), has equally sensed how the space of poetry comes to embody a safe threshold which enables the poet to reconnect with their roots and which the reader may silently bear witness to.

Furthermore, Alexander links the creation of poetry to the space of the sea. This threshold space, situated between two coasts, invites poetry written from and about in-between spaces:

> The sea has no custom, no ceremony. It allows a theatre for poetry, for a voice that cries out, that splits into one, two, three or more, chanting the figurations of the soul, marking a migrant memory.[..] Sometimes the syllables of poetry well up, waves on the surface of the sea, and they burst as flying fish might, struck by light. (Alexander 2009, 178-179)

Alexander writes in the poem "Threshold City" that "Poetry marks a threshold, a dream state, by casting time into relief. In this way it spares us and permits our residence on earth. […] Poetry is a threshold inscribing memory. […] Poetry is a threshold inscribing mortality" (*idem*, 180-181).

In the same sense offered by Derrida when he writes about "unconditional hospitality", the space of poetry offers the hospitality required for Saïd and Alexander to create a hybrid form that reflects their multiple identity facets. According to Stuart Hall, hybridity as an aesthetic form is characteristic of postcolonial and diaspora experiences and writing (Hall 1990, 236). Blending past and present, here and there in the threshold space of poetry may "restore an imaginary fullness or plentitude, to set against the broken rubric of our past" (*idem*, 225) where multiple 'presences' can coincide.

Indeed, Alexander's verses explicitly include various languages, while also implicitly weaving together the rhythms and intonations of all the languages which coexist within her being. Her poetry dances along the borderlines that she has crossed, taking things from all these places as a polylogue and blending foreign and familiar. After arriving in the Sudan, she says that "Arabic came into my mouth / and rested alongside / all my other languages" (Alexander 2002, 10). Similarly, Saïd's literary

imagination draws from French and Arabic sources alike. Numerous Mediterranean traces are printed upon the poet's lyrical verse, namely through her use of landscape, the vivid presence of the sea and sand, images of her childhood tainted by a golden Mediterranean light, specific vegetation as well as cultural and literary references. Her interest in narrating traditional tales (*Demi-Coq et compagnie*, *Le Secret*, *Tombeau pour sept frères*, *Les Saisons d'Aden*), the mystical tone that permeates her writing, as well as her choice of including paintings by Ahmed Ben Dhiab and calligraphy by Hassan Massoudy, illustrate well the poet's desire to weave together both sides of the Mediterranean, both sides of her identity. The Tunisian poet Moncef Ghachem has suggested that hers is "an Arabic poetry in French language"[11] (Silhol 2013) while Saïd has claimed that writing poetry has enabled her to find a liminal space situated between two worlds, within two sides of the Mediterranean that she chooses not to oppose. This in-between threshold zone is where the sentiment of difference but also of belonging is reinforced, a space in which identity is formed[12].

Alexander reflects about the use of poetry in an essay by the same title, "What Use is Poetry?" and here are her closing words:

> A few words to conclude.
> I think of the poet in the twenty-first century as a woman standing in a dark doorway.
> She is a homemaker, but an odd one.
> She hovers in a dark doorway. She needs to be there at the threshold to find a balance, to maintain a home at the edge of the world.
> She puts out both her hands. They will help her hold on, help her find her way.
> She has to invent a language marked by many tongues.
> As for the script in which she writes, it binds her into visibility, fronting public space, marking danger, marking desire.
> Behind her in the darkness of her home and through her pour languages no one she knows will ever read or write.
> They etch a *corps perdu*.* Subtle, vital, un-seizable body.
> Source of all translations.
> (Alexander 2013)

[11] "Une poésie arabe en langue française".

[12] "L'écriture poétique m'a en effet permis de trouver un espace intermédiaire situé entre deux mondes – l'Orient et l'Occident, les deux rives de la Méditerranée, que je ne peux opposer –, un entre-deux, lieu de tous les possibles, lieu sans lieu où se renforcent le sentiment de la différence comme celui de l'appartenance, où s'élabore l'identité" (Silhol 2013).

Referring back to the German term "schwellen", to read Saïd and Alexander's poetry is to delve into hybrid polysemic texts which "swell" with the multi-layeredness of their lines in order to hold the multiple facets of their being. The works resemble their writers, functioning as a self-portrait and becoming same as a mirror held up onto who they are after the inner journey and border crossing they have undertaken. Looking inwards reveals a form of resistance. There is strength in boldly looking at oneself through one's own eyes. Writing oneself into being becomes a form of self-empowerment. Both poets write from the threshold of an exile experience, creating a threshold aesthetic and thereby finding roots in the space of poetry. The writing process enables them to ponder "what it means to make a habitation with words" (Alexander 2003, 281). Such a home at the edge, on the margins, in between evolves into an honest space, where pain, grief, searching, circular doubts, memories of home, anxious fears of being lost, politics, creativity and rebirth are given space to be figured out. Such a liminal space breathes release and freedom.

Sarah VOKE
Aix-Marseille Université

BIBLIOGRAPHY

POETRY

ALEXANDER, Meena. 1996. *The shock of arrival: reflections on postcolonial experience*. Boston: South End Press.

ALEXANDER, Meena. 2002. *Illiterate Heart*. 1 vol. Evanston (Ill.): Northwestern University Press.

ALEXANDER, Meena. 2003. *Fault Lines: A Memoir*. Revised and expanded ed. 1 vol. The Cross-Cultural Memoir Series. New York: The Feminist Press at the City University of New York.

ALEXANDER, Meena. 2009. *Poetics of Dislocation*. 1 vol. Poets on Poetry. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

ALEXANDER, Meena. 2013. "What Use Is Poetry?", https://www.worldliteraturetoday.org/2013/september/what-use-poetry-meena-alexander (accessed 15 May 2023).

ALEXANDER, Meena. 2015. "Bright Passage". *India Quarterly,* 2014, https://meenaalexander.commons.gc.cuny.edu/bright-passage-india-quarterly-2014 (accessed 15 May 2023).

Boni, Tanella. 2004. “La poésie est le lieu où je me sens moi-même”. Entretien de Tanella Boni avec Amina Saïd. Trois-Rivières, Africultures, http://africultures.com/la-poesie-est-le-lieu-ou-je-me-sens-moi-meme-3756/ (accessed 15 May 2023).

Saïd, Amina. 1985. *Métamorphose de l’ile et de la vague*. Préface Abdellatif Laâbi. Paris: Arcantère Editions.

Saïd, Amina. 1988. *Sables funambules : demeures, traces et méditation*. Voix au chapitre. Paris and Trois-Rivières (Canada): Arcantère / Les Écrits des Forges.

Saïd, Amina. 1992. *Nul autre lieu*. Trois-Rivières (Canada): Les Écrits des Forges.

Saïd, Amina. 1994. *Le secret et autres histoires*. Paris: Criterion.

Saïd, Amina. 2001. *De décembre à la mer: poèmes*. Clepsydre 32. Paris: Éd. de la Différence.

Saïd, Amina. 2002. *La douleur des seuils: poèmes*. Clepsydre 38. Paris: Éd. de la Différence.

Saïd, Amina. 2009. *L’absence l’inachevé: poèmes*. 1 vol. Clepsydre 93. Paris: Éd. de la Différence.

Saïd, Amina. 2011. *Les saisons d’Aden*. 1 vol. Poésie du Maghreb. Neuilly: al Manar.

Saïd, Amina. 2011b. *The Present Tense of the World: Poems 2000-2009*. Translated by Marilyn Hacker. United States: Black Widow Press.

Saïd, Amina, and Ben Dhiab, Ahmed. 1997. *Demi-coq et compagnie: fables de Tunisie*. La légende des mondes. Paris and Montréal: l’Harmattan.

Saïd, Amina, and Masʿūd, Ḥasan al-. 2008. *Tombeau pour sept frères*. 1 vol. Poésie du Maghreb. Neuilly: al Manar.

Silhol, Mylène. 2013. “Interview Amina Saïd”, KoMaghreb, June 4, 2013, https://komaghreb.wordpress.com/2013/06/04/interview-amina-said/ (accessed 15 May 2023).

Critical works

Benjamin, Walter. 1983. *Das Passagen-Werk. 1*. Edited by Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bhabha, Homi K. 2010. *The Location of Culture*. London: Routledge, “Routledge Classics”.

Cixous, Hélène. 1986. *Entre l’écriture*. Paris: Éditions des Femmes.

Derrida, Jacques, and Dufourmantelle, Anne. 1997. *De l’hospitalité*. Paris: Calmann-Lévy.

Duparc, François. 2009. “Traumatismes et migrations: Première partie : Temporalités des traumatismes et métapsychologie”. *Dialogue* 185, n.º 3: 15. doi.org/10.3917/dia.185.0015.

HALL, Stuart. 1990. "Cultural Identity and Diaspora". In *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by J. Rutherford, 222-237. London: Lawrence and Wishart.

NOUSS, Alexis. 2015. *La condition de l'exilé*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

SAID, Edward W. 2012. *Reflections on Exile and Other Essays*. London: Granta Books.

SAYAD, Abdelmalek, and BOURDIEU, Pierre. 2014. *La double absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Éditions Points.

SEGERS, Marie-Jeanne. 2009. *De l'exil à l'errance*. ERES. doi.org/10.3917/eres.seger.2009.01.

VIGHI, Fabio (ed.). 2014. *Between urban topographies and political spaces: threshold experiences*. Lanham, MD: Lexington Books.

WEIL, Simone. 1987. *The Need for Roots: Prelude to a Declaration of Duties Towards Mankind*. London and New York: Ark Paperback.

3.

THINKING ON THE THRESHOLD

Do riso de Nietzsche à enciclopédia de Borges: alguns apontamentos sobre limiares pós-humanistas

> *E que seja para nós um dia perdido aquele em que não se dançou ao menos uma vez!*
> *E consideremos como falsa toda a verdade que não seja acompanhada ao menos por um riso!*
>
> (Nietzsche 1998, 247)

Simultaneamente oblíquo e vasto, hesitando entre o vento fresco das altas montanhas e a sinuosa errância dos labirintos, o título do presente ensaio promete certamente mais do que aquilo que alguma vez estaria em condições de cumprir. Visa apenas aludir a alguns aspectos que, defenderei, caracterizam aquilo que gostaria de designar por hermenêutica pós-humanista. Aspectos que, prendendo-se com questões como a liminaridade, a intersticialidade ou o deslocamento, nos falam de um novo modo de encarar o humano.

Deleuze afirmava que o riso deveria sempre acompanhar a leitura que fazemos de Nietzsche, de Kafka e de Beckett. No volume *A Ilha Deserta*, é-nos dito que:

> O riso-esquizo (*le rire-schizo*) ou a alegria revolucionária é o que sobressai dos grandes livros, em vez das angústias do nosso pequeno narcisismo ou terrores da nossa culpabilidade. Pode-se chamar isso de "cómico do além-do-humano", ou então "palhaço de Deus", há sempre uma alegria indescritível que jorra dos grandes livros, mesmo quando eles falam de coisas feias, desesperadas ou terríveis. Todos os grandes livros operam já a transmutação e fazem a saúde de amanhã. Não se pode deixar de rir quando se misturam os códigos. Se se colocar o pensamento em relação com o fora, nascem os momentos de riso dionisíaco, é o pensamento ao ar livre. (Deleuze 2002, 359)

Por isso: "Aqueles que lêem Nietzsche sem rir, e sem rir muito, sem rir frequentemente, e sem dar gargalhadas às vezes, é como se não lessem Nietzsche." De resto, continua, "Mesmo Max Brod […] conta como os

ouvintes eram tomados pelo riso quando Kafka lia *O Processo*" (Deleuze 2002, 359). Não tinha declarado Walter Benjamin (comentando Proust) que, através do riso, o mundo como que se estilhaça? Não tinha também Foucault confidenciado que o ponto de partida para a sua obra *As Palavras e as Coisas* (1966) fora o assombroso riso que o assaltou ao ler "O idioma analítico de John Wilkins", de Borges?

Recordemo-nos de como, nesse conto, incluído em *Outras Inquisições* (1952), o narrador se reporta a uma apócrifa enciclopédia chinesa, intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*, segundo a qual os animais se dividem em "a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães vadios, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam como loucos, j) incontáveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, l) etc…, m) que acabam de quebrar o jarrão, n) que ao longe parecem moscas" (Borges 1998, 83).

O que nos causa perplexidade é a estranheza inquietante que decorre de nos vermos expostos na nudez do nosso ímpeto classificatório. O que nos causa desconforto não é o facto de a taxinomia classificatória ser forjada, mas sim o facto de ela transmitir uma aparência de verosimilhança. O que nos intimida e o que nos intima à reflexão é justamente o modo como, sob a capa de ordenação inaudita, pulsar a artificialidade, a arbitrariedade e a volatilidade da nossa própria *forma mentis*: das categorias e das grelhas hermenêuticas em que repousa o nosso pensamento. O conto de Borges é, assim, o espelho desfigurado, porém fiel, daquilo que nós próprios somos.

Como sustenta Foucault, o seu *magnum opus* nasceu do "riso que sacode à sua leitura, todas as familiaridades do pensamento – do nosso, do que tem a nossa idade e a nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a pululação dos seres, fazendo vacilar e inquietando por longo tempo a nossa prática milenária do Mesmo e do Outro" (Foucault 2002, 47). Como sempre, o mais vital em Borges situa-se nas entrelinhas, naquilo que permanece na penumbra. A inquisição borgesiana é como que consumada em surdina, através dessa frágil sabedoria em que nos tornamos, indefectivelmente, transparentes para nós mesmos.

O meu propósito, no que se segue, é argumentar que uma tal fluidez de fronteiras epistemológicas, para que o inusitado bestiário chinês aponta e que o salutar riso nietzschiano ratifica, se encontra plenamente actuante no campo dos estudos pós-humanistas. Numa primeira abordagem, poder-se-ia dizer que o pós-humanismo é um complexo corpo

discursivo que nos incita a pensar para além do humanismo, impelindo-nos a interrogar os alicerces da nossa cultura logocêntrica, bem como as clássicas divisões entre o Eu e o Outro, a mente e o corpo, a sociedade e a natureza, o humano e o animal, o orgânico e o tecnológico.

Donna Haraway, por exemplo, argumentou que o impulso pós-humanista brota da necessidade de contestar o excepcionalismo humano. Em *When Species Meet*, a autora debruça-se sobre a discussão freudiana em torno das três grandes feridas históricas infligidas ao narcisismo solipsista do sujeito humano: a revolução coperniciana, a teoria da evolução de Darwin e a teoria freudiana do inconsciente. A estes três magnos golpes ao narcisismo, Haraway acrescenta uma quarta ferida que se consuma na revolução cibertecnológica (Haraway 2008, 11-12), que, na sua óptica, concorre para um aprofundamento do descentramento humano.

Promovendo uma perspectiva pós-dualista e não-hierárquica capaz de reflectir sobre tópicos como a subjectividade, a alteridade e a ética, uma tal abordagem pós-humanista (que integra áreas tão diversas como os estudos literários, os estudos culturais, a eco-crítica ou a desconstrução) oferece uma renovação de paradigma em torno das discussões sobre o horizonte futuro do humanismo, da biopolítica, da tecnologia e da realidade virtual.

Não nos surpreende, pois, que uma hermenêutica pós-humanista produza uma perspectiva plural e híbrida, promovendo intersecções de discursos e de saberes, capazes de integrar um polimorfismo de metodologias para compreender o real em toda a sua complexidade. Porque disciplinarmente heteróclito, o campo da reflexão pós-humanista põe em movimento uma espécie de nomadismo, um deslocamento perpétuo de intensidades, propiciando a contaminação, a abertura e a porosidade.

O pós-humanismo procura, com efeito, testar um enquadramento não-antropocêntrico baseado na noção de um pós-exclusivismo e de um anti-especismo, segundo o qual o humano se encontra em continuidade ontológica com os animais e a natureza, não detendo uma posição privilegiada no mundo. Neste sentido, talvez seja desajustada a utilização prefixal no termo *pós*-humanismo, na medida em que o que se pretende consumar não é uma ultrapassagem ou superação do humanismo ou do humano, mas sim uma transformação crítica do pensar sobre o humano e sobre o humanismo. Na medida em que um pós-humanismo é simultaneamente um *pós*-humanismo e um pós-*humanismo*, torna-se clara a dimensão espectral que acompanha o termo, de tal forma que sobre ele pairará sempre o espectro daquilo que justamente procura desconstruir. Uma vez que é impossível uma evasão absoluta do edifício humanista,

resta-nos a inventiva tarefa de desconstruir os seus alicerces, de insistir no que nele permanece impensado e naquilo que retorna para assombrá-lo, exercendo sobre ele uma constante vigília. Segundo uma tal perspectiva, o pós-humanismo projectaria algo que o humanismo clássico jamais poderia ver, um pensamento da assombração que abala o lugar do ser e a metafísica da presença. A ideia seria então, não dizimar o homem, mas oferecer uma leitura contrapontualística de uma visão vincadamente antropocêntrica, seguindo o rasto das ausências e dos silenciamentos, em demanda de uma alteridade absolutamente outra.

Em todo o caso, não seria a tão proclamada morte do homem que estaria em causa, mas sim o crepúsculo de uma certa ideia de homem, ancorada no humanismo clássico de recorte renascentista (uma imagem esculpida por Descartes, Thomas More ou Erasmo e que o Homem Vitruviano de Da Vinci lidimamente representa), o que apontaria para a célebre coda de *As Palavras e as Coisas*, de Foucault: o rosto que se desvanece na areia da praia… "O homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tem posto ao saber humano. […] O homem é uma invenção, e uma invenção recente, tal como a arqueologia do nosso pensamento o mostra facilmente. E talvez ela nos indique também o seu próximo fim" (Foucault 2002, 421).

Expressa numa episteme pós-antropocêntrica que privilegia modos não-hierárquicos de ser-no-mundo, a abordagem pós-humanista encontra-se em estreita consonância com o conceito de "devir", protagonizado por Deleuze e por Guattari. Ao substituir identidade por diferença e o ser pelo devir, a ontologia deleuziana desbrava o terreno filosófico para pensar a heterogeneidade e a multiplicidade em que repousam todos os fenómenos.

O conceito deleuziano está indelevelmente associado ao anti-antropocentrismo, avançando que o homem não é o rei da criação, mas apenas um ser que se encontra em íntimo contacto com a vida profunda de todas as formas de ser. Propõe-se, pois, uma rejeição da faceta exclusivista do antropocentrismo, procurando pensar o sujeito humano enquanto elemento integrado numa intrincada rede de conexões, intercâmbios, ligações e cruzamentos com as demais formas de vida.

Trata-se de uma compreensão renovada do significado de se ser humano, que se torna, assim, menos ser e mais ser-com, para utilizar a terminologia adoptada por Haraway. Fazendo estremecer essencialismos, o enfoque é colocado em subjectividades em trânsito e em corporalidades fluidas. É justamente esta liminaridade ontológica, esta hibridização dinâmica, esta metamorfose identitária que é sublinhada por Pramod Nayar

na sua obra *Posthumanism*: "The human as a dynamic hybrid in critical posthumanist thought focuses not on borders but on conduits and pathways, not on containment but on leakages, not on stasis but on movements of bodies, information and particles all located within a larger system" (Nayar 2014, 10).

Paradoxalmente, é esta dimensão intersticial e híbrida que confere sentido e inteligibilidade conceptual àquilo que, de outra forma, poderia redundar num mero conjunto atomizado de reflexões oriundas de díspares áreas disciplinares. Será justamente esta noção de hibridismo que servirá de inspiração a diversos pensadores pós-humanistas como Bruno Latour, Rosi Braidotti ou Pramod Nayar. Todos eles perfilham uma cosmovisão pós-humanista que implica sempre uma iniludível dimensão ética que importa não perder de vista. Concebendo uma ideia do sujeito humano em continuidade ontológica com as demais formas de vida, o que daqui deflui é uma concepção de humanidade aberta e não narcisisticamente enclausurada sobre si mesma.

As linhas de fuga da investigação que presentemente me ocupam partem da hipótese segundo a qual os textos literários poderão ser perspectivados como laboratórios imaginários do possível e do impossível, funcionando como uma espécie de tubo de ensaio especulativo para antropologias e pós-antropologias do passado, do presente e do futuro. Neste sentido, poder-se-ia argumentar que o texto literário ensaia e testa, de forma ficcional, discursos complexos sobre a subjectividade pós-humanista, instando o leitor a reavaliar profundamente as relações entre a esfera humana e a esfera não-humana.

É nesse sentido que gostaria de aludir ao modo complexo como a sensibilidade pós-humanista da poesia de W. Szymborska não visa um dogmático aniquilamento da ideia de humanismo, tarefa que seria tão estulta quanto infrutífera. O que os seus poemas nos vêm, afinal, mostrar é quão importante se afigura o subversivo riso nietzschiano, quão necessária é uma celebração dos mundos em contacto e das zonas em contágio, quão urgente é desafiar as cesuras incessantes de que falava Agamben (2011, 29) e escrutinar "o espaço vazio, em todo o branco intersticial que separa os seres uns dos outros" (Foucault 2002, 47-48).

Argumentarei que é esta reverberação pós-humanista de recorte deleuziano que percorre a poesia de Szymborska e é com ela que esbarramos nos limites das nossas grelhas antropocêntricas, reconhecendo que são humanas, demasiado humanas. Estou em crer, aliás, que é justamente essa percepção crítica que desencadeia o ímpeto interrogativo de algumas das suas composições poéticas.

Atentemos no poema "Visto do Alto", em que se opera uma subversão do tradicional enquadramento antropocêntrico:

> Na estrada do campo há um besouro morto.
> Os três pares de patinhas, dobrou-os com esmero sobre o ventre.
> Em lugar do desvario da morte – asseio e ordem.
> É moderado o horror desta visão,
> âmbito rigorosamente circunscrito entre escalracho e menta.
> A tristeza não se pega.
> O firmamento é azul.
>
> Para nosso sossego, é uma morte como que mais chã
> – há um morrer para os homens outro para os bichos,
> que perdem – queremos crer – menos sentido e mundo,
> ao partirem – quer-nos aparecer – de um palco menos trágico.
> As suas almas miudinhas não nos assustam as noites,
> respeitam distâncias,
> conhecem os usos.
>
> E eis que aqui este besouro morto no caminho,
> num estado indeplorável, luzindo a um ínfimo sol.
> Pensa-se nele o simples tempo de o avistar:
> Parece que o importante só a nós diz respeito.
> Para vida que é só nossa, uma morte só nossa,
> morte que goza de prioridade absoluta.
> (Szymborska 1998, 157)

O que está aqui em jogo é a distinção entre a experiência da morte por parte do animal não-humano e a mesma experiência-limite por parte do humano. A descrição da ocorrência não causa qualquer repulsa ao sujeito lírico: depois da desapaixonada constatação de um besouro morto, somos transportados para um universo ordenado e composto, despojado de qualquer sinal de tragicidade, em que a repugnância, o desalinho ou o terror não encontram cabimento, sendo substituídos pela ordem e pelo asseio, num "âmbito rigorosamente circunscrito", proporcionando uma visão que apenas é mitigadamente horrífica. De resto, uma tal descrição é imediatamente comprovada tanto por uma anotação de carácter psicológico ("A tristeza não se pega"), como por uma anotação de carácter mais objectivo ("O firmamento é azul"). Essa aceitação prende-se com a disparidade ontológica que julgamos surpreender entre a dignidade daquela morte e a nossa própria extinção: "há um morrer para os homens outro para os bichos". O poema chama, pois, a atenção para o contraste entre a morte local do besouro e a morte cósmica do ser humano, sublinhando a arbitrariedade de uma tal diferenciação.

Na visão szymborskiana, o mundo natural revela-se alheio às pretensões antropocêntricas da intelecção humana, perspectivando-se assim o homem como apenas uma das múltiplas formas de existir. Um tal entendimento, conducente a um paradigma pós-humanista, encontra-se operante, embora com diferentes matizes, em diversos poemas da poetisa polaca, como "Paisagem com grão de areia", "Um não acabar mais", "Nuvens", "Társio", "Discurso na secção de perdidos e achados", "O silêncio das plantas" ou "Conversa com a pedra".

Para Szymborska o eu é uma instância movente, em permanente metamorfose. Apresentando um retrato precário do ser humano, a poética szymborskiana desfaz a ficção de um eu transcendental. Trata-se de um sujeito híbrido e em permanente devir, como eloquentemente confirma o poema "Discurso na secção de perdidos e achados" (Szymborska 2004, 161) ou o seguinte passo do poema "*** *Pôs-se também para mim o nada do avesso*", em que nos confidencia que "fui bétula, e lagartixa,/e provim de tempos e cetins/mutantes, coloridos cambiantes" (Szymborska 1998, 45), não esquecendo o poema "Tem piada", quando nos diz "mal lhe nasceu a mão da barbatana" (Szymborska 2004, 149).

Estamos, portanto, perante um sujeito transitório, em constante mutação, livre da ilusão das fundações ontológicas. Desenha-se a utopia de uma comunidade por vir que nasce da consciência da interligação entre todas as formas de vida. Em última análise, esta é uma poesia que se abre à alteridade radical, contestando o primado da subjectividade humana e celebrando a fluidez que permeia as metamorfoses identitárias.

Será esse, porventura, um dos grandes trunfos da poesia de Szymborska. O de exibir uma vocação irreprimível para o esboroamento das certezas, um entendimento da escrita poética que, repudiando a sumptuosidade apaziguadora das apoteoses e das palavras definitivas, elege a incurável ferida de não-saber, em que a ambiguidade, a incerteza e a hesitação assumem um papel preponderante. Quando, nos seus versos, um juízo se avizinha perigosamente do dogma, a sua voz replica com uma tonalidade irónica, advertindo: "Verdade, não me prestes uma atenção forte de mais" (Szymborska 1998, 143). É, enfim, uma voz que suspeita de si mesma, delicada forma de sabedoria que não se subjuga à vontade de poder e que nos fala de um esplendor ferido de que não há regresso.

Ricardo Gil Soeiro
CEComp, Universidade de Lisboa

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. 2011. *O Aberto. O homem e o animal*. Lisboa: Edições 70.

BORGES, Jorge Luis. 1998. *Obras Completas*. Vol. II. Lisboa: Editorial Teorema.

DELEUZE, Gilles. 2002. *L'île déserte et autres textes (1953-1974)*. Paris: Les Éditions de Minuit.

FOUCAULT, Michel. 2002. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70.

HARAWAY, Donna. 2008. *When Species Meet*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

NAYAR, Pramod. 2014. *Posthumanism*. Cambridge/Malden: Polity.

NIETZSCHE, Friedrich. 1998. *Assim Falava Zaratustra*. Lisboa: Relógio D'Água.

SZYMBORSKA, Wisława. 1998. *Paisagem com Grão de Areia*. Tradução de Júlio Sousa Gomes. Lisboa: Relógio D'Água.

SZYMBORSKA, Wisława, e MIŁOSZ, Czesław. 2004. *Alguns Gostam de Poesia*. Tradução de Elżbieta Milewska/Sérgio Neves. Lisboa: Cavalo de Ferro.

John Ashbery: Thinking of Images to Images of Thinking

How do we experience a thought? What happens when we turn to language to elucidate, develop, or flesh out a thought? In order to be able to *think a thought*, we need to be able to address it, stay with it, pull it in different directions and recognize its boundaries. In *The Vocation of Man*, Johann Fichte wonders: "And do I think that I am really thinking, or do I only think a thought of thought? What can prevent speculation from asking such questions and from continuing to ask them indefinitely?" (Fichte 1987, 70). Fichte treats thought like a *thing*. He asks what needs to happen in order for thought to move ceaselessly towards more questions, and for it to finally establish certain limitations, boundaries, or objective restrictions. For many modern poets, especially after the those traditions of modernism such as expressionism and surrealism which emphasize concrete description, the answer involved finding objective correlatives for thoughts and emotions, and constructing images that can arrest thought and delineate its conditions for interpretation. What happens, though, when a poet worries less about finding objective correlatives for thoughts and foregrounds instead the very activity of thinking itself? Can the various inklings, gestures, inflections, modulations that we use to drive a thought forward provide grounds for objectivity?

Charges against twentieth-century poetry for being obscure stem primarily from modernist poetry's decisive turn towards what Graham Hough once called the "critical method" of "crystal-gazing" (Hough 1960, 56). Hough was referring to the associationist modes of description that privileged foregrounding concrete imagery. Various critics such as Anna Balakian and Yvor Winters have characterized this mode as "post-symbolist" primarily because with symbolism the sensuous potential of imagery began to make rational discourse or intellectual statement seem redundant (Winters 1967, 253; Balakian 1967). In his famous account on symbolism, the late nineteenth-century poet and critic Arthur Symons praised the symbolist method as a "dutiful waiting upon every symbol by

which the soul of things can be made visible" (Symons 1971, 9). Symbolist poetry was essentially a demonstration of the confrontation between rhetoric and sensuality. Nevertheless, it was based on a constant *activity* of the mind as it tests the limits of rhetoric and reason in the face of overpowering sensuality. Charles Altieri likewise shows how symbolism treats consciousness "as a force that *actively* transforms the flux of human experiences into coherent perceptual and axiological structures" (Altieri 1979, 46)[1].

The symbolist interest in the activities of manifestation and emergence was inherited by future poets in the form of an obsession with the manifest and the objective. Distortion, montage, fragmentation, and juxtaposition became dominant methods for handling imagery and organizing the objective world. The short-lived but highly influential imagist movement, spearheaded by Ezra Pound, was the epitome of this tendency in English-language poetry, though other artistic movements within modernism (i.e. surrealism, expressionism) may be included in this category. Throughout this essay, I shall refer to this modernist tendency as post-symbolist. The primary goal of these poets was to unburden poetry from having to force thought and experience into unrealistically singular and cohesive structures of feeling. A post-symbolist sensibility allowed poets to pressurize language into highly overworked thought-images which gave language a degree of autonomy. Images could now perpetuate disinterested meditations of their sensuous characteristics without being registered immediately as mere extensions of a narratable psyche. Modernist poetry is also marked by a considerable degree of impersonality which was a direct consequence of this desire to grant images objective autonomy. The cognitive demands made by an image gained priority over direct descriptions of emotional states which ensued from their perception. The stylistic developments from the modernist period continue to inform much of world poetry. In fact, just as form and prosody were once the first markers of a satisfactory craft, the ability to work in a mode of attention centered on the image has become an unconscious criterion for assessing poetry today.

Poetic thinking today finds itself having to move beyond the image-oriented paralysis of post-symbolism, a mode of tending toward the dense, complex organization of sensibility in an instant. This tendency maintains the illusion that images will suffice if only the poet can pressurize them with the right amount of complexity, if various sensuous and object-oriented details are networked through a self-consciously elabo-

[1] Emphasis mine.

rate syntax. The illusion of this hard-fought, intellectual self-sufficiency closes art and thinking to the possibility of an ethical engagement that relies on more immediate and spontaneous modes of responsiveness. In the middle of the twentieth century, after two great wars and as the spirit of high modernism began to fade, poetry had to respond to new demands. The commitment to a post-symbolist sensibility made it difficult to search for satisfactory modes of agency and subjectivity for the lyric. This essay will attempt to explain the mid-century transition to a new kind of poetic sensibility which will be called "situational poetics". Symptomatic of this turn were an overt personalization of the lyric voice, a preference for anecdotal and colloquial style, performative and unmediated speech, and a general thematic penchant for banality and happenstance.

Imagism is only one strain in the history of modernism. Nevertheless, it is a dominant strain and its early ambitions, as inherited from symbolism and codified by Ezra Pound, continue to have profound influence on poetic thinking. My interest in imagism is focused less on a poetic movement and more on the general descriptive impulse associated with post-symbolist aesthetics at large. Accordingly, in the first part of this essay, I shall make a short philosophical assessment of imagist methodology, and in the second, turn to the American poet John Ashbery to illustrate how mid-century departures from imagism successfully assimilated its achievements into a situational mode. This last section will investigate how Ashbery manages to assign the objectifying impulses of literary description to the activity of thinking. Here, the sonnets of William Shakespeare will provide a compelling counterpoint, since though they pursue similar thresholds between metaphysical visuality and the relentless activity of thought, they employ more episodic attitudes toward imagery.

***

The post-symbolist moment in Anglo-American poetry is characterized by an unwavering turn to sensuous description. Imagist poets, for instance, abstained from issuing direct statements which explain a speaker's emotional or intellectual experience. Their preferred mode was to animate senses through dense, synesthetic, and syntactically elaborate imagery that would make explanation redundant. Ezra Pound defined an image in the *Poetry* magazine in 1913 as "that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time" (Pound 1913, 200). Images, however, are not the only way to present emotional and intellectual

complexes. At times, an explicit language that plainly describes an emotion or idea might create productive tensions with images that participate and concretize in the process of ideation. Imagism does not deny this, yet it often turns to imagery with a totalizing ambition, overburdening images with numerous functions and expectations, such that in many of Pound's short poems, the clarity of description obstructs the performative dimension of poetry. Imagist poems, in short, place extensive agency on readerly syntheses of their seemingly self-sufficient and sensuous descriptions. How else would the two images in either line of Pound's "In a Station of the Metro" connect? Paradoxically, however, to achieve this, Pound has to construct a heavily self-conscious rhetorical operation, taxing images with disproportionate syntactical, aural and grammatical precision. In "Alba", Pound turns to the old Occitan genre to compose his own version of a dawn-poem:

> As cool as the pale wet leaves
> of the lily-of-the-valley
> She lay beside me in the dawn.
> (Pound 2003, 287)

The impending separation of the lovers, a sense of having to let go is captured in the movement from the sensuous mode of the first two lines to the more general statement of the last line. Pound favored these sensuous descriptions which make one aware of an infinitely stretchable syntax. The first line feels light and airy, with monosyllables that are not cut-throat insistent but mellow and round: cool, pale, leaves. This unconfident ease is interrupted by a second line which creates a false expectation. Although the "of" initially suggests that the poet might continue stretching the image, he names a specific plant instead: "lily-of-the-valley". A compound name that nevertheless manages to sustain an interest in words as individual units of meaning and sound. The alliteration of "l" continues, and together with the unitary insistence of the hyphens, quickens the pace. The rhetorical experience around this image captures the emotional intensity of the speaker's experience. It is dawn, the lovers are parting soon, and this transitory moment captures both the desire for the present moment and the inevitable, uncontrollable passage of time. Pound's imagist method refuses to engage in plain statement and relies almost exclusively on the sensuous and structural qualities of language to elicit affective resonance.

Paul Celan made the following declaration about art in his timeless "Meridian Speech": "Art requires that we travel a certain space in a

certain direction, on a certain road" (Celan 2003, 44). The word "certain" [*bestimmt*] is a double-edged sword[2]. Celan plays with both senses of the word: Art can set us on a path that is specific: *this* space, *this* direction and *this* road. But one cannot help reading "certain" also as an indefinite adjective: a certain space, a certain direction and a certain road. The ability to oscillate between a *sense* of commitment and a particular set of commitments is one of art's unique and vital facilities. Historically, this has been one of the most important and recognizable features of lyric poetry: that it can mobilize our consciousness while simultaneously making us alert to the fact and necessity of our specific commitments. Charles Altieri formulates a similar argument:

> Intentionality is that orientation of consciousness that creates a transition from there being a situation to there being this situation. It defines how worlds appear for agents who have stakes in their appearance. (Altieri 2006, 40)

Accordingly, consciousness is animated by a set of phenomena and achieves an intensification of the present by recognizing the degree of inevitability in their relations, thereby securing a sense of *thisness*. This transformation brings about a growing awareness of our involvement in the field of perception. Our commitments become much more legible and our interactions with the world attain concreteness, a level of discernibility in expression. Like all lyric poetry, post-symbolist poetry also deals with situations but with a decisive emphasis on the *this* of the *bestimmt*. A specific image in a specific context with specific demands on our attention. A 'situational' poetic sensibility, on the other hand, attempts to keep this tension between the definite and the indefinite alive at every turn, and to that end, fashions a distinctly recognizable, spontaneous, and personal poetic voice.

Altieri's comments on intentionality and the presumed separation between the objects of our attention and the general structure of perception echo Edmund Husserl's phenomenological discourse. Even though Husserl was not a literary critic, he seems to me to be the most articulate and compelling theorist of modernism. Husserl regularly emphasizes prepositions as carrying the most significant weight in our perception: "the world purely and exclusively *as* – and in respect to *how* – it has meaning and ontic validity, and continually attains these in new forms, in our conscious life" (Husserl 1970, 148). This prepositional discourse is

[2] The original German is useful here: "Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg" (Celan 2004, 75).

non-teleological precisely because it *situates* thought rather than driving it incessantly forward towards an end. These moments reveal what Husserl calls "the manners of givenness": things do not exist simply *as such* but in specifiable aspects and manners. The world often demands that we engage in such mannerisms in our language to close the gap between thought and perception. Why do we say, "I feel sick *as* a parrot"? The metaphorical gesture gets my point across, intensifies it *and* brings me a degree of satisfaction for achieving a variation on the intentionality with which the world offers itself for perception. Lyric poetry takes this to an extreme and catalogues a convincing number of these variations, which gradually and through their relations attain a level of concreteness. If the metaphorical "as" is repeatedly used to communicate a certain lyric impulse, it will gradually acquire material presence in the poem. In other words, the rhetorical device may eventually turn into an essential gesture without which one cannot make sense of reality. Imagist aesthetics foregrounds the hypothetical impulse (*as if*) in using descriptive language to establish the text as only a mediated version of reality, thereby engendering an illusory sense of unity. Hence, poets like Pound rely on insistent syntax, alliteration, comparatives, compound-nouns, and conjunctions to implant this sense of irreducible relationality and continuity.

Husserl is interested in intentionality and holds that the intentionality ascribed to a life-world is always of second-nature. It is productive insofar it allows the observer to hold the world in some sort of tension.

> In this regard, we speak of the 'intersubjective constitution' of the world, meaning by this the total system of manners of givenness, however hidden, and also modes of validity for egos; through this constitution, if we systematically uncover it, the world as it is for us becomes understandable as a structure of meaning formed out of elementary intentionalities. (Husserl 1970, 168)

Husserl's argument is this: things have multiple *manners* of appearing and in our relation to things, we are essentially bracketing the things themselves and talking instead about *how* they appear to us. Since *how* something appears is always a question of interpretation, in talking about things, we are also exercising our judgement, and trying to close the insurmountable gap between the thing and our perception of it through employing a variety of cognitive, linguistic and performative acts. These acts are ways of validating our perception. For instance, if our language manages to match our situation, if we are able to do justice to our situation by finding satisfactory expressions (and thereby validating our percep-

tion), we are simultaneously disclosing the *structure* of meaning which mobilizes our ego to make commitments. In other words, it is always a mediated structure that remains accessible to the ego.

Similarly, imagism sought to move away from representation in order to emphasize the "elementary intentionalities" of perception and to replace identification with validation. That is, imagist poets consciously avoided smooth transitions between image and thought in order to prevent images from becoming mere markers of emotion. They wanted to do away with the tendency to interpret an image, for example, as speaking to an emotion or carrying analogical weight. To this end, they emphasized the process of sense perception as already and inseparably linked to thought and emotion. Hence, the term "symbol" was replaced by "image". Ultimately, imagism challenged readers of poetry to validate structures of perception by pursuing a kind of atonality in language, that is, by distorting grammar and syntax, deforming colors, shapes and space, and unsettling conventional prosody. As a result, readers had to piece the world together while simultaneously assessing whether the demands could, in their assembly, also create a sense of expectation and necessity. William Carlos Williams's declaration "no ideas but in things" is often reductively taken to mean turning the attention to the world of things. That is old news: lyric poetry was always interested in the world of things. Williams' declaration was an invitation to explore ideas *nowhere else but* in things and a rejection therefore of the sphere of ideation as such.

***

I use the word 'situational' to describe the poetic register that subsequently emerged because 'situation' refers to a fluid and pluralistic state where different tensions have not been resolved into identifiable categories. Many poets of the post-war period demonstrate a growing tendency to write about situations which might elicit different degrees of attention and identification without imposing the hardened contours of an *event* on their subject matter. Lauren Berlant has recently theorized a distinction between a situation and an event in *Cruel Optimism*, where she describes a situation as "a state of things in which *something* that will perhaps matter is unfolding amid the usual activity of life. It's a state of animated and animating suspension that forces itself on consciousness, that produces a sense of the emergence of something in the present that may become an event" (Berlant 2011, 5). Berlant's is a theory of affects: it is specifically interested in those thresholds when things are too much

in flux and the consciousness fails to separate itself from the action to become an indifferent observer. She calls this an "impasse […] a time of dithering from which someone or some situation cannot move forward" (Berlant 2011, 5). We cannot ask the question "what is happening?", since there isn't a discernible, unfolding event that obviates the who, the what and the when. Rather, there is a perpetual indiscernibility and about-ness in a situation: what is about to take place? Berlant calls this "a state of animated and animating suspension", precisely because, in such provisional states, the mind cannot identify certain patterns without at the same time growing conscious of its own role in organizing the scene. We try to find our bearing in a situation and not in an event.

A devotee of such states of "animating suspension", John Ashbery often throws readers into the vortex of an unfolding thought. This makes the reader self-aware of a need to inflect our voice at every turn. With each turn in thought, we come to inhabit a different manner or register. We cannot dwell in one place for too long *nor* can we fully integrate gestures into the larger meaning. In post-symbolist poetry, in contrast, images are used without the explicit demonstration of thinking; their intentionality is inevitably linked to their construction, for they are constructed *in* a certain way and as such exist *as* an aspect of consciousness. But this is not the case in Ashbery, where the revolutions of thought make up the primary gestures of a poem. As Ashbery said in an interview, "they [attempt] to keep meaningfulness up to the pace of randomness… I really think meaningfulness can't get along with randomness and that they somehow have to be brought together" (Ashbery 1987a, 87). Unlike a visual image, before thinking can achieve meaningful control and clarity, it has to travel through numerous random assumptions and associations.

Blue, water and waves are some of the most recurring visual cues and images in Ashbery's poems. This is not a coincidence. After all, a considerable number of his poems are about moving forward in time, and more specifically, about how we perceive this motion, how it changes our relationship to the contents of speech. In "Blue Sonata" Ashbery writes:

> There is a grain of curiosity
> At the base of some new thing, that unrolls
> Its question mark like a new wave on the shore.
> In coming to give, to give up what we had,
> We have, we understand, gained or been gained
> By what was passing through, bright with the sheen
> Of things recently forgotten and revived.
> (Ashbery 1987b, 243)

Ashbery, here, positions the reader in the instant between giving and giving up. The images are about to *give* the reader some kind of meaning: they are about to become available as metaphors or symbols. But this metaphorical availability is undercut by the inevitable turning of the wave, where the reader will have to give up the image and wait for the next one. After Ashbery establishes this incessant movement, he allows the reader a glimpse of *not a color but a tone*: a bright luster. Perhaps the foamy afterthought that we might observe on the surface of the sea. A resting state, which also resonates as a potential site for metaphorical contemplation. Notice, however, how Ashbery does not *produce* distinct images. There is a lack of teleology here. Ashbery does not complete a visual image like an imagist poet such as Eliot or Pound. He is more interested in the unstable tentativeness of images and how they change *concurrently with thought* before being realized as distinct or graspable entities. We are either too early or too late for images, and what survives is the potentiality of an encroaching visual. We have "gained *or* been gained". In other words, we have made something of this incessant motion, our encounter with the new has given us some new knowledge. But at the same time, we have been gained, so we are now a part of the way this scene unfolds. We impart some knowledge from this new thing, but in doing so we become a part of it.

As we continue reading, we might realize that the waves offer compelling visual correspondence for a number of things: how we experience time, how our thoughts run, and how we extract knowledge from experience. More importantly, perhaps, we realize how the wave is suggestive of the way the poem thinks and moves. This realization gives thinking a strange spatiality: the *movement* of thought, how it sutures seemingly unrelated things and grants them a sense of inevitable connection. We can locate the sutures rather quickly: "a new thing *that* unrolls", "question mark *like* a new wave" – Instances where the poem transitions between contexts, between different points of reference: these are all perceptible in the poem. Yet we can't possibly activate the *thinking* that the poem is performing without smoothening its surface, without leaping through its gaps. In doing so, we might find that our readerly impulses are entangled in the performative impulses of another voice. Ultimately, an appreciation of the poem's images depends on our discerning the *stage* of thinking that each revolution in thought presents.

The phenomenological orientation and the *kind* of thinking that takes place are crucial for all poetry. In Ashbery each turn in thought invites a different poise or gesture. Charles Altieri argues that "Ashbery defines a

radical form of *aspectual thinking* where transitions matter more than continuities and where the lyric abides primarily in elaboration in several registers rather than analysis or dramatic concentration" (Altieri, class lecture, April 25, 2017). The latter part of this analysis points to a traditional expectation we might have of the lyric: that it offer us a distinct and habitable voice. But in Ashbery, we have to sacrifice expectations of this kind because each compartment of thought employs distinctive gestures or registers. Hence, the images are often inextricable from the poem; they are diffused into the intimate performativity of individual gestures. Unless we enter these gestures, voice them and even give them an embodied inflection, thought lies dormant or deflates. Part of the reason why Ashbery manages to keep us going, as Jonathan Holden argues, has to do with syntax: "because the syntax of his sentences is so 'reasonable' sounding, so adeptly-connected over such long intervals… language, fit into such syntax, almost *has* to 'mean' something definite" (Holden 1979, 37). Holden's argument echoes Ashbery's comments about the necessity for evoking randomness. The poem poses like a thought, performs a logic, creates the impression that it is in the middle of a restless search.

The sonnets of William Shakespeare offer a productive comparative angle. His sonnets likewise demonstrate acute instances of contemplation and speakers impatiently trying to reason with a disobedient thought. Let us turn, for instance, to Sonnet 130:

> My mistress' eyes are nothing like the sun;
> Coral is far more red than her lips' red;
> If snow be white, why then her breasts are dun;
> If hairs be wires, black wires grow on her head.
> I have seen roses damasked, red and white,
> But no such roses see I in her cheeks;
> And in some perfumes is there more delight
> Than in the breath that from my mistress reeks.
> I love to hear her speak, yet well I know
> That music hath a far more pleasing sound;
> I grant I never saw a goddess go;
> My mistress when she walks treads on the ground.
> And yet, by heaven, I think my love as rare
> As any she belied with false compare.
> (Shakespeare 1997, 1773)

Until the final couplet, Shakespeare practically *argues*, listing examples to prove that his mistress could not possibly compete with some archetypal lyric comparisons. In reading this poem, the reader might

wonder: why go through such pains to negate praise? Is it really the poet's primary ambition to argue that the mistress is not quite as beautiful as his poetry might make her seem? Shakespeare's problem here is not so much with his lover or her beauty, but with language itself: he seems to be asking what might happen *if* we give poetic language such license, if we impoverish language to such extent by simply disseminating conventional rhetoric.

The dilemma is intensified in the final couplet once the *mode* of comparison changes. In the final couplet, one thing is not better or worse than the other, but it is *as rare as*, in other words, it is as beautiful or exquisite as the other. This is a jolting turn, for our mind, at ease with comparisons by now, has to adjust to a new way of relating to things *not* by declaring what is inferior or superior, but by locating equivalence. Now it is extremely difficult to secure both sides: what are they? It all depends on whether there is a caesura in the second line. Is she being compared to "any *that* she discredited with false comparisons" or "any she", any woman that is discredited with false compare? The difference is substantial. Whereas in the first scenario she is given agency, in the second, she is further assimilated into a category: "any she". This is exactly what an impoverished lyric language risks: in trying to praise a special one, it can turn her into just anyone.

The main tension in the sonnet – about language and the language of praise – is obvious *and* once deducted, the poem's images can be individually assessed to discover inherent contradictions in them. There is a reason why Shakespeare does not simply say: "snowy white" or "wire-y hair" and instead uses hypotheticals: "if hairs be wires", "if snow be white". *If* we take these descriptions to be our standard, can she rise up to them? That is, even before we get to their comparison with the mistress, the language of poetic praise is already rife with problematic or untruthful assumptions about the world itself. But herein lies the rub: since a single inquiry or thought sustains the poem, it is possible to extract these images (of coral, rose, snow) and group them together, thinking about them as emblematic of a mode. This ability awards readers a significant freedom with isolating and grouping individual images. The sonnet form especially prompts this kind of retrospective evaluation of its parts. After all, it is a top-heavy form: the first part, the octave, where the poet often establishes an intellectual impasse or dilemma is longer than the second part, the sestet. Moreover, Shakespeare habitually charges the final couplet of his sonnets with the energy of a verdict, shedding retrospective doubt on the problems and indecisions explored in the octave. This

complex, masterful structure results from Shakespeare's ability to harmonize the two dominant styles of the sixteenth century: while the sonnet works within the strategic operation of a Petrarchan conceit, the final couplets, often monosyllabic, echo the epigrammatic truth-telling desires of plain-style poems. Shakespeare's masterful synthesis of the two modes produces an ongoing tension between the image-driven, visual investment of conceit and thinking's desire to arrive at plain formulations.

Ashbery's ambitions are similar in terms of the balance he seeks between image and thought; however, unlike Shakespeare, he is invested in undercutting the readerly desire to isolate images. How can a poem convince us that its images are not simply emblematic but dependent on the specific inflections of a voice? That they are not *immediately* available for isolated contemplation? How can they obviate the radical presence of mediation? In Ashbery there is a considerably short duration between the immediate conceptualization of an image – when an image, such as the turning of the wave, becomes visible – and the realization that its possibility is the result of a complex process of mediation. This is because the image is not sensually constructed for perception and rather develops from our movement in and out a number of gestures or intellectual mannerisms.

In *Aesthetic Theory*, Adorno talks about the importance of a dialectical awareness about immediacy and mediation: "The shock aroused by important works […] is the moment in which recipients forget themselves and disappear into the work" (Adorno 2002, 244). The crucial point here is Adorno's emphasis on how the recipients forget themselves and disappear into the work. In Ashbery, this process is inevitable because unless we perform or voice the gesture that holds the thought, we cannot follow its trajectory. Its activation depends on our participation, on our "forgetting ourselves and disappearing into the work". Adorno continues, this disappearance into the work:

> […] is the moment of being shaken. The recipients lose their footing; the possibility of truth, embodied in the aesthetic image, becomes tangible. This immediacy in the fullest sense, of relation to artworks is a function of mediation, of penetrating and encompassing experience; it takes shape in the fraction of an instant, and for this the whole of consciousness is required, not isolated stimuli or responses. The experience of art as that of its truth or untruth is more than subjective experience: It is the irruption of objectivity into subjective consciousness. The experience is mediated through subjectivity precisely at the point where the subjective reaction is most intense. (Adorno 2002, 244-245)

The crux of Adorno's argument has to do with duration: "it takes shape in the fraction of an instant." We accept the terms of the poem in that instant when we lift the words off the page and inflect them in a manner that is convincing, in a manner that activates the flow and smoothens the apparent gaps in Ashbery into newly asphalted driveways. Since we have to do this ceaselessly while reading an Ashbery poem, our instantaneous willingness to cooperate with other voices keeps redrawing that "question mark like a new wave on the shore". There is, in this poetic operation, an incredible political potential because in the process, we come to inhabit, albeit for a short while, marginal voices that might not typically enjoy such spaces alongside dominant discourses in society. Had Ashbery simply attempted to represent the voice of the marginalized, he would have to face a mimetic dissonance since the very experience of marginalization involves there being a powerful, dominant, and often invisible network of forces. I see in Ashbery's poetry a *structural* examination of the social dynamics that produce marginalization by perpetuating an ideological necessity to preserve the inauthentic integrity of the lyric voice, or in other words, of the status quo.

Most importantly, in an Ashbery poem, we do not simply step into or ventriloquize the marginal voices but authorize them as necessary agents in moving through a thought. The political potential is most noticeable when we encounter marginal voices that we do not immediately recognize. When we do not really know how to lift them off the page, or when we are not quite sure how to inflect our voice and "enter" the language that is demanding a voice, the thought inevitably crumbles and the gaps start to demand more immediate attention. We have to work with this unfamiliar language and get to know it. Whereas images can be assimilated into an interpretive framework by granting language a surplus of visuality, gestures resist assimilation, they feel radically other. As José Esteban Muñoz proposes in *Cruising Utopia*,

> […] [c]oncentrating on gesture atomizes movement. These atomized and particular movements tell tales of historical becoming. Gestures transmit ephemeral knowledge of lost queer histories and possibilities within a phobic majoritarian public culture. (Muñoz 2009, 67)

The unstoppable movement of thinking in Ashbery is always accompanied by the gestures that make up thought. These ephemeral instances may have a short duration and require small adjustments or inflections of voice, but the completion of a thought, or at least, the semblance of consistency depends on our trying to get these gestures right. Ultimately,

then, the poem's images exist in a system of radical dependency and mediation: any conjecture about their symbolic value requires a recognition of the irreducibility of gesture.

In the concluding chapter to *Monolingualism of the Other: or, The Prosthesis of Origin*, Jacques Derrida captures the otherness of thought when he argues that every linguistic attempt produces an expectation, of which the speaker is not only the originator but also the witness. "Each time I open my mouth, each time I speak or write, I *promise*." (Derrida 1998, 67). Derrida shows how every linguistic utterance leaves behind a sediment of intentions, "the fatal precipitation of the promise". That we undertake speech to find a language for some emotion or thought is already in itself a demonstration of the lack of such language. Derrida posits that the anticipation which sends us in search of a language, the feeling that "there must be a language" "necessarily implies: 'for it does not exist'" (Derrida 1998, 67). Ashbery's poetry manages to foreground and renew this *promise* with every turn of thought, making our desire for language inseparable from any truth or verdict that thinking might yield. Imagist construction is still very much a part of Ashbery's technique, but moments of pulsating visuality do not pose any teleological relief to the poem. What Derrida calls "the fatal precipitation of promise" echoes what Ashbery calls "the mooring of starting out" at the end of "Soonest Mended" (Ashbery 1987b, 89). A similar sentiment can be found at the end of "Blue Sonata":

> It would be tragic to fit
> Into the space created by our not having arrived yet,
> To utter the speech that belongs there,
> For progress occurs through re-inventing
> These words from a dim recollection of them,
> In violating that space in such a way as
> To leave it intact. Yet we do after all
> Belong here, and have moved a considerable
> Distance; our passing is a façade.
> But our understanding of it is justified.

"In violating that space as / To leave it intact." This seems to me to be an apt definition for a symbol. Symbols allow us to sacrifice, albeit briefly, the irreducibility of an instance in order to sustain a dominant interpretation. Notice how the line fakes such a clearing: "in violating that space *in such a way as*…." The line-ending here invites a metaphor, an image which can explain and reduce this space to something we can visualize. But the next line suddenly establishes a causality by completing the

preposition with "to": "in such a way as / To leave it intact". It is important that Ashbery leaves us on the brink of a potentially symbolic opening, and redirects this expectation through causality. The movement of thought keeps mediating our access to and grasp of symbolic moments. Our immediate decisions (where to break the line) coincide with our realization of the presence of mediation. Our spontaneous decisions which favor some aspects of a line over others inevitably violate certain mechanisms. But in doing so, in not quite mastering a line, we leave it intact, recognizing its irreducible otherness as gesture. We experience, in other words, the constitutive potential of a gesture.

Notice also how many of these spontaneous decisions happen at the margins of Ashbery's poems, how Ashbery forces us to dwell and think at the margins of thought in order for thought to continue. The final turn in the poem is significant: "Yet we do after all belong here". We are not thinking about what's to come, what's *there* anymore, but about what is *here*. And *here*, Ashbery experiences a sense of belonging, a sense that in responding to the line's immediate demands, we can feel comfortable in the uncertainty of the *here* and *now*. The wave is a complete silhouette by this point, still informing our movement through the poem, unnamed. Though unnamed, it is here, and we are perhaps in it. And what once felt like a possible symbol has remained in speech like a trace: it has been reproduced in each and every gesture that situates us in a tentative *here*, where we might belong.

Melih Levi
Boğaziçi University

Bibliography

Adorno, Theodor. 2002. *Aesthetic Theory*, edited by Gretel Adorno, and Rolf Tiedemann. Translated by Robert Hullot-Kentor. New York: continuum.

Altieri, Charles. 1979. *Enlarging the Temple: New Directions in American Poetry, during the 1960s*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Altieri, Charles. 2006. "Reading for Affect in the Lyric: From Modern to Contemporary". In *Poetry and Pedagogy: The Challenge of the Contemporary*, edited by Joan Retallack, and Juliana Spahr, 39-62. New York: Palgrave Macmillan.

Altieri, Charles. 2017. "Pippin, Ashbery and O'Brien". Class lecture, Modernism in Art and Poetry. University of California, Berkeley, CA, April 25.

ASHBERY, John. 1987a. "Craft Interview with John Ashbery". Interview by Janet Bloom and Robert Losada. *The Poet's Craft*: *interviews from "The New York Quarterly"*, edited by William Packard, 79-87. New York: Paragon House.

ASHBERY, John. 1987b. *Selected Poems*. New York: Viking Penguin.

BALAKIAN, Anna. 1967. *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*. New York: Random House.

BERLANT, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.

CELAN, Paul. 2003. "The Meridian". In *Id.*, *Collected Prose.* Translated by Rosemarie Waldrop, 44. New York: Routledge.

CELAN, Paul. 2004. *"Todesfuge" und andere Gedichte*, edited by Barbara Wiedemann. Frankfurt: Suhrkamp.

DERRIDA, Jacques. 1998. *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*. Translated by Patrick Mensah. Stanford: Stanford University Press.

FICHTE, Johann. 1987. *The Vocation of Man*. Translated by Peter Preuss. Indianapolis: Hackett.

HOLDEN, Jonathan. 1979. "Syntax and the Poetry of John Ashbery". *The American Poetry Review* 8, no. 4: 37-40.

HOUGH, Graham. 1960. *Image and Experience*. Lincoln: University of Nebraska Press.

HUSSERL, Edmund. 1970. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Translated by David Carr. Evanston: Northwestern University Press.

MUÑOZ, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.

POUND, Ezra. 1913. "A Few Don'ts By An Imagiste". *Poetry* 1, no 6: 200-206.

POUND, Ezra. 2003. *Poems and Translations*, edited by Richard Sieburth. New York: Library of America.

SHAKESPEARE, William. 1997. *The Riverside Shakespeare*. Gen Ed. G. Blakemore Evans, 2nd edition. Boston: Houghton.

SYMONS, Arthur. 1971. *The Symbolist Movement in Literature*. New York: Haskell House Publishers.

WINTERS, Yvor. 1967. *Forms of Discovery: Critical and Historical Essays on the Forms of the Short Poem in English*. Denver: Alan Sparrow.

Zonas de luz, de sombra e de penumbra – no limiar da concepção arendtiana de política

Limiares são *lugares* de peso simbólico, com elementos dos quais se espera que migrarão para outros patamares, outras instâncias, outros destinos. Limiares são também *tempos*, que ora parecem deter-se, suspender-se, ora nos tornam perplexos pela sua fugacidade, mas que de um modo ou de outro deitam por terra qualquer ilusão de linearidade temporal. Enquanto *lugares*, eles dão acesso a saídas plurais, interiores ou exteriores. Enquanto *tempos*, eles dinamizam uma relação entre passado e futuro, que se defrontam, repelem e atraem por interpostas leituras.

Há também livros que podem ser considerados limiares, a partir da sua concepção e realização. Está neste caso o *Diário do Pensar – Denktagebuch* – de Hannah Arendt. Nesses cadernos, hoje editados em dois volumes, a autora foi anotando, ao longo de vinte e três anos, considerações que ensaiam práticas de liberdade e reflectem sobre as condições de possibilidade da realização dessa mesma liberdade – no pensar e no agir. Nele, vemos traçadas as linhas para futuras obras teóricas desta autora, em particular *The Human Condition*, publicada no original americano em 1958, e *The Life of the Mind*, editada em dois volumes por Mary McCarthy em 1978. Estamos a falar aqui de obras estruturantes do pensamento de H. Arendt, estruturas essas que estabeleceram as linhas teóricas que pautaram as suas reflexões.

No plano terreno (*The Human Condition*), temos o domínio da *vita activa*, ou seja, o posicionamento do ser humano face ao *mundo* e à *vida*. Aqui se tematizam três instâncias: 1. o *labor*, actividade cíclica reprodutora da vida, desprezado ou mesmo ignorado na Antiguidade Clássica e na Idade Média (por estar conotado com domínios considerados inferiores) e transportado para um papel determinante pela mão da teoria marxista; 2. o *fabrico* ou *criação* (a *poiesis* aristotélica), actividade linear, que se concretiza após a concepção de um modelo e termina no gesto que finaliza uma obra, ou *ergon*, obra essa assim dada ao mundo e que perdura para além de todo o processo; e 3. a acção (a *praxis* aristotélica),

interveniente no mundo através da comunicação entre pessoas no espaço intermédio que se torna público pelo mero facto de algum acto ou alguma frase poder ser visto, ouvido, contestado, relatado – numa palavra, testemunhado.

No plano conceptual, projectando uma futura obra sobre *A Vida do Espírito* (*The Life of the Mind*), H. Arendt distingue igualmente três actividades: 1. o *pensar* como diálogo reflexivo de qualquer indivíduo consigo próprio; 2. o *querer* como formulação, estabelecimento e imposição de um objectivo pelo indivíduo a si próprio; e 3. o *julgar* como construção argumentativa e dialógica sobre um assunto ou objecto. Se as considerações sobre o *Pensar* e o *Querer* puderam ser editadas, mesmo após a morte da autora, em dois volumes baseados em conferências proferidas no início dos anos 70, já do volume *Julgar* apenas conhecemos as notas sobre a terceira crítica de Kant e a imagem física da página de rosto do projecto, que se encontrava na máquina de escrever sobre a qual H. Arendt caiu de bruços, após o ataque cardíaco que a vitimou em Dezembro de 1975, com sessenta e nove anos. Apesar dessa lacuna, as considerações da autora sobre Kant foram editadas, e são numerosas as obras em que ela realça a importância da faculdade de julgar, nomeadamente para a acção política.

O *Diário do Pensar* (doravante mencionado no original como *Denktagebuch*, nas respectivas iniciais DTB, seguido do número da página) reflecte sobre todas as actividades, as terrenas e as espirituais, portanto sobre as matérias posteriormente destrinçadas e aqui mais explicitamente entrosadas, nos seus momentos de coacção e de liberdade e as conexões ocultas entre todas elas. Podemos chamar-lhe colectânea de apontamentos ou rascunhos, notas de leitura ou ideias associadas. A condução tranquila da sua escrita manual, visível em reproduções fac-similadas incluídas nos dois volumes, acaba por inibir qualquer eventual associação a termos como *brainstorming*. A liberdade do pensar poderá ter um ritmo labiríntico, mas só ocasionalmente febril. Ela é dada a todo o ser humano tanto pela negativa, através de uma libertação temporária face à obrigatoriedade de intervir no espaço público, como pela positiva, através da infinitude de objectos e assuntos passíveis de se tornarem em matéria de reflexão. Poderíamos assim dizer que o *Denktagebuch* constitui assim, espacial e temporalmente, o *limiar* das obras da autora.

Como se articulam, na sua consequente diferenciação, essas instâncias e planos? Se os encararmos separadamente, tudo parece simples à partida, mas logo nos apercebemos da complexidade de situações a que basta principiar por aceder. Por exemplo, se a experiência do pensar é em si

atemporal, ela também se serve da memória, como re-presentação, enquanto presentificação renovada, bem como da conjectura como antecipação (DTB 689). O pensar de H. Arendt discute, nesse diálogo consigo próprio, filósofos do passado ou contemporâneos. Por exemplo, H. Arendt interroga em Platão e Heidegger o sentido de contemplação (DTB 277) e a respectiva dimensão religiosa, que para ela seria destruidora desse espaço intermédio em que vivem e se instalam o mundo humano e o mundo edificado.

O leitor desses apontamentos apercebe-se de um debate implícito entre a língua materna da autora, o alemão, e a sua língua de acolhimento, o inglês, língua esta em que também são formuladas algumas (mas nunca a maioria) das considerações contidas nestas centenas de páginas manuscritas, posteriormente impressas e fac-similadas. A plasticidade da língua alemã permite por exemplo a H. Arendt diferenciar não só entre a interioridade do *An-denken* (veneração contemplativa, sempre suspeita para a autora) e a exterioridade alteritária do *Über-denken* (pensar sobre, reflectir mais profundamente, estendendo uma mão ao exterior). Sem hesitação, a autora coloca o seu sentido de pensar na proximidade da faculdade de julgar, ou seja, de conceber e emitir juízos sobre matérias do mundo, em relação às quais o exercício de desdobramento alteritário pode repetir-se *ad infinitum*. Nestas circunstâncias, o pensar-sobre seria uma etapa previamente indispensável a montante – precisamente no limiar – de qualquer forma de acção política que se quisesse responsável (DTB 644). Mais: antes de agir, o pensar permitiria presentificar, através da imaginação, a forma como uma acção poderia surgir, mas – de forma consciente e assumida, sublinhe-se – não mais do que isso, dada a impossibilidade de prever o desenvolvimento da complexa teia de consequências de qualquer acto, mesmo do mais bem-intencionado, bem como de qualquer palavra dita e testemunhada. À imprevisibilidade junta-se assim uma inerradicável dimensão de irreversibilidade. Entre essas formas de passado e futuro, o momento presente espreita como a oportunidade única de agir, assumidamente arriscada mas por isso mesmo valiosa, com o peso do *kairos* grego.

O *lugar do pensar* não seria assim nem público (como preocupação com o mundo), nem privado (sobretudo nas situações em que se tem a vida como objecto prioritário, mas também no que diz respeito à inefabilidade e intransmissibilidade de emoções ou sentimentos). Isto porque todo o pensar se articula com um lugar e com um tempo – e este livro de apontamentos de H. Arendt faz-nos descobrir e acompanhar as respectivas formas de articulação. Poderíamos dizer que, ao reconhecer igualmente

um *tempo do pensar*, a autora se senta no seu limiar conceptual para reconhecer que todos os pensamentos seriam formas de pensar-antes (*Vordenken)* e pensar-depois (*Nachdenken*), ou seja, de concepção e de reflexão (DTB 753). Podendo ser escutado através da palavra efabulada, e anotado através da palavra escrita para apontamento, o pensar seria já assim uma forma de *praxis*, de actividade que se cumpre através da própria realização, enquanto caminho que não se sabe à partida aonde vai dar mas que se faz caminhando – que se vai fazendo sem se saber aonde nos levará.

O pensar liberta – e aqui prescinde-se deliberadamente de um complemento directo – na sua dimensão auto-reflexiva e por aí quase sempre auto-irónica, sobretudo face à própria capacidade de sentir, que a autora encara como uma instância distinta, e por aí também observável e pensável. No limiar do pensar, onde tudo se des-realiza (DTB 786) como que para permitir a cada indivíduo exercitar a sua lucidez para o regresso à vida activa e portanto para a saída desse mesmo limiar, tanto a sequência de ideias e reflexões como a respectiva saída podem assemelhar-se à descoberta de uma porta aberta depois de se ter tentado sair da sala por uma janela demasiado alta ou por uma chaminé demasiado estreita (DTB 785).

E isto porquê? Em busca de uma resposta, façamos uma experiência de leitura da sua obra-chave, tanto das versões em inglês e alemão (esta da autoria da própria H. Arendt enquanto tradutora de si mesma), respectivamente *The Human Condition*, publicada em 1958, *e Vita Activa oder vom tätigen Leben* (publicada na primeira edição em 1960). O *Denktagebuch*, publicado em 2002, contém notas nestas duas línguas – crescentemente em inglês, à medida que a autora se vai familiarizando com a língua do país de acolhimento. Tal experiência representa não apenas um regresso à génese, mas a demonstração da permanência do que chamaríamos um "pensar liminar" numa obra estruturada e publicada em vida da autora. O que no *Denktagebuch* se articula explicitamente enquanto anotação de tópicos de reflexão (por assim dizer como limiar assumido) vai aqui entrar subcutaneamente – subliminarmente – numa deliberada discursividade que além do mais, para quem lê naquelas duas línguas, surpreende (ou não tanto) com a descoberta de que H. Arendt sempre terá pensado predominantemente em alemão e talvez também por isso se terá empenhado em reflectir sobre a própria linguagem.

Como se sai então do limiar do pensar, dessa confortável zona de penumbra que se exercita além do mais ao abrigo das diferenças do mundo mas, como vimos, de modo não só não alheio mas intrinsecamente articulado com elas?

Tal saída pode ser vista como um caminho iniciático para a vida activa. Para a pessoa concreta H. Arendt, sair do limiar do pensar para a acção ou para a criação (no seu caso a escrita) podia significar fisicamente levantar-se, como confessou em carta a Heidegger, do lugar privilegiado da cadeira de baloiço para se dirigir à máquina de escrever ou ao espaço público (cf. Arendt/Heidegger 1998, 198).

Neste contexto, uma leitura atenta da obra da autora não tem dificuldade em discernir o seu apreço pela *polis* grega. Trata-se aqui não tanto de insistir na nostalgia de um tempo perdido, como foi numerosas vezes apontado à autora, mas sobretudo de entender a dinâmica precisamente de tudo o que surge e das razões pelas quais surge, ou seja, *brilha* (*er-scheint*), por aí tendendo também, como uma estrela, a desaparecer da vista dos outros. Sabemos que a igualdade política entre os cidadãos (mau grado o seu carácter selectivo enquanto grupo excluindo escravos, mulheres e praticantes de numerosas profissões) era entendida na *polis* como uma herança única, a preservar e revitalizar, enquanto conflitualidade agónica de palavras e actos; e a caducidade da *praxis*, como acção que se cumpre através da respectiva realização, teria sido impossível de suportar (no duplo sentido da palavra: sofrer e apoiar) sem a colaboração da *poiesis*, ou seja, de obras escritas, declamadas, pintadas, esculpidas ou construídas – obras essas destinadas a perpetuar aquelas palavras e aqueles actos que de outro modo desapareceriam para sempre, caindo no esquecimento.

Assim se manifesta e se mantém o que para a autora constitui o mundo, pelo menos esse que deve ser considerado digno de ser amado, respeitado, cuidado. Hoje, vinte e seis séculos mais tarde, verifica-se a continuidade daquele *topos* até nas situações mais banais: quem é capaz de assumir a fugacidade de um momento de felicidade ou de glória sem fazer não apenas um mas muitos *selfies*, sem os postar nas redes sociais? Isto passando por cima das épocas de diversas formas de iconografia, do retrato pintado, da fotografia, mas também das obras escritas na sua pluralidade genológica e veiculada por diferentes *media*. E quem consegue viver sem o reconhecimento alheio, nem sempre obtido através de intervenção cívica ou criativa (ou ambas) em prol do mundo, mas tantas vezes numa ânsia desmedida por tornar conhecida a própria imagem?

Para além destes casos extremos e até *clichés*, o que nos cabe diferenciar são as considerações de H. Arendt sobre as virtualidades do espaço público, mau grado as deformações causadas pela ingerência de critérios inerentes a outras actividades que não o agir e o falar específicos da *praxis* interactiva. A ingerência de critérios manipuladores e funcionais, ou seja, o uso indevido de mecanismos de meios e fins inerentes ao

processo de fabrico no que deveria ser uma situação aberta sem finalidades pré-estabelecidas, tais transgressões têm trazido ao longo dos séculos efeitos devastadores tanto para a acção como para o pensar humanos, considerados por H. Arendt as mais nobres actividades da nossa condição no mundo e, nunca é de mais repetir, ao alcance de qualquer ser humano, mesmo em condições adversas e em "tempos sombrios".

Tal ingerência de critérios *poiéticos*, e por aí manipuladores, constitui um sintoma de violência e permite-nos entender as estruturas de poder. Mais uma vez, a língua alemã evidencia uma riqueza face a outras línguas no uso de uma única palavra, *Gewalt*, que ao designar tanto *poder* como *violência* recorda um longuíssimo historial pautado por guerras e conflitos de interesses, a montante de situações como as que verificamos no equilíbrio sempre precário das modernas democracias, em que cada conquista tem de ser negociada e a memória histórica de tempos menos pacíficos preservada. Para a autora, só existe poder como resultado de consensos e compromissos e sempre – sublinhe-se – em equilíbrio instável, permanentemente (re)negociado. Senão, sabemos que já não se trata de poder mas de violência.

Mas também depreendemos das anotações do *Denktagebuch* o modo como, no domínio da vida do espírito, a história da filosofia é fértil em manifestações de ingerência *poiética* e subsequentes condicionamentos da liberdade de pensar. Estão neste caso, para além de toda a tradição metafísica, formas de categorização do pensamento, ou seja, a subordinação do mesmo a categorias que tendem a tornar-se numa óptica formatadora, numa matriz a partir da qual se vê o mundo – e se distorce ou mesmo se manipula o que se vê. Temos como exemplos as filosofias da História, paradigmas como a dialéctica – idealista ou materialista – hegeliana ou marxista, a vontade negativa de viver schopenhaueriana, a vontade positiva de poder nietzschiana, até ao conceito heideggeriano de um mítico Ser, *Seyn* (que Heidegger escrevia com y) e de forte suspeição platoniana. A enumeração de modos de categorização poderia continuar *ad nauseam* pela actualidade dentro. Mas existem excepções. O nome de Karl Jaspers, orientador de tese e amigo constante da autora, pontifica quase isolado como detentor de uma forma de pensar não tirânica (DTB 45), bem como Montesquieu, que teria defendido uma virtude republicana sem dominação, um princípio político como relacionamento com base jurídica, uma acção não necessariamente condicionada por interesses particularistas (DTB 328).

Na conhecida entrevista televisiva dada a Günter Gaus em 1964, H. Arendt declara ter deliberadamente optado por fazer teoria política e não

filosofia política, isso pelo facto de rejeitar todas as formas de ingerência manipulativa na liberdade de pensar (cf. Arendt 2001, 12s.). O texto da entrevista foi posteriormente transcrito e está também traduzido em português. A visualização da mesma (no YouTube) é imprescindível mesmo para quem não sabe alemão, graças a uma rigorosa legendagem em língua inglesa.

Algo semelhante se passa face à manipulação do agir. Grande parte dos artigos e análises políticas da autora foram dedicados a desconstruir modos de distorção e bloqueamento das condições de possibilidade da acção política, em espaços intermédios entre as pessoas, enquanto manifestação espontânea e natalidade simbólica, provavelmente como réplica indirecta, não isenta de ironia, ao ser-para-a-morte heideggeriano. Porque, para H. Arendt, só esse espaço intermédio pode separar e unir, logo diferenciar. Neste contexto, não é de surpreender a desconfiança da autora face ora aos discursos identitários, como sendo ideologicamente condicionados, ora à psicanálise como tentativa de leitura abusivamente especulativa do que seria pura e simplesmente invisível e por aí insondável. Trata-se para H. Arendt, em ambos os casos, de perspectivas redutoras e potencialmente manipuladoras.

Não se cansando de tematizar a distinção entre várias formas de coacção e a possibilidade de, precisamente irrompendo contra qualquer condicionamento, como vimos surgir e brilhar (*er-scheinen*) no domínio público, H. Arendt rejeita porém a obsessiva dicotomia rousseauiana entre *sociedade* (cuja origem romana e imperial ela justamente sublinha) e *intimidade* de acordo com concepções estereotipadas e oposições enganosas de aparência e ser, falsidade e genuinidade (DTB 530).

Como sabemos, no início dos anos 60 H. Arendt viajou para Jerusalém a fim de reportar sobre o julgamento de Adolf Eichmann. Os artigos que publicou em *The New Yorker* e posteriormente recolhidos no livro *Eichmann em Jerusalém. Uma reportagem sobre a banalidade do mal* suscitaram uma polémica que a levou a reflectir sobre os caminhos ínvios da liberdade, que não podem furtar-se à possibilidade de invenções desprendidas do senso comum e do mundo intermédio entre e génese e a configuração. Muitos desses produtos, vulgo mentiras e calúnias, são usados como armas de arremesso ideológicas e com má-fé – aquilo que hoje é profusamente denominado de *fake news* para uso e abuso de agentes manipuladores, presos na teia de jogos de interesses.

H. Arendt sempre recorreu também a exemplos inspirados na literatura, como formas de oásis simbólicos que inspiram o pensar e reforçam, assim como os afectos comunicativos, a sensação de uma pessoa se sentir

em casa ao compreender e fazer-se entender, como disse na entrevista a G. Gaus. Mas esse "sentir-se em casa" (no original, que, como foi dito acima, se pode ver na entrevista *online*, *Heimatgefühl*) não se refere a uma casa que prende uma pessoa a preconceitos e comportamentos condicionados por visões redutoras, antes a um limiar de onde se parte, onde se renasce simbolicamente, para interagir e aonde se volta para pensar e respirar fundo.

No ano de 1962, quando H. Arendt tomou conhecimento da sentença de morte por enforcamento de Eichmann, argumentou que compreendia a mesma sentença pelo facto de considerar impossível admitir, e com isso permitir, que alguém que tivesse sido co-responsável pelo extermínio de milhões de pessoas pudesse viver na Terra com os outros seres humanos (cf. Arendt 2013, 359s.). A sua tão discutida – e incompreendida – tese sobre a "banalidade do mal" teria afinal como origem uma crítica à incapacidade ou indisponibilidade para reflectir, em suma, parar para pensar antes de agir – senão, correr-se-ia o risco de apenas obedecer – tanto a ordens como a ideologias.

Sobre os condicionamentos da vida na casa do mundo, Luis Buñuel construiu nesse mesmo ano de 1962 uma admirável metáfora no filme *El ángel exterminador*. Num jogo em tons de negro, branco e cinzento, um grupo de pessoas não consegue sair da casa apalaçada onde esteve reunida numa festa e permanece ali barricada durante um tempo indeterminado sem motivos aparentes que impeçam as pessoas de sair para a rua. Nesses dias de clausura, as personagens vão deixando crescentemente vir à superfície os mais primários instintos de sobrevivência. O crescendo de violência, fruto desse aparente feitiço, é abruptamente quebrado quando alguém se lembra de reproduzir a situação inicial em que todos estavam quase a sair e a partir da qual todos acabam por poder sair, vendo-se assim restabelecidas as condições de possibilidade para, real e metaforicamente, se passar por uma porta que nunca estivera trancada.

Assim poderíamos ver também, como um lugar sem portas, esse limiar do pensar a que se volta sempre, alternando entre a luz pública, a sombra privada e a penumbra dos lugares de passagem. E o que esse limiar nos traz é a eterna pergunta, a que cada um responderá à sua maneira: o que nos impede de pensar e agir livremente, pelo menos nos países que consagram a liberdade de expressão na sua lei fundamental? Quais os condicionamentos reais, quais os que são apenas imaginados?

Hannah Arendt demonstra como tais condicionamentos podem ser desconstruídos, ou seja, feitos surgir – *er-scheinen* – para desaparecerem na nulidade do seu cunho ideológico. Por aqui também compreendemos

uma vez mais o profundo cepticismo da autora face aos labirintos voláteis da psicologia, bem como da psicanálise, pela sua não-mundaneidade, pelo seu carácter apolítico ou mesmo anti-político. Porém, e aqui poderemos apontar uma possível lacuna, a autora mostra-se indiferente aos impulsos porventura dados pelas emoções a uma vontade de (inter)agir, e por aí inscreverem-se como factores num processo *protopolítico.* Uma leitura possível seria o conhecimento do que para a autora era relevante apenas enquanto fosse nomeável, descritível, testemunhável.

Concluindo: para sair do limiar do indizível e regressar às configurações do mundo, o *Denktagebuch* dá-nos um poderoso impulso, fornecendo-nos um patamar de liberdade, ou de libertação. Analisado à luz das obras publicadas da autora, este "caderno de notas" revela não apenas a sua natureza de limiar, mas também um carácter de trampolim para as mesmas obras. Visto no contexto do encadeamento pensar-agir, o mesmo "caderno" (contendo, no seu todo impresso 824 páginas, fora as notas das organizadoras) abre-se assim tanto à reflexão como ao mundo, abrindo também o leque de zonas de luz, sombra e penumbra entre duas instâncias que para ela devem permanecer tanto diferenciadas como articuladas, em espaços e tempos intermédios.

As metáforas da luz, da sombra e da penumbra não se aplicam porém apenas à acção e ao pensamento, ou aos domínios público e privado, ou seja, à respectiva teorização. Elas estão presentes na política e na História, podendo esta ser reescrita como narrativa em que sobressaem aquelas figuras que se movem em condições adversas. Como escreve H. Arendt no prefácio a *Homens em Tempos Sombrios*: "Mas até nos tempos mais sombrios temos o direito de esperar ver alguma luz, e é bem possível que essa luz não venha tanto das teorias e dos conceitos como da chama incerta, vacilante, e muitas vezes ténue, que alguns homens e mulheres conseguem alimentar em quase todas as circunstâncias e projectar em todo o tempo que lhes foi dado viver neste mundo" (Arendt 1991, 10).

Teresa M.L.R. Cadete
CEComp, Universidade de Lisboa

BIBLIOGRAFIA

ARENDT, Hannah. 1958. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press. [Tradução alemã *Vita Activa oder vom tätigen Leben*. München, Zürich: Piper 1981. Nota: existe uma tradução portuguesa, aqui não utilizada não apenas por razões de exegese textual, mas por conter erros grosseiros de tradução, nomeadamente a frequente – e inexplicável – confusão, traduzida por uma permuta terminológica entre "trabalho" e "labor": *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D' Água 2001].

ARENDT, Hannah. 1964. *Zur Person: Full Interview with English subtitles*, https://www.youtube.com/watch?v=dVSRJC4KAiE (acesso em 11.4.2023).

ARENDT, Hannah. 1971. *The Life of the Mind. 1. Thinking. 2. Willing*. Harcourt Brace Jovanovich: NY [Tradução portuguesa *A Vida do Espírito. 1. Pensar. 2. Querer*. Lisboa: Instituto Piaget 1999].

ARENDT, Hannah. 1991. *Homens em Tempos Sombrios*. Lisboa: Relógio D' Água.

ARENDT, Hannah. 2001. *Compreensão e Política e Outros Ensaios 1930-1954.* Lisboa: Relógio D'Água.

ARENDT, Hannah. 2002. *Denktagebuch 1950-1973. Herausgegeben von Ursula Ludz und Ingeborg Nordmann*, 2 vols. München: Piper.

ARENDT, Hannah. 2013. *Eichmann em Jerusalém. Uma reportagem sobre a banalidade do mal.* Coimbra: Tenacitas.

ARENDT, Hannah, e HEIDEGGER, Martin. 1998. *Briefe 1925-1975.* Frankfurt am Main: Klostermann.

4.

BETWEEN ARTS

Grafias dos peritextos no livro-álbum: propostas de travessias nas (entre)linhas de *O rosto da avó*

> *Uma folha impressa é uma superfície por onde os nossos olhos deslizam e na qual os nossos dedos tocam.*
> (Caraça, Cardoso, e Mendonça 2018, 210)

> *Esquecemos vezes em demasia que o texto não é só o papel* nobre *onde está a experiência literária – e o leitor.*
> (Zink 2011, 117)

> *Os livros são os degraus do limiar…*
> (Calvino 2018, 94)

Introdução

No manifesto *A Utilidade do Inútil* (Ordine 2016), Nuccio Ordine, após uma ampliação do oximoro convocado pelo título que proporciona inesgotável apelo à reflexão, explicita a crescente dificuldade da sociedade em geral em compreender "para que servem" a Música, a Literatura ou a Arte. Alertando para o caráter supérfluo que muitos, hodiernamente, associam a tudo o que não produz lucro, Ordine consagra a primeira parte do manifesto à "útil inutilidade" da Literatura, aspeto que, neste lugar, nos parece merecer particular reparo. Num passeio que associa a delícia do rigor do raciocínio ao amor pela Literatura, o autor atribui-lhe a função fundamental, pela imunidade de aspiração ao lucro, de se posicionar como resistência ao egoísmo, instituindo-se enquanto antídoto à barbárie do útil, pelo acolhimento da gratuidade e do desinteresse.

Não por acaso, assumindo igualmente a forma de manifesto – desta feita, pelos leitores de poesia – numa irreverência estimada pelos que cultivam a palavra nas suas grafias plurais, Filipa Leal defende que "A poesia também é literatura" (Leal 2015, 25), cuidando dos leitores que

encontram na poesia excecional alento, e recusando traçar limites muitas vezes forjados em imposições "úteis." A opção por um exercício de cidadania "alienado" que se plasma e se anuncia no manifesto, configurando, ao mesmo tempo, um fulcral movimento de liberdade, concilia-se, a nosso ver, com a importância central da generosidade implícita e explícita no amor pela Literatura pelo qual pugna Nuccio Ordine. Ao longo da nossa reflexão procuraremos ir retomando algumas das linhas que confluem no diálogo com o qual encetamos esta introdução, reencontrando, em tais lugares, o(s) lugar(es) dos peritextos.

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Na obra que consagra à "paratextualidade" enquanto objeto de estudo, Genette (1982) define-a como um dos cinco tipos de relações "transtextuais[1]" merecedoras de atenção, designando-a como a relação que o texto propriamente dito estabelece com o seu paratexto: título, subtítulo, prefácio, posfácio, prólogo, ilustrações, bem como outros elementos que dotem o texto de um aparato de caráter variável e diversificado (por exemplo, comentários tendo como destinatários os leitores).

Posteriormente, em *Seuils* (Genette 1987), o paratexto ressurge com distintos desdobramentos, sendo encarado como o conjunto de elementos que *prolongam* e *envolvem* o texto. Tecido de replicações nele imbricadas, o paratexto é, nesta circunstância, redefinido como matéria-prima constituída pelo peritexto e pelo epitexto (movimento importante no âmbito da sua reflexão mais apurada). Enquanto o epitexto diz respeito aos elementos externos que tenham os *media* como suporte privilegiado (por exemplo, entrevistas, conversas, etc.) ou que surjam como forma de correspondência privada[2], o peritexto assume particular relevo por incorporar o conjunto de elementos em torno do texto e dos seus interstícios, "[…] dans l'espace même du volume" (Genette 1987, 10) – integrando, entre outros, a capa, a contracapa, a sobrecapa, o título, a dedicatória, o prefácio, o título dos capítulos e as epígrafes. Limiar(es), pois, de múltiplos amparos, oferecendo aos leitores amplas possibilidades de reentrada(s) e renovando caminhos que

[1] A "transtextualidade" ou "transcendência textual" do texto é definida do seguinte modo: "[…] tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes" (Genette 1982, 7). Além da "paratextualidade", Genette identifica mais quatro tipos de relações "transtextuais" – a "intertextualidade", a "metatextualidade", a "arquitextualidade" e a "hipertextualidade". Para uma explicitação detalhada de tais relações, veja-se Genette (1982).

[2] As duas modalidades apontadas configuram a distinção entre "epitexto público" e "epitexto privado" (Genette 1987).

podem revestir-se de assombros – em repetidos apelos, como sucede, em nosso entendimento, no que respeita ao caráter multiforme que assumem no livro-álbum para a infância.

Os peritextos do livro-álbum para a infância (*picturebook*), pelos pactos de generosidade que promovem, na luminosidade da tela ampla em que a Literatura se institui, merecem fazer parte indispensável da reflexão sobre os desdobramentos versáteis do conceito de limiar e das suas permanentes metamorfoses (num movimento que percorre, hoje, aliás, os conceitos de leitura e de literacia da leitura[3], face às mudanças que se vão sucedendo na sociedade atual).

O acolhimento que os peritextos podem proporcionar aos leitores, o que põem a descoberto e resguardam, o que silenciam e o que dizem são, do nosso ponto de vista, formas de ampla generosidade que transbordam das páginas para potenciar, por vezes, tessituras de afetos – bem como múltiplas formas de estar entre o verbal e o não verbal do que (não) vemos quando lemos[4]. Fazendo eco do que Filipa Leal versatilmente refere em relação à poesia, entendemos que os peritextos têm lugar maior na Literatura.

Pela sua condição híbrida construída de uma imensa tessitura de interações texto/imagem, o livro-álbum contemporâneo convida a uma reflexão, de cariz multifacetado, sobre os desdobramentos dos limiares que nele confluem. No limiar, cuja condição singular é, obrigatoriamente plural, três consoantes e três vogais anunciam o equilíbrio precário de um espaço "entre" – cujo caráter preposicional ou o imperativo associado à forma verbal medeiam experiências de leitura que apelam a uma miríade de sentidos. No livro-álbum, os limiares permitem, também, degustar o inusitado e contemplar o ausente, de formas muito diversificadas.

Investigação realizada sobre o livro-álbum contemporâneo tem começado a desnudar o corpo dos textos e dos seus limiares, possibilitando experiências de leitura em que a componente verbal e visual se conciliam para formar um todo harmonioso. Como sublinham Nikolajeva e Scott, "The reader turns from verbal to visual and back again, in an ever-expanding concatenation of understanding" (Nikolajeva e Scott 2001, 2). A atenção que crescentemente tem recebido instiga novos olhares que se fixam no aparato peritextual cuja complexidade e multidimensionalidade implicam reler os elementos que o constituem como espaços de reabertura constante a cumplicidades promovidas com os leitores (nos limiares que os acolhem). Na investigação consagrada aos peritextos do livro-álbum, têm sido sublinhadas: i) a

[3] Confiram-se, por exemplo, a esse respeito, Mangen (2016) e Frankel et al. (2016).
[4] A propósito do que podemos ver quando lemos, veja-se Mendelsund (2015).

extraordinária riqueza de elementos menos comuns, como a sobrecapa, e o seu papel relativamente ao traçar de itinerários de redescoberta do processo de leitura (Ramos e Mattos 2018); ii) a centralidade que desempenham no livro-álbum sem texto (Arizpe 2013; Bosch 2015), com implicações para a revisão dos modos como concebemos o limiar enquanto espaço privilegiado para desvendar sentidos implícitos e explícitos na narrativa visual; iii) a importância das guardas iniciais e finais (Consejo-Pano 2011), portos de abrigo de teias plurissignificativas que envolvem os leitores, clamando por "[…] uma nova descoberta nas entrelinhas" (Calvino 2018, 289).

2. *O Rosto da Avó* – (entre)linhas e fios

O Rosto da Avó (Ciraolo 2017) é o terceiro livro, da autora e ilustradora Simona Ciraolo, editado em Portugal pela Orfeu Negro. Os livros-álbum que o precedem anunciam o cuidado e a delicadeza de que surge imbuído o traço de Simona Ciraolo, quer esteja em causa a simplicidade do desejo de um abraço, entrelaçado nas letras que se desenham no título – *Quero um Abraço* (Ciraolo 2015) –, quer se trate de procurar a chave – ousadamente à vista dos leitores, oscilando na lombada de *O Que Aconteceu à Minha Irmã?* (Ciraolo 2016) –, que desvende os afetos de uma relação, em crescimento, com uma irmã mais velha.

No título do livro-álbum, escrito a lápis, a opção pela letra que simula a escrita da criança é testemunho do que Nuno Júdice (d)escreve do seguinte modo: "As mais pequenas variações do que é o amor/são transcritas nas linhas do caderno onde a criança escreve, sem saber ainda que não sabe escrever" (Júdice 2008, 92). Da linha como testemunho do amor se veste também a lombada do livro, em tecido, limiar no qual se desenha um pontilhado de linhas que os dedos dos leitores podem aflorar, tocar, percorrer, com maior ou menor demora. O apelo ao toque, muito vivo na capa do livro, ganha relevo na opção pelo destaque do rosto da avó, envolvendo os leitores numa miríade de sensações, de forma tão avassaladora quanto bela, e clamando pela sua atenção. Do retrato do abraço entre a avó e a neta irradia luz que se entrecruza: i) nas múltiplas linhas do rosto da avó; ii) na face que a menina encosta, carinhosamente, à face da avó; iii) no entrelaçamento das mãos da neta, no pescoço da avó; iv) nos dois corações desenhados, em rosa vivo, que tingem o rosto da avó.

As linhas traçadas desvelam outros fios da narrativa aqui iniciada, gerando expectativas plurais nos leitores mas, sobretudo, apelam a uma experiência de leitura que se reconstrói enquanto deleite visual e táctil – possibilitando escutar a narrativa e abrindo espaços (entre)linhas que os

leitores podem percorrer no(s) seu(s) tempo(s). Uma breve e imensa palavra é devida ao sorriso que se desenha, mimeticamente, no rosto da avó e da neta – um sorriso que pode guardar muitas promessas, como lemos em Manuel António Pina: "Regresso ao teu/sorriso como quem volta a casa" (Pina 2012, 36) – e, também, extraordinária luminosidade, como nos recorda Eugénio de Andrade, "um sorriso com muita luz/lá dentro" (Andrade 2016, 41).

Na contracapa, o olhar dos leitores é conduzido pela agulha e pela linha, em tom de rosa vivo que, fundindo-se com parte da lombada do livro, torna presente o movimento da mão que bordou, ainda, em filigrana, os dois pequenos naperons que, quase em suspensão, resguardam memórias indiciadas no sopro temporal que ecoara na capa do livro. A relevância de tais memórias é corroborada, ainda, na contracapa, por outras pequenas linhas que apontam para alguns fios condutores da narrativa, encapsuladas no breve texto aí apresentado: "Uma pequena linha pode/contar muitas histórias. E as linhas do rosto da avó guardam memórias preciosas." A singularidade da linha que se abre em plurais abrigados em histórias que convocam memórias implica, de novo, e reiteradamente, os leitores, convidando-os a permanecer e a ausentar-se dos espaços (entre)abertos dos limiares do livro-álbum, alicerçando-se na riqueza ímpar da experiência de leitura que promovem.

Da paleta cromática selecionada se extraem, também, ilações de relevo no que respeita ao espaço do livro e ao livro enquanto espaço. O predomínio do cor-de-rosa, com pequenos apontamentos de rosa vivo, corrobora a doçura do retrato do abraço entre a avó e a neta, ampliando-a e acrescentando-lhe importância. As pequenas flores que emolduram a capa e se estendem à contracapa completam, de forma harmoniosa, a sua inscrição numa tela de afetos que transbordam do livro – "Books are both outside & Inside" (McCain 2013, s/p).

Se os elementos anteriormente descritos revelam o caráter fundamental dos peritextos enquanto configuradores de limiares impossíveis de dissociar do livro-álbum, as guardas iniciais e finais desafiam os leitores pelos desdobramentos que proporcionam, aliados às memórias que despertam. Na instabilidade do limiar celebram-se pactos com o inusitado impresso na experiência da travessia, como se aportássemos, em permanência, a uma ilha desconhecida – até desembarcarmos nela[5]. Assim

[5] Como refere José Saramago, em *O Conto da Ilha Desconhecida*, "[…] não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcarmos nelas" (Saramago 2007, 21).

encaramos as guardas iniciais deste livro-álbum – limiares entre os limiares que deslizam na superfície da dupla página, possibilitando aos leitores deambular pelo conjunto de objetos que aí se acomodam. Arrumados em prateleiras folgadas, porventura numa ordenação própria que clama por desordem, tais objetos possibilitam agigantar memórias, entretecidas em diferentes tempos – "laços coisas" (Amaral 2010, 235) nos quais se podem conciliar "as coisas de dizer/as coisas do silêncio" (Ondjaki 2018, 38)[6].

Os objetos que as guardas iniciais resguardam desenham a linha temporal de uma vida: da colher de prata, belamente cinzelada, a evocar o presente de batizado, ao cavalo de pau que se adivinha ter sido fiel companheiro de brincadeiras, aos quais se juntam a fotografia de duas irmãs (vestidas de igual e igualmente sorridentes) e o retrato feliz de um casamento. Vislumbram-se, ainda, i) coisas muito bem guardadas[7], como a correspondência outrora recebida e envolvida num laço perfeitamente desenhado; ii) coisas feitas de sol e de mar, como uns óculos de sol e um enorme búzio; iii) fios de costura(s), como um dedal, uma alfineteira e fitas devidamente enroladas; iv) coisas de adornar, como a travessa para o cabelo com uma flor em relevo, um perfume de alfazema e uns elegantes sapatos de presilha; v) coisas que trazem outras coisas dentro, como um novelo de lã e um globo de neve que parece anunciar a passagem do tempo, desenhando-se, na neve que se vê e que se sente, outras estações.

Como um eco vigoroso e profundo, ou um mar de sussurros, todos os objetos apelam ao toque do olhar, abrindo, de novo, nas (entre)linhas moradas de plurissignificação que possibilitam aos leitores reencontros com a beleza rara do acolhimento amplo que a ilustração, em dupla página, serenamente proporciona[8].

A dedicatória do livro-álbum e a sua associação à página de rosto do mesmo – ambas à deriva no branco da(s) página(s) – possibilitam um passeio inferencial que apela à cumplicidade dos leitores, entrelaçando-os, de novo, na tessitura da narrativa que se faz presente. "Para a minha maravilhosa avó Croce" é uma dedicatória que se concilia, em puro deleite, com a ilustração de uma fatia de bolo de aniversário, na companhia de uma chávena de chá, prolongando os laços de união com a avó traçados na capa.

---

[6] No monólogo, que se faz diálogo, entre neto e avô, na (c)asa em que Ondjaki nos dá abrigo, detemo-nos, com vagar, nos seguintes versos: "eis que o teu olhar se põe escolher / as coisas de dizer / as coisas do silêncio" (Ondjaki 2018, 38).

[7] "Coisas que guardamos / Sempre: antes fitas e cartas, bocados de ternura, / Lembro-me: a minha avó e um caracol louro de mim criança" (Amaral 2011, 77).

[8] Sobre a ilustração como acolhimento, confira-se Melão (2018).

Neste caso, os leitores não só são convidados a estabelecer previsões sobre o conteúdo da narrativa; a dedicatória implica-os nos fios de memórias afetuosas, abertas nas brechas do branco, e estreitamente imbricadas na capa e nas guardas iniciais do livro-álbum. Na travessia da página de rosto, a alfineteira, o carro de linhas, o dedal e a agulha obrigam a uma repetição saborosa de alguns "laços-coisas" que alimentam trilhos de curiosidade[9].

As guardas finais deste livro-álbum replicam (quase) exatamente as guardas iniciais, acolhendo, de novo, os leitores. É que, se a experiência de leitura se pode enriquecer através do regresso aos fios de memórias recuperadas das guardas iniciais, a chegada ao final do(s) percurso(s) de leitura(s) implica, sempre, um novo olhar – conduzindo a que os objetos que continuam ordenadamente desordenados nas prateleiras pintadas na dupla página adquiram uma condição de nova revelação, aos olhos dos leitores. E, em tal movimento de generosidade, oferecido pela autora/ilustradora, repetem-se, também, os limiares do livro, abrindo novas brechas. Regressemos, talvez no limiar do instante, a Manuel António Pina: "Voltamos sempre ao princípio, estamos perdidos!" (Pina 2012, 21).

As ilustrações deste livro-álbum estão indelevelmente enlaçadas nos elementos peritextuais que as precedem – a capa, a dedicatória, a página de rosto e as guardas iniciais. Num movimento perene de repetição e de continuidade, a trama da narrativa, construída, desde o início, por um diálogo entre a avó e a neta, só adquire pleno sentido por nele se entretecerem ilustrações, às quais cabe o papel fulcral de possibilitar o desenrolar dos fios das memórias da avó. Assim, a primeira questão que a neta coloca – "O que é que guardas nesta linha, avó?" (Ciraolo 2017, s/p) – bem como as subsequentes, de caráter similar[10], ao ritmo da curiosidade tingida da impaciência própria da idade que vai cativando os leitores, são respondidas não só pela avó, mas, e sobretudo, através das ilustrações em dupla página, remetendo, ao mesmo tempo, para alguns dos múltiplos objetos apresentados nas guardas iniciais do livro-álbum, a que anteriormente fizemos menção.

A linha em que a avó guarda "o melhor piquenique que fez à beira-mar" (Ciraolo 2017, s/p) reabre-se e continua na dupla página imediatamente a seguir, ampliando, sobremaneira, o texto, saciando a curiosidade

[9] Na sua fascinante e belíssima história da curiosidade, Alberto Manguel desvela-a dos seguintes modos: "Como uma lei inversa da gravidade, a curiosidade faz com que a nossa experiência do mundo e de nós mesmos aumente a cada pergunta: a curiosidade ajuda-nos a crescer" (Manguel 2015, 34).

[10] Mencionem-se, a título de exemplo, as seguintes: "E nesta?"; "E nestas?"; "E o que é que está nestas pequeninas?" (Ciraolo 2017, s/p).

dos leitores e possibilitando-lhes escutar o som das ondas e o riso, em uníssono, de quatro amigas, na praia, ao final do dia, embaladas pelo vento e pelo frio que as mantas em que se enrolam denunciam. E regressamos, de súbito, ao búzio que repousava nas guardas iniciais do livro-álbum, ressoando aqui.

Outras linhas do rosto da avó para as quais a neta seguidamente aponta dizem respeito à noite em que a primeira conheceu o futuro marido – e na ilustração que retrata ambos, no parque de diversões, os leitores reveem o retrato do casamento que a estante das guardas iniciais amparou e, talvez, todo o carinho plasmado na correspondência que terão trocado, cuidadosamente guardada e envolvida num bonito laço (tendo já chamado o olhar dos leitores).

Nas linhas pequeninas que a neta destaca, a avó confessa estar "aquela vez em que fiz o melhor presente do mundo para oferecer à minha irmã" (Ciraolo 2017, s/p) e, ao virar da página, os leitores descobrem a sua profissão – costureira – bem como o presente não nomeado – um vestido de noiva. Nas linhas entretecidas na ilustração desenha-se a partilha de sorrisos que antes ecoara na fotografia das duas irmãs, nas guardas iniciais do livro. E os fios, fitas e materiais de costura recuperam objetos anteriormente visitados que se multiplicam na dupla página, ganhando, de novo, alento (em apelo, permanente, ao vigor dos recomeços). (Entre)tecida nestas linhas está, ainda, uma outra, que guarda a primeira vez que a avó teve de dizer adeus, reiniciando e corroborando os laços de afeto que unem as duas irmãs, abrigados no abraço apertado que se destaca na ilustração que narra, em grande plano, a partida exigida por uma mudança de casa.

Numa das suas notáveis entrevistas "sobre literatura", Manuel António Pina confessa o seguinte: "Demoro-me nas palavras" (Pina 2016, 69). Os exemplos que aqui aduzimos relativamente às ilustrações do livro-álbum objeto da nossa reflexão habitam nessa demora. Enquanto peritextos, exigem-na, apelando a um movimento de escuta por parte dos leitores que se funde no seu olhar, pois "Os nossos olhos são o nosso olhar, e são o nosso rosto" (Pina 2016, 98).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início de "As férias de Palomar", reencontramos o seguinte ensinamento: "[…] isolar uma onda, separando-a da onda que imediatamente se lhe segue e que parece empurrá-la, e que por vezes a alcança e a arrasta consigo, é muito difícil" (Calvino 2009, 11). Como uma onda – assim as

travessias nos peritextos e os seus movimentos perenes no livro-álbum. Relevantes na sua singularidade, mas não se podendo desenlaçar do texto no qual se entretecem, possibilitando reabrir limiares que, desde o início, acolhem os leitores. Tais limiares podem ser encarados enquanto espaços-palco de (inde)cisões cujo caráter versátil enriquece os percursos de leitura que se vão iluminando no mergulho do branco das páginas que se vai reconciliando com os leitores. Tal ficou patente, pensamos, através do percurso realizado.

Se o aparato peritextual definido por Genette (1987) abre modos distintos de encarar o que o texto pode envolver, dando ênfase à riqueza de experiências de leitura que aí confluem, o livro-álbum contemporâneo interroga-as, em permanência, pelos desafios que propõe (de forma muito diversificada). Entendemos que a obra que constituiu matéria da nossa reflexão exemplifica sobremaneira que da discussão atual sobre o conceito de limiar e dos seus amplos movimentos, não podem estar ausentes os peritextos enquanto modos de travessias do olhar e do escutar – resguardando, de forma bela e inquieta, todos os leitores imbuídos na demanda plasmada na interrogação: "Mas como fixar o momento exato em que começa uma história?" (Calvino 2018, 180).

Dulce Melão
Escola Superior de Educação de Viseu
Instituto Politécnico de Viseu, CI&DEI

Bibliografia

Amaral, Ana Luísa. 2010. *Inversos*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Amaral, Ana Luísa. 2011. *Vozes*. Lisboa: Publicações D. Quixote.

Andrade, Eugénio. 2016. *O Outro Nome da Terra*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Arizpe, Evelyn. 2013. "Meaning-Making from Wordless (or Nearly Wordless) Picturebooks: What Educational Research Expects and What Readers Have to Say". *Cambridge Journal of Education* 43 (2): 163-76, https://doi.org/10.1080/0305764X.2013.767879 (acesso em: 12-03-2019).

Bosch, Emma. 2015. *Estudio del Álbum Sin Palabras*. PhD diss., Universidad de Barcelona.

Calvino, Italo. 2009. *Palomar*. Tradução de João Reis. Lisboa: Teorema.

Calvino, Italo. 2018. *Se Numa Noite de Inverno Um Viajante*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: D. Quixote.

CARAÇA, João, CARDOSO, Gustavo, e MENDONÇA, Sandro. 2018. *Leituras Para Um Século*. Lisboa: Tinta-da-China.

CIRAOLO, Simona. 2015. *Quero um Abraço*, 2.ª edição. Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

CIRAOLO, Simona. 2016. *O Que Aconteceu à Minha Irmã?* Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

CIRAOLO, Simona. 2017. *O Rosto da Avó*. Tradução de Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

CONSEJO-PANO, Elena. 2011. "Peritextos del Siglo XXI. Las Guardas en el Discurso Literario Infantil". *Ocnos. Revista de Estudios Sobre Lectura* 7: 111-22, https://dx.doi.org/10.18239/ocnos_2011.07.09 (acesso em: 02-02-2019).

FRANKEL, Katherine K., BECKER, Bryce L. C., ROWE, Marjorie W., e PEARSON, P. David. 2016. "From 'What Is Reading?' to What is Literacy?". *Journal of Education* 196 (3): 7-17.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpsestes*. *La Littérature au Second Degré*. Paris: Seuil.

GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Seuil.

JÚDICE, Nuno. 2008. *A Matéria do Poema*. Lisboa: D. Quixote.

LEAL, Filipa. 2015. *Pelos Leitores de Poesia*. Lisboa: Abysmo.

MANGEN, Anne. 2016. "What Hands May Tell Us About Reading and Writing". *Educational Theory* 66 (4): 457-77, https://doi.org/10.1111/edth.12183 (acesso em: 12-03-2019).

MANGUEL, Alberto. 2015. *Uma História da Curiosidade*. Tradução de Rita Almeida Simões. Lisboa: Tinta-da-China.

MCCAIN, Murray. 2013. *Books!* Illustrated by John Alcorn. Pasadena: AMMO Books.

MELÃO, Dulce. 2018. "'Pois que Ouvir com o Olhar é o Engenho Maior': da Ilustração como Acolhimento no Livro-álbum". In *CONFIA 2018. 6th International Conference on Illustration and Animation. Book of Proceedings*, *Barcelos, 2018*, 428-36. Barcelos: Instituto Politécnico do Cávado e do Ave.

MENDELSUND, Peter. 2015. *O Que Vemos Quando Lemos*. Tradução de Rute Mota. Amadora: Elsinore.

NIKOLAJEVA, Maria, e SCOTT, Carole. 2001. *How Picturebooks Work*. London: Routledge.

ONDJAKI. 2018. *Há Gente em Casa*. Lisboa: Caminho.

ORDINE, Nuccio. 2016. *A Utilidade do Inútil*. Tradução de Margarida Periquito. Matosinhos: Kalandraka.

PINA, Manuel António. 2012. *Todas as Palavras*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pina, Manuel António. 2016. *Dito em Voz Alta. Entrevistas Sobre Literatura, Isto é, Sobre Tudo*. Lisboa: DOCUMENTA.

Ramos, Ana Margarida, e Mattos, Margareth. 2018. "Revestir el Libro de Significados: un Análisis de las Sobrecubiertas en la Literatura Infantil y Juvenil". *Ocnos. Revista de Estudios Sobre Lectura* 17 (2): 35-45, https://doi.org/10.18239/ocnos_2018.17.2.1679 (acesso em: 2-02-2019).

Saramago, José. 2007. *O Conto da Ilha Desconhecida*, 3.ª edição. Lisboa: Caminho.

Zink, Rui. 2011. "O papel da escrita". In *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*, coordenado por Isabel Morujão e Zulmira Santos, 112-20. Porto: Edições Afrontamento/CITCEM.

Precarity as Threshold and Grounds of Comparison

The encounter between two disciplines doesn't take place when one begins to reflect on another, but when one discipline realizes that it has to resolve, for itself and by its own means, a problem similar to one confronted by the other.
Gilles Deleuze[1]

Precarity: Existing in-Between

A threshold is almost but not quite a limit; not a boundary or border but an in-between; not a line but a space. And this in the spatial, temporal, sensuous, medial, and artistic sense. The concept has been widely used in discussions of liminality, proposed long ago by anthropologist Arnold van Gennep in his theory of the transitional rituals – *rites de passage* (1909). With this concept he described rituals in which adolescents were sent out of the inhabited world into the wilderness to fend for themselves, in order to get ready for adulthood. In that sense of threshold, the in-between can be seen as an indicator of precarity. Today, that state has unfortunately become highly relevant again, this time as a description of what the sorry state of the world inflicts on many of its members. Precarity is a threshold between a liveable and an unliveable life; the "precariat", analogous to Marx's proletariat, consists of millions of people who stand balancing on that threshold. This is not a transition or a learning experience but for many a permanent state. Keeping this in mind, and with the idea of combatting the enemy with his own weapons, I also want to bring in the in-betweenness as an important area of intellectual work: between thinking and doing; the intellect and the imagination, the past and the present, and literature and visual art. Lastly, in-betweenness, or threshold, is also

[1] In Flaxman (ed.) 1997.

Emma (Marja Skaffari) broken in a broken house.
Photo: Thijs Vissia

relevant for the narratological concepts that denote agents, such as narrator, focaliser, and actor. Of these, the middle one is what lays between the medium – text, film, game, painting – and the story (better termed fabula) which together forge the narrative. In this article I focus on precarity, with focalisation as a narratological tool for analysis, and the state of the world as the fabula. I will develop my analysis, meandering through and responding to Gustave Flaubert's 1856 masterpiece *Madame Bovary,* a novel. I will argue that the threshold is, most importantly, the key to meaningful comparison[2].

Combining an aversion to the simplifications binary opposition entails, with an interest in the discovery of the subtlety that defines literature, from the beginning my work has been based on the in-between; in other words, the threshold. In this vein, in narrative theory I developed the concept of focalisation as between the medium-text and the imagination-fabula to enable an analysis of narratives that could be truly literary: to grasp the surplus value of literature as distinct from common narrative, without privileging either form or content, which cannot be separated. This allows for comparison between media as well. I strongly advocate a close analysis of focalisation in its capacity to manipulate, persuade, and thus, have political power. That power can be understood, and thereby either undermined, when damaging, or enlisted, when supportive in view of a wider cultural political interest. I allege Flaubert's novel and with a view of intermediality, the video project based on it to explain how focalisation and its close reading can do this. True to the idea of close analysis of both works and the relationship between them, I will do this through a few examples only, cases which are visible in the installation Precarity that accompanied my lecture at the Thresholds conference in Lisbon[3].

Precarity is at the heart of human existence. Life is precarious, always under threat. This precarity is subject to historical change. But in spite of the ideology of progress under which we live and in which we believe, change does not equal progress at all. Today, everything, from health care

[2] Van Gennep's theory, proposed in 1909, was taken up widely only after the English edition of 1960. The best and most accessible source for the theory of rites of passage is Victor Turner's book from 1969. In the present article I take the concept of the threshold in a different direction, but with Van Gennep's liminality always near at hand. The best early study of Flaubert and the narratological "precarity" in *Madame Bovary* is by Jonathan Culler from 1974, several times revised and re-published (2006).

[3] The video project (which includes a feature film) has been made by Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker in 2013. See http://www.miekebal.org/artworks/films/madame-b/ for information, a trailer and photographs.

to relationships to labour rights, human rights, and world peace, as well as economic survival, is precarious. As a consequence, many people stand on the threshold in a precarious balancing act, always in danger of falling down. All those things I just mentioned should be accepted as human rights, but they are *de facto* abducted and held hostage by power brokers and financial predators. This includes the so-called neo-liberal university, for which the five-to-midnight bells should be tolling right now. We work there, and hence, we cannot avoid being complicit in it. But we can resist it from within. One way to do that is to be precise about language, form, and art. For language is precarious, too. Even words. For example, the word "radical" doesn't mean "terrorist", as it has meant lately, but "going the whole way in resistance, by promoting thinking". French philosopher Marie José Mondzain sets an example with her book on the word "radical". This is what we are here to do, what that 'neo-liberal' university (which is neither neo nor liberal) pays us to do – or does it? Well, I'll just pretend it does. In the context of this publication, we do "comparative studies"[4].

GROUNDS OF COMPARISON

Comparison is an effective mode of analysing art works and their significance with precision, without locking the critic up in a one-masterpiece solipsism, with the hierarchy this entails. What does the act of comparing consist of? We don't need the old, nationalistic view of comparative literature I was educated in, comparing French, English and German romantic poetry or classical tragedy, to realise that the predicate "comparative" is of crucial importance to any understanding and use of the otherwise chaotic realities that surround us. We compare all the time; without comparison, we cannot make sense of anything. As usual, dictionary definitions are quite powerless – either tautological: "comparison is the act of comparing", or incomplete, "showing the similarities between two different things". Similarities are only one side of comparison; differences are just as crucial. Foregrounding similarities as well as differences both, is the primary task of analysis. However, if we think it through

[4] Mondzain is a key figure in the philosophy of the image. See also her 2005 book, translated into English, which undermines common assumptions about the tenacious binary iconophobia/iconophilia. On the world-wide destruction of the university as a haven for intellectual work, under the banner of "neoliberalism", see Chris Lorenz' 2012 article.

(radically), the comparison does not hold between two things, but (at least) three, the third being the *ground* of comparison; the selection of which aspect, characteristic, element, subject-status, is the basis on which some features of the objects compared stand out as similar or different. "Standing" and "ground" suggest a solidity we cannot do without. In that sense, the ground is a threshold. Without a ground, no comparison is possible. This ground can be a concept, even a theory. This is the larger basis, the cultural common ground, that is indispensable for understanding similarities and differences, without jumping to evaluative, hierarchy-producing conclusions. Comparing is putting forward the "conversation" or "interaction" between those three – not two – interlocutors.

Art matters, because it is both self-reflexive and constantly reconsidering the world. It cannot be instrumentalised, not even for good political causes. As Derek Attridge famously wrote in 2004, in *The Singularity of Literature*, "[t]here is no way it [literature] can serve as an instrument without at the same time challenging the basis of instrumentality itself" (13). But importantly, this justified resistance to instrumentalisation does not preclude a profound, enduring, and complicating engagement with the world and its ills. On the contrary; Attridge's caution opens up a different, more dialogic mode of such engagement. The work British artist Michelle Williams Gamaker and I have done in interaction with Flaubert's *Madame Bovary* attempts to explore those possibilities. We sought to release aspects of the novel that have been either under-illuminated or ignored. With its wide readership and even wider knowledge of its story, so similar to many novels that followed – unhappily married women, presented as hysterical; transgressions, ruin, and suicide: how nineteenth century! – I reckon the readers of this volume remember enough about the novel to allow me to be brief about issues that would otherwise require hours of explanation. The project we did consists of a feature film and video installations of different numbers of screens, re-edited for every exhibition occasion with different inflections. The 19-channel one is the fullest, extended version of the film, with the title Madame B: Explorations in Emotional Capitalism. In a 13-channel installation, titled Cause & Effect, we focused on the main character's confinement to the domestic, and her desperate attempts to escape from it, foregrounding the political causality involved. And the shorter, 5-channel work, made especially for group shows and smaller venues, is titled Precarity. This is the one I showed in Lisbon.

The grounds of comparison are theoretically and historically complex, and multi-tentacled. In this article I will "expose" precarity, standing on

those grounds or thresholds. This means I will bring together the audio-visual exhibiting of the story in the 5-channel installation and its main character, Emma, alluding to the French equivalent "*exposition*", and the act of exposing, unpacking, analysing, laying bare. I leave it to the reader to associate on these terms, and interpret, comparatively, "exhibiting" with "exposing" Emma, in the French and the English meanings of the word.

ART AND THE WORLD: CRITICAL IMMERSION

The precarity of Emma's life is embedded in her tenuous relationship to the world. In making this the centre of his novel, Flaubert the literary artist and formal perfectionist "preposterously" answers our time's anxieties about the political in art. In school, Emma dreams away during classes about reality, but she is the best student in the singing class. She takes extra-curricular lessons in art and deportment, for elegance. Well-groomed for the marriage market, she is talented, but lacks commitment to the present, the world, and social reality. As a result, she is ostracized in every environment she enters. She is radically alone. Having been raised to expect constant thrills and excitement, a small bit of which we see in the installation piece *Shaping and Moulding*, Emma is exposed in the precariousness of a beginning adult life. She faces the world that seduces her into risking what she has and craving for what she doesn't; and grasping at last straws, as shown in the piece *Last Straws* that presents the affair with Léon, she takes more and more dangerous turns. How can I compare this literary masterpiece with our humble video installation? The latter serves here to foreground aspects of the former, by staging similarities and differences together. The common ground is the intermedial nature of art.

The first specific ground, the threshold between literary art and audio-visual installation, is immersion: the condition of immersive viewing similar and different to reading a captivating novel. In neither work the point is to lure us into passive consumption; instead, "lure", an instrumentalisation of the "second person", is itself the primary target of critique in both works. Lure means an interaction, a seduction, but as per Attridge's statement, the works also reflect on, critique, and challenge the perpetrator-victim opposition that a simple view of "lure" might encourage. Emma's "mistakes" – damaging her own life, transgressing standard morality by doing things, such as adultery, irresponsible over-spending, and neglecting her child, things that only men are condoned to do – accumulate

to ruin her. This is not an individual ill but something towards which she has been pushed all along by her surroundings. The second installation piece, *Probing and Meddling,* suggests this collective responsibility. The fellow townsfolk we condensed in the character of the meddling pharmacist Homais, represent the probing of the curious and their chilling rejoicing in Emma's misfortune and downfall. In the novel, this callousness of Emma's environment is narrated in bits and pieces and attributed to different characters; in our installation piece, which as per the medium we could not overburden with too many figures, Homais stands in for these characters, in a metaphor or condensation[5].

But this would be too simple; there is more to this aspect, one of Flaubert's fiercest critical ones, in the comparative making of the installation. The point of it is the isolation of the young woman, which is the first step to her demise. We have used blurs to show this. One of the other ways we have visualised that constant judgmental presence of others is by images that are sometimes slightly wobbly, suggesting a hand-held camera. This is cinematically "not done". A hand-held camera image only makes sense if we see others who look on. Attached to this judgment is the idea that hand-held must signify authenticity[6].

But for us, the anonymous witnesses who revel in Emma's unhappiness, are best shown through their invisibility, and the emptiness that surrounds her, with the camera movement betraying the presence of others. In Flaubert's novel, there is also more than the appearance of characters who meddle and judge. There, a similar effect is achieved by the uncertainties Culler analysed, in the difficulties of the effort of attributing narration and focalisation to specific characters. These uncertainties, similar and different to our camera movement, engage the readers desirous to figure it out. This activates them. As a result, readers are immersed and unable to disentangle themselves, due to the technical narratological tools. Significantly for the comparative perspective, the tools in both cases are medium-specific: narratological in Flaubert, cinematographic in our work.

---

[5] I use metaphor here quite casually – with "tenor" as the initial object that is obliterated by the "vehicle", the thing with which it is compared. For a theory of metaphor, see Culler (2001). "Condensation" alludes to Freud's theory of dreams (1948). More on these comparative terms below.

[6] For all narratological concepts, see the latest revised edition of my textbook of narrative theory (2017) and the second volume with examples (2021). The cinematic decision to deploy the hand-held technique in "inappropriate" ways was made independently by cinematographer Christopher Wessels, while the decision to use that footage rather than the stable one he also made, was the responsibility of Michelle and I in the editing.

In both cases, immersion is the result. But since it is based on ambiguity, which activates the viewer to think, this immersion is not the passive kind that used to be held against immersive installations. The need and the difficulty in untangling the subject positions turn the immersion into a critical one.

But the precarity of Emma's life also has a source in what we can call "content". The central theme, running through most of the novel, is the one that has lost nothing of its contemporary relevance: *Seduction.* This is staged in the third scene, and in some installations, it is made more central by screening it on a somewhat larger screen than the others. Seduction demonstrates the most important ground of comparison. In its turn, seduction is also an ambiguity of subject-position; a precarity of the wobbly ground of guilt and innocence. The inextricable conflation of capitalist and erotic seduction, constantly making the one to stand in for the other because they are so intimately comparable, is what Flaubert saw in his environment, as a symptom of the ills of his time. In our time, it is what sociologist Eva Illouz has aptly conceptualised as *emotional capitalism*. Flaubert was such an obsessive stickler for literary perfection that he "tasted" every word for sound as much as for adequacy; yet, he was engaged in a profound critique of his time. This places a particular burden on art works that come in the novel's wake[7].

TRANSLATING CONTEMPORANEITY

While *Madame Bovary* is, in my view, a radically feminist novel – not to be attributed to the author's intention – it is also radically contemporary. This was our greatest conviction. In order to be loyal to the novel, we had to make it contemporary to *our* time. Thus, the exclusivist and sexualised notion of "faithfulness" that informs the many films made after this novel, including even the film by the great director Claude Chabrol, I contend, in fact betrays the novel by taking the contemporaneity out, and using the historical costume drama for condescending distancing, placing the lure of emotional capitalism in the past, so that we remain "innocent" and ignorant of how that danger keeps lurking today. The result is a formal beauty that uses historicity as a shield against self-reflection. Between Flaubert's

[7] Eva Illouz published a short, concise book on emotional capitalism in 2007. Her later book from 2012 offers considerations on literary antecedents, including *Madame Bovary,* but does not change the earlier theory. On Flaubert's perfectionism, especially the audio effect of his words and sentences, see Fried (2012).

novel and today's artworks lies the temporal threshold of that third term, contemporaneity. We can say that "faithfulness" needed to be translated into "loyalty" in order to release the potential of that contemporaneity[8].

I took the phrase "to release the potential" from the 1921 essay "The Task of the Translator", where Benjamin wrote about translation: "[w]hile content and language form a certain unity in the original, like a fruit and its skin, the language of the translation envelops its content like a royal robe with ample folds" (Benjamin 1968, 75). I would like to insist on the *visual* nature of the vehicles, the *comparants* of Benjamin's comparison, as the unspoken ground of comparison – fruit and skin, the royal robe with the ample folds. The comparison only makes sense if we ground it in visuality. One *sees* forms and texture; and seeing, here, in turn, solicits other senses, like smell and touch. Visual, then, but with tactile overtones, in language. In Benjamin's philosophy of language, the translation serves not a faithful, literal rendering of the original, but the liberation and release of its potential, which he calls "translatability" and which is located in that which resists (literal) translation. This unorthodox, *fruit*ful view of translation seems to me an excellent starting point to approach comparison; its multi-sensuousness brings it into the present. Comparison is the release of the potential of the original, the other work. In contemporaneity, this potential includes the idea of standing on the threshold of time[9].

As a particular mode of such translation I will argue for what has been termed "remediation", the translation from one medium to another and, importantly, back again, as a productive method for comparative studies. For, translating from one medium into another exposes the grounds of comparison, in the multiple senses of the verb "to expose" mentioned above. "Comparative", here, is meant as an analysis of a nineteenth-century novel translated, remediated into a twenty-first-century video work. Below I briefly present a few more issues of the video work based on *Madame Bovary* to understand what literary issues have been released in the remediation. I will explore the mutuality, and argue that the differences and challenges of the cinematic help understand, better than even the very extensive critical literature has done, what makes Flaubert's

[8] An excellent critical study of *Madame Bovary* films was published by Mary Donaldson-Evans in 2009. A seminal text on the problems of adaptation, primarily the notion of "faithfulness", was published by Thomas Leitch (2003).

[9] Benjamin's essay is best consulted in the volume *Illuminations,* which also contains his other relevant texts related to the issue of language and translation. The quote is on page 75.

novel uniquely innovative in its time, and deeply relevant in ours, for its staging of precarity as the threshold between life and death[10].

In the current academic climate shamelessly identified with a term that lies, "neo-liberal", as if the term meant new and free, what is being destroyed is the imagination. And yet, the imagination is what we need most, for it is our primary task, as academics in this world of regulated exclusion, violence and misery, to think "out of the box", and deny the legitimacy of the box's existence, presence, and power to confine. We need instead what Arjun Appadurai has termed long ago (1999), "the research imagination". In this context, I have learned from Deleuzian thought to appreciate relationality between domains rather than boundaries. This is why the theme of this volume, "thresholds", appeals to me. With a neologism that associates itself with the learning implied in the common word "internship", I call that mobile relationality, *inter-ship*, and try to bring it to bear on our work as intellectuals-artists. And I don't just mean interdisciplinary, but also intertextual, international, intermedial, intercultural and interdiscursive relations. Here, I want to add another "inter-ship": that between analysing and making, as a form of intermedial analysis, as a way of liberating, expanding, and deepening our insights[11].

Artistic Research and Affective Imaging

Making, in my case, is film-making. Film making shares three activities with analysis: sharp and imaginative looking, including framing and visualizing, or to propose another word, "imaging", before and during the making; reading and writing; and most creatively productive, collaborating with others who each bring their own expertise and focus to the process. In filmmaking these three activities are more intense than in

[10] See Bolten and Grusin for a study on remediation. I do not entirely endorse their theory, which I find too one-sided, based on chronological thinking. I prefer the term "intermediality". For a notion of intermediality, see Bruhn and Gjelsvik (eds.) 2013. That volume stems from an active research group on intermediality at Linnaeus University in Växjö, Sweden. See for activities and affiliated faculty, https://elmcip.net/organizations/linnaeus-university-centre-intermedial-and-multimodal-studies-ims.

[11] I have been committed to what is now called with a problematic term "artistic research" since 2002. See Vellodi (2019) for an incisive critique. In addition to the liberation of the imagination as indispensable in research, I find the collaborative aspect of such research also of crucial importance. For a long time, I have closely collaborated with Michelle Williams Gamaker. See, among others, my article from 2019.

(academic) analysis alone. I call this "thinking in film". First, I made experimental documentaries on migration, with the collective Cinema Suitcase. From this we learned enormously for an understanding of the contemporary world. Michelle and I took the next step, and examined if and how fiction-making could even increase that intellectual yield. We created a genre, which we called, after Freud, *Theoretical Fiction*. We then proceeded to make installation pieces, with the hope of understanding more the different combinations of images and affect in visual interaction. This resulted in a range of exhibitions[12].

Deleuze's reflections on different kinds of movement images in his book on cinema, and the fundamental ideas of movement, time and affect, have become yet another ground in the intermedial comparison. Paola Marrati wrote in a very useful book on Deleuze and cinema: "between a perception, troubling in some respects, and a hesitant action, what surges is affection". This is another important "inter-ship". What Deleuze terms "affection" has become an analytical key concept, usually termed "affect". Marrati's succinct formulation makes immediately clear in what way affect is a positive threshold; one that can help people make decisions, precisely because they are touched, affected by what they see, in critical immersion. The political force of art must be sought in that middle term, not in the actual political agency that may or may not result. This is the difference between "activating" and "activist" art, the latter being thematically "about" politics[13].

Another ground concerns the status of art, and images more in general, not as things but as events. Thinking in film turns on the partly overlapping, partly distinct concepts of *performance* and *performativity*, especially the latter – the use of signs, such as words and images, that *do* what they say. Performativity can be a tool for challenging and destabilizing the social power of habit. If successful, a fictionalizing performance emanates performativity: the effect of an act on its recipients. This is equivalent to the unexpected and untraceable shifts, in *Madame Bovary,*

[12] For information on the films and exhibitions I refer to my website. Michelle and I wrote an open access article on our collaboration, and the move from documentary to fiction and back again (2016).

[13] Maratti (2008, 35) explains the profound relationship between philosophy and cinema according to Deleuze, whose prose is notoriously difficult. On affect, the best source is Ernst van Alphen's 2008 succinct and lucid article, and the volume he co-edited with Tomáš Jirsa (2019). In my contribution to that volume I advocate considering affect as a medium. Preference for the term "affect" over "affection" is meant to avoid the potential misunderstanding of the latter term as indicating a sentimental attachment.

from Emma's focalisation to the narrator's, and back again, and helps understand these shifts as utterly meaningful and effective[14].

For the *Madame B* project, the increasing importance of *affect* in the economic, and of the economic in culture was key; the bond between visuality, romantic love, and capitalism; the ultimate source of precarity. We must understand how we all participate in causing the economic crises – in order to resist it while acknowledging our complicity. And no one imagines it more adequately than Flaubert:

> Then the desires of the flesh, the longing for money, and the melancholy of passion all blended into one suffering, and instead of putting it out of her mind, she made her thoughts cling to it, urging herself to pain and seeking everywhere the opportunity to revive it. (II, 5)

This perspective places affect at the centre of attention and focuses analysis on the resulting interactivity of artworks. Instead of taking what is there to be seen on the surface, for example, affective analysis will establish a relationship between that sight and what it does to the people looking at it, and, precisely, being *affected* by it.

Affect is not the same as emotion. Deleuze's concept of affect is, precisely, semantically undefined; it is the addressee, the viewer affected by the work, who inflects the affect that emerges into a specific response. Otherwise, affect would be manipulative, and fall under Adorno's caution against art becoming propaganda and thereby losing or diminishing its artistic thrust. I take affect, then, in the Deleuzian sense of intensity. The philosopher defines intensity as a "qualitative difference within the sensible" (1993: 182). There is a subtle temporal discrepancy between perception and understanding. For Deleuze adds that intensity can only be grasped, or felt, *after* it has been mediated by the quality it creates (182). This posteriority defines affect and makes it difficult to grasp, impossible to locate, yet crucial for the political potential of art. It also brings it in touch with another key concept, *narrativity*. This combination is best seen in the scene, mentioned above, where Emma is being spied on, gossiped about, and judged. The beginning of the feature film shows this most clearly. The concept of affect offers a perspective on art that suspends the centrality of representation in favour of art's solicitation of viewers' engagement. This perspective places affect at the centre of attention and

[14] On the concept of the performative, see Culler in his 2006 book *The Literary in Theory* (137-165). On the necessary and impossible distinction between performance and performativity, see the chapter in my book *Travelling Concepts* (2002).

focuses analysis on the resulting interactivity between artworks and their viewers. While detailed affect-oriented analysis of artworks may seem more difficult to achieve than, say, a form-based analysis of the artwork-only, such analysis is called for to account for the cultural processes in which art functions[15].

The opening sequence of *Madame B* with the wobbly images that imply the invisible other people posits ruin. Broken financially and emotionally, Emma balances precariously on the threshold of a broken house. This ruin is the present state; what follows gets us back there, in a circular movement that turns out a vicious circle. Thus, the opening credit sequence foretells the mode of story-telling: circularity, repetition and undermining the narrative movement forwards. This circularity proposes the power of habit, Flaubert's primary opponent. Rather than deploying narrativity for suspense, the idea was to immerse viewers in affect from the beginning. This affect helps viewers watch with a delicate balance of empathy, understanding, and critical distance, at the same time. We aimed to make the destructive power of habit affectively tangible. Habit runs along with its opposite, surprise, of which it constitutes the backdrop. Narrative, and especially Flaubert's novel, offers an affectively experientable alternation between the one and the other. Flaubert's originality is the preponderance of habit in his prose, rather than the events that produce surprise. The circularity of our film is an inter-medial response to this[16].

Narrative Looking

There are more ways in which Flaubert has challenged traditional ways of story-telling, specifically by building the threshold between telling and showing, in other words, by deploying the narrativity of looking itself. To this we have attempted to do justice by foregrounding different medialities. Intermediality of the comparative kind I am trying to articulate here must account for the different media and their effects, rather than the characters and events usually compared in adaptation studies. In the case of a novel and a video installation we cannot avoid narrative. But nor do we need to bow down for the traditional view of narrative. To explore intermediality through performativity, in our full

[15] I also recommend we address the critical questions Eugenie Brinkema has posed to the frequent but vague use of the concept of affect (2014).

[16] An illuminating discussion of habit in the context of Peircean semiotics can be found in an early book by Teresa de Lauretis (1983).

nineteen-channel installation we staged particular kinds of looks as carriers of narrativity. This converges with Flaubert's emphatic deployment of looking as consequential. Not a theme, but the narrative power of the look is, here, the ground of comparison.

Like many others, I had often been struck by a cinematic quality in Flaubert's writing. This may seem strange, since his writing predates the invention of cinema. One of the passages that triggered the intermedial reflection is the prelude to Charles's first encounter with Emma, early in the second chapter:

> About four o'clock in the morning Charles set out for Les Bertaux, wrapped in a heavy coat. He was still drowsy from his warm sleep, and the peaceful trot of his mare lulled him like the rocking of a cradle. Whenever she stopped of her own accord in front of one of those spike-edged holes that farmers dig along the roadside to protect their crops, he would wake up with a start, quickly remember the broken leg, and try to recall all the fractures he had ever seen. The rain had stopped; day was breaking, and on the leafless branches of the apple trees birds were perched motionless, ruffling their little feathers in the cold morning wind. The countryside stretched flat as far as the eye could see; and the tufts of trees clustered around the farmhouses were widely spaced dark purple stains on the vast grey surface that merged at the horizon into the dull tone of the sky. (I, 2)

This passage is practically a script for an opening scene, although that would be a very different film from ours. One sees the colours (or lack of them at the nightly hour), hears the trot of the horse, then in close-up Charles's sleepy face, followed by his attempt to remember his knowledge.

A hard cut to another close-up, of the birds on the tree branches, foregrounds Charles's loneliness, and makes the transition to the long shot of the country road more dramatic. This shot will be durational, lasting long enough for the hunger for human encounter to intensify in affect. In the last sentence we see an elongated perspective most clearly, with the compositional device of patches of dull colours to turn a line into a landscape. The passage as a script for future montage or "shot list", looks like this:

1. a medium shot of Charles sleepy, the carriage leaving
2. a medium shot outside, of the horse halting
3. a close-up inside, of Charles waking up and thinking
4. an extreme close-up outside, of the birds, after a hard cut, which establishes a connection between Charles and the birds
5. an extreme long shot of the road, stretching endlessly before the carriage, that lasts a long time.

This passage is not only cinematic in its descriptive discourse; it is also, dramatically, a preparation for that first encounter. The combination of visuality, duration, movement, and preparation for action together constitutes the cinematic as the "fourth dimension"; timespace and movement collude. The emptiness of the road from the darkest night to the beginning of dawn sets up – or "frames" – the view of the young woman who will change Charles's life as well as her own. Obviously, considering Flaubert's pre-cinema text as cinematic is anachronistic. The emptiness of the countryside is the one element this scene has in common with our opening credits sequence of the feature film. "Anachronism" or "going against time" as a figure of thought reverses or violates chronology. This can be done consciously, with self-awareness, as a thought experiment. Time, then, becomes the ground of comparison, but not in a linear chrono-logic[17].

Flaubert's brilliance was more than just perfect word choice, sentence structure, sounds, and odd metaphors – his "style". More than any of the other novels that were written in its wake – *Anna Karenina, Effi Briest, La regenta* – Flaubert's masterpiece nourished the future Freudian thought; it gave a glimmer of women's desire, and the horror it inspired in men. The question "What does woman want?" was in the air; but if Freud became its spokesman, he did not invent it. Flaubert explored that question three decades earlier. Just as he made the invention of cinema "necessary" by writing cinematic prose, so he compelled Freud's theory of psychoanalysis. He also offered a fierce critique of capitalism years before Marx[18].

Flaubert did so "from within". He was able to imagine, with empathy, what it would be like to live as a woman in a world ruled by men and money. Staging the money-men as her seducers and enemies, it is more than proto-feminist: prophetic, radical, of a progressive vision that is rare even today. The arrival of Charles at the farm demonstrates both the cinematic quality and the erotic beginnings of the encounter with Emma, presented in an image that, seen in the present tense, could be a perfect filmic close-up. Upon arrival at Emma's father Rouault's farm, Charles

[17] I have proposed "pre-posterous" as a multi-layered synonym of anachronistic. See Bal (1999). On the concept of framing, see the relevant chapter in my 2002 book.

[18] On the fear of women's desire, see Shoshana Felman (1993). Adding the article "a", Felman sheds the generic use of "woman", turning the question into "what does *a* woman want?" – a productive anachronism. Cinema was called forth by popular demand; the amount of experiments with moving images before cinema is staggering. See Hecht (1993) and Crary (1990).

sees all the elements of a farm, including the sounds and smells. The description is as detailed as a film sequence would be. Then "A young woman wearing a blue merino dress with three flounces came to the door of the house to greet Monsieur Bovary, and ushered him into the kitchen, where a big open fire was blazing".

The description of the kitchen follows. Charles goes up to the injured man, sets the leg, smoothens down a few laths,

> … while the maidservant tore sheets for bandages and Mademoiselle Emma tried to sew some pads. She was a long time finding her workbox, and her father showed his impatience. She made no reply; but as she sewed she kept pricking her fingers and raising them to her mouth to suck. Charles was surprised by the whiteness of her fingernails. They were almond-shaped, tapering, as polished and shining as Dieppe ivories. … The finest thing about her were her eyes. They were brown, but seemed black under the long eyelashes; and she had an open gaze that met yours with fearless candour. (I, 2)

In cinematic terms this passage is a case of "suture", a subjective shot showing what one character sees. In other words, a subjective focalisation. Charles looks at Emma in more detail than he can possibly see, and he would not have spoken in sophisticated metaphors, such as "as polished and shining as Dieppe ivories". Emma looks back, with "fearless candour". There, too, the interpretation of her look exceeds that of the half-sleepy, unrefined and shy country doctor[19].

This excess of seeing – of seeing more than is physically possible – became our cue. Seeing the details of Emma's nails becomes possible because Charles wants to see them; he desires to desire. In the wake of this, but without thematic "faithfulness", in the video scene we have staged the look as performative: the look as motor of the narrative that *does* what it says. We staged this look on two large opposing screens, for our first scene titled *Everyday Life*. Nothing really happens in this scene. And yet, everything will emerge from it. The distance between the screens is calculated to prevent seeing both sides at the same time, and to hamper looking from a distance. On one screen Charles's body language suggests boredom and he does not seem to see anything. On the opposite screen Emma tends to the farm animals with affection, doing her daily work. After a while, her facial expression changes subtly, her actions

[19] On suture, see Silverman (1983). The first thing that is said about the farm when and as Charles sees it, is that it looks prosperous. This will bear on "emotional capitalism".

become more futile and she begins to show signs of disconnecting from her chores; perhaps of being bored, and asking herself questions about her life. At this point, two opposed images of Charles and Emma express a state of stagnation, asking for story-telling – lest the viewer herself be infected with boredom.

At the same time, the images depict states that, while announcing the need for things to happen, also foreground visuality, in loyalty to the scene just quoted. Emma looks down and sideways; the cows look at us. This moment is crucial; it determines beforehand, or predicts, her receptiveness to Charles's interest. This is why in our film, the cinematic works with an abrupt cut, turning the girl working on the farm into a potential run-away, on strike from her everyday life. If we notice this, we will not be surprised by the hard cut and the invisibility of the focaliser in the next sequence. When Charles looks out of the window again, Emma fast-walks towards the doctor's house. We don't see her, but we see what she sees, her focalisation and the movement of the hand-held camera make the viewers experience, *feel* her walking. The path seems empty, but it "moves" because it is full of Emma's look. She ends up looking furtively at the house, with the beginning of an interest. She looks at the phantom-like apparition of a man at the upper floor window, from which he looks out with a somewhat voyeuristic gaze.

Narrative looks: we staged looks to which social behaviours are bound and judgments frequently attached – voyeurism and flirting. This combination insures the power structure of social life – for which no one in particular is responsible, but in which we all participate. We made a visual form of encounter where the kind of looks determines both the beginning of a relationship and the inequality at the heart of it. This was especially effective in the exhibition *Emma & Edvard: Love in the Time of Loneliness*, which I had the great pleasure of curating for the Munch Museum in Oslo[20].

Charles stands at a distance so as to be difficult to see, and when Emma looks up he moves to the edge of the window frame. This is our inter-mediation into video of the look in Flaubert's novel. Charles seeing details of the fingernails, physically unlikely in a realistic sense; Emma looking with "fearless candour", which sounds nice in Charles's focalisation because it is what he is hoping for – it is the equivalent of the actress's flirtatious smile. The performativity is decisive: two looks that

[20] See the book that accompanied the exhibition (Bal 2017). There I develop in more detail what I am briefly evoking here.

are socially ambiguous begin to have consequences when they cross. Since the two screens are hung face-to-face, viewers will wish to follow the incipient action, exercising some form of activity. This makes them aware of the dynamic and bodily nature of looking. By confronting viewers with a difficulty, the installation impedes passive looking. The activity thus stimulated comprises an awareness of the nature of the two looks as different and perhaps complementary, possibly a partial identification with either one; or an awareness of the difficulty of choosing. It also comprises a curiosity about what follows. This "explains", in visual-immersive form, the way looking itself functions socially, including its narrativity. Emma begins to exist when Charles sees her. A performative look entails durational looking, looking in detail, imagining, and then imaging that imaginary, and seeing beauty "in" the image[21].

The two kinds of looks are socially active and also subject to judgement. But the combination of performativity and immersion makes such judgements uncomfortable, and instead stimulates reflection. It is in this sense that we have been "loyal" to Flaubert's writing in its potential as what French art historian Hubert Damisch called a "theoretical object". That concept proposes that an artwork itself can incite us to theoretical reflection. With this installation we aimed to analyse and stimulate reflection on the social importance of looking; its decisive dialogic performativity, which requires the present tense and the subjectivity of the viewer in anachronistic spacetime. Thus Charles, the country doctor, so generally despised as mediocre, demonstrates the importance of the look as an ontological tool. Comparison, here, is based on an understanding of how the novel deploys focalisation to imagine and image its points. Looking and seeing are intermedial grounds of comparison. But so is comparison itself, in the rhetorical sense. This ploy, too, helps the imaginative writer to make narrative without story-telling in the traditional sense[22].

---

[21] This is not a conflation of the two media. But some of their devices, principles, and performativity can be considered together. For an illuminating analysis of visuality in literature, see the chapter "Caught by Images" in Alphen (2005).

[22] The contempt for Charles is practically consensual. So much so that when I first showed drafts of our work to French colleagues, they protested that Charles was "too handsome". As far as we know, Damisch has never published specifically on the theoretical object. See the interview with Yve-Alain Bois et al. (1998). For an explanation of Damisch's thoughts on visual art, in addition to Alphen (2005, ch. 1), see also my 2011 documentary on Damisch, http://www.miekebal.org/artworks/films/.

Comparison as a Political Tool

Let me now give an overall example of the issues where the idea of threshold helps us: loyalty versus faithfulness, contemporaneity, and intermedial as well as intertemporal translation. In Flaubert's novel, written at a time when nobility was already obsolete, yet still quite present, Emma's final moment of illusion is the Ball at the Vaubyessard Castle. This is a temporal threshold; an experience of almost-belonging, but not quite, and after, not at all. Restaging this event, as many Madame Bovary films do, definitively makes the film historical. A contemporary equivalent, it seemed to us, would be a reception given by a commercial power. We chose the fictive association of pharmaceutical companies. This choice entails a fourfold *allusion*, simultaneously invoking a combination of "pensive" threads:

1. to emotional capitalism;
2. to Homais, the pharmacist;
3. to the idea that today, Emma would be taking anti-depressants;
4. to our previous work, on madness, where we opposed to the currently popular and devastating treatment with drugs, to a revised psychoanalytic treatment[23].

Emma's first reaction is to ask her husband if she can buy a new dress. She falls into the claws of emotional capitalism. She over-dresses, and the dreamt-of event in the Glamorous World turns into a nightmare. The other guests freeze when they see her. Everything Emma does in seeking the limelight is slightly out of place. She has an awkward conversation with a man, then dances with him, and that's it: more loneliness, isolation, and shame. This is an image of *not* belonging. Awkwardness is the expression of that denial. The power to deny belonging may well be the strongest affective power of social life. Think of bullying in schools. This scene concerns moods. Moods impact on readers and viewers and make them accept the propelling movement of narrative; but they can also counter that movement, instead hamper linear progress, make viewers stop, and thus create circles of thought in multiplicity, maintain a tense, unstable balance between a critical and an empathic view of Emma, through critical immersion.

[23] This work, A Long History of Madness, was based on a theoretical fiction written by French psychoanalyst of trauma Françoise Davoine (2014).

Moments of painful awkwardness occur. First, facing their ostracism together, they soon end up alone. When Emma dances Charles tries not to look. Emma over-eats to compensate for her frustration. In keeping with our conception of narrative as circular, and loyal to Flaubert's deployment of symbolic prediction in the scene of the Ball, we hint at the overdosing of powder sugar, and later we have Emma appear as a ghost, unseen by the others, including Charles. The fourfold allusion in the updating of the Castle to an industry was one example of the politics of allusion. The ghost appearance is another. Affect is not *in* a person but *between* people, or things and people, as a force of intensity that makes emotion possible. This is how affect-images are engaging, in the social field where one can be lonely but is never alone. Where we are surrounded by Deleuze's three kinds of movement-image, in duration, with responsibility, and in the present tense of images that bear the memories of the multiple past moments that were once present, and can become so again, in difference-with-repetition; with the help of the imagination.

For me, concepts are the indispensable partners in the practice of comparative cultural analysis. Like images, concepts have the power to *act* because they make alternative states of affairs thinkable and thus promote their *becoming*. Furthermore, while it is syntactic, a concept is not discursive, for it does not link up propositions. This is why concepts maintain the flexibility and multiplicity of meaning that fully-fledged theories, discursively elaborated, inevitably lose. Concepts are moving, just like images. To understand, then, what the "actions" are that concepts consist of, I end on Deleuze and Guattari's statement that concepts are centres of vibrations, each in itself and every one in relation to all the others: they resonate rather than cohere. Resonating may well be the best result of comparison, attuning us to the liveness of the art and literature, ancient or modern, contemporary of historical, that we study. If resonance stops, the world becomes mute, and we all, deaf. This is how precarious as well as necessary comparative studies is[24].

Mieke BAL
University of Amsterdam
ASCA (Amsterdam School for Cultural Analysis)

[24] This view of concepts can be found in Deleuze and Guattari (1994, 22-3). On the deployment of concepts in cultural analysis, see my 2002 book.

BIBLIOGRAPHY

ADORNO, Theodor W. 1992 [1962]. "Engagement". In *Notes to Literature*, edited by Rolf Tiedeman, translated by Sherry Weber Nicholson, vol. 2, 76-94. New York: Columbia University Press.

ALPHEN, Ernst van. 2005. *Art in Mind, How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago: The University of Chicago Press.

ALPHEN, Ernst van. 2008. "Affective Operations of Art and Literature". *RES: Anthropology and Aesthetics* 53-54 (Spring/Autumn): 20-30.

ALPHEN, Ernst van, and JIRSA, Tomáš (eds.). 2019. *How to Do Things with Affects: Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices*. Leiden: Brill.

Appadurai, Arjun. 1999. "Globalization and the Research Imagination". *International Social Science Journal* 51, no. 160 (June): 229-238.

Attridge, Derek. 2004. *The Singularity of Literature*. London: Routledge.

BAL, Mieke. 1999. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

BAL, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.

BAL, Mieke. 2017 [1978]. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

BAL, Mieke. 2017. *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*. Oslo: Munch Museum; Brussels: Mercatorfonds; Yale University Press.

BAL, Mieke, and CHRISTENSEN, Jeannette. 2019. "An Aesthetic of Interruption: Stagnation and Acceleration". *ASAP/Journal* 4, no. 1 (January): 85-112, https://doi.org/10.1353/asa.2019.0000 (accessed: 11/04/2023).

BAL, Mieke, and WILLIAMS GAMAKER, Michelle. 2016. "From Documentary to Fiction and Back". *[...] Ellipses: Journal of Creative Research* 1, Johannesburg, SA, https://ellipses2022.webflow.io/article/from-documentary-to-fiction-and-back (accessed: 11/04/2023).

BAL, Mieke. 2021 *Narratology in Practice.* Toronto: University of Toronto Press.

BENJAMIN, Walter. 1968. *Illuminations*, edited and with an introduction by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn. New York: Schocken.

BERSANI, Leo. 1976. *A Future for Astyanax: Character and Desire in Literature.* New York: Little, Brown.

Bois, Yve-Alain *et al*. 1998. "A Conversation with Hubert Damisch". *October* 85: 3-17.

BOLTEN, David Jay, and GRUSIN, Richard. 1999. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.

BRINKEMA, Eugenie. 2014. *The Forms of the Affects*. Durham, NC: Duke University Press.

BRUHN, Jørgen, and GJELSVIK, Anne (eds.). 2013. *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

CRARY, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press.

CULLER, Jonathan. 2001 [1981]. "The Turns of Metaphor". In *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, 209-233. New York: Routledge.

CULLER, Jonathan. 2006 [1974]. *Flaubert: The Uses of Uncertainty*. Aurora, Colorado: Davies Group.

CULLER, Jonathan. 2006. *The Literary in Theory.* Stanford, CA: Stanford University Press.

DAVOINE, Françoise. 2014 [1998]. *Mother Folly: A Tale.* Translated by Judith Miller. Stanford, CA: Stanford University Press.

DELEUZE, Gilles. 1994 [1968]. *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. London: Athlone Press.

DELEUZE, Gilles, and GUATTARI, Félix. 1994 [1991]. *What is Philosophy?* Translated by Hugh Tomlinson and Graham Burchill. London: Verso.

DONALDSON-EVANS, Mary. 2009. *Madame Bovary at the Movies: Adaptation, Ideology, Context*. Amsterdam: Rodopi.

FELMAN, Shoshana. 1993. *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

FLAXMAN, Gregory (ed.). 1997. *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. London: Routledge.

FREUD, Sigmund. 1948 [1900]. *The Interpretation of Dreams*. *Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, edited by James Strachey, tome V, 533-621. London: The Hogarth Press.

FRIED, Michael. 2012. *Flaubert's 'Gueuloir': On Madame Bovary and Salammbô*. New Haven: Yale University Press.

GENNEP, Arnold Van. 1960 [1909]. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press.

HECHT, Hermann. 1993. *Pre-Cinema History: An Encyclopaedia and Annotated Bibliography of the Moving Image Before 1896*, edited by Ann Hecht. London: Bowker Saur, in association with the British Film Institute.

ILLOUZ, Eva. 2007. *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge, UK: Polity Press.

ILLOUZ, Eva. 2012. *Why Love Hurts*. Cambridge, UK: Polity Press.

KLUMPEN, Anna-Helena. 2011. "Identité-mosaïque à l'ère de la mondialisation. Le tour de manège de «Devenir Vera» dans le film 'Becoming Vera'". In *Praxen der Unrast: Von der Reiselust zur modernen Mobilität; Se faire mobile: Du gout au voyage à la mobilité moderne*, edited by Jens Badura, Cédric Duchêne-Lacroix, and Felix Heidenreich, 65-88. Berlin: Lit Verlag.

Lauretis, Teresa de. 1983. "Semiotics and Experience". In *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, 158-186. London: Macmillan.

Leitch, Thomas. 2003. "Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory". *Criticism* 45, no. 2 (Spring): 149-171, https://doi.org/10.1353/crt.2004.0001 (accessed: 11/04/2023).

Lorenz, Chris. 2012. "If You're So Smart, Why Are You under Surveillance? Universities, Neoliberalism, and New Public Management". *Critical Inquiry* 38, no. 3 (Spring): 599-629.

Mondzain, Marie José. 2005. *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Translated by Rico Franses. Stanford, CA: Stanford University Press.

Mondzain, Marie José. 2017. *Confiscation des mots, des images et du temps. Pour une autre radicalité*. Paris: Les Liens qui libèrent.

Silverman, Kaja. 1983. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press.

Vellodi, Kamini. 2019. "Thought Beyond Research: A Deleuzian Critique of Artistic Research". In *Aberrant Nuptials: Deleuze and Artistic Research 2*, edited by Paulo de Assis and Paolo Giudici, 215-33. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press.

Diderot critique d'art et les cadres des tableaux : les seuils comme espace de création ?

Ceux qui connaissent un peu Diderot seront certainement d'accord pour dire que sa philosophie comme son esthétique sont une philosophie et une esthétique de la transgression des seuils dans le sens où Diderot refuse tout cloisonnement disciplinaire et qu'il n'a de cesse d'établir des passerelles entre les différents champs de connaissances. Preuve en est le système de renvois qui innerve l'*Encyclopédie* qu'il dirige de 1751 à 1772. Symbolisé par le schéma de l'arbre des connaissances qui figure en tête de l'*Encyclopédie*, ce lien entre les différents domaines de connaissances est aussi représenté sous une forme allégorique dans le frontispice de l'*Encyclopédie*, où l'on voit par exemple les figures incarnant l'Histoire, la Philosophie, la Géométrie, l'Astronomie, la Musique, la Peinture, la Sculpture… Toutes ces figures entourent la Vérité, cette femme drapée qui se tient sur le seuil d'un temple ionique. La lumière qui rayonne derrière les colonnes et qui irradie la scène invite l'ensemble des arts et des sciences à rejoindre la vérité et à franchir le seuil du temple.

Dans l'esprit de Diderot, les seuils sont donc des lieux de transition. Pourtant, la question des seuils va lui poser problème lorsque, de 1759 à 1781, il répond à la commande de Grimm et rédige neuf *Salons* pour rendre compte des expositions de peinture et de sculpture qui se tiennent tous les deux ans au Salon Carré du Louvre. Les seuils picturaux, et notamment le cadre ou la bordure qui entoure la toile, vont alors amener notre critique d'art à s'interroger sur la fonction des seuils et sur la place du spectateur.

Les seuils picturaux : une hétérogénéité à interroger

Avant d'étudier la façon dont Diderot prend en compte les seuils picturaux dans sa critique d'art, il me semble important d'essayer de définir ces seuils. Quand Gérard Genette identifie les éléments du paratexte

comme les seuils littéraires qui accompagnent un livre, il note à propos de ces productions paratextuelles :

> [L]e texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions […] dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation. (Genette 1987, 7)

En s'appuyant sur cette définition des seuils littéraires, on peut tenter de lister les seuils picturaux qui ont aussi pour fonction de présenter l'œuvre d'art au spectateur. Il y a tout d'abord le titre de la toile inséré le plus souvent dans un cartouche qui prend la forme d'un carton fixé à côté du tableau exposé ou d'un insert dans le cadre. Il y a ensuite la signature du peintre, traditionnellement visible dans un coin de la toile même si elle peut être cachée par le cadre. À ces deux éléments parapicturaux s'ajoute généralement un texte dont la fonction est de présenter l'artiste et l'œuvre au spectateur. Au XVIII^e^ siècle, ce texte figurait dans le livret de l'exposition qui était distribué à l'entrée du Salon Carré du Louvre. Pour chaque œuvre étaient mentionnés le nom de l'artiste et son grade académique comme recteur, professeur, conseiller, académicien… On trouvait aussi des informations sur la taille de la toile et la technique picturale. Puis était donné le titre de l'œuvre dont le sujet était glosé, surtout s'il s'agissait d'un tableau d'histoire. Dans ces cas-là, le livret était alors prolixe en commentaires : soit il rappelait au spectateur les circonstances historiques permettant de comprendre la scène peinte, soit, lorsque l'artiste s'était inspiré de sujets antiques, le livret rapportait les extraits de l'*Odyssée*, de l'*Iliade* ou de l'*Énéide* correspondants. Ces livrets constituent bien des seuils picturaux dans la mesure où ils présentent les œuvres au spectateur avant même que celui-ci ne soit confronté aux tableaux. Ils ont de ce fait la même fonction que les préfaces littéraires.

Dans ses *Salons*, Diderot se réfère régulièrement aux livrets d'exposition. Non seulement il intègre souvent des extraits des livrets dans sa critique d'art (Langbour 2014, 423-449), mais surtout il explique comment il investit ce seuil pictural pour écrire ses propres commentaires de tableaux. Arpentant les allées de l'exposition le livret à la main, Diderot note ses propres commentaires dans les marges qui entourent chaque présentation de tableau. Notre critique d'art rend compte de cette pratique dans les *Salons de 1765* (Diderot 1984, 270)*, de 1767* (Diderot

1995, 462) et *de 1769* (Diderot 1995, 79-80). Or, comme le dit André Malraux dans son *Musée imaginaire*, dans les livres sur l'art, « le cadre y est remplacé par la marge » (Malraux 1965, 238). Ainsi, la façon dont Diderot investit les marges qui encadrent la présentation des œuvres dans les livrets pour y inscrire ses propres commentaires préfigure, dans une certaine mesure, la façon dont il va investir les cadres des tableaux.

Le cadre est sans conteste le seuil pictural le plus important auquel se trouve confronté le spectateur de l'œuvre d'art. Placé autour de la toile, il a une fonction déictique puisqu'il signale l'objet encadré à l'œil du spectateur. Il incarne aussi parfaitement la notion de seuil dans la mesure où il est à la fois frontière et zone de transition. Le cadre constitue en effet une frontière entre le monde du spectateur et le monde peint. Mais il est aussi une zone de passage du regard du spectateur vers la toile. Cette ambiguïté du cadre comme seuil pictural vient de sa nature complexe et problématique : le cadre est à la fois un élément qui fait partie du tableau et qui en est exclu. En tant qu'élément ajouté *a posteriori*, toute bordure apparaît comme extérieure à l'œuvre peinte. Cependant, la fonction déictique du cadre fait de lui un élément constituant du tableau. Il s'apparente alors à une sorte de fenêtre qui s'ouvre sur le monde peint, renouant par là même avec la définition qu'Alberti donnait de la peinture comme fenêtre. Cette ambigüité et cette complexité du cadre sont fort bien expliquées par Jacques Derrida dans *La Vérité en peinture* lorsque l'essayiste définit le cadre comme « un mixte de dehors et de dedans, mais un mixte qui n'est pas un mélange ou une demi-mesure, un dehors qui est appelé au-dedans pour le constituer en dedans » (Derrida 1978, 74).

Le cadre constitue donc un seuil pictural ambigu et problématique et c'est sans aucun doute pour cette raison qu'il fait l'objet d'un traitement complexe et parfois paradoxal dans les *Salons* de Diderot. Tantôt notre critique d'art conseille d'oublier le cadre, tantôt il loue au contraire la fonction du cadre car celui-ci contraint le peintre à représenter la scène sans prendre en compte le regard extérieur du spectateur et il oblige le spectateur à s'arrêter au seuil de la scène peinte.

Le cadre du tableau : le spectateur au seuil de la scène peinte

En circonscrivant la scène peinte, le cadre matérialise une frontière entre le monde représenté sur la toile et celui du spectateur. Il oblige le spectateur à rester au seuil de la toile. En cela, le cadre concrétise la théorie du « quatrième mur » que Diderot développe dans son *Discours sur la poésie dramatique* et qu'il applique aussi bien au théâtre qu'à la peinture.

Dans le *Discours* écrit en 1758, notre auteur se montre en effet catégorique : « Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre, jouez comme si la toile ne se levait pas » (Diderot 1959, 231). Cette exclusion du spectateur est aussi un principe qui doit guider le peintre quand il compose sa toile, comme le rappelle notre critique d'art dans les *Pensées détachées sur la peinture :*

> *Layresse* prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi, ni l'un ni l'autre ne me savaient là. (Diderot 1995, 412-413)

Aux yeux de Diderot, la toile est comme un espace hermétiquement clos et c'est le cadre qui assure cette étanchéité et qui concrétise l'exclusion du spectateur. Toutefois le cadre fonctionne comme un seuil dans le sens où il marque une frontière tout en permettant au regard du spectateur de la franchir. Par là même le spectateur apparaît comme une sorte de voyeur placé au seuil de la toile. L'exemple de *La Chaste Suzanne* surprise au bain par deux vieillards confirme d'ailleurs ce statut de voyeur du spectateur. Si Diderot l'évoque brièvement dans les *Pensées détachées sur la peinture*, c'est parce qu'il l'a déjà longuement développé dans le *Salon de 1767* alors qu'il commente le tableau de La Grenée qui traite le sujet. Déçu par la façon dont son contemporain a représenté la scène biblique, Diderot lui oppose le tableau réalisé au XVI^e^ siècle par l'italien Cesari :

> Un peintre italien avait imaginé ce sujet d'une manière très ingénieuse. Il avait placé les deux vieillards à droite, sur le fond. La Suzanne était debout sur le devant. Pour se dérober aux regards des vieillards, elle avait porté toute sa draperie de leur côté, et restait exposée toute nue aux yeux du spectateur du tableau. Cette action de Suzanne était si naturelle, qu'on ne s'apercevait que de réflexion, de l'intention du peintre, et de l'indécence de la figure ; si toutefois il y avait indécence. Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose pas de témoins. (Diderot 1995, 126-127)

Quand il regarde le tableau de Cesari, le spectateur joue en définitive le même rôle que les deux vieillards : comme eux, il se fait voyeur ; comme eux, il est placé au seuil de la scène puisque le spectateur se cache

derrière le cadre comme les deux vieillards se cachent derrière une ouverture donnant accès au bain. Cette assimilation du spectateur aux vieillards est d'autant plus manifeste que, dans son commentaire consacré à la *Suzanne* de La Grenée, Diderot se qualifie lui-même de « vieillard » (Diderot 1995, 129).

Cette identification du spectateur à un personnage voyeur placé au seuil de la scène est un phénomène récurrent dans les *Salons* de Diderot. Preuve en est le *Salon de 1765* où Diderot commente *La Charité romaine* de Bachelier. Il loue le fait que Bachelier ait laissé ses figures dans l'ignorance d'être regardées. Toutefois, se rappelant *La Charité romaine* de Rubens, il souligne un manque dans le tableau : pour le critique d'art, il aurait été judicieux d'introduire un soldat qui aurait surpris la scène de piété filiale sans que Cimon et sa fille Péro ne se doutent qu'on les observe :

> La seule chose que vous ayez bien faite sans le savoir, c'est de n'avoir donné à votre vieillard ni à votre femme aucun pressentiment qu'on les observe ; cette frayeur dénature le sujet, en ôte l'intérêt, le pathétique, et ce n'est plus une charité. Ce n'est pas au moins qu'on ne pût très bien ouvrir une fenêtre grillée sur le cachot, et même placer un soldat, un espion à cette fenêtre ; mais si le peintre a du génie, ce soldat ne sera aperçu ni du vieillard ni de la femme qui l'allaite, il ne le sera que du spectateur qui retrouvera sur son visage l'impression qu'il éprouve, l'étonnement, l'admiration et la joie. (Diderot 1984, 107)

S'inspirant du tableau de Rubens, Diderot suggère ainsi à Bachelier d'introduire un soldat dans sa scène. Celui-ci, placé au seuil du cachot et regardant par une fenêtre, serait alors comme le double peint du spectateur puisqu'ils joueraient tous deux le même rôle de voyeur, ressentiraient les mêmes émotions et occuperaient la même place par rapport à la scène peinte en restant sur ses seuils.

Ces personnages de voyeurs, qui restent en retrait par rapport à la scène principale, sont toujours insérés dans une architecture qui matérialise le seuil du tableau. Tantôt c'est une porte, tantôt c'est une fenêtre. Prêtant une attention particulière à ces personnages embrayeurs, qui incarnent le regard du spectateur au sein de la toile, Diderot se montre sensible à leur position dans les seuils architecturaux. Ainsi, lorsque, dans le *Salon de 1765*, il décrit une *Petite idylle galante* peinte par Baudouin, il s'attarde sur le paysan qui surprend les deux jeunes filles :

> À la porte de la ferme, au-dessous du colombier, une jeune paysanne assise ou plutôt voluptueusement renversée sur un banc de pierre ; derrière elle, sa sœur cadette debout. Elles regardent toutes deux deux pigeons qui

> sont à terre à quelque distance et qui se caressent. L'aînée rêve et soupire ; la cadette lui fait signe du doigt de ne pas effaroucher les deux oiseaux. Au haut de la maison, à la fenêtre d'un grenier à foin, un jeune paysan qui sourit malignement de l'indiscrétion voluptueuse de l'une et de la crainte ingénue de l'autre. (Diderot 1984, 166)

Alors que Diderot se contente de décrire les deux sœurs, il va plus loin lorsqu'il évoque le paysan-voyeur puisqu'il lui prête un regard critique et analytique lui permettant de comprendre la scène. Le sourire du personnage-voyeur préfigure alors celui du spectateur qui se reconnaît dans la figure du paysan placé à la fenêtre.

Dans le même salon, Greuze expose deux esquisses qui fascinent notre critique d'art par la façon dont les personnages, restés sur le seuil de la porte, incarnent le spectateur. Lorsqu'il commente *Le Fils ingrat*, Diderot n'oublie pas de mentionner « le vieux soldat qui a enrôlé et accompagné le fils ingrat chez ses parents » (Diderot 1984, 197) et qui se tient sur le seuil de la porte car ce soldat incarne bien l'intrus voyeur qu'est le spectateur. En effet, le soldat comme le spectateur posent ici un regard transgressif et indiscret sur une scène privée de conflit familial. Toutefois, c'est sans conteste la place du « fils puni » dans la deuxième esquisse, au seuil de la chaumière qu'il a autrefois abandonnée, qui intéresse le plus Diderot puisqu'il fait du fils puni le destinataire du « spectacle » de la misère qui règne dans la maison (Diderot 1984, 198-199). Ce personnage, encastré dans le seuil de la porte, apparaît alors comme un spectateur, à l'instar de celui qui visite le salon. Tous deux se tiennent sur le seuil de la scène qu'ils observent.

C'est en prêtant une attention particulière à ces personnages-seuils, qui symbolisent le spectateur dans la toile, que Diderot a mis en place une méthode de description des peintures qui prend en compte le cadre des tableaux et qui fait du cadre un seuil, c'est-à-dire à la fois une frontière et un lieu de passage. Pour Diderot, le spectateur doit en effet imaginer qu'il se trouve sur la bordure afin de bien appréhender l'œuvre peinte. C'est d'ailleurs ce qu'il explique dans le *Salon de 1767 :*

> C'est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène, par le côté droit ou par le côté gauche, et s'avançant sur la bordure d'en bas, décrire les objets à mesure qu'ils se présentent. Je suis bien fâché de ne m'en être pas avisé plus tôt. (Diderot 1995, 301)

Dans le *Salon de 1767*, Diderot use régulièrement de cette méthode descriptive, notamment pour commenter les tableaux peints par Le

Prince. Ainsi, l'installation du spectateur sur le seuil créé par le cadre constitue le point de départ de son commentaire du *Musicien champêtre* de Le Prince :

> Je m'établis sur la bordure, et je vais de droite à gauche. Ce sont d'abord de grands rochers assez près de moi. Je les laisse. Sur la saillie d'un de ces rochers, j'aperçois un paysan assis, et un peu au-dessous de ce paysan, une paysanne assise aussi. Ils regardent l'un et l'autre vers le même côté. Ils semblent écouter. Et ils écoutent en effet un jeune musicien qui joue à quelque distance d'une espèce de mandoline. Le paysan, la paysanne et le musicien ont quelques moutons autour d'eux. Je continue mon chemin, je quitte à regret le musicien, parce que j'aime la musique et que celui-ci a un air d'enthousiasme qui attache ; il s'ouvre à ma droite une percée d'où mon œil s'égare dans le lointain ; si j'allais plus loin, j'entrerais dans un bocage ; mais je suis arrêté par une large mare d'eaux qui me font sortir de la toile. (Diderot 1995, 309-310)

Tout en délimitant la scène représentée, le cadre constitue bien un seuil, un passage que le spectateur franchit pour laisser son regard se promener dans l'espace peint. Toutefois, cette promenade prend fin quand le regard se heurte de nouveau à la bordure, évoquée implicitement dans le commentaire du *Musicien champêtre* par la mare d'eaux adjacente au cadre. Ainsi, le cadre est à la fois une « invitation au voyage » dans la peinture et une entrave à ce voyage. C'est pourquoi, tout en ayant conscience du rôle du cadre dans la peinture, Diderot suggère parfois de l'oublier, surtout lorsque le spectateur se trouve en présence d'œuvres susceptibles de lui procurer des émotions aussi intenses que la réalité. Aux yeux de Diderot, Vernet est un des peintres capables de susciter de telles émotions. Aussi le salonnier propose-t-il régulièrement de masquer le cadre des tableaux de tempêtes et de marines de Vernet afin d'avoir la sensation d'observer une scène réelle à travers une longue vue. Tel est par exemple le conseil qu'il donne dans le *Salon de 1763* afin de mieux apprécier le *Port de La Rochelle :*

> Regardez le *Port de La Rochelle* avec une lunette qui embrasse le champ du tableau, et qui exclut la bordure ; et oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrierez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : O le beau point de vue ! (Diderot 1984, 228-229)

Comme l'explique Patricia Signorile dans son essai intitulé *Le cadre de la peinture*, « la forme concrète du tableau et du cadre indique au spectateur de manière claire que la toile exhibe une représentation et non la

réalité. En effet, le cadre ou le support cerne l'espace et définit le territoire. Le statut "représentationnel" d'un tableau est aisément décelable » (Signorile 2009, 29-30). Aussi, quand Diderot invite à oublier le cadre, il nie la nature mimétique et « représentationnelle » de la peinture. Ce faisant, il ne parle plus de l'œuvre d'art comme d'une imitation de la réalité mais comme de la réalité elle-même. Avec la disparition du cadre, la scène peinte n'est plus circonscrite ni fermée par la bordure, elle s'ouvre sur un espace infini. Cette façon de voir la peinture oblige alors Diderot à développer de nouvelles stratégies d'écriture : il va imaginer ce qui se passe au-delà de la toile. Autrement dit, il investit le cadre et transforme ce seuil pictural en espace de création littéraire.

INVESTIR LE CADRE : LE SEUIL PICTURAL COMME ESPACE DE CRÉATION LITTÉRAIRE

D'une certaine façon, ce sont les peintres qui ont montré à Diderot comment on pouvait investir le cadre et faire de ce seuil un espace de création. Le goût pour les trompe-l'œil, qui remonte aux raisins de Zeuxis et au rideau de Parrhasios, a en effet conduit un certain nombre d'artistes à jouer avec le cadre. Rembrandt ou Philippe de Champaigne se sont ainsi amusés à peindre la bordure sur leurs toiles afin de donner l'impression que les figures venaient s'y appuyer. C'est d'ailleurs très certainement aux « portraits d'hommes » de Philippe de Champaigne que Diderot pense lorsqu'il aborde la question des trompe-l'œil dans ses *Essais sur la peinture*, même s'il attribue alors la toile à Le Sueur : « Je connais un portrait peint par Le Sueur ; vous jureriez que la main droite est hors de la toile et repose sur la bordure » (Diderot 1984, 29). Comme souvent lorsqu'il évoque des œuvres de mémoire, Diderot semble faire ici une erreur d'attribution. La description qu'il donne de la toile évoque en effet davantage les *Portraits d'hommes* de Philippe de Champaigne que ceux de Le Sueur. Or, on sait que plusieurs tableaux de Philippe de Champaigne faisaient partie de la collection du Duc d'Orléans exposée au Palais Royal.

Par le biais des trompe-l'œil, la scène peinte semble sortir du cadre et investir ce seuil pictural. Fort de cet exemple offert par les artistes, Diderot va lui aussi investir le cadre en imaginant ce qui existe au-delà de la bordure. Si de nombreux passages des *Salons* témoignent de cette pratique, deux sont particulièrement exemplaires et méritent qu'on s'y attarde : il s'agit du commentaire consacré au tableau d'Histoire de Fragonard intitulé *Le Grand-Prêtre Corésus s'immole pour sauver*

Callirhoé exposé au Salon de 1765 et des commentaires des tableaux de Vernet proposés dans le *Salon de 1767*.

Dans le *Salon de 1767*, Diderot décrit huit tableaux de Vernet représentant des paysages, des marines, un clair de lune et une tempête. Mais au lieu de les décrire comme des tableaux, il les décrit comme des sites naturels découverts à l'occasion d'une escapade champêtre, où il aurait séjourné dans un manoir, goûtant la compagnie des résidents, et notamment celle de l'abbé et de ses deux élèves. Ces personnages de l'abbé, des élèves et les occupants du château sont des inventions de Diderot. Le salonnier peuple les cadres des tableaux de Vernet de figures qui vont lui permettre de créer un conte autour des scènes de genre du peintre. Ce conte se développe en marge des tableaux, dans le seuil pictural qu'est le cadre, celui-ci devenant un espace de création où le critique d'art peut laisser libre cours à son imagination. Ce faisant, comme le conte se superpose au cadre, il devient lui-même un cadre dans lequel sont inscrites les descriptions des tableaux. C'est ce qu'avoue Diderot dans la clausule de son article, quand il révèle sa supercherie littéraire : « ces différents sites sont les tableaux de Vernet. […] Et c'est pour rompre l'ennui et la monotonie des descriptions que [j'en ai] faits des paysages réels et que [j'ai] *encadré* ces paysages dans des entretiens » (Diderot 1995, 224).

Cet aveu de Diderot ne le pousse pourtant pas à faire amende honorable. À peine a-t-il avoué sa mystification au lecteur qu'il en fomente une autre pour décrire une tempête de Vernet. Il la présente alors non comme un tableau mais comme un rêve venu le hanter lors d'une nuit agitée. Cette fois, c'est donc un récit de rêve qui se développe dans le seuil pictural qu'est le cadre. Or, le rêve constitue lui-même une sorte de seuil, un moment de transition entre le sommeil et l'éveil. C'est d'ailleurs ce qu'a fort bien remarqué Ralf Zschachlitz dans un article consacré à « la notion de seuil chez Walter Benjamin ». L'essayiste explique en effet que « c'est dans la zone intermédiaire du seuil que se constitue l'image artistique, une image qui continue à receler des éléments mythiques qui ne sont pas dictés par la rationalité ». Or, poursuit-il, « c'est dans le rêve que l'imagination parvient à se libérer des catégories normatives de la pensée rationnelle » (Zschachlitz 2001, 258). Le rêve partage donc avec le cadre son statut de seuil. Aussi est-ce naturel que Diderot s'amuse à peupler le cadre du tableau de rêves quand il transforme ce seuil pictural en espace de création. Il le fait non seulement avec la tempête de Vernet exposée au Salon de 1767 mais aussi, deux ans plus tôt, avec le tableau de Fragonard intitulé *Le Grand-Prêtre Corésus s'immole pour sauver Callirhoé*.

Dans le *Salon de 1765*, Diderot prétend que le tableau de Fragonard a été retiré du salon. Il propose donc à Grimm, son commanditaire, de remplacer la description du tableau par le récit d'un rêve inspiré du mythe de la caverne de Platon :

> Pour remplir cet article Fragonard je vais vous faire part d'une vision assez étrange dont je fus tourmenté la nuit qui suivit un jour dont j'avais passé la matinée à voir des tableaux et la soirée à lire quelques *Dialogues de Platon.*
> L'Antre de Platon.
> Il me sembla que j'étais enfermé dans un lieu qu'on appelle l'antre de ce philosophe. C'était une longue caverne obscure. J'y étais assis parmi une multitude d'hommes, de femmes et d'enfants. Nous avions tous les pieds et les mains enchaînés et la tête si bien prise entre des éclisses de bois qu'il nous était impossible de la tourner. […] Équipés comme je viens de vous le dire, nous avions tous le dos tourné à l'entrée de cette demeure, et nous n'en pouvions regarder que le fond qui était tapissé d'une toile immense. (Diderot 1984, 253-254)

Par un procédé qui évoque celui de la chambre obscure, la toile tendue au fond de la grotte devient alors le réceptacle de scènes offertes au regard des spectateurs entravés.

Cette réactualisation de l'allégorie platonicienne qui forme le préambule de l'article de Diderot consacré à Fragonard est extrêmement intéressante pour notre réflexion sur les seuils picturaux. En effet, cette caverne apparaît comme un cadre au fond de laquelle est tendue une toile. Or, le spectateur est placé au seuil de la caverne, entre l'entrée et la toile. Par là même, le mythe de la caverne apparaît comme une représentation métaphorique de la façon dont le spectateur investit le seuil pictural formé par le cadre du tableau.

En tant que spectateur du tableau d'histoire réalisé par Fragonard, Diderot investit ce seuil pictural en créant un conte à partir de l'œuvre peinte. Comme l'indique le titre de la toile de Fragonard, celle-ci représente le moment du sacrifice de Callirhoé qui doit être mise à mort par Corésus. Mais le prêtre, amoureux de la victime qu'on lui présente, choisit de se suicider et d'offrir sa vie au dieu plutôt que de tuer celle qu'il aime. Diderot insère bien la description de ce tableau dans la scénographie onirique qu'il invente autour de l'œuvre de Fragonard. Ceci étant, cette description n'apparaît qu'à la fin du rêve et elle est précédée de quatre autres tableaux qui, selon la fiction initiale du mythe de la caverne, ont été projetés sur la toile tendue au fond de la grotte.

Paraphrasant la légende de Corésus et Callirhoé qui est narrée par Pausanias dans son *Voyage historique de la Grèce* (Pausanias 1731, 113-114), Diderot compose quatre tableaux littéraires qui permettent de retracer l'histoire des deux personnages. Les deux premiers tableaux évoquent les bacchanales auxquelles se livrent Corésus et ses disciples. D'abord réduites à l'espace cérémoniel où officie le prêtre de Bacchus, elles s'étendent ensuite aux rues où la fureur et l'ivresse des pratiquants effraient les habitants. Le troisième tableau fait entrer le spectateur dans une scène plus intimiste où Corésus avoue son amour à Callirhoé qui reste cependant insensible à ses déclarations. Enfin, le quatrième tableau imaginé par Diderot, qui précède la description de l'œuvre peinte par Fragonard, montre la colère de Bacchus qui, furieux de voir son prêtre méprisé par Callirhoé, menace de propager la folie sur l'ensemble de la ville à moins que la jeune femme ne lui soit sacrifiée. Ainsi, dans l'article qu'il consacre à Fragonard, Diderot n'a pas décrit un mais cinq tableaux. Il a en quelque sorte étendu la toile de Fragonard pour raconter intégralement la terrible histoire de Corésus. Ce faisant, il a transformé le cadre qui isolait la toile du spectateur en espace de création littéraire.

Le cadre qui borde le tableau et constitue le seuil pictural par excellence a donc bien un rôle essentiel dans la critique d'art de Diderot : tantôt il offre au salonnier un espace vacant qu'il peut remplir de contes, tantôt il constitue un appui à sa description, le spectateur s'installant sur la bordure pour mieux se promener dans l'espace pictural. Parce qu'elle rend compte de la dialectique entre l'espace peint et l'espace du spectateur, la notion de seuil, matérialisée par le cadre, apparaît comme consubstantiel à la pratique de la critique d'art de Diderot. D'ailleurs, dans un article consacré au goût pictural de Diderot, Stéphane Lojkine évoque « l'expérience du seuil » (Lojkine 2015, 45-59) que pratique notre critique d'art pour théoriser ses idées esthétiques sur la peinture. Il me semble cependant qu'après avoir étudié la façon dont Diderot prend en compte le seuil pictural qu'est le cadre, on peut aller plus loin que ce qu'affirme Stéphane Lojkine : la pratique de la critique d'art de Diderot ne repose pas simplement sur « une expérience du seuil ». Elle repose sur une véritable poétique du seuil dans le sens où Diderot théorise la notion de seuil pictural en développant une dialectique entre la bordure et l'œuvre peinte qu'il commente. Ce faisant, cette poétique du seuil, qui lui permet de conceptualiser l'espace pictural, vient compléter « la poétique des ruines » que notre salonnier énonce dans le *Salon de 1767* car cette « poétique des ruines » n'est pas autre chose qu'une poétique des seuils temporels, comme l'atteste Diderot lorsqu'il écrit : « Les idées que les ruines

réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités » (Diderot 1995, 338).

Nadège LANGBOUR
Labo 3 LAM, Université du Mans

BIBLIOGRAPHIE

DERRIDA, Jacques. 1978. *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion.

DIDEROT, Denis, et D'ALEMBERT, Jean Le Rond (dir.), *Encyclopédie*. 1751-1772. Paris : Briasson, David, Le Breton, Durand.

DIDEROT, Denis. 1959. *Discours sur la poésie dramatique*. Paris : Classiques Garnier.

DIDEROT, Denis. 1984. *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris : Hermann.

DIDEROT, Denis. 1984. *Salon de 1765*. Paris : Hermann.

DIDEROT, Denis. 1995. *Salon de 1767*. Paris : Hermann.

DIDEROT, Denis. 1995. *Salons de 1969, 1771, 1775, 1781, Pensées détachées sur la peinture*. Paris : Hermann.

GENETTE, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.

LANGBOUR, Nadège. 2014. *Diderot écrivain critique d'art*. Saarbrücken : P.A.F.

LOJKINE, Stéphane. 2015. « Le goût de Diderot : une expérience du seuil ». *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 2015/1, n° 50, 45-59.

MALRAUX, André. 1965. *Le Musée imaginaire*. Paris : Gallimard.

PAUSANIAS. 1731. *Voyage historique de la Grèce*, traduit par Nicolas Gedoyn. Paris : F.G. Quillau.

SIGNORILE, Patricia. 2009. *Le cadre de la peinture*. Paris : Editions Kimé.

ZSCHACHLITZ, Ralf. 2001. « La notion de seuil chez Walter Benjamin et Peter Handke ». Dans *Seuil(s), limite(s) et marge(s)*, dirigé par Daniel Azuélos et Éric Leroy du Cardonnay, 255-67. Paris : L'Harmattan.

5.

PERCEPTIONS I: INTENSITIES

The Semantics of Flesh. The Blurry Limits between Eroticism, Religion and Politics in Virgilio Piñera's *La carne de René*

For when we were in the flesh,
the motions of sins,
which were by the law,
did work in our members
to bring forth fruit unto death.
St. Paul, Rom 7:5

The title of the novel I wish to address in this essay, *La carne de René* by the Cuban author Virgilio Piñera, already serves as an introduction to the main topic of the novel, namely, the fragile limit between three spheres: the religious, the political and the sexual. The novel articulates itself on the crossroad or overlapping of the semantic dimensions of the Spanish word "carne", which means flesh, meat and body. The expression "la carne de René" implies an alienating combination: "carne" refers commonly to the meat for eating (being this a crucial political aspect in Latin America regarding the spread problem of poverty), but also to the religious signification of the word, that is, the body in opposition to the spirit. Additionally, the word "carne" refers to René's body in a sexual way. The three semantic dimensions of the word (meat, the religious concept of body and the sexual connotation of flesh) gravitate and mix themselves in the concept of "carne" and in René's character.

The word "carne" also has a wider signification in Piñera's other works (for example, in his short story titled "La carne" and even in his most famous poem "La isla en peso"), in which "carne" refers more directly to the political problem of poverty, the lack of meat and the poetical image of self-eating. In all of these texts, the uncommon use and recurrence of the word "carne" evidences an intended emphasis on this concept, so clear that the secondary literature calls it Piñera's "gramática

de la carne" (Garrandés 2007, 19) [grammar of flesh] or even his "obsesión carnal" (Corredera 2015, 9) [carnal obsession]. Furthermore, the word "carne" also leads to an overlapping of positive and negative aspects: the horror of fresh and opened flesh, the penetrated and violated body, but also the pleasure and tenderness of meat. Affects of pain and pleasure, and the game and transitions between them play a very important role in the poetical complexity of the novel[1].

THE BUTCHER SHOP: CHURCH AND MEAT MARKET

The three meanings of "carne" appear exactly at the text's beginning, in the described scene in front of the butcher shop, a scene that implies additionally a socialist denunciation of the precarity of poor people in the Cuba before the revolution. The conglomeration ("la marea humana" (Piñera 2000, 9) [the human tide]) around the place is described as a religious manifestation, and in the middle of it is René, the meat-hater, a beautiful, sexually attractive and pale boy, who tries to buy some meat for his father who loves it in a passionate manner, so much "que constituye un sacerdocio" (Piñera 2000, 10) ["[that it] constitute[s] a veritable priesthood" (Mark Schafer's translation, p. 5)]. The various expressions, those that recode the profane manifestation into a religious meaning, are the result of the many semantic dimensions of the word "carne".

Meat or flesh represents an object of cult and desire in the novel, but also an object of necessity for subsistence. Meat appears inserted in a circle of sacrifices ("ofrecerla en holocausto a divinidades ignoradas" (Piñera 2000, 12) ["to offer it up in holocaust to heaven-knows-what obscure divinities" (Mark Schafer's translation, p. 6)]) as an aspect that refers also to the crucifixion of the Christ: "Cristo resultaba interesante en cuanto que carne. De acuerdo con esto, era hijo de la carne, de la carne apta para el servicio del dolor. […] Cristo murió en la cruz por amor a su propia carne" (Piñera 2000, 94) ["Christ was interesting insofar as he was made of flesh. In accordance with this, Christ was son of the flesh, of the flesh apt for the service of pain. [...] Christ died on the cross for the love of his own flesh" (Mark Schafer's transl., p. 94)]. The "carne" is part of

[1] It must be emphasized that the importance of concepts in Piñera's literature is a consequence of his attempt of *literality*, just like Jorge Brioso already pointed out: Piñera makes use of this sober style as an opposition to the neo-baroque of e.g. José Lezama Lima or Severo Sarduy, in his sober, clear and materialistic writing, in which the plot and the images themselves are of the utmost importance in the work (Brioso 2007).

a peculiar Eucharist, the queue for the Eucharist in front of a butcher shop: "la carne de res se le ofrecía como la hostia consagrada" (Piñera 2000, 14) ["the beef was being offered to her like the sacred Host" (Mark Schafer's transl., p. 8)]. Consequently, both the butcher shop and the church are presented as interchangeable places in their meanings[2].

The beginning of the novel introduces the reader into a comic and strange situation that, at the same time, presents the very core of the work: the trespass of apparently exclusionary spheres and its conjunction into a same, whole unity, the unity of Piñera's concept of "carne". This will develop itself throughout the entire novel, in which these spheres (religion, sexuality and politics) not only come into confrontation and conflict, but also into overlapping and unity. Within the semantic complexity of Piñera's "carne" there is the thought of the cultural unity of all these dimensions and their reciprocal implications.

The topic of the flesh is implicitly a topic not only of political but also of religious importance. Like Rogelio Castro Rocha (2013) already pointed out, the "carne" appears in the novel both as a physiological and as a spiritual object, an object that leads to transcendental spheres but that must also be trained in the physical world. The novel narrates the obligatory initiation of René into the cult of the body ("culto de la carne"), for which he has to move to an uncanny boarding school in order to train himself in the service of pain ("servicio del dolor"). This hyperbolic ascetic exercise leads to a comic deformation of religious practices as much as to the achievement of a critical position towards them: it is a critical approach to the moralistic threshold between the soul and the body. The novel seems to purpose the comic situation of an inverted Christianity: what if the body and not the soul were the main object of religion? What to say about all these flagellated, bloody, suffering and penetrated bodies of the Christian canonic art? Furthermore, the very important question: what is the political dimension behind this imagery of eating bodies (like the Eucharist), especially in the context of Cuban poverty? We can then say that not only the sexual and the religious spheres come into contact, but also the religious and the political ones, while keeping in mind that Piñera wrote his novel during his exile in Buenos Aires, an exile that allowed him to take a more critical position on Cuba's political situation.

[2] René represents the most important part in the whole: "René era la encarnación viviente de un semidios griego" (Piñera 2000, 11) [René was the living incarnation of a Greek demigod]. The contemplation of his "flesh" leads to "divinos éxtasis" (Piñera 2000, 11) [divine ecstasies].

SAINT SEBASTIAN: PLEASURE AND PAIN

The appropriation of Christian images in Piñera's novel is explicit: Sebastian, a Christian saint and gay icon, appears in the third chapter as an anticipation of what is about to happen. Ramón, René's father, has in his office a very personal pictorial interpretation of the saint's martyrdom: the saint has René's face. The novel narrates the persecution of René's flesh, that means a translation of Sebastian's martyrdom, to be haunted and penetrated by many arrows and to be venerated in a second step because of his beauty and suffering. The beauty of all of Saint Sebastian's representations seems to ask a question to Christianity: what is the reason behind the admiration of the beauty of a body in pain? St. Sebastian represents the very difficult union of pleasure and pain, although not in the story of his life according to the *Legenda Aurea* but rather in the reception of his tragedy in the homoerotic arts and literature. For example, Yukio Mishima (1973) refers to the orgasmic contemplation of Guido Reni's representation of the Saint in his autobiographical coming-out novel *Confessions of a Mask*. In addition to Mishima, other queer authors have made use of Saint Sebastian as a gay icon (e.g. the French artists Pierre et Gilles, or even in Steve McLean's last film *Postcards from London*, 2018).

Beyond an explicit reference to Christianity, the appearance of St. Sebastian in the novel constitutes the introduction of a homoerotic imagery that matches the queer content of Piñera's work. Masculinity itself is also criticized in the novel, for it is not about manhood but about the body as a penetrated body[3], and this in the middle of a parody of Christian morality, and with it the importance of spirit over body, in which pain and pleasure play a superficial role. This queer aspect culminates in a scene halfway through the novel (Piñera 2000, 47), where René is licked by all members of the male boarding school: the tongue as a weapon used to soften René's flesh, a scene that begins with the priest, who, while trying to convince René to want the pain, manipulates him with the example of Jesus' sacrifice and the subsequent therapy of licking: "Es preciso que la carne de René sea lamida sistemáticamente" (Piñera 2000, 100) ["It's necessary that René's flesh be licked systematically" (Mark Schafer's transl., p. 101)]. This peculiar and *uncanny* scene represents a sort of Eucharist:

[3] "Les advierto que no se equivoquen creyendo que se trata de una prueba de virilidad" (Piñera 2000, 77) ["Don't grab the wrong end of the stick, foolishly thinking you're going to prove your virility" (Mark Schafer's transl., p. 74)].

the communion between all the third grade students who come to help the priest and the director in the softening of René's flesh is analogous to the Eucharist. They find their *communion* in the homoerotic consumption of René's body; thus, Piñera's Eucharist is a cannibalistic orgy that achieves a successful and evident communion (in the sense of *communitas*) among all participants. The analogy with the religious mass is explicit, for some of the participants are called priests or "Sumo Pontífice" [Supreme Pontiff], the priest prays in Latin, etc.

The cannibalistic and homoerotic components of this scene are not free from political and religious aspects: the alienation of this terrible and at the same time erotic scene (masses of people licking a body) is a reminder of the text's first scene, and of the very core of religious cult and its imagery as an erotic act (following Georges Bataille's theses)[4]. In this sense, the rituality turns into an orgiastic moment (nudes, pork's meat, licking, drinking, ecstasies, peeing, vomiting, etc.). The ritual's purpose (to soften René's body) culminates in its failure, in the primitive and orgiastic act of licking each other and eating, sleeping, etc. The religious act surpasses its limits: it is the extra-limitation of the ritual, its communion with the non-religious, the political and sexual act. The whole scene is a celebration of the flesh, while shedding light on the very core of the Eucharist, the communion of individuals, in this case, as flesh: "Miró en torno suyo. Un denso y compacto mar de carne se extendía a sus pies" (111) ["He looked around. A dense and compact sea of flesh spread out at his feet" (Mark Schafer's transl., p. 113)]. The limits between the three semantic spheres (politics, eroticism and religion) are diffuse – the scene trespasses them in the complete and complex image it presents.

The purpose of the act of licking is to maintain the flesh warm, but the symbolic meanings behind it are many, and all semantic dimensions of "carne" are expressed in this very obscure scene. An important formal feature of this fragment is its length and its placement in the novel: no scene of such length is more detailed. Piñera's sober narrative writing focuses on the episodes with more symbolic moments, the ones that unite erotic and religious imaginaries (the description of tortures, the description of violent images or strange figures such as Bola de Carne [Ball of Flesh], etc.). The fact that this scene is located in the middle of the novel

[4] Georges Bataille distinguishes three types of eroticism: the third one leads to the Sacred and the Holy. Bataille's conception of eroticism is at the same time Christian: the erotic ontological impulse of transgression remains in the core of sexuality but also of this religion (Bataille 1987).

and takes up a big part of its narration gives it an importance that finds its complete significance in the concept of "carne".

These religious and erotic components are linked to a political cause called *la Causa*. It refers to an absurd political movement in defense of the consumption of chocolate. The link between corporal pain, religious cult, political movement and chocolate remains an aspect to be solved, a mysterious while at the same time comic and strange aspect that calls for a careful reading. The absurdity of Piñera's novel and the dystopic aspect of his social critique present themselves as a work to be reflected on: namely, the secret and close implications between politics, eroticism and religion.

PIERCING THE PAULINE THRESHOLD: SOUL AND FLESH

Let us take a more careful look at the confrontation between sexuality and religion: in Christian discourse, the religious semantic dimension of "carne" refers to a moralistic threshold, to the Pauline differentiation between soul, spirit and body. A professor in the novel explains it explicitly while referring to pain: "Es el dolor quien nos domina. No pierdan de vista que se trata de un problema moral" (Piñera 2000, 76) ["[I]t is pain that masters us. Don't lose sight of the fact that it is wholly a moral problem" (Mark Schafer's transl., p. 73)].

Already in the fifth chapter of his First Letter to the Corinthians, the very first sin St. Paul refers to is "fornication": thus, the aspect of sexuality seems to occupy a very important place in the Pauline morality, and this derives immediately from the division between spirit and flesh, the former being deeper or higher than the other. Thus, the problem of the body is a genuine moral question: in the Letter to the Romans, St. Paul writes: "So we, *being* many, are one body in Christ, and everyone members one of another" (Rom 12:5). This other part of the body, the one being in God, is a united, non-chaotic, deeper and higher part. This necessary division, this principal column of religion and Christianity is the limit between this and the other transcendental world, whereas the last one is the true and good one: "For I verily, as absent in body, but present in spirit, have judged already, as though I were present, concerning him that hath so done this deed" (1. Cor. 5:3). St. Paul writes this while alluding to the "fornicators" and introducing the instance of justice and moral goodness that is legitimated in the absence of the carnal, in its independence from carnal desire. St. Paul's moralistic thinking needs this very important differentiation between the carnal and the spiritual, for only this

hard threshold allows the establishment of the moral order: "For the word of God is quick, and powerful, and sharper than any two-edged sword, piercing even to the dividing asunder of soul and spirit […] and is a discerner of the thoughts and intents of the heart" (Heb 4:12).

A direct allusion to the quote above can also be found in Piñera's novel: "René supo que el «cultivo del cuerpo» se lograba mediante dos métodos: el físico y el mental, la escuela era una espada de dos filos, su hoja cortaba por ambas superficies" (Piñera 2000, 88) ["René came to understand that the «cultivation of the body» was achieved by two methods: physical and mental. This school was a double-edged sword: its blade cut on both sides" (Mark Schafer's transl., p. 86)]. Of importance in this case is that it is not the division between the carnal and the spiritual but rather the order of values between them in St. Paul that is twisted in Piñera's novel. According to this, Made Corredera (2015) goes even further and assures that Piñera understands the body as the source of the soul, or Cabrera Infante designated Piñera's subversive procedure as a "kick in the soul" (Anderson 2006, 157). Nevertheless, when the Cuban author makes from this division an inverted one (the body or the flesh higher than the soul), he also shows the reciprocal implication of both. At the center of Piñera's critique of Christian religion is the denunciation of its apparent pulchritude: he shows how both sides of this division are interpenetrated.

Virgilio Piñera uses not only a fictional and dystopic topos, but also presents a parodic and horrifying picture within canonic Christianity: the iconography, the ascetic practices, the Eucharist, etc. This figurative Christianity is read by Piñera as a cult of the body. It is about an implicit subversive re-appropriation of religious content in order to show the blurry limits of Christian morality. The way Piñera shows this constitutive *différance* of Christian morality is through the melting of soul and body, or the in-differentiation of both, *and* especially through the inversion of the scale of values of this dichotomy: the soul becomes bad and the body becomes good in the novel. For example, Mármolo, the director of the boarding school, sees the source of René's apparent learning problems in his ability to think; that means in the presence of his spirit, exactly the opposite to the Pauline morality: "[s]u carne no es del todo carne; tiene dentro el demonio del pensamiento" (Piñera 2000, 120) ["His flesh isn't just flesh. The demon of thought still dances within it" (Mark Schafer's transl., p. 123)].

With his novel, Piñera intends to present a parallel caricaturized image of religious practices in order to show how the limitations between this

apparently very rigid order functions in a very fluid way. Between the two different religions (the real one and the one in the novel) there is a common rejection of pleasure: even if it is only about pleasure, this appears solely as a promise within the pain (many critics have analyzed this curious presence and absence of pleasure in the novel). It is difficult to discern if there is a pleasure in the pain they are seeking – nevertheless, it is clear that this cult of the body implies a sort of pleasure: it is a maximized ascetic and mystic practice within the violent pain. A sort of cult of the *Passio Christi* is also present, a celebration of the sacrifice in the celebration of the body in pain[5]. What makes them different is that the celebration of the body in the novel is radical, that is, only the body is to be celebrated. The director of the boarding school explains it as an introduction: "No sé si se ha enterado que nuestro objetivo es el cuerpo, y nada más que el cuerpo" (Piñera 2000, 57) [I'm not sure if you notice that our objective is the body and nothing but the body], and later: "Aseguró que él [Mármolo] no entendía nada si se le hablaba del espíritu. […] Si por espíritu se entendía el cuerpo, su escuela era altamente espiritual" (Piñera 2000, 68) ["That he [Mármolo] didn't understand a word when people spoke of the spirit. […] He said that if by spirit one understood the body, then the school he directed was highly spiritual" (Mark Schafer's transl., p. 64)]. The exercises in this boarding school have the only goal of *suffering in silence* but in a comfortable place. Both pleasure and pain become non-differentiated in the religious praxis: "Al igual que en una fábrica, estos obreros del dolor, concluida su jornada dolorosa, iban en busca del placer" (Piñera 2000, 62) ["Just as in a factory, when the day's work is over, our pained workers go in search of pleasure" (Mark Schafer's transl., p. 58)]. The rejection of pleasure in the boarding school reveals itself as a double morality, in the prohibition of sexuality sticks also its motivation; both parts, pleasure and pain, thus lose their limitations.

To Get Actively Penetrated: the Christ and Queerness

Virgilio Piñera's fictional critique of Christian morality also reveals an implicit cult of passivity in religion in its defense of activity. For this reason, St. Sebastian's and Jesus' figures also play such an important role

[5] "Cristo resultaba interesante en tanto que carne. De acuerdo con esto, era hijo de la carne, de la carne apta para el servicio del dolor" (Piñera 2000, 94) [Christ was interesting because of the flesh. According to that, he was the son of flesh, of flesh apt for the service of pain].

in the novel, that is, through the image of a multiple penetration and of absolute devotedness on the cross. *La Causa*, the political movement in defense of chocolate, based on the training of being persecuted, is about an exercise in passivity, a practice that does not seem to make much sense in the context of a revolutionary organization. Ramón, René's father, explains that René's role as Ramón's successor is to become "el gran perseguido de nuestra Causa" (Piñera 2000, 34) [the great pursued of our Cause]. It is all about a political movement as a practice of waiting to be killed or a practice of expectation of the already estimated time to die: "[L]a perdurabilidad de la Causa depende de la huida" (Piñera 2000, 34) ["[T]he Cause depends on flight" (Mark Schafer's transl., p. 30)]. Just as the Prophetic Scriptures already fixed the necessity of Jesus' death[6], the novel presents a religion of the cultivation of the self as pre-established victimization.

In a second step, it is the implicit queer meaning of passivity (to be penetrated) that is exalted amidst a patriarchal, misogynist culture in which to be penetrated has a negative connotation. The result is a queerness of Christian morality, while making of the excluded and perverse the most important and holy practice. Besides the figures of castration and the clear Freudian concepts of Eros and Thanatos also implicit in the novel, Piñera transforms the act of getting penetrated into a cult and a discipline to be trained in – that means an absolute activity of passivity, the activity of getting penetrated. That is the most political and controversial queer aspect of the novel, also attributed to the main core of Christian figures, the Christ and St. Sebastian being only two examples among many others: the deconstructional twist of the common values of passive and active roles. Piñera's novel reveals a sort of political reading of Christianity that allows this twist in favor of homosexuality. Piñera's new reading of passivity is also a sort of penetration into the core of Christian morality: Christianity is part of a cult and systematic practice of getting penetrated. What is penetrated? The "carne" itself, whose penetration allows the body to become something else, to open the body to other possibilities – that is why this reading of Piñera's novel permits a Deleuzean interpretation of it: it seems to be all about conceiving a Body without Organs (a reading already proposed by Rogelio Castro Rocha, 2013).

[6] "[T]hat all things must be fulfilled, which were written in the law of Moses, and *in* the prophets, and *in* the psalms, concerning me" (Luk 24:44).

THE BODY WITHOUT ORGANS: A CONCLUSION

The Body without Organs (BwO) is an ethical concept against morality: the body must become a body of forces and not a preconceived body as an organism; that means, not an organized body but one *in becoming*. In order to achieve a BwO it is necessary to open the body to new practices, to new uses of it as part of an ethical action: it is to answer the Spinozian question of what a body can do. Anal penetration, pleasure through anal sex is, for example, in that sense a deterritorialization of the anus beyond defecation, a political practice against the moralistic use of the body. For this reason Gilles Deleuze and Félix Guattari warn in *A Thousand Plateaus*: "They will not let you experiment in peace" (Deleuze and Guattari 2002, 150). The Christian politics of the body based on that division between body and soul, being the soul the order and the correct use of that body, must be criticized to be deconstructed – only that way we will be able to constitute new forms of bodily and mentally existences, and consequently enable alternative uses of the body. Therefore, the body in pain, the body of masochism, is an attempt at achieving a BwO, and this has both a political and ontological meaning. This reading of masochism in Piñera's novel is also very productive, insofar as it presents a very early version of these ideas:

> What is certain is that the masochist has made himself a BwO under such conditions that the BwO can no longer be populated by anything but intensities of pain, *pain waves*. It is false to say that the masochist is looking for pain but just as false to say that he is looking for pleasure in a particularly suspensive or roundabout way. The masochist is looking for a type of BwO that only pain can fill, or travel over, due to the very conditions under which that BwO was constituted. Pains are populations, packs, modes of king-masochist-in-the-desert that he engenders and augments. (Deleuze and Guattari 2002, 152)

The BwO is a body of intensities and a trespass of states, it is a more fluid body; the body is becoming but it must be actively opened to this becoming. Throughout the novel, Ramón expresses his admiration for the transformed, injured flesh, for the transformed body, the body of pain: we are confronted here with an admiration for the becoming-an-other of the body. I read in this case the concept of "carne" in Piñera's novel as a concept related to the BwO: both are concepts that try to propose a divergent idea of body while deconstructing the Christian one, even if Piñera's "carne" has an ironic tone – they present themselves as corrections of a

false moralistic thinking[7]. Both concepts try to give an answer to Spinoza's question: what can a body do[8]? Piñera presents a possible twisted cult of the body within Christian discourse, while showing the arbitrariness of this moralistic concept and the contradiction inherent to it.

The concept of *flesh* in Deleuzean thought has a huge importance, not only in his book *What is Philosophy?* (Deleuze and Guattari 1996), where he and Guattari explain the concepts of affect and percept in art, but also in Deleuze's book on the artist Francis Bacon, *The Logic of Sensation*[9]. As a concept, flesh seems to represent in Deleuze's philosophy the pure expression of the becoming, namely the becoming animal; it is the part of the body that deterritorializes the bone structure and humanity into a convergence with the animal. The flesh is pure becoming, and Bacon's work is an approximation to the "acrobatics of flesh" (Deleuze 2003, 23), the liberation of its force. This becoming is always an opening of closed structures, of the organs' limits. The limits of the body turn into trespasses, becomings, forces and intersections. In the concept of "carne" in Piñera's novel, all the separated semantic spheres (religion, politics and eroticism) come into an immanent dialogue, in a mutual constitution; they become a conceptual machine and this dissolving of thresholds and limits responds to a queer-political intention to reveal the dynamics between religion, sexuality and politics.

Due to the short format of the present essay, I had to exclude some aspects that gravitate around the concept of "carne" and the body (autophagy, mutilation, the figure of the double, etc.). There are already a huge number of papers on the *body* in Piñera's literature; Alberto Abreu even sees in this concept the center of the novel. Nonetheless, I deem important to emphasize the particularity and importance of the use of the word "carne" and not "cuerpo", and its implicit semantic plurality – it is not only about the body but about a wider concept concerning very different spheres of thinking and society (religion, sexuality and politics). We deal more with a philosophical concept than with a simple image; it is a philosophical incarnated concept in an image, a visualized concept that

[7] Alberto Abreu already pointed out this clear attack to traditional religious-philosophical concepts as, for example, the harmonic relation between the soul and the body (Abreu 2000).

[8] "And of course, no one has yet determined what the Body can do […]" (Spinoza 1985, 495).

[9] "Meat" or "flesh" are the concepts to understand the becoming of the figures in Bacon's painting: "This objective zone of indiscernibility is the entire body, but the body insofar as it is flesh or meat" (Deleuze 2003, 22).

serves as a possibility to perceive the connections between the immanence of nature and society.

Camilo DEL VALLE
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

BIBLIOGRAPHY

ABREU, Alberto. 2000. *Virgilio Piñera: Un hombre, una isla*. La Habana: Ediciones Unión.

ANDERSON, Thomas F. 2006. *Everything in its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg: Bucknell University Press.

BATAILLE, Georges. 1987. *L'érotisme. Œuvres complètes*, vol. 10, 7-270. Paris: Gallimard.

BIBLE. *King James Bible*, https://www.kingjamesbibleonline.org/ (accessed: 22.06.2020).

BRIOSO, Jorge. 2007. "La carne de René o el aprendizaje de lo literal". *Revista Iberoamericana* 73, no. 218: 29-49.

CORREDERA, Made. 2015. *La majestuosa catedral del cuerpo: sobre dos novelas de Virgilio Piñera.* La Habana: Ediciones Unión.

DELEUZE, Gilles. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. London/New York: Continuum.

DELEUZE, Gilles, and GUATTARI, Félix. 1996. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press.

DELEUZE, Gilles, and GUATTARI, Félix. 2002. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

GARRANDÉS, Alberto. 2007. *La mirada crítica*. Pindar del Río: Ediciones Almargen.

MISHIMA, Yukio. 1973. *Confessions of a Mask*. Tokio: Tuttle.

PIÑERA, Virgilio. 2000. *La carne de René*. Barcelona: Tusquets.

PIÑERA, Virgilio. 1992. *René's Flesh*. Translated by Mark Schafer. New York: Marsilio Publishers.

ROCHA, Rogelio Castro. 2013. *Virgilio Piñera: Digresiones sobre el cuerpo en algunos de sus cuentos*. México: Universidad de Guanajuato.

SPINOZA, Baruch. 1985. *Ethics*. *The Complete Works of Spinoza*, vol. 1, 408-615. New Jersey: Princeton University Press.

Philippe Jaccottet, le corps au seuil

Le mot *seuil* apparaît dans l'œuvre de Philippe Jaccottet dès *L'Effraie*, premier recueil paru chez un éditeur français en 1953 : « Je me retrouve au seuil d'un hiver irréel » (Jaccottet 2014, 5). Il est l'expression douloureuse d'un passage imminent entre deux âges. Quelques années plus tard, dans le recueil *L'Ignorant,* paru en 1957, le poète franchit les frontières de la souffrance et fait rimer le terme avec « deuil » (*id.*, 163). Outre ces bascules temporelles teintées d'angoisse, Philippe Jaccottet emploie également le substantif dans son sens spatial : les entrées d'une maison[1] et d'un café[2] sont ainsi insérées de manière anecdotique dans un cadre social ou domestique. Le seuil qui nous intéressera ici se conçoit dans l'homogénéité de ces deux acceptions : il est autant une durée, un moment de transition, qu'une étendue, soit la forme géographique d'un entre-deux. Dans une œuvre qui vise à saisir « les magies du temps et de l'espace, cette façon qu'a l'insaisissable de surgir moins dans un lieu que dans ce qui sépare et relie les lieux » (*id.*, 293), Philippe Jaccottet construit la figure liminaire comme un événement ambivalent et fondateur. Au cœur de dialectiques portées par le vers comme par la prose – tels le dedans et dehors, la réunion et la séparation, le retrait et la conquête – , elle est la charnière problématique d'une poésie du paysage où s'inscrit, dans le prolongement d'Hölderlin comme de Mircea Eliade, « le fréquent pressentiment que quelque chose de grand […] est sur le point de passer un seuil pour se rendre visible » (Constantine 2008, 22). Qu'elle soit porte ou col d'une montagne, orée d'un verger ou lisière d'un hameau, cette limite est une énigme ouverte sur les chemins. Elle est ce qui se perçoit et qui échappe, ce qui fascine et qui effraie. De la « situation intervallaire de l'homme » analysée par Jean-Claude Mathieu (2003, 80) au « seuil

[1] *La promenade sous les arbres* (*id.*, 133) : « Je descends l'escalier, je sors sur le seuil de ma maison ».

[2] *Éléments d'un songe* (*id.*, 283) : « Ainsi ai-je vu une femme vomir sur le seuil d'un café ».

genèse » proposé par Françoise Simille (2010, 133), la notion constitue donc une entrée critique de choix dans l'étude du poète suisse.

Nous aimerions l'aborder dans cet article sous un angle négligé, en postulant que son expérience est d'abord, et avant tout, une expérience du corps. Elle s'impose en effet comme le déploiement d'un réseau de sens et de sensations qui appelle, ou qui exige, le poète tout entier. Secoué, animé, interrogé, l'organisme est engagé dans une trame physique complexe, où se mêlent dynamique transgressive du passage, densité des stimuli extérieurs et projections oniriques.

LA PHYSIQUE DU SEUIL

Le seuil se dévoile dans la tension qu'il impose à l'élan physique. Séduit dès l'enfance par le charme des horizons, Philippe Jaccottet l'appréhende comme un espace de polarisation qui commande au rapprochement. Cette structure envoûtante circonscrit un désir de clôture rassurante en même temps qu'un instinct d'échappée. Le principe de « *limite* heureuse » (*La Semaison*, in Jaccottet 2014, 411) est expliqué dès le premier recueil en prose du poète :

> Il y a des gens qui ne respirent à leur aise qu'au seuil de l'illimité ; j'aime plutôt cet espace que les montagnes définissent mais n'emprisonnent pas, comme quelqu'un peut aimer le mur de son jardin autant parce qu'il suscite l'étrangeté d'un ailleurs que parce qu'il arrête son regard ; quand nous considérons les montagnes, il y a toujours en nous, plus ou moins forte, plus ou moins consciente aussi, l'idée du col, du passage, l'attrait de ce qu'on n'a pas vu… (*La promenade sous les arbres*, *id.*, 102)

Sans cesse renouvelé, cet appel du seuil révèle le pressentiment d'un ailleurs à convoiter : plus ouvert, plus substantiel, il résiderait telle une « Terre promise » (*À travers un verger*, *id.*, 557) dans l'au-delà du seuil. Le corps mobile figure le point zéro de cette quête. Tout en divulguant une proximité décevante, une insatisfaction de l'ici, il est chargé d'abolir les distances et d'avancer vers ce lointain espéré :

> Autour de soi, trop près de soi, on ne sait plus le trouver. Alors, comme un enfant, comme quiconque rêve et ne peut s'empêcher de rêver à ce qui est « de l'autre côté de la montagne » ou « derrière le mur », à l'invisible, on franchit les frontières en s'imaginant qu'aussitôt ce pas fait, tout sera différent. (*Les cormorans*, *id.*, 687)

Le syntagme « aussitôt ce pas fait » insiste sur l'idée d'une concomitance immédiate entre l'acte du franchissement et la métamorphose

attrayante qu'il opérerait. Paré des promesses de transformation et de nouveau commencement, l'imaginaire liminaire motive et enclenche le mouvement du poète. Une poésie ambulatoire soutient ce déploiement dynamique au creux des sentiers. Les verbes associés à cette poursuite, *marcher, atteindre*, *rejoindre*, *passer*, exhibent la progression physique qui concourt à sa révélation. À plusieurs reprises, la trajectoire du poète semble persévérer par-delà le franchissement. Dans *Paysages avec figures absentes*, il note ainsi que le bosquet d'yeuses, découvert après une marche sur des chemins de sable, est « un lieu où l'on entre, dont il faut franchir le seuil, ce qu'on ne fait pas sans un trouble qui ressemble à du respect » (*Paysages avec figures absentes*, *id.*, 477). Le geste impératif du passage est accompagné d'un mouvement intérieur, « un trouble » qui assure une allure précautionneuse et déférente à la hauteur de l'enchantement exercé par la solennité du paysage. Dans le recueil *Et, néanmoins*, le poète expose l'aboutissement heureux de cette traversée : « Dans l'ombre des hauts chênes "en belle ordonnance", dans leur nef aérée où, à peine en a-t-on franchi le seuil, on devient plus tranquille – comme dans une grande maison » (*id.*, 1098). Le poète répond ici à son rêve d'enfant, celui qui fait du pas passé par dessus la frontière le déclencheur instantané d'une plénitude. En meublant l'extérieur d'une « intimité protégée » (Bachelard 1961, 32), la forêt se constitue en nature-séjour. Comme « tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison » (*id.*, 33) selon Bachelard, elle dévoile un corps serein, épanoui, vibrant d'harmonie avec son environnement d'écorces.

Pourtant, ces exemples de franchissement s'annoncent rapidement comme des trompe-l'œil. En effet, le franchissement de la nef des chênes engage un nouvel obstacle : « Me voici parvenu au seuil d'une espèce de ciel d'herbe » (*Et, néanmoins*, in Jaccottet 2014, 1099). Structurant le rapport du poète au paysage, le seuil a vocation à se redoubler, à se perpétuer, rendant illusoire tout espoir de passage achevé. Dans le premier exemple, le poète opère un retour en arrière aussi déroutant qu'inexpliqué. Ainsi, l'entrée dans le bosquet d'yeuses, pourtant portée par le temps du présent, est perçue comme une espérance, une projection ou un mirage, car trompée par cet ajout ultérieur : « Ce bois où l'on n'entrera jamais » (*Paysage avec figures absentes*, *id.*, 479). La phrase théâtralise une suspension au seuil, annulant la réalité de l'entrée précédemment évoquée et renversant le mouvement de percée en recul. Ce retrait physique autour de la limite, doublé d'une rétrogression de sens dans la lecture, rend sensible l'ambivalence du seuil pour Jaccottet. Curieux de l'au-delà et de ses pouvoirs, il préfère pourtant interrompre son élan

devant lui. Les comparaisons du paysage à des figures immobiles étayent ce geste :

> Le Ventoux m'a fait l'effet d'un lointain sphinx assis sur notre seuil pour le garder du moindre trouble. (*Cahier de verdure*, *id.*, 765)
> C'est la montagne pareille à un chien couché sur le seuil et que rien pour le moment n'alarme.
> (*Et, néanmoins*, id., 1105)

Être assis, être couché sur le seuil : ces deux attitudes languissantes actent d'un établissement figé dans l'espace. Elles se rapprochent de la posture stupéfaite du poète, laquelle semble constituer la loi du seuil.

L'arrêt est un indice préalable à son apparition, en ce qu'il semble marquer le surgissement d'une inertie inattendue. Une telle « surabondance de réalité » (Eliade 1965, 45) impose la forme d'un figement, d'une pesanteur qui vient briser la poussée initiale : « Ce qui m'a arrêté dans mon élan – quand j'allais franchir le verger comme un réfugié la frontière qui le sauve – est si dur, si massif, si opaque, cela échappe si définitivement à la compréhension » (*À travers un verger*, *id.*, 567). Au-delà de l'hégémonie de la préposition *sur* qui désigne implicitement la position fixe du corps, la récurrence du verbe *s'arrêter* lie fortement rupture de l'espace et rupture du mouvement. De nombreux exemples issus du recueil *Paysages avec figures absentes* en témoignent. Dans « La prose au serpent », le poète progresse dans un « cercle de collines » (*Paysages avec figures absentes*, *id.*, 494) où se mêlent pins et fourrés de roseaux : « On marche, on se rapproche, on s'arrête. Personne toujours. Nul qui ouvre la porte des forêts » (*id.*, 495). L'accumulation asyndétique de la triade verbale dessine une cadence naturelle irrépressible, une ligne horizontale où la halte constitue la borne logique du cheminement en même temps que l'introduction d'une discontinuité, l'avènement d'un espace autre. Dans la section intitulée « Sur le seuil », l'arrêt à la lisière se présente comme un acte itératif : « Il a fallu des jours de neige drue […] pour que la bouche reparle, pour la première fois depuis très longtemps, depuis que je m'arrête sur ce seuil » (*id.*, 476). L'adverbe *depuis* dévoile une indéfinition de la limite temporelle ainsi qu'une habitude : il est donc un seuil où le poète aime non seulement revenir, mais où il réitère aussi, à chaque visite, la même conduite suspensive, laquelle relève davantage de la nécessité que du hasard, puisqu'il ajoute plus loin : « On est contraint de s'arrêter » (*ibid.*). Ainsi encore d'une combe qui « semble prête à livrer un secret ; sinon, comment nous aurait-elle arrêtés ? » (*id.*, 483). L'arrêt est le signal d'une

épaisseur inédite et nébuleuse, qui arrime le poète à un geste de contemplation et d'interrogation mêlées.

Plus qu'une exigence déterminée par les propriétés même du seuil, l'arrêt peut être aussi un signe de résignation. Au vœu répété du passage répond le pied qui « glisse, hésite » (*id.*, 476). L'espace antérieur devient alors un asile définitif pour le poète, qui reconnaît par endroits qu'il n'y a « nul besoin d'aller au-delà » (*Après beaucoup d'années*, *id.*, 852). Le pas de franchissement rêvé par l'enfant est tempéré par la possible déception de l'ailleurs :

> De l'autre côté du défilé, cependant, il n'y aurait rien, le jour revenu, qui ne fût aussi en deçà – […] de sorte qu'il semblerait peut-être n'avoir pas valu la peine de faire tant de pas ou d'avoir nourri un quelconque espoir… (*Beauregard*, *id.*, 699)

Espace aspirant, captivant, le seuil est aussi un lieu d'incertitude qui n'encourage pas le corps à la conquête de l'après.

Enfin, même dans l'éventualité fantasmée d'un franchissement du seuil, la pause constitue l'attitude adéquate à adopter. Elle est la réponse physiologique du corps à l'équilibre et à l'harmonie de la nature. Le poète se dépouille de son agitation sur le seuil pour l'accueillir en sa juste mesure. La prédilection de Philippe Jaccottet pour les limites sphériques, comme l'enclos, l'enceinte ou l'assemblée, n'apparaît donc pas comme anodine dans le rapport au corps qu'elle institue. La rotondité du seuil fait communiquer le centre du lieu avec le foyer hiératique de l'être. Dans cette quiétude imposée se dévoile un accord parfait entre l'individu et le cosmos. Cet aspect est particulièrement appuyé dans la section « Bois et blés » :

> Parce qu'ils forment une enceinte, on a envie justement de pénétrer sous ces arbres, de s'y arrêter. Alors on resterait immobile, on ne ferait plus rien qu'écouter, ou même pas. On serait reçu dans leur assemblée. (*Paysages avec figures absentes*, *id.*, 478)

Le poète suggère que si le seuil était franchi, le repos assurerait, en sa verticalité élancée, une continuité physique entre l'homme et la forêt qui l'entoure. L'analogie conventionnelle entre les parties anatomiques de l'homme et la forme des arbres[3] est ici accentuée par le principe d'immobilité. Le poète semble ainsi concevoir la limitation du mouvement comme la condition du séjour en ce lieu.

[3] Voir notamment Crews (2003).

UNE SCÉNOGRAPHIE SENSORIELLE

Philippe Jaccottet développe une scénographie du seuil propice à la sollicitation plurielle d'un corps capteur et récepteur de sensations ; car s'il propose en son mystère un réseau de signes apte à mobiliser les facultés herméneutes de l'esprit, le seuil peut être aussi « une façon de se laisser emporter, orienter, exalter, sans trop chercher à comprendre » (*Après beaucoup d'années*, *id.*, 837). Dans l'effervescence de ce lieu inédit, l'émotion se double alors d'un saisissement entier et spontané de l'être : l'organisme y déploie ses fonctions sensorielles et reflète par la richesse de sa cartographie psychophysiologique le foisonnement des données extérieures. Les cinq sens sont ainsi agités comme indices d'une stimulation physique intense. Dérivée du latin *solea*, la « sandale », influencée par *solum*, le « sol », l'étymologie du seuil souligne la prégnance de la sensation tactile qui se dévoile en premier lieu dans la jonction du pied et de la terre. Cette interaction concrète, proprement charnelle, entre le promeneur et l'espace du seuil, se manifeste encore en d'autres contacts. Tantôt support de l'organisme avec lequel il tend à fusionner[4], tantôt assise stable et douce sur laquelle le poète s'allonge comme sur une « couche » (*Paysages avec figures absentes*, *id.*, 476), le seuil convertit l'étrangeté du paysage en espace personnel et familier. L'orée d'un verger construit, elle, un lien d'intimité presque amoureuse quand, en « une multiplicité de caresses » (*À travers un verger*, *id.*, 557), elle se fait « enveloppe » (*ibid.*) et étend sa limite à hauteur d'homme. Il advient même que le promeneur définisse la ligne de partage entre deux espaces hétérogènes par le point-repère de son corps. Le seuil n'est alors plus à traverser mais à longer, à accompagner, car il trouve son origine dans le schéma corporel du poète :

> D'un côté il y a le ciel, à ma gauche le ciel, la vue, les lointains ; à ma droite il y a la maison d'arbres, de chênes verts, avec ses fenêtres et ses habitants qui circulent de pièce en pièce comme des lampes. On marche ainsi le long d'une galerie aérée, entre le secret et l'aveu, entre la retraite et l'envol, tenant dans une main tout l'espace, dans l'autre le foyer. (« En chemin », *Observations*, *id.*, 1309-1310)

Toucher le seuil n'a rien de surprenant si l'on considère la peau comme un organe-seuil par excellence. Interface entre le dedans et le dehors, la peau distingue l'homme de son environnement tout en lui permettant de faire chair avec lui : « instance de séparation, elle enclot l'individualité mais

[4] « On est debout à cette porte, appuyé à ses montants de pierre immémoriale, et dont la chute vous briserait » (*Paysages avec figures absentes*, *id.*, 477).

elle est simultanément lieu d'échange avec le monde » (Le Breton 2006, 178). Si elle ouvre un abîme potentiellement impalpable, la matérialité du seuil se prête ainsi à des sensations haptiques par lesquelles le sujet lyrique éprouve son appartenance phénoménologique au macrocosme.

Le goût intervient particulièrement dans l'expérience-phare du seuil exposée dans *Beauregard*. Le poète y décrit « deux mondes » (*id.*, 698) qui se « relaient […] mutuellement » (*ibid.*), « à ce moment d'avant la nuit, de transition » (*id.*, 697). Au-delà du village déjà baigné d'ombres qui « garde la porte » (*id.*, 698) d'un défilé de montagnes, une carrière s'enflamme dans un dernier rayon de soleil, « à côté de ce seuil – comme pour le signaler au regard » (*ibid.*). Si les référents visuels prédominent, le poète mobilise également le sens de la sapidité pour définir le flamboiement du rocher : « Et c'est aussi comme un verre de lumière à boire, un verre de soleil couchant » (*ibid.*). La comparaison défie les lois physiques du contenu et du contenant en conférant à l'insaisissable une matière, une liquidité. Résistant aux tentatives de catégorisation par le regard, le rougeoiement inouï qui se dresse au seuil est ainsi illustré par un désir synesthésique d'engloutissement. Cet entrelacement des sens est encore repéré plus loin dans le texte, quand les « yeux boivent silencieusement » (*id.*, 700) le paysage, tandis que l'image du verre apparaît dans un autre recueil pour signaler cette fois l'incidence hypothétique du seuil s'il était franchi : « On goûterait le raisin embué de l'air, on boirait au verre des neiges » (*Paysages avec figures absentes*, *id.*, 478). L'au-delà du seuil crée le fantasme d'un univers de saveurs dans lequel le corps s'épanouirait.

Dans ces exemples, la représentation liminaire est donc soutenue par des sensations métaphoriques qui semblent elles-mêmes autorisées par la conception d'une image-seuil. L'idée d'un langage poétique perçant la brèche d'une vérité insoupçonnée est suggérée par Jaccottet lorsqu'il conçoit les images « comme des portes qu'on ouvre l'une après l'autre, découvrant de nouveaux logis, mettant en communication des foyers qui paraissaient incompatibles » (*La promenade sous les arbres*, *id.*, 110). Le parallèle avec le seuil est d'autant plus signifiant si l'on songe à la position théorique ambivalente du poète face aux images. À la fois critiquées et refusées pour leurs miroitements trompeurs et souvent ornementaux, elles restent néanmoins toujours « nécessaires » (Samson 2004, 171). Cette hésitation dans l'usage de l'image ne pourrait-elle pas correspondre au double mouvement d'attirance et de recul que le poète formule devant la limite physique ?

Souvent qualifié de sens inférieur, l'odorat observe effectivement une place négligeable dans la sphère sensorielle du seuil, peut-être parce qu'il se constitue précisément comme un sens dépourvu de limites : il est ce qui

frappe immédiatement au nez, ce qui envahit l'espace sans obstacles ni avertissements. Néanmoins, le sens olfactif apparaît comme un agent déterminant du passage au cœur du hameau d'*Après beaucoup d'années*. Les quelques taches de neige qui subsistent sur le flanc des montagnes tranchent avec le gris fatigué des fermes éparses situées en contrebas. Ces nappes de cristaux sont comparées à une « fête de jeunes filles [dont] il n'était plus resté, prises aux ramures, que leurs couronnes blanches » (*id.*, 835). Le parfum qui persiste dans l'air après leur joyeuse disparition trace un chemin diffus vers l'au-delà. Le pouvoir entraînant de ces trames aromatiques est reconnu, et « c'est ainsi que l'on passe un seuil, à leur suite » (*ibid.*).

L'ouïe s'avance selon nous comme le sens le plus intéressant de l'engagement sensitif du corps. Le seuil est avant tout un cadre sonore, un lieu de bruits, de chuchotements et de cris qui peuvent témoigner à la fois d'une recrudescence des sons en son approche et d'un éveil plus sensible du poète aux modulations vibrantes de l'air et des animaux en ce lieu. Les qualités de l'ouïe s'accordent particulièrement aux espaces ronds privilégiés par le poète : elle est un sens circulaire et non horizontal comme le regard. Plus à l'aise dans les enceintes résonnantes, plus apte à saisir l'infime et l'indéterminé, le sens auditif occupe ainsi une fonction dominante sur la scène du seuil, d'autant plus quand celle-ci est remuée et signalée par une parole ou un langage. Le poète note fréquemment la présence d'une rumeur mystérieuse aux alentours, comme une consigne de circulation : « "Faites passer", disait la terre elle-même, ce matin-là, de sa voix qui n'en est pas une » (*id.*, 838). Le hameau qui accueille cette injonction, distribuée en un refrain incessant tout au long de la prose, fait entendre un message oxymorique, presque halluciné : une parole sans paroles, un bruit silencieux qui invite pourtant à passer « outre à ce monde, par ce col » (*id.*, 837). La borne spatiale, visuellement perceptible, est donc redoublée par un seuil auditif ambigu, résonnant comme un démon : stimulus trouble, intérieur, liminal, il subjugue et somme d'exécuter une traversée indécise. Comme un écho à son immobilité précédemment évoquée, le poète y répond par une posture silencieuse.

L'incidence sonore est particulièrement théâtralisée dans un passage de *Paysages avec figures absentes* où domine, en lisière d'un bois, la petite musique inattendue de la pluie. Là encore, « on dirait des paroles d'un autre monde » (*id.*, 476), vibrantes d'un lointain qui s'annonce par l'oreille. Cette psalmodie appelle le poète à une veille solennelle et inspirée, « comme un pèlerin écoutant matines » (*id.*, 477). Enfin, le terme *Beauregard* constitue en lui-même une perle sonore pour le poète : « Quand on disait ce mot, on faisait tinter une cloche justement pour accéder à quelque lieu inconnu »

(*Beauregard*, *id.*, 699). Sa prononciation originelle semble contenir un « acousmate en écho » (Quillier 2002, 6) qui fend l'espace-temps pour favoriser, en passeur, le voyage onirique du poète.

« Alors, on regarde et on rêve »

Si le franchissement du seuil n'est jamais opéré par la totalité de l'organisme, il est acté en revanche par des intermédiaires éphémères et utopiques attachés au corps : le regard et le rêve. Souvent réunies, ces deux optiques apparaissent comme l'antidote au hiatus du seuil. À l'orée d'une combe, le poète propose une formulation binaire qui incarne parfaitement cette dialectique : « Alors, on regarde et on rêve » (*Paysages avec figures absentes*, in Jaccottet 2014, 483).

La vue se présente comme un medium privilégié, à la fois dans l'approche, la découverte et la traversée du seuil. La régularité des images de lampes qui s'allument au soir expose avec insistance cette souveraineté visuelle. La vue est un sens-palier ; elle décèle les barrières comme les fissures, et repère les limites pour les repousser ou les annihiler :

> Le regard voi[t] plus loin que les haies, les murs, les montagnes. (*Et, néanmoins*, *id.*, 1114)
> Pourrait-on en venir à dire que, si l'on voit, dès lors que l'on voit, on voit plus loin, plus loin que le visible (malgré tout) ? (*id.*, 1116)

Ce regard « rapace » (*Airs*, *id.*, 427), ce regard-trouée, qui défie la matière et fait percée, tend à supplanter l'avancée physique. Il se pare de propriétés tactiles, comme on le perçoit dans ces quelques vers issus du recueil *Airs :* « Dans l'enceinte du bois d'hiver / sans entrer tu peux t'emparer / de l'unique lumière due » (*id.*, 424). L'enjambement ainsi que l'antéposition du syntagme « sans entrer » soulignent ici la valeur haptique du regard. Le dépassement de la limite est figuré sans qu'apparaisse nécessaire la mise en mouvement complète du poète. Autrement dit, le regard permet le passage vers l'au-delà tout en restant dans l'en-deçà. Cette ascendance reste cependant à tempérer, puisque le poète remarque à plusieurs reprises que le seuil n'est pas nécessairement apte à la saisie visuelle : « S'il y a un passage, il ne peut pas être visible » (*Chants d'en bas*, *id.*, 747) ; le seuil est « là où l'on ne voit ni porte, ni passage » (*Et, néanmoins*, *id.*, 1119). En outre, voir n'est pas toujours synonyme de réalité et Jaccottet joue de l'écart sémantique entre la vue, réelle, effective, et la vision, qui apparaît surtout en songes et présente les paysages du seuil comme les produits de paysages rêvés.

De fait, la figure liminaire est un motif et un réservoir puissants de l'imaginaire. Elle est souvent transposée au sein d'un espace onirique qui dégage l'être des contingences du réel. Défait du fardeau de ses limites organiques, le corps peut alors s'immiscer dans l'interstice élargi par l'autorité du fantasme : « Ouvre ta porte un peu plus grande, jour, / afin que nous puissions au moins rêver que nous passons » (*Ce peu de bruit*, *id.*, 1224). Plus particulièrement, deux répliques fictives, comme deux corps substituts ou postiches, expérimentent le seuil parallèlement au poète. L'enfant, d'abord, témoigne d'un désir irrépressible de franchissement dans l'ensemble de l'œuvre. Mais son rêve acte ici d'une mise à distance, d'une chimère jamais réalisée. *A contrario*, la représentation tout aussi récurrente du voyageur s'inscrit dans l'efficience du geste :

> L'enfant rêve d'aller de l'autre côté des montagnes,
> le voyageur le fait parfois, et son haleine là-haut,
> devient visible, comme on dit que l'âme des morts…
> On se demande quelle image il voit passer
> dans le miroir des neiges, luire quelle flamme,
> et s'il trouve une porte entrouverte derrière.
> (*Pensées sous les nuages*, *id*., 719)

L'opposition verbale entre l'illusion et l'action place le voyageur en seul acteur efficace du passage. Là où l'enfant rêve de l'Illimité pour symboliser finalement l'arrêt devant le seuil, comme en témoigne encore la référence à Hölderlin[5], le voyageur âgé qui s'engage de l'autre côté du col est confronté à un monde de solitude et d'angoisse : « Très vite, l'ombre et le froid l'envelopperaient et il serait amené à presser le pas, peut-être aurait-il peur de se perdre » (*Beauregard*, *id.*, 698). Le poète décrit dans cette projection un espace périlleux, déconcertant, dégradant pour le corps, à la limite du non-être ; un creux informe où il n'y aurait « plus de couleurs, de mouvements, de parfums, de figures » (*Après beaucoup d'années*, *id.*, 837). Et s'il ne s'enquiert pas de « ce qu'il advient [du voyageur] de l'autre côté » (*À travers un verger*, *id.*, 556), c'est sans doute parce que ce dernier s'est trouvé plongé dans un néant qui ne peut se concevoir rationnellement pour celui resté en poste à la frontière.

Ces doubles du poète sont, en ce sens, fortement liés à la figuration temporelle du seuil comme passage vers la mort. Revenant sur l'image

---

[5] Jaccottet cite Hölderlin dans *Paysages avec figures absentes*, 516 : « Je ne puis que rester en arrêt comme un enfant et m'étonner et me réjouir en silence, debout sur la plus proche colline ».

du voyageur qui franchit le col, Jaccottet explique ainsi : « Une fois de plus, il doit s'agir du désir profond, craintif, de passer sans peine un seuil, d'être emporté dans la mort comme par une magicienne » (*id.*, 557). L'angoisse du seuil définitif, où s'agite le drapeau d'une rupture, d'un abandon, d'un décharnement au sens le plus propre du terme, est cependant apprivoisée dix années plus tard dans la section « Hameau » : « Franchir le seuil, si l'on obéissait à la consigne, faut-il penser que ce serait avoir laissé en deçà tout ce qui touche le cœur, émeut le corps ? » (*Après beaucoup d'années*, *id.*, 836). Le corps se trouve au centre d'une approche plus sereine de cet espace équivoque. Celui-ci est finalement envisagé comme une traversée qui sauvegarderait tout ce qui était contenu dans l'en-deçà, une épaisseur charnelle où survivraient les sensations, les pensées et les souvenirs de la vie passée.

Conclusion

Ainsi, la conception particulière du seuil développée par Philippe Jaccottet s'incarne dans les différentes postures et sensations de son corps. Désiré, rêvé, recherché, il fait vaciller le poète de tout son être par l'intensité des stimuli qui invitent au passage. Lieu d'une profusion hermétique, à la limite de l'intelligible, le seuil appelle en soutien une écriture des sens à même de valoriser la présence et l'ouverture du poète au monde. Il n'en reste pas moins un espace d'arrêt, un seuil à entrevoir, à approcher et à habiter plus qu'à dépasser. L'espoir d'un ailleurs mirifique, d'une merveille qui ne serait complète qu'une fois la limite franchie, est ainsi battu en brèche. Partageant les interrogations d'Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet acquiesce au « leurre du seuil » (Bonnefoy 1975) : « Cette promesse de l'autre rive ne serait-elle pas un mensonge, cette lumière un mirage, ce seuil un leurre ? Ou si l'autre rive était la nôtre ? » (Jaccottet 2015, 299, « Une lumière plus mûre »). Au premier paradoxe du seuil, qui fait communiquer deux espaces qu'il sépare, le poète en ajoute donc un second : celui d'un seuil sans au-delà, sollicitant non pas une trouée physique ou une mobilité projectoire, mais un accueil intime des signes offerts par le paysage :

> S'apercevrait-on alors qu'[obéir à l'invite] n'était pas nécessaire, qu'entrer était superflu, que le passage s'était opéré en vous au moment où sa seule pensée s'était fait jour dans votre cœur, que le passage réel était en deçà du seuil. (*Beauregard*, *id.*, 699)

Le seuil persévère dans sa substance quand, précisément, le corps prend acte de l'inanité de son au-delà. C'est à la poésie qu'il revient d'assumer ces contradictions :

> Que reste-t-il ? Sinon cette façon de poser la question qui se nomme la poésie et qui est vraisemblablement la possibilité de tirer de la limite même un chant, de prendre en quelque sorte appui sur l'abîme pour se maintenir au-dessus, sinon le franchir (qui serait le supprimer) ; une manière de parler du monde qui n'explique pas le monde, car ce serait le figer et l'anéantir, mais qui le montre tout nourri de son refus de répondre, vivant parce qu'impénétrable, merveilleux parce que terrible… (*Éléments d'un songe*, *id.*, 318)

Emma CURTY
Université Côte d'Azur

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston. 1961. *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.

BONNEFOY, Yves. 1975. *Dans le leurre du seuil*. Paris : Gallimard.

CONSTANTINE, David. 2008. « Promenades en lieux familiers ». *Europe : revue littéraire mensuelle*, n° 955-956, « Philippe Jaccottet / Giuseppe Ungaretti », 19-29.

CREWS, Judith. 2003. « Le symbolisme de la forêt et des arbres dans le folklore ». *Unasylva*, n° 213, vol. 54 (2003/2), « Perception des forêts », http://www.fao.org/3/y9882f/y9882f08.htm (dernier accès le 08 septembre 2022).

ELIADE, Mircea. 1965. *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard.

JACCOTTET, Philippe. 2014. *Œuvres.* Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

JACCOTTET, Philippe. 2015. *Une transaction secrète.* Paris : Gallimard.

LE BRETON, David. 2006. *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*. Paris : Métailié.

MATHIEU, Jean-Claude. 2003. *Philippe Jaccottet. L'évidence du simple et l'éclat de l'obscur*. Paris : José Corti.

QUILLIER, Patrick. 2002. « Entre bruit et silence : Yves Bonnefoy, Maître de Chapelle ? (esquisses acroamatiques) ». *Littérature*, n° 127, « L'oreille, la voix », pp. 3-18.

SAMSON, Hélène. 2004. *Le Tissu poétique de Philippe Jaccottet*. Bruxelles: Madraga.

SIMILLE, Françoise. 2010. *La Notion de passage dans l'œuvre de Philippe Jaccottet.* Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00720105 (dernier accès le 08 septembre 2022).

Soubresaut du Théâtre du Radeau, une « préparation au mettre en scène de la mise en scène »

> *Ce n'est pas un théâtre d'ombres au sens que l'on prête à cette démarche.*
> *Ce serait plutôt un théâtre des recoins dans lesquels furtivement il se passe quelque chose qui est simplement la préparation au mettre en scène de la mise en scène, à la fabrication en propre de l'acteur, à son acte à venir.*
> *Dans l'ombre, ou à l'ombre d'un quelque chose qui va surgir comme apprêté, élaboré dans une conscience précisément factuelle. Fabrication de la scène et fabrication de l'acteur par lui-même : c'est ce que les ombres recèlent.*
> (Manganaro 2014)

Dans le prolongement de la publication d'un ouvrage intitulé *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain* (Van Haesebroeck 2011), nous poursuivons aujourd'hui nos recherches sur les enjeux dramaturgiques, esthétiques et politiques des créations du Théâtre Radeau. Dans *Soubresaut*, la dernière création du Théâtre du Radeau[1], un des personnages dit cette phrase du *Journal* de Kafka : « Dans le vol est aussi le repos et, dans le repos, le vol ». Ce chiasme nous renvoie précisément à la définition du « soubresaut », un seuil entre le vol et le repos. Ainsi, l'objet de notre réflexion sera de montrer que dans *Soubresaut*, François Tanguy – metteur en scène et scénographe de la compagnie – bâtit une dramaturgie des seuils. En effet, dans cette création, François Tanguy déplace les seuils de perception du spectateur, lui permettant ainsi de renouveler les conditions de sa propre perception du monde, afin de

[1] *Soubresaut* a été mis en scène par François Tanguy en 2016. Les acteurs qui jouent dans cette création sont Didier Bardoux, Fröde Bjørnstad, Laurence Chable, Muriel Hélary, Ida Hertu, Vincent Joly, Karine Pierre et Jean Rochereau.

l'amener à un endroit où il manque toujours une résolution. Il propose aux spectateurs non pas une mise en scène achevée mais davantage une création qui demeure au seuil de la mise en scène. Il donne ainsi à voir, selon les termes de Jean-Paul Manganaro, « la préparation au mettre en scène de la mise en scène » (Manganaro 2014). Nous montrerons dans un premier temps que le plateau de *Soubresaut* – un espace continuellement provisoire – est un espace-seuil entre perspective classique et embrouillamini baroque, entre jardin d'enfants et jardin des délices. Dans un second temps, nous analyserons comment les comédiens du Radeau maintiennent le spectateur au bord du sens en délivrant leurs textes au seuil de l'audibilité. Dans un temps conclusif, nous étudierons comment cette dramaturgie des seuils bouscule les hiérarchies culturelles, nous invitant ainsi à repenser l'impur[2].

I. Un espace-seuil

Le Théâtre du Radeau a été créé par Laurence Chable à la fin des années 1970. François Tanguy, plasticien de formation, a rejoint la compagnie en 1982 pour en devenir le metteur en scène et le scénographe. Très vite, le Théâtre Radeau s'est détourné des textes classiques afin de bâtir des dispositifs mêlant scénographie, voix, images et musiques, tels que *Mystère Bouffe* (1986), *Le Chant du bouc* (1991), *Chorale* (1994), *La Bataille de Tagliamento* (1996), *Orphéon* (1998), *Les Cantates* (2001), *Coda* (2004), *Ricercar* (2007), *Onzième* (2011), *Passim* (2013) et *Soubresaut* (2016). Au début des années 1990, le Radeau a aménagé un ancien garage en centre-ville du Mans, un espace qui deviendra « La Fonderie », lieu de travail ouvert à des artistes, des écrivains et de philosophes accueillis en résidence autant qu'à des évènements militants et associatifs. Depuis 1996, les créations du Radeau ont déserté les plateaux des théâtres et circulent sous une grande structure mobile, la Tente.

Entre perspective classique et embrouillamini baroque

L'espace de *Soubresaut* est physiquement pensé comme un passage. De fait, il est en perpétuelle recomposition et dessine en permanence de

[2] Notre réflexion sur l'esthétique de l'impur dans les créations du Théâtre du Radeau nous renvoie à l'essai de Guy Scarpetta intitulé *L'Impureté* (Scarpetta 1985). Si l'auteur ne fait pas référence au Théâtre du Radeau, il analyse cependant des œuvres de Kantor, de Wilson, de Beckett et de Godard dont certaines sont proches de l'esthétique du Radeau.

nouvelles lignes de fuite. Sur la scène de *Soubresaut*, rien n'est figé, tout est toujours en cours. L'espace composé de planches, de toiles transparentes, d'angles morts, de châssis et de panneaux mobiles est continuellement provisoire. Pour qualifier une telle architecture de tensions, Jean-Paul Manganaro parle d'un « théâtre des recoins » : « Ce serait un théâtre des recoins, nous dit-il, dans lesquels furtivement il se passe quelque chose qui est simplement la préparation au mettre en scène de la mise en scène » (Manganaro 2014). La scénographie de Soubresaut renvoie donc non pas à un objet fini et prêt pour la représentation, mais à ce qui précède, à ce qui prépare à la représentation, à ce qui est au seuil. Au seuil entre perspective classique et embrouillamini baroque. Conçue comme une plate-forme formée de pièces de bois assemblées, la scénographie porte en elle les marques de sa construction physique, s'apparentant davantage à un chantier qu'à un décor. L'encombrement du plateau lié à cette scénographie foutraque cache en partie la profondeur de champ et l'exhausse en même temps. En effet, l'encombrement permet toujours de faire apparaitre une ligne de fuite, une porte lointaine qui repousse les coulisses à l'infini. Par ailleurs, l'espace scénique renvoie à un entre-deux, un seuil entre un temps passé et un temps du devenir. En effet, le plateau de *Soubresaut* est un lieu de passage d'ombres et de figures qui hantent notre mémoire – des « mémorants » comme les nomme F. Tanguy. La temporalité met ainsi en résonnance le temps de l'Histoire, le temps présent et un temps en devenir. Dans *Soubresaut*, le temps ne passe plus, le temps va. L'espace-temps de *Soubresaut* s'inscrit ainsi dans une dramaturgie des passages telle que la définit Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame*, c'est-à-dire :

> […] une dramaturgie du transit qui glisserait un coin entre notre être-là et notre devenir ; une dramaturgie des seuils où toutes les éventualités de notre vie, réelles ou imaginaires, seraient exposées quasi simultanément afin de contredire l'insidieux travail linéaire de notre destinée. (Sarrazac 1999, 34)

Au seuil entre le jardin d'enfants et le jardin des délices

Soubresaut déploie une aire de jeu au seuil entre la joie de l'enfance et la gravité de la mort. Notre impression première lorsque nous découvrons le plateau de *Soubresaut* est celle d'un jardin d'enfants. En plus des éléments récurrents tels que châssis, les tables et les toiles, la scénographie de *Soubresaut* s'orne de toboggans et de glissières, rappelant alors le théâtre de Meyerhold. Les entrées des acteurs par le toboggan en

devant de scène ainsi que les accessoires détournés et démesurés – abat-jours, bourriches, entonnoirs et mégaphones faisant office d'invraisemblables coiffes ou de chapeaux – participent de cette aire de jeux enfantine. Les acteurs portent non pas des costumes mais davantage de déguisements, robes longues pour les femmes, fracs pour les hommes, mais aussi gants blancs, crinolines, frous-frous, haut-de-forme, perruques, bottines, corsets, armures. Ils se retrouvent en catimini pour comploter sous le toboggan, jouent avec de « faux » instruments de musique, comme un violon désossé auquel il manque sa caisse de résonnance. Les automates hybrides[3] qu'ils chevauchent – un cheval à tête de sanglier par exemple - participent de cet univers enfantin. Pourtant, rapidement, les rituels mis en scène font basculer le spectateur du jardin d'enfants à un jardin des délices. Les comédiens apparaissent alors dans des scènes de combat, des duels et de martyrs. Ainsi, par exemple, dans la scène d'ouverture, nous assistons à la recréation baroque d'un rituel de sacrement dans lequel chaque geste est ressassé avec le plus grand sérieux. Dans d'autres scènes, la présence de mannequins portés par les comédiens – notamment dans une magnifique scène où Fröde Bjørnstad danse une valse avec un mannequin – reconvoque sur le plateau le spectre de Kantor et de son Théâtre de la Mort.

L'improbable du seuil entre obscurité et clarté

Le travail des lumières participe de cette dramaturgie des seuils. Le plateau de *Soubresaut* est ainsi baigné par une lueur, c'est-à-dire, selon les mots de Georges Didi-Huberman, par l'improbable de la rencontre et du seuil entre l'obscurité et la lumière :

> Je nommerai donc lueur l'avènement de vérité qui surgit au seuil de l'obscur et de la clarté. Je nommerai lueur l'avènement d'un réalisme impraticable que constitue ce bas-relief replié dans le tombeau de Leyde. La lueur n'est ni l'obscurité ni la lumière, mais l'improbable de leur rencontre, de leur seuil, le moment de leur conjointe réversion, l'éclair de leur renversement. (Didi-Huberman 1998, 53)

Baigner le plateau de *Soubresaut* dans une lueur particulière participe de la politicité de la création. En effet, faire le choix non plus de la lumière mais de la lueur va à contre-courant de notre société qui, au nom

[3] Ces automates étaient déjà présents dans *Passim*, la précédente création du Théâtre du Radeau.

du principe de transparence, exècre la pénombre et l'ombre. Ainsi que le dénonce H. Barker :

> […] qu'elle soit littérale ou métaphysique, il n'y a plus d'obscurité dans le monde. […] La société ouverte est blanche et lumineuse. […] Elle viole la pénombre de l'intimité au nom de l'accessibilité. […] Lumière absolue. La lumière comme système. La lumière comme régime. (Barker 2006, 276)

Le plateau de *Soubresaut*, un chaos continuellement provisoire baigné dans une lueur, est donc un espace discordant qui résiste au modèle dominant de la transparence et de la clarté.

II. Au bord du sens

Comme la conception de l'espace scénique, de la scénographie et des lumières, la façon de dire les textes s'inscrit également dans une dramaturgie des seuils. En effet, les comédiens de *Soubresaut* disent les textes au seuil de l'audibilité, maintenant ainsi le spectateur au bord du sens.

La fragilité du seuil entre perceptible et imperceptible

Comme la bande-son qui est composée d'extraits de musiques d'Arseny Avraamov, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Olivier Greif, Georg Friedrich Haendel, Karl Amadeus Hartmann, Mauricio Kagel, György Kurtág, Édouard Lalo, Francisco Lopez, Bohuslav Martinů, Gioachino Antonio Rossini, Robert Schumann, Jean Sibelius, Igor Fiodorovitch Stravinsky, Sergueï Taneïev, Antonio Vivaldi, Chris Watson, le livret de paroles de *Soubresaut* est lui aussi conçu comme un collage de nombreux extraits de textes canoniques. François Tanguy a ainsi choisi des extraits du chant XXVI de *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, d'*Esthétique de la résistance* de Peter Weiss, de *Vingt sonnets à Marie Stuart de* Joseph Brodsky, de *Petits essais- Scène célèbre* de Robert Walser, de *La Répétition* de Soren Kierkegaard, de *Histoires* de Robert Walser, de *L'affaire de la rue Lourcine* d'Eugène Labiche, du *Journal* de Kafka, du *Banquet des cendres* de Giordano Bruno, du troisième Livre des *Métamorphoses* d'Ovide, de *The Rime of the ancient mariner* de Samuel Taylor Coleridge et, enfin, de *L'âme et la danse* de Paul Valéry. Comme dans toutes les créations du Théâtre du Radeau, au moins depuis *Chorale* en 1994, dans *Soubresaut* les comédiens disent les textes à la limite du seuil

d'audibilité. Par conséquent, nous ne percevons pas toujours l'intégralité du mot ou de la phrase mais nous percevons des sons et des vocalités qui se mêlent à celles de la musique. François Tanguy déplace à nouveau les seuils de perception en recherchant des fréquences vocales qui permettent aux voix des acteurs de parvenir aux spectateurs sans que ces derniers puissent toujours comprendre le sens des mots dits. Le metteur en scène travaille les éléments en tant que fréquences - lumineuses ou sonores - et la création atteint ainsi le spectateur à un niveau de perception différent de celui du quotidien. En jouant ainsi sur les fréquences des voix, le metteur en scène nous fait sentir la fragilité de la frontière entre le perceptible et l'imperceptible et fait ainsi advenir le devenir sensible des mots. Un tel déplacement des seuils d'audibilité aboutit à l'élaboration d'un Théâtre de Veille qui met en scène un « « ré-imaginement » du monde. *Soubresaut* nous convoque en effet au seuil entre état d'endormissement et état crépusculaire. Assister à *Soubresaut* c'est faire l'expérience du réveil telle que l'analyse Walter Benjamin, l'expérience « d'un éveil encore possédé par le rêve, encore hanté par lui mais déjà l'oubliant » (Benjamin 1989, 473-474).

Amener le spectateur dans un endroit où il manquera toujours une résolution

En déplaçant ainsi les seuils de perception, François Tanguy amène les spectateurs dans un endroit où il manquera toujours une résolution. De là peut naître l'inquiétude du spectateur, une inquiétude liée à son besoin de comprendre. *Soubresaut* est avant tout une invitation à faire l'expérience de la perte du sens. Cette création est en effet bâtie comme un cheminement, avec, pour le spectateur, les risques de frustration de ne pas bien entendre les textes ou de ne pas tout comprendre ce qu'un tel cheminement suppose. Tout d'abord le choix même des textes maintient le spectateur au bord du sens. En effet, il n'y a ni fable ni parabole dans *Soubresaut.* En revanche les textes de *Soubresaut* – dont un seul, l'extrait de la comédie de Labiche, est un texte dramatique – forment une digression sur la pensée du théâtre. Par exemple, l'extrait du *Journal* de Kafka fait référence à la double crise de la tradition et de la modernité. Par ailleurs, les textes, qu'ils soient théâtraux ou non, sont dits dans plusieurs langues – le français, l'anglais, l'italien et le norvégien – et sont mêlés à la bande-son pour former avec la musique lyrique une tessiture singulière. Cette multitude de langues ainsi que cet entrecroisement entre les vocables et les musiques lyriques contribuent

également à maintenir le spectateur au bord du sens. Enfin, nous observons qu'une nouvelle narration se construit dans les créations du Radeau. Cependant elle n'apparait pas au sein d'une seule et même création. En effet, une histoire se tisse mais entre plusieurs créations dans la mesure où d'une création à l'autre nous retrouvons les mêmes personnages et des extraits des mêmes textes, parfois le même extrait. Ce procédé de ressassement des mêmes poèmes d'une création à l'autre amène François Tanguy à parler non plus de textes mais de « vocables »[4], un terme qui désigne selon lui « des segments qui eux même ruminent d'autres segments » (Tanguy 2008).

« L'homme est un, c'est-à-dire, que dans le vol est aussi le repos, et dans le repos, le vol »

Ces « vocables » qui sont dits au seuil de l'audibilité mettent en scène des personnages qui sont eux-mêmes en permanence sur des seuils. Ainsi, par exemple, dans l'extrait choisi du *Journal* de Kafka il est question d'un homme qui est à la fois dans le vol et dans le repos :

> Ce qui l'empêche de se lever est une certaine pesanteur, le sentiment d'être à l'abri quoi qu'il arrive, la jouissance d'un lieu de repos qui lui est préparé et n'appartient qu'à lui ; ce qui l'empêche de rester couché est une inquiétude qui le chasse de sa couche, sa conscience, son cœur qui bat interminablement, sa peur de la mort et son besoin de la nier, tout cela l'empêche de rester couché et il se relève. […]
> Il est vrai que l'homme se lève, retombe, se relève et ainsi de suite, mais en même temps, et avec une vérité infiniment plus grande, il n'en est nullement ainsi, car l'homme est un, c'est-à-dire, que dans le vol est aussi le repos, et dans le repos, le vol, et encore les deux ensemble dans chaque individu, et l'union dans chacun et l'union de l'union dans chacun et ainsi de suite jusqu'à, disons, la vie réelle, ce qui n'empêche pas cette manière de présenter les choses d'être tout juste aussi fausse que possible et peut-être bien plus trompeuse. (Kafka 1984 ; cit. in Tanguy 2017)

Nous retrouvons cet « homme [qui] se lève, retombe, se relève et ainsi de suite » sur le plateau de *Soubresaut* où les acteurs sont dans une tension continue ; ils sont empêtrés au sol par les éléments de la scénographie qui sont autant d'obstacles à leur course et qui créent des situations de

[4] Le terme de « vocable » désigne un terme d'une langue considéré surtout sous le rapport de sa signification, de son individualité lexicale. Ainsi « *petit, petite, petits* » sont trois formes d'un même vocable.

déséquilibre allant parfois jusqu'à la chute – notamment pour le personnage muet joué par François Tanguy. Certains tentent de s'extraire de ce chaos pour s'élever en grimpant sur des vieux meubles, des planches, des toboggans ou des châssis. Dans un autre texte de *Soubresaut* extrait d'*Esthétique de la résistance*, Peter Weiss dépeint un soldat :

> Une main surgie du fond gris, prête à l'empoignade, reliée à l'épaule par dessus la surface vide, un visage écorché aux fissures béantes, la bouche ouverte, les yeux fixes et vides, encadré par les boucles foisonnantes de la barbe, le drapé impétueux du vêtement, le tout sur le seuil de sa fin dans l'effritement et sur le seuil de son origine. » (Weiss 2017 ; cit. in Tanguy 2017)

Ce soldat est lui aussi transposé scéniquement par la présence d'une chevalière sur un cheval de bois à tête de sanglier et coiffée d'une multitude de coiffes, de perruques et d'accessoires loufoques qui font office de casque et qu'elle effeuille un à un dans la scène finale. Ce personnage, figure contemporaine de Don Quichotte, est accompagné de Sancho Panza, personnage qui se tient immobile à ses côtés, affublé d'une épée, d'une armure et d'une casserole en guise de heaume. Si les personnages de *Soubresaut* sont continuellement au seuil entre l'équilibre et la chute, lorsqu'ils apparaissent à travers les revêtements des châssis, ils sont aussi au seuil entre ombres et spectres. Ils nous évoquent alors ces « images d'ombres » dont parle G. Didi-Huberman :

> Ce sont les corps à corps fabuleux d'images emmêlées. Images contre images. Images de souvenir contre images d'oubli, les unes passant leur temps à pourchasser les premières. C'est ainsi que Philothée concevait toute la vie du corps et celle de l'esprit. D'un côté, ce qu'il appelle les images d'ombres : leur pouvoir est immense, redoutable leur 'enchaînement' - mot qu'il faut prendre aux deux sens de la liaison et de la captation -, perverses et sataniques leurs conséquences. (Didi-Huberman 1998, 53)

III. Renouveler notre pensée de l'impur

Si l'Impur renvoie à ce qui s'écarte des canons stricts imposés à un genre, à un style ou à une interprétation, si l'Impur désigne ce qui participe de genres distincts, différents, et qui est généralement considéré comme inférieur par les puristes - impur rime encore trop souvent avec bâtard -, alors, dans *Soubresaut,* François Tanguy déplace les catégories du Pur et de l'Impur, nous invitant à repenser les enjeux esthétiques et politiques de l'Impur.

Chaotiser les hiérarchies culturelles

L'esthétique de *Soubresaut* peut être qualifiée d'impure au sens où elle est hétéroclite et hybride. Les hiérarchies culturelles y sont mises sens dessus dessous. Ainsi, la bande-son comporte des musiques lyriques allant du classique le plus reconnaissable à la musique contemporaine la plus difficile, en passant par la rumeur du dehors. Le livret de parole mélange quant à lui *L'Affaire de la rue Lourcine* de Labiche avec *La Répétition* de Kierkegaard. En ce qui concerne les accessoires, ils sont comme sortis d'un carton qui traîne et évoquent le fatras d'un grenier. Un « vrai » violon coexiste avec un instrument fait de bric et de broc, un bras rembourré avec un « vrai » couteau. Quant aux costumes qui sont ici des atours de cour enveloppant des figures d'un passé monarchique, ils sont utilisés comme des accoutrements bouffons ; les anges mélancoliques ont des ailes en plastique, un preux chevalier chevauchant un sanglier porte un mégaphone en guise de casque.

Au seuil entre grotesque et sublime

L'esthétique de *Soubresaut* oscille continuellement entre sublime et grotesque. En effet, François Tanguy fait dialoguer les moments tragiques et lyriques avec des moments de cocasserie et des scènes farcesques, burlesques et loufoques. Ainsi, par exemple, nous entendons une scène entre deux petits bourgeois d'anthologie que sont Mistingue et Lenglumé, héros dérisoires de *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche. Affublés d'invraisemblables coiffes – l'un d'eux porte un postiche qui le grossit exagérément –, Mistingue et Lenglumé, ces deux personnages de juges grotesques, utilisent les ressorts du comique farcesque, du nez rouge à la carafe d'eau jetée en pleine figure. Par ailleurs, les personnages de *Soubresaut* adoptent à certains moments des démarches burlesques qui les maintiennent dans une inquiétude acrobatique. Le corps raide, le buste penché en arrière, ils posent d'abord leur talon, à tâtons, puis enjambent les châssis, toujours au seuil de la chute. La présence des deux toboggans sur lesquels les acteurs peinent à monter et à descendre amène également du burlesque. Le personnage muet joué par François Tanguy est un personnage burlesque par définition. À chacune de ses entrées, il apporte des objets incongrus et dérisoires qu'il vient déposer sur le plateau. Il chute très souvent. Par ailleurs, la présence de certains objets déconnectés ou décalés par rapport au texte participe de la dimension loufoque de la création. Nous pensons à la scène de la tempête dans laquelle Vincent

Joly joue frénétiquement avec un faux violon ou à la scène dans laquelle il revient déclamer un texte en brandissant un faisan empaillé.

L'acteur au seuil entre jeu et non-jeu

Les comédiens de *Soubresaut* sont en permanence au seuil entre jeu et non-jeu. L'état de non-jeu est lisible dans des scènes de rituels – mariage, sacrement, passage vers l'au-delà – qui reviennent comme des leitmotivs. Par ailleurs, les comédiens sont à certains moments transformés en de purs encadreurs-décadreurs qui surgissent pour organiser et chaotiser les limites optiques de la scène. La création est en effet bâtie comme une série de tableaux successifs dans lesquels les acteurs manutentionnaires modifient sans cesse, à bout de bras, les cadres dans lesquels ils s'inscrivent ou desquels ils sortent, tout en distillant leurs paroles. Ces gestes inlassablement répétés sont soulignés par les bruitages des panneaux déplacés. Ainsi *Soubresaut* met avant tout en scène l'acteur ouvrier de sa scène.

La dramaturgie et l'esthétique des seuils qui ont fait l'objet de notre réflexion font de *Soubresaut* un instrument de la perception. En effet, le spectateur assiste à *Soubresaut* non pas pour « voir » quelque chose mais davantage pour interroger sa capacité à voir et à entendre. *Soubresaut* est non seulement un instrument du voir et de l'entendre mais également un instrument du « voir-entendre » en simultané. *Soubresaut* est bâtie comme un seuil ou, plus précisément, comme une multitude de seuils que le spectateur est invité a franchir. Le spectateur est invité à faire l'expérience de la perception comme un « pouvoir de voir à travers », expérience qu'évoque François Tanguy dans sa note d'intention :

> Dire non pas ce qu'il faut voir, mais comment se préparer de part et d'autre à faire une autre expérience que celle qui consiste à parcourir les traces indiquées, soit par l'action qui veut montrer par où elle passe, soit par la perception qui veut y retrouver ce pour quoi elle est là, à revisiter ce qu'elle sait déjà.
> Se retrouver dans une situation où l'on ne peut y trouver a priori ce qu'on vient y chercher. Paradoxe, car tout ce qui se passe, c'est du déjà fait, du déjà vu, du déjà vécu. Alors la perception serait le pouvoir de 'voir à travers', par le mouvement même de celle-ci, et l'engagement des matières, des corps et des éléments que vont rencontrer ceux qui sont ici et qui vont partager peut-être cet espace-temps. (Tanguy 2005, 6)

S'il parvient non pas à voir mais à « *voir à travers* », il pourra alors apercevoir cette flamme au seuil entre la terre et le ciel – dont parle Paul

Valéry dans l'extrait de *L'Âme et la danse* que nous entendons dans *Soubresaut :*

> Mais qu'est-ce qu'une flamme, ô mes amis, si ce n'est le moment même ? – Ce qu'il y a de fol, et de joyeux, et de formidable dans l'instant même ?... Flamme est l'acte de ce moment qui est entre la terre et le ciel. Ô mes amis, tout ce qui passe de l'état lourd à l'état subtil, passe par le moment de feu et de lumière (Valery 1921 ; cit. in Tanguy 2017)

Élise Van Haesebroeck
Département Art&Com / Université Toulouse – Jean Jaurès

Bibliographie

Barker, Howard. 2006. *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

Benjamin, Walter. 1989. *Paris, Capitale du XIX^e^ siècle, Le Livre des passages*. Paris : Le Cerf.

Didi-Huberman, Georges. 1998. *Phasmes. Essais sur l'apparition*. Paris : Éditions de Minuit.

Manganaro, Jean-Paul. 2014. « Ça qui n'est pas là ». *Théâtre/Public* n° 214 (« Variations Radeau »), coord. Eric Vautrin. Paris, octobre-décembre 2014, http://recherchesradeau.org/tp214/jpm1 (dernier accès : 17/04/2023).

Kafka, Franz, 1984. *Journal février-septembre 1920*. Traduction Marthe Robert, Claude David, Jean-Pierre Danès. Paris : Gallimard – Pléiade [cit. in Tanguy 2017].

Sarrazac, Jean-Pierre. 1999. *L'Avenir du drame*. Paris : Circé.

Scarpetta, Guy. 1985. *L'Impureté*. Paris : Grasset.

Tanguy, François. 2005. « *Coda*, note d'intention ». Dossier de presse de *Coda*. Paris : Théâtre de l'Odéon, décembre 2005, https://www.theatre-odeon.eu/media/odeon/file_31_dpd_5_03.pdf (dernier accès : 17/04/2023).

Tanguy, François. 2008. Conférence de presse du 16 juillet 2008 – François Tanguy pour *Ricercar*, https://www.theatre-contemporain.net/video/Conference-de-presse-du-16-juillet-1261 (dernier accès: 17/04/2023).

Tanguy, François. 2017. Livret de paroles de *Soubresaut*, https://leradeau.fr/wp-content/uploads/2017/07/Livret-des-paroles-Soubresaut-3.pdf (dernier accès : 17/04/2023).

Valéry, Paul. 1921. *L'Âme et la danse*. Paris : NRF Gallimard [cit. in Tanguy 2017].

Van Haesebroeck, Élise. 2011. *Identité(s) et territoire du théâtre politique contemporain. Le Groupe Merci, le Théâtre du Radeau et Claude Régy*, *un théâtre apolitiquement politique*. Paris : L'Harmattan.

Weiss, Peter. 2017. *Esthétique de la résistance*. Traduction Eliane Kaufholz-Messmer. Paris : Editions Klincksieck [cit. in Tanguy 2017].

La conception hermaïque musicale de l'espace chez les architectes du *Mysterium*. L'espace du sacral comme espace-seuil ou entre-lieu

La proposition de l'espace du sacral comme espace-seuil ou comme « entre-lieu » rend compte d'une recherche tout à la fois exploratoire et matricielle intitulée *Le sacral comme tonalité ambiantale. Une aesthétique architecturale du Mysterium* (Bouajila 2017). Évoluant du « sacré poétique » (Wunenburger 2009, 120-121) vers une poïétique du sacré, elle aborde l'ambiantalité de la sacralité profane et se développe en prenant appui sur la parole d'architectes majeurs. En considérant l'architecture comme « réalisation de la philosophie » dans *Écumes* de Sloterdijk (Barthélémy 2013), la proposition du *sacral* relève de l'identification d'une logique sous-jacente qui est en amont du faire des « architectes du Mysterium » ; elle émerge de l'étude de leur parole et croise la question du liminal car le *sacral* mobilise une pensée de l'intermédiaire et de l'entre-deux qui alimente une conception de l'espace que nous qualifions d'« hermaïque » et de « musicale ».

Parole d'architectes

Au-delà du sens vocal, parler est ce qui permet d'exprimer une pensée. La parole désigne aussi le texte d'un penseur. Dans le langage des révélations et des religions, elle prend la valeur de prédication et d'enseignement. La parole est expression et elle est aussi une manière de parler. C'est donc dans le langage compris dans un sens heideggérien comme « maison de l'être » (Heidegger 1970, 85), qu'est profondément ancré notre rapport au monde.

Pour l'architecte, on peut considérer la parole comme la manifestation d'un rapport au monde qu'on examine comme expression d'une manière de comprendre et de faire. Des travaux récents en France marquent l'intérêt grandissant pour la « littérature des architectes » comme *Raisons*

d'écrire. Livres d'architectes (1945-1999), ouvrage paru sous la direction de Pierre Chabard et Marilena Kourniati en 2013. Ceci dit, bien qu'ils fascinent, les écrits des architectes demeurent relativement peu soumis à l'étude par des architectes mais davantage par des historiens ; on peut citer dans ce registre l'œuvre de Françoise Choay ou encore l'ouvrage *Le Corbusier, un architecte et ses livres* de Catherine De Smet paru en 2005.

De notre point de vue, la parole de l'architecte est considérée comme le lieu privilégié pour étudier la manière de produire l'œuvre, pour comprendre le rapport de l'architecte au monde et plus particulièrement, sa conception du rapport à l'espace. Dans notre étude, nous nous intéressons au profil d'architecte qui soit du XX^e^ et du XXI^e^ siècles, qui soit penseur et qui ait aussi des réalisations commentées par lui-même et par la critique. Nous avons retenu trois textes: « La magie du réel » de Peter Zumthor, « Silence et lumière » de Louis I. Kahn et « L'espace indicible » de Le Corbusier.

Le texte « La magie du réel » de Peter Zumthor, paru pour la première fois dans la troisième édition de *Penser l'architecture* en 2010, est une leçon doctorale tenue en 2003 à l'occasion de la réception par l'architecte suisse du titre de *Docteur honoris causa* à la Faculté d'architecture de l'Université de Ferrare en Italie. Pour « Silence et lumière » de Louis I. Kahn, le texte correspond à une conférence qu'il a donnée à l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne en 1969. Il figure dans un recueil de conférences et d'entretiens de l'architecte américain ayant eu lieu entre 1955 et 1974. Ce recueil a été publié pour la première fois en France en 1996 sous le même intitulé que le texte qui nous intéresse. Concernant « L'espace indicible » de Le Corbusier, il s'agit d'un article paru en 1946 dans un numéro spécial « Art » de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Le Corbusier 1946, 9-10).

Dans l'étude de ces trois textes, nous privilégions le niveau étymologique afin d'explorer l'épaisseur de l'écrit qui peut sembler ordinaire sur le plan lexical.

> Lorsque l'on est capable de séjourner de manière véritable dans les propos de l'architecte (ce qui suppose à notre avis des lectures répétées), la simplicité apparente du langage se fait profondeur, l'on s'y immerge comme dans une atmosphère nimbée de mystère, douce et ascétique à la fois. (Labbé 2012, § 9)

Dans notre essai de compréhension et d'interprétation, les récurrences ainsi que les formules singulières émaillant chaque propos ont alimenté l'analyse et ont permis de dresser le bilan des similitudes.

Architectes du *Mysterium* ?

Le choix de ces trois textes s'est fondé sur le lien que les titres permettent d'établir avec le *Mysterium*. Par le biais de cet axe se présente une piste permettant, entre autres, d'approfondir la réflexion sur le thème de l'« architecture du silence ». Cette dernière formule – assez usitée voire usée – désigne d'une manière générale des espaces conçus par de grands maîtres de l'architecture, auxquels on s'accorde à reconnaître une qualité saisissante au point que leur expérience génère le silence. Mais de notre point de vue, au-delà de la question « apparente » du silence, la compréhension de cette spatialité est possible par le biais du *Mysterium*, une notion recouvrant plusieurs sens et offrant différents niveaux de lecture que nous explorons ici.

Le *Mysterium* se présente de prime abord, comme la forme latine ancienne pour mystère. La définition première de ce dernier met en avant le lien avec le secret et l'initiation. Dans cette pratique, il y a l'idée du processus d'admission, de révélation et d'accession aux éléments premiers d'un art, d'une science ou d'une technique. Le terme « mystère » s'entoure alors d'un nuage de synonymes comme obscurité, énigme ou encore ombre et magie.

Sur le plan étymologique**,** deux liens se présentent pour le *Mysterium*. Le premier – latin – désigne le caractère profond de quelque chose. Le second grec avec *mustèrion,* renvoie au taire avec la racine *múô*. Et c'est à ce niveau que se tisse une relation forte avec le silence ; l'expérience de l'ineffable appelle retenue et discrétion.

Cela incite à rappeler ici l'apport crucial de William James, figure de proue du pragmatisme américain et défenseur d'une psychologie scientifique à la fin du XIX^e^ siècle. Depuis *Principles of Psychology* (1890), les positions de James montrent toujours leur actualité vue l'importance qu'acquièrent les avancées récentes en neurosciences. En médecin visionnaire, W. James a soumis l'étude de l'émotion « religieuse » à la méthode scientifique dans *The Varieties of Religious Experiences* publié en 1902. Il définit la religion en dépassant son acception courante et la conçoit comme « la croyance qu'il existe un ordre de choses invisibles, auquel notre bien suprême est de nous adapter harmonieusement » (James 1906, 27). Situant l'émotion dans le champ intermédiaire de la subconscience, W. James identifie l'ineffabilité comme un des quatre caractères inhérents à l'état de conscience des mystiques, les trois autres étant l'intuition de quelque chose venant des profondeurs, l'instabilité d'un état qui ne dure pas et la passivité par le dépassement de sa propre volonté (*idem*, 324-325). James associe aussi le vécu de l'émotion reli-

gieuse à un « frémissement » qui advient et évoque des circonstances qui lui sont favorables :

> Mais l'amour religieux n'est que l'amour ordinaire portant sur un objet religieux ; la crainte religieuse n'est que la crainte vulgaire appliquée à l'idée de la justice divine ; la terreur religieuse est le même frémissement de tout l'organisme qui nous saisit le soir au fond d'un bois sombre ou d'une gorge étroite entre deux montagnes - la seule différence est que ce frémissement nous envahit à la pensée du monde surnaturel. (*idem*, 54)

Ce frémissement qui « envahit », cet état-limite de douce agitation, nous rappelle ce qui s'associe aux moments d'intensité esthétique tels que le frisson musical. Ce qui mérite alors d'être souligné ce sont les profondeurs abyssales de ce pic émotionnel révélées par les neurosciences. En effet, l'étude du neurobiologiste Robert Zatorre en 2001 à l'université McGill de Montréal a en effet mis en évidence que, pour des sujets ayant vécu le pic émotionnel du frisson, la musique a stimulé des aires cérébrales fondamentales pour la survie qui répondent généralement aux stimulations euphorisantes telles que la nourriture, le sexe, ou les drogues (Bettayeb 2005, 76). Sur le plan émotionnel, frémissement et frisson sont l'incarnation même de l'ambivalence pouvant être provoqués tout aussi bien par la peur que par le plaisir, touchant à ce qu'il y a de plus primaire dans le cerveau humain pour générer un ressenti qualifié d'esthétique quand il est question d'expérience intense en rapport avec l'art et la musique. Or l'ambivalence est ce qui caractérise la structure émotionnelle du *Mysterium*, noyau de l'expérience du sacré dans la diversité de ses manifestations.

À ce niveau, on accède à la signification savante du *Mysterium* apportée par Rudolf Otto en 1917. Dans son ouvrage majeur, *Le Sacré*, inspiré de la philosophie de Schleiermacher, Otto s'intéresse à l'expérience subjective du sacré et identifie le *Mysterium fascinans/tremendum* comme ce qui découle du « numineux » ou le sentiment – dit religieux – qui, venant d'ailleurs, saisit l'individu et lui donne le sentiment d'être dépendant à l'égard du « tout autre » (Wunenburger 2009, 10-12). Pris entre fascination et crainte, le sujet se sent à la fois émerveillé, car uni au « tout autre » et attiré par lui, mais aussi écrasé par sa grandeur d'où l'effroi face à l'incommensurable. En se référant aux « frontières émotionnelles du sacré » de Wunenburger (*idem*, 13), on apprend que cette expérience n'est pas un état affectif immédiat bien que naissant sur un terrain affectif ; elle est une oscillation entre deux pôles, une transformation « dans un émoi sensitivo-intellectuel » (*idem*, 15) qui aboutit à une prise de conscience du « tout autre ».

Avec ses multiples niveaux de lecture, la notion infléchie du *Mysterium* révèle une épaisseur dont l'exploration achemine vers l'idée suivante : le *Mysterium* caractérise le ressenti face à l'incommensurable, au fond insaisissable. Ambivalent, il se présente comme le noyau de l'expérience du sacré compris « dans sa donation pure » (*idem*, 120) libre de toute croyance particulière.

Le *sacral*, un ancrage à l'existential

À la lecture des trois textes des architectes du *Mysterium*, émerge quelque chose de sous-jacent, d'abstrait et à distance des modèles. Un ordre de conviction profonde se révèle et semble commander la manière de concevoir de ces architectes et donner du sens, de la profondeur, à leur faire. Nous qualifions la tonalité des textes de « sacrale » en référence à un principe premier commun que nous nommons *le sacral*, allant bien au-delà du sacré pour l'englober. Investissant des territoires en dehors de la religion, le *sacral* est une modalité de l'être-au-monde qui se comprend selon une logique de « degrés » et de « modalités » (Vernant 1979) d'un rapport constant au monde dont l'intensité est variable. Global, ouvert et en mouvement, le suffixe « –al » vient alors marquer l'ancrage à l'existential du *sacral* qui englobe tous les sacrés.

Cette compréhension du *sacral* se nourrit de l'apport des jalons qui ont permis l'évolution progressive du sacré vers une conception contemporaine d'une « sacralité » en mouvement adoptant un point de vue ouvert reconnaissant des territoires non religieux investis par le sacré (Dupront 1987, 30-31). Rappelons que l'apparition de la notion de « sacré », avec la substantivation de l'adjectif au XIX^e^ siècle, s'inscrit dans un élan d'ouverture des pères de la sociologie sur les cultures non-occidentales en y étudiant les phénomènes magico-religieux ; ce qui échappait alors au cadre judéo-chrétien fut inclus dans l'ordre du magique. Le *sacral* est fait d' « hiérophanies » (Eliade 2007, 17), d'irruptions et de surgissements au contact avec l'incommensurable.

L'élément de similitude essentiel soutenant l'émergence du *sacral* dans les trois textes, concerne la distinction claire que les architectes du *Mysterium* font entre architecture et commerce. Pour qualifier leur tâche, Kahn parle de « lutte » en rejetant le « hasard », Le Corbusier de « mission » en affirmant combattre le « frivole » et Zumthor évoque clairement l' « alchimie ». Ils défendent ainsi l'idée d'un effort nécessaire, d'un saut pour atteindre la qualité architecturale. Leur intérêt est porté sur la « nature profonde » (Kahn), sur la « magie » (Zumthor) et sur la « justesse » (Le

Corbusier). Nous pouvons alors parler d'une *sacralisation* qui est au fondement du rapport de l'architecte à l'Architecture quand il s'agit de soustraire l'art de bâtir à la logique du négociable et du lucratif.

L'idée d'un principe commun qui règne et qui imprègne l'attitude des architectes du *Mysterium* est fortement soutenue par d'autres similitudes entre les trois textes. Cela concerne la quête proclamée de l'« harmonie » ainsi que la reconnaissance de l'indéfinissable et du « non quantifiable » comme fond de toute chose. Pour cela, la référence à l'art est très importante (Kahn cite l'artiste primitif italien Giotto et fait allusion au néo-primitivisme en évoquant Chagall) et plus particulièrement celle à la musique dans les trois textes.

LE LIMINAL ET LE MUSICAL : *STIMMUNG* ET SPATIALITÉ THYMIQUE

Dans la parole étudiée des architectes du *Mysterium*, nous identifions deux registres de caractéristiques qui se déploient sous l'égide du *sacral* sous-jacent commun : le « liminal » et le « musical » en sont des manifestations étroitement liées

Le « liminal » est ce qui se relie à la logique du continuum avec l'idée qu'il y a un Tout où « rien n'est séparé » (Kahn) ; il dépasse la définition des choses par opposition comme le veut la logique dualiste. Il s'exprime par le souci – prédominant – de mise en rapport et par la reconnaissance du registre de l'entre-deux dans l'expérience du monde. Le liminal est un champ particulièrement prégnant au vu du recours aux formulations hybrides comme « présence matérielle » pour Zumthor, « non lumineux-non obscur » pour Kahn ou « acoustique plastique » pour Le Corbusier. Cette logique de continuité laisse envisager une compréhension chez les architectes du *Mysterium* de l'expérience de l'espace comme expérience « esthétique » dans le sens pragmatiste que lui donne John Dewey en 1934 dans son ouvrage phare *L'art comme expérience* (Dewey 2010, 41) ; elle préserve mais de manière amplifiée ou intensifiée les traits génériques de toute expérience ordinaire. L'intensité de cette expérience en fait une expérience touchante.

Concernant le musical, il est, de prime abord, alimenté dans les trois textes par un vocabulaire assez riche fait d' « harmonie », de « consonance », de « son », de « résonance »... Zumthor cite deux instruments de musique : le piano et l'alto. Quant à Kahn, il évoque Einstein qui était violoniste :

> Ce que j'admire le plus en Einstein c'est qu'il était violoniste. De là il tira beaucoup de son sens de l'universel – ou plutôt on pourrait dire que le sens de l'universel lui vint de son sens de l'éternité, pas seulement de son savoir mathématique et de son savoir scientifique. (Kahn 2003, 167)

Cette référence à la musique n'est pas surprenante car elle a toujours inspiré les architectes avec un penchant dominant pour la symbolique et la métaphore. Depuis les traités d'architecture de la Renaissance tels que *L'Architecture harmonique* de René Ouvrard (Vasco 2017), l'exploration des liens entre musique et architecture a souvent été guidée par l'esprit d'analogie sur les plans de la composition et des proportions, et par la quête du nombre (Vasco 2007).

L'interrogation des rapports entre musique et architecture a aussi donné naissance à des collaborations privilégiées et marquantes dans l'histoire récente de l'architecture. Parmi les plus connues, on peut citer celles entre Iannis Xenakis (2006) et Le Corbusier, auteur de « L'espace indicible », ou encore entre Luigi Nono et Renzo Piano (Piano 1987). L'étude des relations entre la musique et l'architecture tend à montrer que, dans ces collaborations, il y a un processus de transposition de la musique en qualité qui ne soit pas uniquement visuelle mais auditive, à travers des phénomènes acoustiques comme celui de la réverbération, etc. On parle alors de spatialisation de la musique. On peut citer des projets, qui s'inscrivent dans cet esprit de synthèse des arts ou de *Gesamtkunstwerk*, comme *Le corps sonore*, pavillon suisse réalisé en 2000 par Peter Zumthor pour l'Exposition universelle de Hanovre, ou *Le Poème électronique* avec le Pavillon Philips réalisé en collaboration entre Le Corbusier, Edgard Varèse et Iannis Xenakis pour l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles.

La compréhension que nous proposons ici du « musical » va au-delà du *stricto sensu*, pour s'intéresser à sa conception d'ordre anthropo-philosophique ; elle se situe dans le sillage de *L'existence musicale* de Phillipe Grosos (2008) inscrivant la musique en l'être humain et la considérant comme un existential, une catégorie fondatrice de l'existence humaine. Cette catégorie s'enracine dans

> […] des manifestations originaires […] de l'existence humaine pour les altérer et ainsi les modifier en leur conférant une tout autre dimension […]. [À] bien y penser, parler, marcher, bâtir sont autant de modalités fondamentales de l'existence par lesquelles la musique accède à sa manifestation la plus essentielle. Rapportée à la parole, la musique rend possible le chant, car seul peut chanter celui qui peut préalablement parler. Rapportée à la marche, elle rend possible la danse ; et là encore danser n'est possible que pour qui peut marcher ; enfin rapportée à l'art de bâtir, elle n'a cessé d'inspirer l'architecture, comme le montrent tous les traités de cette science, de Vitruve à Le Corbusier. (Citot 2008, § 33)

Dans la parole des architectes du *Mysterium*, nous reconnaissons le « musical » dans ce que nous qualifions de « tension » instaurée par la

rencontre de registres lexicaux que l'on a tendance à opposer et qui se relie à l'ordre tonal de la *Stimmung* dans l'expérience du monde. Pour Heidegger, la *Stimmung,* signifiant littéralement « la voix qui résonne », prend une valeur musicale comme modalité d'accord de l'être avec le monde (Arjakovsky, Fédier et France-Lanord 2013, 1262), d'un espace pour « en-tendre » ou « tendre vers », pour s'accorder, pour vibrer ; elle est une manière de déployer son être, la tonalité dont l'étymologie grecque renvoie à la tension (tendre la corde) et à la tonique invoquant une dynamique d'amplification/réduction dans le rapport au monde.

La « tension » dans les trois textes est générée par une dynamique double entre un lexique d'extériorisation et un autre d'intériorisation. Il y a d'un côté, le registre de l'émanation, de ce qui jaillit et surgit, avec un vocabulaire riche composé d'expressions comme « faire chanter [les matériaux] », « vibration », « résonance », « rayonnement », « onde » ou encore « irradiation ». De l'autre côté, il y a celui du sentir avec des termes comme « sérénité », « séduction », « sentiment de présence », « sentiment d'être », « inspiration », « émotion esthétique »… L'omniprésence de l'émotion et du sentiment vient ainsi soutenir clairement l'ancrage du « musical » à la *Stimmung* comme dimension intermédiaire entre soi et le monde, en caractérisant le rapport à l'édifice.

Dans les textes des architectes du *Mysterium*, l'omniprésence du registre du sentir nous permet de parler d'une « musicalité » inhérente à la conception du rapport à l'espace construit. L'expérience de l'espace est « musicale » car elle est touchante et ce « toucher » ne se restreint pas au tactile ; il relève du « contact » dans « l'intouchable » dans le sens que lui donne Henri Maldiney (Leroy-Viémon et Gal 2008, 24), de ce qui a un impact vif et une dimension vibratile intense. Cette compréhension de la « musicalité » se retrouve dans le *duende* de Garcia Lorca, dans le frisson musical tel qu'étudié par les neurosciences mais aussi dans la sociologie phénoménologique de Schütz dans *Making music together* (1951) proposant un modèle de communication qui soit sans geste et sans parole.

Le déploiement clair dans les écrits étudiés d'une esthétique du sentir réhabilitant la place du corps et de l'affect permet de considérer l'expérience de l'espace comme « aesthétique » (Augoyard 2011, 29) en nous référant à la conférence inaugurale « Faire une ambiance ? » de Jean-François Augoyard ; renouant avec l'*aisthèsis* grec, le sentir – ou le toucher pluri-sensoriel – allie facultés sensibles et mentales dans une culmination perceptive qui ne scinde pas sens et cognition dans l'expérience du monde. Avec cette logique de l'intermédiaire esquivant toutes

les cases du dualisme habituel et avec l'ancrage à la *Stimmung* comme modalité d'accord – musical – entre soi et le monde, la stabilité apparente des choses est dépassée.

Objet en *ex-tension* / Espace en *in-tension* : le silence dans l'expérience de l'« entre-lieu »

D'un point de vue architectural, nous interrogeons dans les textes des architectes du *Mysterium* le régime spatialisant qui s'associe au *sacral*. Se présente alors un élément similaire fondamental soutenant le dépassement de la conception habituelle de l'espace homogène et objectif par la catégorie citée d'« ambiance » ou d'« atmosphère ». La compréhension de la spatialité du *sacral* peut ainsi être éclairée par le biais du prisme ambiantal.

Il faut rappeler que la connaissance de la catégorie de l'« ambiance » s'est construite grâce à l'apport crucial de médecins psychiatres suisses soucieux de thérapeutique au début du XX^e^ siècle. Inspiré par le *Dasein* heideggérien, Binswanger – l'un des pères de la *Daseinsanalyse* – se fie au langage ordinaire et reconnaît une diversité de formes du spatial simultanément présentes. Il se réfère aux « directions de sens » comme manifestation d'un ordre de spatialité réelle et vécue : il s'agit d'une forme de mobilité qui associe la déception au ressenti d'une chute, la joie à l'élévation et à la flottaison, l'angoisse au rétrécissement, l'optimisme à l'élargissement…etc. Binswanger propose l'« espace thymique » (1932) qui n'est ni physique, ni géométrique mais qui est chargé de qualités comme la profondeur et l'ampleur, assurant le lien entre l'espace, la tonalité affective et le corps.

Dans « Un paradigme pour une esthétique des ambiances » où il interroge la possibilité de « fabriquer une ambiance », Gernot Böhme livre une compréhension de l'atmosphère comme « un phénomène typiquement médiateur, intermédiaire entre le sujet et l'objet » car « l'ambiance en soi n'est pas une chose : elle est plutôt un entre-deux, un intermédiaire entre les choses et leur perception par les sujets » (Böhme 2011 223-224).

Böhme remonte à la logique de la *skenographia* grecque et plus particulièrement à la *phantastikè technè*. Il propose l' « extase » comme forme expressive des choses qu'il distingue des propriétés concrètes de l'objet. Se référant au philosophe gnostique Jakob Boehme et à son modèle de l'instrument de musique dans la conception des objets il inscrit l'« extase » dans l'ordre de la « signature » c'est-à dire de la tonalité et de

l'émanation (*idem*, 226). En matière de psychologie de la perception, Arnheim propose une conception des espaces architecturaux comme des *intervalles* ayant une « densité » ; ils ne sont pas « vides » mais chargés, affectant la perception et instaurant « un rapport d'éloignement ou de rapprochement » (Arnheim 1986, 27). Arnheim considère cet *intervalle* comme un champ où sont générées des forces d'attraction ou de répulsion.

En croisant le modèle musical de Böhme et le vide plein d'Arnheim, nous proposons une compréhension orientée *sacral* de l'expérience ambivalente du *Mysterium* dans l'espace ; quand on est dans l'espace architectural, on est dans la caisse de résonance, dans l'instrument de musique. En appliquant le mode tonal pour l'accord entre le visiteur et l'édifice, c'est l'*ex-tension* de l'objet architectural qui intensifie l'espace compris comme un intervalle chargé de champs de forces ; autrement dit, l'objet en *ex-tension* (qui s'étend) nourrit l'espace en *in-tension* (qui s'intensifie) (Bouajila 2017).

Cette dynamique *ex-tension/in-tension* génère une oscillation, une tension propre à la situation liminale. En s'inspirant de l'idée « des lignes isosacrées » de Moles et Rohmer (1982, 35), nous considérons dès lors que ce champ de forces ambivalent génère le silence marqueur d'un moment de réceptivité intense dans l'expérience de la « musicalité » du lieu ; le silence est l'empreinte de l'accord qui s'établit entre le bâti et le visiteur.

De ce point de vue, le silence est l'empreinte ambiantale de l'expérience spatiale du *Mysterium*. Le terme « empreinte » renvoie à l'impression générale comme modalité de communication d'une force ou énergie et porte l'idée d'un impact ou d'un contact sans choc. Puisque l'empreinte correspond à la marque d'une pression, le silence est alors l'empreinte de la densité de l'espace du bâti sur l'usager qui la vit, qui la sent. Parler d'architecture du silence revient à appréhender ce dernier comme l'empreinte ambiantale d'une spatialité de l'entre-deux, d'espaces pensés et conçus pour l'expérience du *Mysterium*, en instaurant les conditions propices à l'expérience d'un dispositif liminal ; ce dernier qualificatif, issu de *limen*, prend ici la valeur de « pendant » ou « à travers » du *peras* grec.

Autrement dit, l'expérience de l'espace du *Mysterium* est celle d'un milieu dont le caractère intermédiaire est intensifié. En remplaçant le « mi » de la centralité par le suffixe « entre » de la liminalité, l'espace du *Mysterium* est alors un « entre-lieu ». Être dans l'« entre-lieu », c'est être dans le seuil qui se déploie dans l'épaisseur même de la limite.

Im/matérialités du sacral : l'espace du *Mysterium* comme espace « pro-phane »

En qualifiant l'expérience de la spatialité du *Mysterium* d'*aesthétique* et musicale, nous pouvons interroger les conditions favorables à l'*extension* de l'objet architectural, c'est-à-dire les traits de l'expérience ordinaire qui sont soumis à amplification, à intensification pour générer l'expérience intense de l'espace du *Mysterium*. Quels « moyens » matériels ou immatériels (im/matérialités), quels caractères « intensifiés », sont évoqués dans les textes des trois architectes?

Dans « La magie du réel » de Zumthor, on relève les im/matérialités suivantes : « faire naître mystérieusement des masses profondes et des dégradés d'ombre », « séquences séduisantes qui […] nous séduisent », « mise en scène », « faire chanter [les matériaux] », « En jouant avec l'échelle et la taille des choses […] ». Pour « Silence et lumière » de Kahn, il est question de formules comme: « trésor des ombres », « variation lumière et hauteur », « intensité donnée au côté primitif de l'espace », « l'ordre règne » (l'architecte parle d'ordre de la structure, de la construction, de la lumière ou encore du matériau). Dans « L'espace indicible » de Le Corbusier, on identifie « profondeur de l'espace », « quatrième dimension », « consonance juste des moyens plastiques » et « proportionnement ».

En dressant l'inventaire de ces im/matérialités dans les trois textes, la dimension pluri-sensorielle – clairement soutenue – relevant de l'*aisthèsis* permet de dégager un lien autour de la « profondeur » qui se relie – d'une manière assez directe – à la question de l'ombre mais aussi de notre point de vue, à la dimension temporelle de l'édifice.

En effet, la dimension temporelle semble constituer une préoccupation commune majeure pour les architectes du *Mysterium.* Le temps se révèle, avec l'espace, comme l'autre *forme de la sensibilité humaine*, en référence à l'esthétique transcendantale de Kant dans la première partie de sa *Critique de la raison pure*. Chacun des architectes opte pour une formulation qui lui est propre pour évoquer le temps: « quatrième dimension » pour Le Corbusier, « ordre » pour Kahn et « séduction » pour Zumthor. On y reconnaît l'idée de l'expérience pluri-sensorielle, touchante d'un temps interne de l'édifice, d'un temps autre que celui des horloges. En s'adressant au corps en mouvement dans l'espace, le logique de « séduction » dans « La magie du réel », est particulièrement expressif : « J'aime disposer les structures internes de mes bâtiments en séquences spatiales qui nous conduisent et nous emmènent, mais nous laissent aussi aller et nous séduisent. L'architecture comme art de l'espace et du temps

entre sérénité et séduction » (Zumthor 2003, 86). Suivant le thème particulièrement prégnant du toucher atmosphérique dans « La magie du réel », la « séduction » relève d'une logique d'attirance, et donc de *fascinans*, exercée par l'espace sur l'usager et aussi d'une expérience du temps de l'édifice, ce qui se relierait à la question de la température ou *tepor* dont serait dérivé *tempus* si l'on se réfère à l'hypothèse étymologique citée par Alain Rey (1973).

Avec la dynamique *ex-tension/in-tension* proposée plus haut, l'expérience du *Mysterium* prend les attributs de l'entre-lieu ou de l'espace-seuil, incarnation de l'espace-temps, qui se déploie tel un dispositif liminal qui dans l'épaisseur entre deux mondes, viendrait s'immiscer entre celui ordinaire du quotidien et celui de l'inaccessible Incommensurable. Dans l'expérience de ce lieu qui fait seuil, la « profondeur » du lieu rejoint le musical en tant que phénomène d'inséparabilité de l'espace et du temps.

Dans la « pro-fondeur » de l'espace du *Mysterium* compris comme « entre-lieu », l'ombre est un fond « pro-phane » qui nous permet de retrouver la forme ancienne *prophanare* dans le latin médiéval du mot « profane ». Le caractère « pro-phane » vient qualifier le fond compris, selon la logique étymologique grecque, comme condition favorable (*pro*) à l'apparition de la lumière (*phos*). L'ombre, qui se déploie comme un fond, est le révélateur rendant possible la manifestation de la lumière ; elle rend visible ce qui est invisible.

Le « pro-phane » se distingue du « pro-fane » qui énonce une position (*pro* signifiant « devant », précédant le *fanum* ou lieu consacré). Le prophane incarne, de notre point de vue, ce qui est ouvert à la possibilité que le *sacral* advienne. Cette conception – non dualiste – concernant la relation de l'ombre à la lumière, se dégage aisément des textes particulièrement quand Kahn affirme : « … et l'ombre appartient à la lumière. » (Kahn 2003, 164). Il est question d'acheminer la lumière progressivement vers l'intérieur, afin d'en extraire l'ombre, de la faire naître de la lumière et non de l'obtenir par une logique de « protection contre » ses rayons.

Dans ce fond « pro-phane » vient se déployer l'ambivalence *tremendum/fascinans* caractérisant le *Mysterium*. Le volet *tremendum*, nourri essentiellement par le texte de Kahn, se cristallise dans l'im/matérialité singulière suivante : « […] l'intensité qui a été donnée au côté primitif de l'espace » (Kahn 2003, 176). Pour l'auteur de « Silence et lumière », cela semble rejoindre une expression de l' « universel » avec un réalisme austère prônant la vérité de la matière dans l'architecture du lieu. Concernant le volet *fascinans* auquel est littéralement dédié « La magie

du réel », Zumthor met l'accent sur l'expérience sensible de l'espace qui trouve sa culmination dans la « séduction ».

Conception « hermaïque musicale » de l'architecture du *Mysterium*

À l'issue de cette étude explorant un versant poïétique du *sacral* dans « La magie du réel » de Zumthor, « Silence et lumière » de Kahn et « L'espace indicible » de Le Corbusier, nous formulons une proposition/hypothèse pour qualifier l'attitude des architectes du *Mysterium* ainsi que leur conception du rapport à l'espace grâce un retour aux origines grecques permettant de retrouver Hermès. Dieu des limites, des champs et des frontières, des routes et des voyageurs, Hermès est aussi l'intercesseur qui conduit l'âme dans l'autre monde, vers le royaume d'Hadès. Le grand helléniste Jean-Pierre Vernant dit du messager des dieux:

> Il représente dans l'espace et dans le monde humain, le mouvement, le passage, le changement d'état, les transitions, les contacts entre éléments étrangers. À la maison, sa place est la porte, protégeant le seuil, repoussant les voleurs parce qu'il est lui-même le Voleur […], celui pour qui n'existent ni serrure, ni enclos, ni frontière […]. Présent aux portes [...], il siège aussi à l'entrée des villes, aux frontières des États, aux carrefours […]. (Vernant 1963, 14)

Hermès se présente comme une figure vers laquelle convergent plusieurs aspects de notre étude. Il inspire une qualification possible d'« herméneutique » du travail d'interprétation des textes d'architectes du *Mysterium.* Il permet d'établir un lien avec leur attitude de « médiateurs » puisqu'ils se considèrent comme chargés d'une « mission » (Le Corbusier), ou en « lutte » (Kahn) ou détenteurs du savoir d'un alchimiste (Zumthor). Hermès alimente surtout le cœur de l'hypothèse qui porte sur la description théorique de l'architecture du *Mysterium* qui se relie à une conception de la spatialité que nous qualifions d'« hermaïque ». L' « hermaïque » permet à la fois de souligner la prégnance du liminal, d'opérer une ouverture sur le musical et de qualifier le rapport à la matière.

Hermès serait une figure qui en architecture est porteuse d'une dynamique, d'une tension propre aux lieux intermédiaires, aux lieux de contact avec la *magie* de Zumthor, avec l'*indicible* de Le Corbusier et avec le *non mesurable* de Kahn ; la référence au messager des dieux dans le monde des Hommes, se traduit dans leur parole par une pensée de la relation et par le souci de mise en rapport entre le bâti et l'usager.

La conception « musicale » de la spatialité du *Mysterium* est alimentée par deux entrées dans la parole de ses architectes. Il y a le musical comme penser au vu de l'omniprésence de principes tels que la symphonie, l'harmonie et le silence, et le musical en tant que faire. Et c'est au niveau de ce second volet que l'on retrouve le mythe d'Hermès quand aussitôt né et sorti de sa grotte, il transforme une carapace de tortue en instrument de musique en la faisant sonner et résonner. Incarnant chez les Grecs anciens le potentiel créatif, l' « hermaïque » porte l'idée de l'exigence d'une capacité savante de domination de la matière. La conception « hermaïque musicale » se fonde sur la précision**,** et sur une haute maîtrise des propriétés de la matière dont celles passives et invisibles. De cela découle la capacité à *faire chanter* le matériau en le « trans-formant », permettant son *ex-tension, in-tensifant* ainsi l'espace pour instaurer le silence.

Autour du mythe d'Hermès s'opère en somme, dans une logique spatio-temporelle « géologique »**,** le lien avec la figure de l'antre ; s'y déploie l'ambivalence *tremendum/fascinans* où règne le primitif résidant dans le rapport à une matière révélant sa « vérité » et dans le rapport intuitif au temps. Quand advient une sensation autre du temps, il y a dans l'antre une invitation à lâcher prise sur le monde qui tourne – aucune horloge en vue – pour voir autrement, pour sentir intuitivement, pour entrevoir (*intuitio*) la *profondeur* du monde.

Cyrine BOUAJILA
Université de Carthage (Tunis) – ENAU

BIBLIOGRAPHIE

ARJAKOVSKY, Philippe, FÉDIER, François, FRANCE-LANORD, Hadrien (dir.). 2013. *Le Dictionnaire Martin Heidegger : Vocabulaire polyphonique de sa pensée*. Paris : Éditions du Cerf.

ARNHEIM, Rudolf. 1986. *Dynamique de la forme architecturale*. Bruxelles : Mardaga.

AUGOYARD, François (dir.). 2011. *Faire une ambiance*. Actes du Colloque International Grenoble 10-12 septembre 2008. Grenoble : À la croisée.

BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues. 2013. « La "révolution de l'espace" et l'architecture comme "réalisation de la philosophie" dans *Écumes* de Sloterdijk ». *Appareil*, n° 11, septembre 2013, http://journals.openedition.org/appareil/1767 (dernier accès : 29 avril 2023).

Bettayeb, Kheira. 2005. « Frisson musical, une clé hors de portée ». *Science et vie* Hors-série, n° 232 (Septembre), 74-79.

Binswanger, Ludwig. 1998. *Le problème de l'espace en psychopathologie*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.

Böhme, Gernot. 2011. « Un paradigme pour une esthétique des ambiances : l'art de la scénographie ». In *Faire une ambiance*, dirigé par Jean-François Augoyard, 221-228. Grenoble : À La Croisée.

Bouajila, Cyrine. 2017. *Le sacral comme tonalité ambiantale. Une aesthétique architecturale du Mysterium*. Thèse de doctorat en architecture, Université de Carthage.

Citot, Vincent. 2008. « Entretien avec Philippe Grosos ». *Le Philosophoire*, vol. 30, n° 2, 127-145, https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2008-2-page-127.htm (dernier accès : 29 avril 2023).

Dewey, John. 2010. *L'art comme expérience.* Traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti. Paris : Gallimard.

Dupront, Alphonse. 1987. *Du sacré. Croisades et pèlerinages, images et langages*. Paris : Gallimard.

Eliade, Mircea. 2007. *Le Sacré et le profane*. Paris : Gallimard.

Focillon, Henri. 1981. *La Vie des formes*. Paris : PUF.

Franck, Didier. 2004. *Heidegger et le Christianisme : L'explication silencieuse*. Paris : PUF.

Grosos, Philippe. 2008. *L'existence musicale: essai d'anthropologie phénoménologique*. Lausanne : L'âge d'homme.

Heidegger, Martin. 1970 [1947]. *Lettre sur l'humanisme – Über den Humanismus*. Traduction de Roger Munier. Paris: Aubier éditions Montaigne, coll. « bilingue ».

James, William. 1906. *L'expérience religieuse. Essai de psychologie descriptive*. Traduction de Frank Abauzit. Paris : Alcan.

Kahn, Louis I. 2003. « Silence et lumière ». In *id.*, *Silence et lumière choix de conférences et d'entretiens* 1955-1974. Traduit de l'américain par Mathilde Bellaigue et Christian Devillers. Paris : Linteau, 163-186.

Labbé, Mickaël. 2012. « La pensée architecturale de Peter Zumthor : le lyrisme sans exaltation ». *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 9, n° 1, 107-117, https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-1-page-107.htm (dernier accès : 29 avril 2023).

Le Corbusier. 1946. « L'espace indicible ». *L'Architecture d'aujourd'hui*, Hors-série spécial Art, (Nov-Dec), 9-17.

Leroy-Viémon, Brigitte, et Gal, Corinne. 2008. « Utilisation du contact comme ouverture à la rencontre. L'exemple du psychodrame existentiel de groupe pour la psychothérapie des personnes psychotiques ». *Psychothérapies* 1, vol. 28, 19-36, https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2008-1-page-19.htm (dernier accès : 29 avril 2023).

LÉVÊQUE, Jean. 2001. *L'Abécédaire de la philosophie*. Paris : Flammarion.

MOLES, Abraham, et ROHMER, Elisabeth. 1982. « L'espace du sacré : une valorisation de l'environnement ». In *id.*, *Labyrinthes du vécu. L'Espace : matière d'actions*. Paris : Éditions les Méridiens, 25-45.

OTTO, Rudolf. 1917. *Le sacré. L'élément non-rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*. Paris : Payot.

PIANO, Renzo. 1987. « Prometeo, un espace pour la musique ». In *Luigi Nono. Revue Contrechamps*, numéro spécial. Genève : Éditions Contrechamps, http://books.openedition.org/contrechamps/1633 (dernier accès : 25 avril 2023).

REY, Alain. 1973. « Langage et temporalités ». In *Langages*, 8e année, n° 32, Le changement linguistique, 53-78, https://doi.org/10.3406/lgge.1973.2244 (dernier accès : 25 avril 2023).

SCHÜTZ, Alfred. 1951. « Making Music Together - A Study in Social Relationship ». *Social Research*, 18 : 1/4, 76-97, https://www.scribd.com/document/204605925/Making-Music-Together (dernier accès : 25 avril 2023).

VASCO, Zara. 2007. « Musique et Architecture : théories, composition, théologie (XIIIe-XVIIe siècles) ». *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n° 11, http://journals.openedition.org/cem/1178 (dernier accès : 25 avril 2023).

VASCO, Zara. 2017. *Architecture harmonique, ou application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture.* Paris : Garnier.

VERNANT, Jean-Pierre. 1963. « Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs ». *L'Homme*, tome 3 n° 3, 12-50, https://doi.org/10.3406/hom.1963.366578 (dernier accès : 28 avril 2023).

VERNANT, Jean-Pierre. 1979. *Religions, histoires, raisons*. Paris : François Maspéro.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. 2009. *Le Sacré*. Paris : PUF.

XENAKIS, Iannis. 2006. *Musique de l'architecture*. Marseille : éditions Parenthèses.

ZUMTHOR, Peter. 2010. « La magie du réel ». In *id.*, *Penser l'architecture*. Bâle : Birkhauser, 83-86.

6.

PERCEPTIONS II: (IN)VISIBILITIES

The Picture as *Transitus*: The *Portrait of Savonarola* by Fra Bartolomeo

In the *Portrait of Savonarola* painted by Fra Bartolomeo just after the death of the Dominican monk, the pictorial representation is articulated around a subtle oscillation between presence and absence, worldly reality and spiritual message. The technical choices underline this intent: by denying the pictorial artifice, Fra Bartolomeo creates a hiatus between the hyper-realistic figuration of the model and his exclusion from the reality. The resemblance thus acts like a *transitus* between the earthly world and the celestial one.

There seems to be a strong link between this conception of painting and the frescoes made by Fra Angelico in the convent of San Marco a few decades before, in which the notion of threshold appears mightily, but through different modalities.

Having reached the end of his reflection on semiotics of image, Louis Marin wrote: "To show the voice would be the strange enterprise, and perhaps the height of the enterprise called painting representation" (Marin 1988, 62)[1]. "To show the voice": this is the fascinating challenge Fra Bartolomeo faced when, shortly after the execution of the preacher who inflamed the Florentine city with his sermons, he created the *Portrait of Savonarola* that we can now see in the convent of San Marco. It is an individual and autonomous portrait, produced on a rather large wooden panel (53x37.5 cm) for this pictorial genre. The Dominican is represented in profile on a neutral background. His figure occupies almost the entire surface of the painting, with the exception of the parapet on the foreground, which bears the inscription *Hieronymi Ferrariensis A Deo / Missi Prophetae Effigies*[2]. This is the original aspect of this portrait, but not the one it had for most of its history since, at an unspecified date, the inscription was covered with a repaint similar to the background and was discovered during a restoration in 1855.

---

[1] All translations are mine, except otherwise specified.

[2] On the role of the inscribed parapet text, see Rivière (2019, 305-317).

Probably made during the years 1499-1500[3], this posthumous portrait is one of the first paintings made by Fra Bartolomeo, the only artist whose personal ties to the Dominican are proven. While he was still called Baccio della Porta, he regularly visited the Cathedral of Santa Maria del Fiore to listen to Savonarola's sermons. According to Vasari, he even burned his nude drawings on one of the bonfires of the vanities organized by the monk (Vasari 1978, 291). Thus, Ludovica Sebregondi is convinced that, "given the close relationship between Baccio della Porta […] and Savonarola, the facial features of this portrait are probably faithful to reality and may be based on sketches and visual notes taken when Brother Girolamo was still alive" (Sebregondi 2004, 53-54)[4]. In fact, if we compare this pictorial representation with contemporary descriptions of Savonarola, they almost perfectly correspond (Sebregondi 1996, LXXIV). The primary purpose of this representation is therefore memorial: the client (whose identity was not retained) called on an artist who was close to the Dominican, so that he fixed his facial features with the greatest fidelity possible in terms of morphological characterization. Within this analytical framework, the performativity of the portrait rests, in the first instance, on its mimetic aspect, that is to say on the guarantee of its resemblance to its model given by the brush of Fra Bartolomeo[5].

However, this desire to preserve the material trace of the lineaments of Savonarola cannot be explained only by an individual desire for remembrance. It refers to a tradition of scholastic thought which, in the context of the re-evaluation of the dead body and its interpretation as an expression of spiritual fulfilment, sees in the preservation of the bodily integrity, especially of the face, the sign of the inner perfection of an individual[6]. For his supporters, this was a major problem from the moment Savonarola was expeditiously burned at the stake on 23 May 1498. For political reasons, his opponents chose to destroy any material – and first of all corporal – trace of his earthly passage. So, his ashes were carefully picked up and thrown into the Arno. The possibility of basing the sanctity

[3] Ronald M. Steinberg has shown that the relationship between Savonarola and Botticelli, often posed as an obvious assumption, is a historiographic recreation born at the end of the eighteenth century, especially in the works of Wilhelm Heindrich Wackenroder (*Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*), Friedrich von Schlegel (*The Aesthetic and Miscellaneous Works*) and Alexis-François Rio (*De la poésie chrétienne*). See Steinberg (1977, 24-30). On this topic, see also Fischer (1994, 29-32); Assonitis (2011, 443).

[4] All translations of quoted texts are by the author.

[5] On the mimetic portraiture in the Florentine pictorial tradition, see Wright (2000, 86-113).

[6] See Olariu (2009, 83-101).

and civic dignity of Savonarola on the preservation of his physiognomic appearance was thenceforth impossible, as was the memory work permitted by the molding of a death mask or the collection of relics. The portrait made by Fra Bartolomeo has a substitutive function and compensates for this lack, as shown by the choice of the Latin word *effigies* inscribed on the parapet. What Fra Bartolomeo gives us to see is, according to the expression of Hans Belting, "the presence of an absence" (Belting 2011, 6)[7], a portrait of Savonarola's body whose function is to replace it as a visible sign of his individuality.

It is by virtue of this substitute function that we can explain the pictorial choices made by Fra Bartolomeo, notably the archaistic profile representation[8]. Archetypal of the ante-mortem figuration of Savonarola[9], this master of representation captures the features of a face, notably the forehead, the chin and the nose, and best guarantees the likeness, which is the conceptual basis of the valorisation of individual qualities in the social space[10]. The scope of laterality is accentuated here by the technical choices made by Fra Bartolomeo, and in particular by his use of light. If, since Van Eyck, light is usually used to draw the volume of the body in space by distinguishing the qualities and the colours of the planes, it has here the opposite effect: illuminated by a powerful light source which comes from outside the frame, Savonarola's face seems crushed by the intensity of this

[7] This quote must be linked to the Pascalian citation on the portrait, according to which "figure [portrait] bears absence and presence, pleasure and displeasure" (Pascal 2011, 293). On the oscillation between presence and absence in the portrait, see Alloa (2015, 6).

[8] If the peak of the profile portrait corresponds to the years 1450-1475, the artists of the last quarter of the century opted, under the Flemish influence, for the three-quarters view: by directing the model's gaze towards the spectator, this kind of representation creates a visual interaction, which generates a new effect of address. The archaic figuration retained by Fra Bartolomeo, however, owes nothing to a generic misunderstanding on his part, for the paintings of Hans Memling, for example, were well known to him and influenced his youthful work, as Everett Fahy demonstrated in "The Earliest Works of Fra Bartolommeo" (1969, 147-148).

[9] This is how he appears on a medal forged between 1493 and 1498 by Niccolò Spinelli and on the frontispiece of two works printed in Florence in 1496, the *Compendio di Revelatione* and the *Libro della Semplicità della Vita Christiana*. On this topic, see Sebregondi (1996, 149-151).

[10] We must also consider the funereal and memorial character that this mode of representation seems to have in Florence at the end of the century, under the influence of the ancient bas-reliefs: the parapet, whose prototype goes back to Van Eyck's *Timothée*, accentuates this funerary aspect. Thus, on a diptych dated 1495, now preserved in the Rijksmuseum, Piero di Cosimo represents with a three-quarters frontal view his contemporary Giuliano da Sangallo, who was alive at the time the painting was made, while Francesco Giamberti, died in 1480, is figured in profile.

luminous flux, which removes all the plasticity and relief. In the same way, his hood and the drapery of his tunic are sketched in broad lines, which annihilate their modelling. This is obviously a choice, because even in the very beginning of his career, Fra Bartolomeo mastered almost perfectly the technical aspects of his art[11]. This technical plainness can be read, first, as an implementation of the artistic practice as Savonarola describes it in his sermons[12]. Condemning "superfluità", the artifice that, disturbing visual perception, makes it impossible to distinguish God behind the image, the Dominican defends an artistic conception based on absolute simplicity in the representation of religious figures[13].

Beyond this adequacy with the Savonarolian precepts, the two-dimensionality at work in this picture is interesting because it is based on a voluntary denial of perspective depth. This rejection of any pictorial artifice must be linked with the dark background in which fits the bust of Savonarola: it appears as an inscrutable space, incompatible with the measurable space of terrestrial reality. Fra Bartolomeo thus establishes a dialectic between the pictorial flatness and the real surrounding space, creating an internal tension, based on the hiatus between the hyper-realism physiognomy of his subject and his exclusion from the real world. This disjunction is completed by the fact that the eyes of the model do not fix on the viewer, but on a point outside of the frame and parallel to the picture plane. Materially isolated from reality, Savonarola is decontextualized, in the literal sense: he is extracted from the Florentine contemporary sociopolitical background[14]. There is a political reason for this: in the general context of civic reconciliation following his death, the representation of Savonarola was acceptable only if it was devoid of all polemic force – if, therefore, his word left the political space to be confined to the domain of remembrance. Thus, the soothing Savonarola that Fra Bartolomeo shows us here is not the one who, from 1496, built a discourse based on a radical dichotomy between his supporters and his enemies, but the one that, even before the fall of the Medicean regime, called for the union of citizens

[11] To be convinced, we can observe the study for the Archangel Gabriel of the Annunciation of the Cathedral of Volterra, dated 1497, reproduced in *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola*, edited by Fischer (1986, 41).

[12] The Savonarolian *doxa* in artistic matter emerges in particular in the sermons of 1 November 1494 and 5 March 1496 (Savonarola 1965, 19-20; 1971, 25-26).

[13] On the concept of *simplicitas* in Savonarola's thought, see Assonitis (2003, 14-103).

[14] Furthermore, the inscription of the parapet refers to his place of birth, Ferrara, and not to his place of practice, Florence.

within the welcoming "arch" of purified religiosity. By portraying the benevolent preacher described by his followers, Fra Bartolomeo contributed to forging the post-mortem image of a "holy and learned man" (Pico della Mirandola 1998, 39). This strategy paid off, since the portrait of San Marco immediately imposed itself as a prototype, which inspired the successive representations of Savonarola[15].

This portrait, however, is not as harmless as that. The hiding of the text inscribed on the parapet tends to show that the question is actually more complex. Given the incomplete information available on the successive owners of the painting before the beginning of the nineteenth century, it is difficult to determine whether this repaint is consecutive to the first or the second wave of interdicts which, during the sixteenth century, aimed to eradicate the idolatrous worship of Savonarola within the Dominican congregation[16]. Whether the repaint served to hide the word *prophetae* or to prevent the identification of the subject, it proves that the image and the text constitute a system, explaining and feeding each other. But if the erasure of the text leads to an irremediable loss of meaning of the whole picture, then we may be inclined to believe that what we *have to see* goes beyond what we *see*.

Fra Bartolomeo left us a clue to help us understand the hidden meaning of his work. Between 1508 and 1510, he painted a second portrait of Savonarola, figured in the guise of St. Peter Martyr and also kept in the convent of San Marco. In this one, no para-iconic text comes to guide the understanding. If the use of laterality and physiognomic fidelity refers to the first portrait, the look of the model is no longer horizontal, but slightly raised to the sky. The light is also different: it does not uniformly illuminate the face of Savonarola but follows the axis of his gaze and hits him in the forehead and cheekbone. This is the "light ray" that God reserves for his elect, that ray which, as Savonarola writes in one of his sermons on Haggai, "makes these things perfectly evident in their minds" (Savonarola 1965, 109) and arouses in them an ecstatic reaction,

[15] The same representation was chosen for the carnelian cameo by Giovanni delle Corniole (1498-1502, Palazzo Pitti), the *Portrait de Savonarole* carved around 1500 by Francesco della Robbia (Museo di San Marco) and the anonymous medallion kept at the Museum des Beaux-Arts of Lille.

[16] A first set of decrees, published in 1499 and 1502, prohibited the preservation of the writings and relics of Savonarola, as well as its qualification as a prophet. It was completed in 1585 by the prohibition to have portraits representing him, which probably come to formalize a prohibition already in force, at least in San Marco. On this topic, see Sebregondi (1996, 89).

as shown by Savonarola's clearly drawn smile. This explains the artificial nature of the lighting on the first portrait: it is the light of divine knowledge that floods the monk with its rays, and not that of the technical mastery of the painter, by which the pictorial illusion of space is usually created. Receptor of this divine light, Savonarola could thereby, during his lifetime, argue the prophetic character of his own discourses. This idea, which Fra Bartolomeo expresses on a strictly pictorial level in the second portrait, requires, in order to be fully perceived in the original portrait, underlining by the para-iconic text. Deprived of this text – and thus returned to its purely mnemonic aspect –, the portrait refers to a simple individual, with certainly exceptional qualities, but not to the intermediary role that he plays between transcendence and the living world.

This portrait is therefore less the representation of a man than that of an intermediation. In other words, what we can see here is the representation of an elevation towards God, more than the memorial display of a man. What we are dealing with is a substitutive process: Fra Bartolomeo transposes a non-visible reality into a figurative space. This is precisely what Jérôme Baschet refers to as "the conjunction between what [the image] is and what it cannot possibly represent, requiring the faithful to perform a mental editing operation that intertwines the visible and the unspeakable, the material and the spiritual, the human and the divine" (Baschet 2010, 13). However, to realise the synthesis on which this mental montage is based, this portrait needs to be mimetic, because only a perfect figuration of Savonarola's lineaments can instil a powerful memory relationship with the viewer, by sending him back the exact image of the man he saw and knew. In fact, it is the perception of similarity that opens up on this visualization process, as noted by Jean Wirth:

> It would be wrong to believe that the mimetic level of figuration (as opposed to the symbolic level) is simply a visual experience. The semantic organization of images makes their deciphering an intellectual as well as a perceptive affair, which is due to the relative nature of the isomorphism that constitutes the image. When he reads an image, the viewer uses his knowledge and intelligence to perform a series of operations. (Wirth 1991, 13-14)[17]

[17] We can remember that the spiritual exercises as they were practiced in the Middle Ages were based on a very precise visualization process. For example, the *Giardino de Orazione*, written in 1454, explains the need for interior representations and their place in the prayer process.

So here, the resemblance does not serve to guarantee the link between the living world and the pictorial world, but to create a link between the world of men and the celestial world. It is the tool by which the image operates a *transitus*[18], a mediation between the visible and the invisible, between figuration and figurability, to use categories handled by image semioticians[19]. As a material artefact, the painting plays the role of a threshold, since its reading and full comprehension open the task of disfiguring the visible that is indispensable to the mental progression suggested by Fra Bartolomeo. What is interesting here is that we are precisely at the meeting point between the specific theory of the image as it was developed in medieval religious thought (but which, in the convent of San Marco, takes on specific accents) and a more modern conception of the portrait.

In the convent of San Marco, words and images form a system relative to each other. The base of the Dominican novitiate is indeed the *eruditio*, this "ocean of knowledge" which one acquires at the reading of the Fathers of the Church. At the time Fra Bartolomeo painted this portrait, the convent was renowned for its very rich library, which contained all the great texts on which, since the early Middle Ages, Christian reflection on the image was based. The monks could read there the *De ecclesiae hierarchia* of Dionysius the Areopagite, who established the conception of images as a means of access from the visible to the contemplation of the divine, but also the epistolary collection of Gregory the Great, which contains in particular the letter addressed in 599 to the reclusive Secundinus, in which we read that it is legitimate to show the invisible through the visible[20]. Also the great *summae theologicae*, notably those of Albert the Great and Saint Antoninus, were kept there, as well as the commentaries of Saint Bonaventure and Thomas Aquinas on the third book of *Sentences* by Pierre Lombard, in which they explained and justified the religious use of images[21].

The Dominicans of San Marco were thus traditionally educated to a specific kind of visual experience, based on the idea that the representation

---

[18] This process is however not novel: other painters used it before Fra Bartolomeo, notably Piero della Francesca who, as Michael Baxandall notes, made play in the sarcophagus painted in his *Resurrection of Christ* the role of "a visual *transitus*, a passing from the gross world of the guards to the realm of Christ" (Baxandall 2003, 145).

[19] See Didi-Huberman (1990, 38).

[20] See Schmitt (2002, 105-108).

[21] The presence of all these books in the convent of San Marco is confirmed by Ullman and Stradter (1972). On these references, see Freedberg (1989, 162-167).

of the religious *istoria* leads to individual and collective elevation. So, as George Didi-Huberman noted, there were many

> *figurae*, in the Latin and medieval sense, that is to say pictorial signs theologically thought, signs designed to represent the mystery in the bodies beyond bodies, the eschatological fate in stories beyond stories, the supernatural in the visible and familiar aspect of things, beyond the aspect. (Didi-Huberman 1995, 16)

David Freedberg analysed how this passage from concrete images to spiritual elevation works: when the mind concentrates on material images, its natural propensity to wander finds a constraint, which causes an ascension from the material world to the mental world and then to the spiritual (Freedberg 1989, 161-162). Because they arouse what Dante calls the *puntura della rimembranza* (Alighieri 1991, 122), the images are therefore *agentes* (Bredekamp 2010, 20)[22], according to a process described by Jérôme Baschet in the specific case of the representations of Christ:

> In different degrees, the signifying charge of the image implies the spectator, disposes the faithful, attributing to him a position, gestures, a mental attitude […]. At its most intense point, the performance takes the form of a resolutely paradoxical exercise: the object-image not only invites to see what it offers to the bodily eye (the humanity of Christ) but also to see what only the eye of the heart can grasp (its divinity). It claims to have relevance only to achieve this conjunction between what appears and what, in any case, cannot appear, requiring the faithful a mental assembly operation that intertwines the visible and the unspeakable, the material and the spiritual, the human and the divine. (Baschet 2010, 13)

The images play an even greater role in San Marco, as the Dominican spirituality (and the Franciscan too, for that matter[23]) is based on a correlative schema: functioning by referrals, reports and associations, according to an "associative order of thought" (Didi-Huberman 1990, 32) based on a complex tree structure, it favors metaphorical translation rather than literal identification, according to what Lina Bolzoni calls "chain reactions", which trigger "a process of reflection, but also of diffraction, of multiplication" (Bolzoni 2009, 71). This leads to the creation of networks of images, which revolve around complex associative links and create

[22] We are faced with an operation conceptually close to that of the icon, as described in Belting (1994, 47-48).

[23] See Arasse (2014); Niccoli (2011, 3-21).

bridges between orders of heterogeneous realities. According to the words of Georges Didi-Huberman, this process succeeds to paintings "virtually proliferating of meaning" (Didi-Huberman 1990, 29), which revolve around the sway between iconicity (which supposes resemblance) and indiciality (which presupposes on the contrary dissimilarity).

It is precisely at San Marco that we find a paradigmatic example of what Dionysius the Areopagite calls "dissimilar similarities", with the frescoes of Fra Angelico produced in the mid-fifteenth century. These frescoes gave rise to the brilliant analyses of Daniel Arasse, in his study on the Italian *Annunciation*, and Georges Didi-Huberman, in his *Fra Angelico. Dissemblance et Figuration*. Both have shown how certain visual elements, such as the columns and doors in the *Annunciations* or the spots of paint placed below the *Madonna of Shadows*, are figures that should not be perceived for what they visibly show, but as indications of the divine mystery, especially that of the Incarnation. They are visual catalysts of a passage that Didi-Huberman describes as well:

> Thus, was meant by "figures", in the fifteenth century still, the opposite of what we hear today. To figure one thing, for everyone today, it means to give the visible aspect of this thing. For Fra Angelico and the religious thinkers of his entourage, it meant on the contrary deviate from the aspect, move it, describe a detour out of resemblance and designation, in short enter the paradoxical field of equivocation and dissimilarity. (Didi-Huberman 1995, 12)

No doubt it would be abusive to over-analyse the reflective work on the threshold we perceive in the *Portrait of Savonarola* in the light of the iconographic apparatus set up by Fra Angelico in his frescoes in San Marco. During the years 1499-1500, Fra Bartolomeo is in fact at a point in his life when his technical skills as a painter far exceed his theological knowledge as a monk. It is hard to believe that he consciously interacted with the work of his predecessor, if only because we are not sure that he attended San Marco before starting his novitiate in 1504[24]. And even if he did, he probably did not perceive the theological and rhetorical subtleties of these works. Nevertheless, we cannot pretend that Fra Angelico's frescoes do not exist. They are there, and Fra Bartolomeo may have seen them, at least the ones that were visible in the parts accessible to the laity.

[24] According to Vasari, he was one of the *Piagnoni* who defended the Dominican during the assault on the convent on 8 April 1498, but this hypothesis seems to be an extrapolation, as reported in Assonitis (2003, 112-113). On this topic, see the *Chronology* in Fischer (1994, 17-20).

Moreover, his first important commission, an *Annunciation* created in 1497 for the cathedral of Volterra, already confronted him with the problematic representation of the mystery of the Incarnation. In conclusion, his reflection on the threshold results from a complex synthesis between his personal history (his proximity to Savonarola), a system of thought that he integrated during his first years of novitiate (the Dominican *eruditio*) and a specific visual atmosphere (the frescoes of Fra Angelico in San Marco and the collective reflection on the figurability of the unspeakable).

The situation becomes even more complex if we consider that Fra Bartolomeo also integrates into this synthesis the developments experienced by the individual portrait since the mid-fifteenth century. Although he chose, as we said above, a mode of representation obsolete with respect to the canonical usages of his time, he paradoxically returned, in fact, to the very origin of the modern conception of portraiture. The French *pourtraire*, like the Italian *ritratto*, literally means "draw a line", like the one that drew the Corinthian potter Butades to fix on a wall the contours of the face of his daughter's lover before he went to war[25]. Thus, according to Andreas Beyer, "the profile view is the one that best conforms to the primacy of drawing, that is to say the outline, so valued by the theory of art in the fifteenth and sixteenth centuries" (Beyer 2003, 65). But, as noted by Dominic Olariu,

> *pourtraire* refers, from its appearance in the twelfth century in the French language, to resemblance, to a mimesis as detailed as possible. The word emphasizes the material surface of a body and its reproduction in a representation. Even further: the *portraiture* does not only refer to meticulous imitation; the latter becomes the most common meaning of the *portraiture* in the 13th and 14th centuries. It is right, therefore, that researches insist on the likeness of *portraiture*. (Olariu 2014, 27)

The line by which Fra Bartolomeo draws the lineaments of Savonarola is therefore the one that connects the individual to his figurative resemblance. But, in the specific case of this portrait, it is also the one that connects the material world to the celestial world. This superposition of two heterogeneous reading levels explains why this picture is so difficult to insert into the history of the figurative arts: it is a portrait of the Renaissance which carries so many medieval theological reminiscences that it is placed in an uncomfortable in-between. We understand better,

[25] See Pommier (1998, 18-19).

then, Berenson's cruel but lucid sentence that Fra Bartolomeo's paintings are "as empty of artistic beauty as they are great in their ambition"[26].

Jean-Marc Rivière
Aix Marseille Université, CAER, Aix-en-Provence, France

Bibliography

Alighieri, Dante. 1991. *The Divine Comedy. Purgatorio*, edited by C.S. Singleton. Princeton: Princeton University Press.

Alloa, Emmanuel. 2015. "Anthropologiser le visuel?". In *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, edited by E. Alloa, 5-42. Dijon: Les Presses du Réel.

Arasse, Daniel. 2014. *Saint Bernardin de Sienne. Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XVe siècle*. Paris: Hazan.

Assonitis, Alessio. 2003. *Art and Savonarolism in Florence and Rome*. PhD diss., Columbia University.

Assonitis, Alessio. 2011. "Fra Bartolomeo della Porta: Patronage and Clientelism at San Marco in the Early Cinquecento". *Memorie domenicane* 42: 433-447.

Baschet, Jérôme. 2010. "Images en acte et agir social". In *La performance des images*, edited by A. Dierkens, G. Bartholeyns, and T. Golsenne, 9-14. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.

Baxandall, Michael. 2003. *Words for Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*. New Haven & London: Yale University Press.

Belting, Hans. 1994. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Belting, Hans. 2011. *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

Beyer, Andreas. 2003. *L'art du portrait*. Paris: Citadelles et Mazenod.

Bolzoni, Lina. 2009. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Torino: Einaudi.

Bredekamp, Horst. 2010. *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp.

Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 1995. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion.

[26] Quoted in Fischer (1994, 9).

FAHY, Everett. 1969. "The Earliest Works of Fra Bartolommeo". *The Art Bulletin* 51, no. 2: 142-154.

FISCHER, Chris (ed). 1986. *Disegni di Fra Bartolommeo e della sua scuola*. Firenze: Leo S. Olschki.

FISCHER, Chris. 1994. *Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées nationaux.

FREEDBERG, David. 1989. *The Power of Images*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

MARIN, Louis. 1988. "Aux marges de la peinture: voir la voix". *L'Écrit du temps* 17: 61-72.

NICCOLI, Ottavia. 2011. *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*. Roma-Bari: Laterza.

OLARIU, Dominic. 2009. "Réflexion sur l'avènement du portrait avant le XV^e^ siècle". In *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation XIII^e^-XV^e^ siècles*, edited by D. Olariu, 83-101. Bern: Peter Lang.

OLARIU, Dominic. 2014. *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIII^e^ siècle*. Bern: Peter Lang.

PASCAL, Blaise. 2011. *Pensées, opuscules et lettres*. Paris: Garnier.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanfrancesco. 1998. *Vita di Hieronimo Savonarola (Volgarizzamento anonimo)*. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo.

POMMIER, Edouard. 1998. *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard.

RIVIÈRE, Jean-Marc. 2019. "Figuration et figurabilité dans le *Portrait de Savonarole* par Fra Bartolomeo". In *La vérité d'une vie : études sur la véridiction en biographie*, edited by Y. Gouchan, J. Moulin, and N. Phuong Ngoc, 305-317. Paris: Honoré Champion.

SAVONAROLA, Girolamo. 1965. *Prediche sopra Aggeo*. Roma: Angelo Belardetti Editore.

SAVONAROLA, Girolamo. 1971. *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, vol. 2. Roma: Angelo Belardetti Editore.

SCHMITT, Jean-Claude. 2002. *Le corps des images. Sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard.

SEBREGONDI, Ludovica. 1996. "Iconografia savonaroliana: prime indagini su ritratti veri, presunti, idealizzati". In *Studi savonaroliani. Verso il V Centenario*, edited by G. C. Garfagnini, 149-166. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo.

SEBREGONDI, Ludovica. 2004. "La fortuna iconografica di Savonarola in Europa". In *La figura de Jerónimo Savonarola O.P. y su influencia en España y Europa*, edited by D. Weinstein, J. Benavent, and I. Rodriguez, 51-92. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo.

STEINBERG, Ronald M. 1977. *Fra Girolamo Savonarola, Florentine Art & Renaissance Historiography*. Athens: Ohio University Press.

ULLMAN, Berthold L., and STRADTER, Philip A. 1972. *The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici and the Library of San Marco*. Padova: Editrice Antenore.

VASARI, Giorgio. 1978. *Vite scelte*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

WIRTH, Jean. 1991. "Introduction" to *L'image et la production du sacré*, edited by F. Dunand, J.-M. Spieser, and J. Wirth, 7-24. Paris: Méridiens Klincksieck.

WRIGHT, Alison. 2000. "The Memory of Faces: Representational Choices in Fifteenth-Century Florentine Portraiture". In *Art, Memory and Family in Renaissance Florence*, edited by G. Ciappelli, and P. Rubin, 86-113. Cambridge: Cambridge University Press.

Quand la porte s'ouvre…
seuils géographique, narratif et symbolique dans *L'Aventure de Madame Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947)

L'Aventure de Madame Muir a été réalisé en 1947 par Joseph L. Mankiewicz. C'est le quatrième film du cinéaste, qui appartient à une période d'apprentissage où il se forme à la réalisation de films à partir notamment d'adaptations littéraires, en l'occurrence d'un roman de l'écrivaine britannique R. A. Dick – *The Ghost and Mrs. Muir*, titre original du film –, paru en 1945. Le récit se déroule en Grande-Bretagne au début du vingtième siècle. Il raconte la cohabitation entre une jeune veuve, Lucie Muir, interprétée par l'actrice américaine Gene Tierney (Tierney 2006, 193-194), et le fantôme d'un marin mort, Daniel Cregg (incarné par Rex Harrison), qui habite dans la maison qu'elle loue en bord de mer, qui est donc hantée. Avec ce thème de la maison hantée, *L'Aventure de Madame Muir* se classe dans la catégorie des films inspirés des romans gothiques anglo-saxons du dix-neuvième siècle, qui se déroulent dans des demeures hantées par ceux qui y vivaient dans le passé (comme *La Maison aux Sept pignons* de Nathaniel Hawthorne, ou *Rebecca* de Daphné du Maurier, adapté par Alfred Hitchcock en 1940).

Après environ huit minutes de film, l'héroïne, qui a quitté en mauvais terme sa belle-famille après la mort de son mari, avec l'intention de s'installer sur la côte seule avec sa fille et sa gouvernante, décide de visiter une maison à l'air abandonnée, contre l'avis de l'agent immobilier, qui accepte à contrecœur de la lui montrer. L'entrée dans la maison donne lieu à un plan de vingt-neuf secondes, relativement long, mais pas anormal pour ce type de plan que l'on pourrait qualifier d'*establishing shot*, où l'on découvre un espace que l'on ne connaît pas. Nous voudrions analyser ce plan dans le détail, de manière à montrer qu'il fonctionne en quelque sorte comme une sorte de seuil, à la fois géographique, narratif, et énonciateur. Nous en ferons un exemple de ce que nous pourrions considérer

comme une catégorie de plans qui pourraient être qualifiés de « plan-seuil », dont nous dresserons les caractéristiques à partir de lui. Ces plans-seuils pourraient s'ajouter aux onze figures d'énonciation repérées par Christian Metz dans *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, par lesquelles « [...] certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte » (Metz 1991, 20). Pour cela, nous allons diviser l'analyse de ce plan en fonction de la narration, puisque comme dans tout film hollywoodien classique, la narration prime et orchestre les autres composantes de l'image, des actions des personnages aux mouvements de caméra. De ce point de vue, nous distinguerons trois parties, chronologiquement : l'entrée dans la maison, les premières observations sur l'état de la maison et la découverte du « fantôme ».

L'ENTRÉE DANS LA MAISON

La porte d'entrée est la première porte qui est ouverte, par l'agent immobilier. C'est un premier seuil géographique, qui donne sur un décor intérieur. Ce seuil est le seuil du récit, le moment où il commence vraiment, avec l'entrée de Lucy dans la maison, qui va devenir le cadre principal de l'intrigue. Au moment de l'entrée des personnages, le cadrage est fixe, comme si la caméra attendait les personnages à l'intérieur d'un espace inhabité, ce qui est censé être le cas puisque la maison est à louer. Cela donne l'impression que ce décor attend de recevoir la présence d'humains, à la manière d'une scène de théâtre vide. Le raccord entre l'arrivée par l'extérieur (le jardin de la maison) et l'intérieur s'effectue d'ailleurs de sorte qu'un court instant, le décor soit vide, avant l'entrée des personnages, comme au théâtre. Le point de vue est frontal, ce qui rappelle également la disposition d'une scène de théâtre. Cette théâtralité peut être interprétée comme un indice de l'entrée dans le récit et son monde fictionnel, dans la mesure où les personnages viennent animer l'espace vide : la scène était prête, et n'attendait plus que les acteurs – et surtout Lucy – pour que la mécanique narrative s'enclenche, redonnant vie à ce décor et à son habitant fantomatique.

La profondeur de champ est assez importante. Elle permet que le découpage du décor en trois zones s'étage dans la profondeur : l'extérieur derrière la porte, le seuil et la pièce faisant office d'entrée, délimitée par une marche. Le travail sur la lumière répartie entre zones claires et zones ombragées renforce cette profondeur de champ. Dans ce décor blanc crémeux, les personnages, vêtus d'habits noirs, se détachent. Lucy est en noir parce qu'elle est veuve, même s'il a été indiqué dès les premières

minutes du film qu'elle n'avait aimé son mari que modérément. Elle quittera vite ces vêtements sombres pour des habits plus clairs, ce que le fantôme du marin relèvera avec intérêt.

PREMIÈRES OBSERVATIONS SUR L'ÉTAT DE LA MAISON

Une fois Lucy et l'agent immobilier à l'intérieur de la maison, un échange de dialogues s'établit entre eux. C'est la seule partie dialoguée du plan, qui s'inscrit donc entre deux moments d'observation visuelle. Lucy souffle sur le rebord d'un escalier qui monte à l'étage, soulevant la poussière accumulée. Cela permet à l'agent de donner un renseignement qui explique cette saleté : « La maison est inhabitée depuis quatre ans ». Le thème du passage du temps va se révéler fondamental dans le film, qui suit Lucy jusqu'à sa mort, alors qu'elle est déjà grand-mère.

Parmi les objets que l'on peut distinguer dans la pièce, notamment parce que Lucy s'en approche ou passe devant, il y a, près de l'escalier, accroché au mur, un thermomètre/baromètre, et près de la porte d'entrée, un parapluie. Ces deux objets renvoient au temps maussade des côtes anglaises, dont le film se moque par la suite, à travers un échange entre Lucy et un écrivain qui la courtise : « il est aisé de comprendre pourquoi les plus beaux poèmes sur l'Angleterre au printemps ont été écrits par des poètes qui vivaient en Italie » – dialogue d'ailleurs dû à Mankiewicz plutôt qu'au scénariste du film, Philip Dunne (Mérigeau, 1993, 85). La météo n'a toutefois pas que cet aspect anecdotique, elle joue aussi un rôle dramatique. Vent, pluie et orage accompagnent la première rencontre entre Lucy et le fantôme, et c'est aussi à cause de la pluie que Lucy se laisse raccompagner à la gare par l'écrivain, ce qui donne naissance à leur idylle.

Durant cette inspection de la pièce d'entrée, l'agent joue son rôle d'agent, en indiquant à sa cliente où se trouvent les autres pièces de la maison. Mais celle-ci ne paraît pas l'écouter. Comme elle semblait d'abord attirée par l'escalier (elle s'en approche immédiatement), elle l'est ensuite par une porte, qui lui fait face. Mais cette fois, l'attirance est encore plus forte (elle regarde ailleurs, au-delà de la caméra, mais avance résolument vers cette porte, qui délimite une pièce encore hors-champ pour nous). Ce phénomène d'attirance irrépressible avait été mis en place dès la visite de Lucy à l'agence immobilière, où elle ne pouvait s'empêcher de revenir à l'annonce de cette maison alors que l'agent lui en proposait d'autres, pour éviter qu'elle visite un lieu réputé hanté. Lucy se dirige donc vers cette partie invisible du décor, qu'elle va nous permettre de découvrir, puisque son mouvement entraîne la caméra, qui effectue un

travelling avant et latéral, combiné à un panoramique gauche, afin d'aboutir, une fois la porte entrouverte par Lucie, à une vue mi-subjective d'un salon plongé dans la pénombre. Lucy est le personnage à travers lequel le spectateur va suivre l'histoire, la narration se focalisant sur son point de vue. C'est donc un film où le personnage principal est une femme, et qui s'adresse en priorité aux spectatrices. On peut dès lors y voir un exemple de *woman's films*, un genre qui s'est développé à Hollywood de la période muette aux années 1950, à l'intersection du mélodrame et de la romance, au sein duquel les films étaient conçus dans l'optique de plaire d'abord au public féminin. *L'Aventure de Madame Muir* est en fait une romance mâtinée de fantastique gothique, bien plus qu'un film fantastique en tant que tel, puisque les effets de suspense et de peur que pourraient susciter le fantôme du marin sont vite désamorcés par le fait que Lucy n'est pas effrayée par lui, et qu'une romance platonique naît entre eux. Néanmoins, en utilisant le motif de la porte, en rapport avec le thème du passage du temps et avec le personnage du fantôme, il en conserve certains *topoï* caractéristiques.

Les actions qu'effectue Lucy dans cette seconde partie du plan indiquent quelle fonction symbolique elle a dans le récit. Elle est là pour révéler ce qui est caché, sous la poussière du temps et dans les zones invisibles (par la suite, elle seule voit le fantôme du marin, jusqu'à ce qu'on découvre *in fine* que c'était aussi le cas de sa fille, qui d'ailleurs lui ressemble puisqu'elle se marie avec un marin). En cela, elle a un prénom symbolique, souvent utilisé dans les films hollywoodiens pour les personnages ayant cette fonction : Lucy (du latin *lux*, qui signifie lumière) est celle qui apporte la lumière pour que l'on puisse voir.

LA DÉCOUVERTE DU « FANTÔME »

La porte du salon est entrouverte, c'est-à-dire à la fois fermée et ouverte. C'est le second seuil géographique du plan. La porte est ici considérée comme lieu de passage. Le passage est un thème essentiel dans le film, puisqu'il s'y décline de différentes manières :

– Passage de la vie à la mort – mort du marin, puis mort de Lucy à la fin du film (elle sort d'ailleurs, accompagnée du fantôme du marin, par la porte d'entrée de la maison lors du dernier plan du film).
– Passage de la mort à la vie : une veuve renaît à la vie et à l'amour grâce à un fantôme, qui lui-même revient d'entre les morts.
– Passage de la réalité au rêve (le marin apparaît la première fois pendant que Lucy dort, elle croit d'ailleurs avoir fait un rêve) et inversement

(tandis qu'elle rêve, le marin revient une dernière fois pour lui souffler que ce qu'elle a pris pour la réalité n'était qu'un rêve). Le fantôme peut donc aussi être interprété comme un personnage issu de l'inconscient de Lucy, selon la vulgate psychanalytique à laquelle Hollywood avait souvent recours à l'époque.

– Passage de l'objectivité à la subjectivité, résumé par ce plan où le point de vue objectif initial sur le lieu se transforme, à la suite du mouvement de caméra, en un point de vue mi-subjectif. Le fait que le point de vue final ne soit que mi-subjectif (et non totalement subjectif, puisque l'épaule de Lucy reste visible en amorce) situe d'ailleurs le film dans le cadre fantastique, tel que le définit Tzvetan Todorov en littérature. Todorov distingue en effet le genre « merveilleux », où les événements surnaturels sont acceptés par les personnages – et les lecteurs – comme faisant partie de leur monde, celui de l'« étrange », où les événements qui paraissent surnaturels sont en fait explicables rationnellement, et le « fantastique », qui se situe dans la zone d'hésitation entre les deux, tant qu'on ne peut décider de la nature de ces événements (Todorov 1970).
– Passage de la parole à l'écrit, et de la production de l'œuvre à sa réception, avec le livre que rédige Lucy à partir du témoignage du marin. Comme l'écrit Vincent Amiel dans son ouvrage sur Mankiewicz, « l'écrivain, comme le cinéaste, sont des dispensateurs d'images, et celles dont ils se servent, au propre comme au figuré, se prolongent dans l'imaginaire (ou l'imagerie mentale) de leurs lecteurs et spectateurs » (Amiel 2010, 127). L'intrigue du film serait pour lui « le reflet de ce processus » (*ibid.*), du fait qu'elle met en scène une femme qui « imagine » le fantôme du marin à partir de son image picturale.
– Passage du temps, symbolisé dans le film par l'inscription du nom de la fille de Lucy, Anna, sur une planche de bois qui pourrit à mesure qu'elle est rongée par la mer.

La porte comme seuil ainsi que les diverses formes de passages, et ces variations autour de la vie et la mort, de la réalité et du rêve, de l'objectivité et de la subjectivité, et du temps qui passe, de même que le thème de la maison hantée, sont autant de blasons du genre fantastique. La formule utilisée par Jean-Louis Leutrat à propos de la porte sied particulièrement à ce plan *:* « au-delà de la porte, comme au-delà du pont, c'est le pays des fantômes » (Leutrat 1995, 62).

La porte est fermée à ceux qui s'en détournent, comme l'agent, mais ouverte à ceux qui, sans crainte, en forcent le passage, comme Lucy. Elle joue en cela son rôle de seuil, avec ses deux valences fondamentales,

fermeture et ouverture qui tiennent peut-être, comme dans la parabole du *Procès* de Kafka, à la croyance que ce seuil peut être franchi ou au contraire est infranchissable. Lucy croira possible le retour du passé dans le présent, c'est pourquoi elle en franchit le seuil. C'est alors pour elle que la pièce sur laquelle la porte donne se présente d'une manière particulière. L'ouverture de la porte laisse en effet apparaître une pièce sombre, d'où se détache un visage d'homme. La pénombre du salon s'oppose à la clarté relative de l'entrée. De même, alors que l'entrée se présentait au début du plan comme un décor sans personnage, le salon est montré d'abord comme un personnage sans décor, puisqu'on n'y voit d'abord que le visage (peint) du marin. Les deux espaces s'opposent, témoignant de la différence entre une appréhension de la maison qui reste superficielle, comme celle de l'agent, ou qui devient intime et cryptique, comme pour Lucy. Lucy est celle qui va permettre de réunir à nouveau un décor vide et un personnage sans décor.

L'éclairage du visage (peint) du marin est irréaliste : d'ou pourrait provenir cette lumière ponctuelle ? Il possède donc une dimension symbolique, comme s'il provenait du regard de Lucy, celle qui, par son prénom même, porte la lumière. C'est elle qui éclaire le tableau (comme elle va faire réapparaître le fantôme). Ou, pour le dire autrement, c'est à elle seulement qu'il apparaît entouré de cette aura lumineuse. Ce cadrage, avec son point de vue mi-subjectif, et cet éclairage irréaliste ont aussi pour fonction de créer un effet de surprise chez le spectateur, consistant à lui faire croire un instant qu'il y a un homme présent dans la pièce, alors que ce n'est qu'un tableau. La musique renforce cet effet en devenant dramatique et en ponctuant l'apparition du visage avec un chœur de cuivres sourds. Auparavant, la musique extra-diégétique, qui accompagne toute la scène, comme c'est souvent le cas dans les films hollywoodiens où la musique est omniprésente, aura distillé une atmosphère mystérieuse. Le tableau est une image de la situation existentielle du fantôme du marin, à la fois présent et absent, vivant et mort. Mais c'est aussi le cas de la jeune veuve qui se retire du monde pour vivre en solitaire. D'ailleurs, plus tard, l'écrivain qui la courtise fait aussi un portrait d'elle, qu'elle place à côté de celui du marin. Le film s'apparente alors à la série de films analysés par Marc Vernet dans *Figures de l'absence*, comportant un portrait de femme, plus précisément à la catégorie des films où ce portrait constitue un tableau de chasse – celui de Lucy, peint par un écrivain séducteur qui veut effectivement la mettre à son tableau de chasse. Vernet décrit aussi une autre catégorie, celle des films possédant un portrait psychopompe d'une femme morte à laquelle une héroïne est

tenue de s'identifier, comme dans *Rebecca* de Hitchcock. D'autres films de cette époque, par ailleurs, présentent des personnages féminins fantomatiques, présent-absent, en rapport avec le thème du passage du temps : *Lettres d'une inconnue* (Ophuls, 1948) ou *Le Portrait de Jennie* (Dieterle, 1948), par exemple. Mais dans *L'Aventure de Madame Muir*, s'il y a bien un fantôme et un portrait psychopompe, ils sont ceux d'un marin, donc masculins, et ils n'impliquent aucune espèce d'identification. En revanche, la femme est toujours obligée de s'identifier au désir de l'homme, puisque le marin force Lucy à changer son prénom. Pour lui, elle devient Lucia, selon une appellation plus exotique.

CONCLUSION

Le plan inscrit le film dans la tradition des films gothiques de maison hantée. Il en est comme le frontispice, qui rassemble de manière emblématique en début de film la plupart des éléments fondamentaux du récit que l'on va suivre. Il fait donc office de seuil, à la fois géographique (l'élément « pro-filmique » des portes), narratif (l'entrée du personnage principal dans la maison où va se dérouler l'action, et sa rencontre avec le marin par le biais de son tableau) et énonciateur (il est une forme de mise en abîme du film, ramassant en un seul plan l'ensemble du film). À partir de cet exemple, on pourrait envisager l'existence, au début de certains films, de ce que l'on pourrait appeler des « plans-seuils », qui condensent les figures et les thèmes principaux de l'ensemble de ces films. Pour prendre quelques exemples, on peut songer au plan où Philip Winter rencontre pour la première fois Alice dans *Alice dans les villes* de Wim Wenders (1974), dans la porte tournante à l'entrée d'un aéroport new-yorkais, plan qui à la fois résume le principe narratif qui structure le film (l'engrenage ludique dans lequel les deux personnages vont se trouver prisonniers, où chacun pousse l'autre à continuer) et la réflexion sur le cinéma que Wenders propose dans le film, symbolisée par la porte tournante qui rappelle la mise en mouvement circulaire des images propre au dispositif cinématographique. Pensons aussi au célèbre plan-séquence qui ouvre *La Soif du mal* (1957) d'Orson Welles, où le couple formé par un policier mexicain et sa femme américaine franchit la frontière entre leurs deux pays au moment où une voiture explose, ce qui déclenche l'intrigue du film, plan qui fait figure d'emblème du film lui-même par sa virtuosité, signant un retour à Hollywood que Welles voulait triomphal. Enfin, on peut aussi songer au plan d'*Une partie de campagne* (1936-1946) de Jean Renoir, où les deux amis observent une jeune femme et sa

mère faisant de la balançoire à travers une fenêtre, qui lance l'intrigue du film où les deux hommes courtisent les deux femmes, tout en inscrivant le thème du regard comme vecteur du désir. Dans chaque cas, ces plans-seuils se caractérisent par : l'utilisation d'un seuil géographique pro-filmique (porte, frontière, fenêtre), une situation narrative qui en fait le seuil du récit principal, même si le plan ne se trouve pas au tout début du film (comme c'est le cas dans les films de Mankiewicz, de Wenders et de Renoir), et une dimension énonciatrice de l'ordre de la mise en abîme, par laquelle il renvoie au film dans son ensemble. La coexistence de ces trois aspects – seuil pro-filmique, seuil narratif et seuil énonciateur méta-discursif – nous semble donc pouvoir caractériser ce que nous nommons « plan-seuil ».

Emmanuel PLASSERAUD
Université Bordeaux Montaigne, centre de recherche ARTES

BIBLIOGRAPHIE

AMIEL, Vincent. 2010. *Joseph L. Mankiewicz et son double*. Paris : PUF.

LEUTRAT, Jean-Louis. 1995. *Vie des fantômes, le fantastique au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma.

MÉRIGEAU, Pascal. 1993. *Mankiewicz*. Paris : Éditions Denoël.

METZ, Christian. 1991. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.

TIERNEY, Gene. 2006. *Mademoiselle, vous devriez faire du cinéma….* Paris : Éditions Ramsay.

TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.

VERNET, Marc. 1998. *Figures de l'absence*. Paris : Cahiers du cinéma.

Par-delà la grille.
Gilles Aillaud : déjouer le piège

Le zoo est un espace apprécié des artistes, pour la richesse des motifs et la profusion des corps qu'il met en scène : il constitue, pour eux, un véritable répertoire de formes, de couleurs, de textures, voire de caractères[1]. Récentes sont les œuvres, cependant, qui témoignent de la façon dont sont réellement traités leurs « modèles ». Les artistes ont longtemps pratiqué un redoublement du simulacre, de ce fantasme de nature, que le zoo cherche à (re)produire. Comme le relève Élisabeth Hardouin-Fugier, le dispositif zoologique « s'inscrit dans un anthropocentrisme occidental, qui justifie sa mainmise sur l'animal sauvage par la cruauté de ce dernier » (Hardouin-Fugier 2001, 81).

Le peintre Gilles Aillaud, en n'hésitant pas à prendre pour motifs des éléments du zoo – au demeurant banals, utilitaires ou décoratifs – choisit de faire dialoguer l'animal avec ce « cadre » innaturel. Veut-il ainsi rendre compte de l'espace carcéral, voire, par sa représentation, chercher à le transcender ? Pour Itzhak Goldberg, dans les œuvres d'Aillaud « aucune tache, aucune irrégularité ne vient perturber cette perfection qu'on soupçonne trop grande » (Goldberg 2014, 286). Le zoo semble constituer le lieu idéal d'un double mouvement d'investigation de la peinture et de la condition animale. Fasciné par la faculté chromatique que certains animaux

[1] On peut songer, au XIXe siècle notamment, aux œuvres de Charles-Camille Chazal, Antoine-Louis Barye, Eugène Delacroix, Emmanuel Frémiet, Rosa Bonheur, Gustave Moreau, qui surent trouver dans les espaces zoologiques – le Jardin des Plantes ou le Jardin d'Acclimatation, par exemple – une extraordinaire galerie de modèles. Mais ces peintres et ces sculpteurs ne témoignent jamais de la façon dont sont traités leurs modèles, habitants d'institutions zoologiques souvent peu soucieuses de leur confort. À l'inverse des représentations d'Aillaud, les animaux sont représentés abstraction faite du cadre du zoo. S'agit-il là d'actes esthétiques de résistance à une avancée scientifique qui, de Lamarck à Darwin, ébranle de plus en plus la « posture » humaine, ou simplement du désir d'atteindre une sauvagerie fantasmée ? Plus tard Francis Bacon ou les photographes Gary Winogrand, Diana Michener, Éric Pillot ou Candida Höfer, s'empareront du sujet pour tenter d'exprimer le vécu de ces bêtes en captivité, conséquence directe de cette perception de la « bête ».

déploient, dans le camouflage notamment, le peintre « révèle » un art de la dissimulation qui, pour les bêtes en captivité, exposées aux regards des hommes, est désormais entravé.

L'animal et le peintre tout à la fois partagent une force esthétique et révèlent la perversion du dispositif. Le philosophe Jean-Christophe Bailly note au sujet de ce travail que « chacune de ces formes obtenues agit comme le messager de la forme de vie qui lui correspond, que le fait d'entrer en intelligence avec le monde animal, surtout en une époque où il est de plus en plus attaqué, menacé, a tant d'importance » (Bailly 2016). Détaché de la société des hommes, inspiré par cette corporéité animale niée, Aillaud met en œuvre une sociologie picturale du territoire humain. Cette percée du monde animal par l'étude plastique de manifestations et de stratégies animales redéfinit le monde des hommes d'un point de vue qui lui semble à la fois étrange et familier.

L'ART ANIMALIER : CRÉER L'ANIMAL

S'il est un lieu créé de toutes pièces par l'homme, où la dissimulation est non seulement niée mais déjouée, c'est le zoo. La psychologue Véronique Servais, qui a notamment étudié l'anthropologie de la communication, démonte la mécanique perverse à l'œuvre dans cette reconstruction de la nature.

> Comme le suggère l'exemple du zoo, si la perception d'un animal-objet favorise l'illusion anthropomorphique, c'est parce qu'elle ne permet pas de voir le monde auquel l'animal se relie, c'est-à-dire son monde propre tel que ses actions le spécifient. La description de l'interaction homme/animal comme malentendu confirme que ce n'est pas la position de participation à l'interaction qui, elle-même, est responsable de la projection anthropomorphique. C'est l'absence de prise en compte de la perspective de l'animal. (Servais 2010, 103)

Gilles Aillaud a choisi d'explorer d'un regard scrupuleux et minutieux cet univers carcéral dans lequel l'animal purge cette peine pour la simple faute d'exciter la curiosité et le désir de maîtrise humains. Pour ce faire, le peintre décide de jouer avec le portrait « animalier ». Grand connaisseur de ses codes, de ses conventions, il veut en proposer une relecture, voire un détournement. Contrairement à des œuvres d'autres artistes, le corps animal, ici, et singulièrement son regard, est souvent dilué dans ce milieu composé pour l'accueillir.

Peintre de la Nouvelle Figuration, Aillaud a désiré redéfinir en peinture et par la peinture, la « monstration » de l'animal, jusque dans des

lieux qui sont construits par l'homme. Si d'abord, dans les années cinquante, l'un des sujets privilégiés de son bestiaire est l'oiseau[2], souvent en milieu marin et si la peinture ou le dessin animaliers de voyage occupent une grande part de sa production, dès le milieu des années soixante il s'attache à rendre, au-delà de la condition de l'animal en cage, un espace singulier, à la fois néantisé et sidérant, parfois improbable, hanté par des effets chromatiques et lumineux, où l'animal devient lui-même phénomène pictural[3]. Il ne s'agit pas là d'appliquer les schèmes de la psychologie ou de la sociologie à la bête sauvage mise en scène par le prétexte trouvé du dispositif zoologique, par ailleurs familier au peintre depuis son plus jeune âge[4].

Chez Aillaud, si l'animal est « confondu » c'est d'abord avec son environnement carcéral. Formes et couleurs semblent se fondre dans une harmonie imitative surprenante. Les corps animaux se mêlent aux éléments architecturaux ou d'ameublement, les carrelages, les grilles, les murs eux-mêmes peints, ainsi que les surfaces aquatiques[5]. Mais ces scènes picturales restent propices à une réflexion sensible sur la place qu'occupent ceux qui sont et persistent à être, jusque dans leur retrait, leur effacement, des individus.

Aillaud ne cherche ni l'orgueilleux souvenir, ni les traces de leur vie passée. Il peint avec les animaux un monde chimérique et pourtant tragique ; il évite toute forme de tristesse mièvre, de facilité, de virtuosité ou de complaisance plastique. En cela son travail est d'une intention tout autre que celle exprimée par exemple par la photographe Diana Michener,

---

[2] Les œuvres de cette période sont des dessins et des assemblages de matériaux divers (coton, sable, plâtre, film plastique…) qui peuvent aussi bien prendre pour modèle des animaux, des proches, voire l'artiste lui-même, que des objets ou des lieux.

[3] On peut songer, parmi bien d'autres œuvres, à *Serpent, porte et mosaïque* (1972, huile sur toile, 146 x 114 cm, fondation Gandur) donnant à voir le dialogue entre la peau du reptile et la mosaïque – toutes deux principalement noir et jaune – qui couvre les murs de son vivarium.

[4] Aillaud confie : « Enfant, je faisais des tableaux d'animaux, j'allais dessiner au Jardin des Plantes avec ma sœur, un tableau par jour, des flamants roses qui s'envolaient, des scènes rêvées… » (Extrait d'entretien, *Libération*, 1978, cité dans Aillaud 2010, 8).

[5] Il n'est qu'à penser à *Soupe* (1966, huile sur toile, 130 x 162 cm, succession Gilles Aillaud), montrant un animal indéterminé dans son bassin, ne laissant émerger qu'une part de son dos, dont la couleur gris pétrole et les tâches plus sombres composent avec l'environnement aquatique une sorte d'œuvre dans l'œuvre, abstraite cette fois. Si Aillaud revendique, pour sa part, dès ses débuts un retour à la figuration – s'opposant ainsi à la domination que l'expressionnisme abstrait exerce alors sur le monde de l'art – il n'est pas rare de trouver dans sa peinture comme dans ses dessins, au-delà d'une référence évidente à une réalité précise, des traitements picturaux offrant une échappée vers l'abstraction.

laquelle donne à voir la fierté, le souvenir d'une forme intacte, inaliénée, voire inaliénable, dans le corps et le regard d'animaux pris au piège de ce dispositif carcéral[6]. Aillaud, lui, veut œuvrer avec l'animal à sa sauvegarde esthétique. Si Aillaud et Michener tentent tous deux de « rendre justice » à ces prisonniers de l'humanité, c'est bel et bien par des voies radicalement différentes. Aillaud, tout aussi sensible à la condition animale, n'entend pas la défendre de la même façon. Cette émotion, il ne l'exprime pas. Veut-il même la susciter ? Comme pour mieux pénétrer l'univers renfermé dans les cages, il refuse tout pathos, toute identification.

La patience du peintre est mise au service d'une forme de rémission plastique. L'attente peut faire allusion à un sort physique commun, l'artiste partageant momentanément avec les bêtes enfermées une semblable assignation à domicile, une patience obligée. Mais la temporalité spécifique au zoo se révèle avoir sur l'animal un effet dévastateur qui se retrouve à devoir parcourir « obstinément le même chemin fatigué » (Michener 2016, 5). La redondance apparente entre la clôture et la forme du territoire rend celui-ci impossible : cette coïncidence infernale ferme deux fois toute perspective. La seule échappée possible est temporelle : la danse lasse redouble l'aliénation pour finir par la transcender et offrir la seule échappatoire, morale. Il ne faut pourtant pas voir dans ce mouvement autre chose qu'une expression de détresse, et une fusion d'autant plus certaine avec ce territoire factice que l'évènement, l'intempestif, a définitivement abandonné les lieux. Aillaud témoigne entre autres de ce temps du zoo et des stratégies, inspiratrices, que déploie l'animal. Dans la monographie qu'il consacre à Gilles Aillaud, le philosophe Jean-Louis Schefer, soutient qu'« il demeure dans les animaux une sorte d'avachissement du temps ; il y a, fait de l'accident, ironie, traitement léger de la matière qui permet de capter et d'atteindre le sujet en son "cœur" » (Schefer 1987, 33).

UNE ENQUÊTE PLASTIQUE

Véritable peintre-orchestre, Aillaud, attiré par les stimuli visuels, et par des détails ou des aspects du zoo qui pourraient sembler anodins (mais qui se révèlent à l'examen attentif d'une étrange polyvalence, celle

[6] « Ils gardent leur superbe même si leurs manteaux sont mangés par les mites et s'ils ont le corps engourdi... » (Michener 2016, 4). Derrière ces grilles, Michener voit des « alliés », mais qui sont « absents du monde », « impuissants » (*ibidem*). Elle cherche à montrer leur « dimension émotionnelle aussi bien que physique » (*idem*, 5), pour réveiller en l'homme l'animal ému.

d'accessoires nécessaires aussi bien à l'animal qu'au regard humain), en tire parti pour construire depuis cette mécanique démontée, une ambivalence, formant des environnements suspendus entre la grisaille du quotidien et le coloris, le terne et le chatoyant, le désert et la présence rémanente. Il accentue les reflets, pratique même parfois une sorte de diffraction lumineuse. Ce n'est pas à la façon de Claude Monet face au bassin des nymphéas qu'il procède : il préfère des bords nets[7], des séparations affirmées, entre des couleurs tranchées qui ne se mêlent pas. Il ne se livre pas non plus à une simplification des formes ni à une outrance des coloris[8]. Souvent, Aillaud mêle la retranscription d'une observation d'un éclairage réel et une surexposition stratégique. La trame d'un grillage ou des carrelages peut rappeler la « mise au carreau » préalable au dessin[9].

L'étude de la grille comme pure forme plastique représente-t-elle pour l'artiste une façon de transcender l'espace carcéral ? Aillaud trouve-t-il là le prétexte à une relecture par le motif de l'usage de la fenêtre de Dürer (1995 [1535]) ? Mais cette véritable « grille de lecture », ici figurée pour elle-même, littéralement et prosaïquement, ne peut se réduire à sa simple application géométrique. Une autre forme de projection semble avoir lieu : « [a]lors que les abstraits emploient lignes et plans tels quels et pour eux-mêmes, Aillaud les transforme en barreaux de cages, en cadres de vitres, en bouches d'aération » (Dagen 2005). Philippe Dagen voit dans cette pratique de la figure et de la figuration l'amorce d'une inversion entre le sujet et l'œuvre, comme si la loi du zoo venait s'appliquer à la peinture – plus qu'au peintre lui-même, qui n'est pas dupe et garde toujours la main. Plus qu'une réconciliation ne serait-ce pas alors une dialectique picturale que Aillaud déploierait, entre figuration et abstraction ?

Par le témoignage qu'Aillaud donne de sa manifestation, l'animal devient le complice malgré lui du peintre. À son tour il va « servir » à révéler

[7] Fréquemment, l'artiste choisit de montrer intégralement ou en partie ce qui constitue les limites de ce monde recomposé – cage, mur, bassin, porte… –, sans jamais pour autant faire apparaître cet au-delà que représente l'espace des visiteurs.

[8] Tels que David Hockney a pu les mettre en œuvre dans ses toiles figurant des bords de piscine à la fin des années soixante, ou encore dans sa longue série de paysages au tournant des années 1990 et 2000.

[9] À ce sujet, Jean Arnaud, notamment, précise que « dans le contexte pictural des années 60 fortement influencé par le formalisme américain, le peintre fait affleurer en surface un serpent, des panthères ou des hippopotames, dans des compositions plus ou moins géométriques (grille et mur) ou informelles (eau, reflets) ; la grille moderniste décrite par Rosalind Krauss et les grilles du zoo travaillent l'image selon une dialectique dont le mimétisme animal est l'opérateur incertain » (Arnaud 2014, 271).

quelque chose de la peinture[10]. La peau est traitée en glacis, et le poil en coups de brosse : ces techniques, à la fois enlevées et appliquées, semblent à première vue « dénaturer » l'animal, en même temps qu'elles participent à la manifestation nouvelle d'une figuration. Pour Didier Semin, les animaux d'Aillaud représentent un retour à une essence picturale, « l'aurore de la peinture[11] ». L'animal est, par deux fois, transfiguré. Et, libérée à la fois d'un réalisme rigoureux et d'une mythification du sujet, la touche dévoile le propos, oriente le spectateur du côté d'une autre phénoménologie, dont cependant l'animal, par ses manifestations, ne serait plus exclu. Arnaud remarque à ce sujet que « la furtivité animale nourrit une quête picturale de la présence signifiante » (Arnaud 2014, 273).

Dans cette œuvre plus complexe qu'il n'y paraît, le zoo semble constituer le lieu idéal de ce double mouvement d'investigation de la peinture et de la condition animale. Le portraitiste a à sa disposition un véritable répertoire[12] animalier : un vivier déjà prêt à l'image. Si cette variété, ou cette variation, animale peut sembler ébaucher une forme de catalogage[13], cela tient surtout à la nature multiple du motif lui-même, duquel les sujets

[10] Aillaud convie, par l'intermédiaire de la représentation de l'animal, à interroger la peinture, l'acte pictural, et, même, le simple fait d'avoir à « porter son regard sur ». Ce propos du peintre, qui est aussi poète, semble peser les mots, et leurs conséquences – l'impensé – de cette expression commune. Selon Schefer « le sujet emporte la peinture (comme on emporte une conviction) ; la fluidité apparue dans cette peinture est en quelque sorte régie par une intelligence du mouvement du sujet (animal, eau), par une démultiplication de ses qualités. Car au fond toute l'invention picturale, le travail de la lumière, la progressive porosité des corps, la vibration atmosphérique de mouvements, de reflets, les aspects contradictoires des phénomènes (comme ces vagues, marées basses où l'eau semble agitée par des membres invisibles, mue par des dos de poissons) ne procèdent pas de leçons de peinture ; la peinture s'invente ici sur une énigmatique obligation de ressemblance » (Schefer 1987, 70).

[11] En effet, avance-t-il, « si les animaux ne sont chez Aillaud ni thème ni symbole, que sont-ils donc ? Risquons, si grandiloquente qu'elle puisse paraître, l'hypothèse qu'ils sont l'aurore de la peinture, qu'Aillaud nous donnerait en quelque sorte à contempler de nouveau... » (Semin 2015, 3).

[12] Fauves, phocidés, hominidés, et autres mammifères, mais encore reptiles, oiseaux... sont les sujets de cette œuvre ; et pourtant il est difficile d'assimiler celle-ci à un bestiaire. Ce ne sont ni les particularités physiques, ni les caractères, ni la symbolique dont ces bêtes formeraient l'emblème qui intéressent le peintre. Si, dans ses représentations, la recherche de la diversité des animaux choisis est manifeste, elle n'est pour autant pas centrale, ni essentielle au propos : Aillaud n'établit aucun catalogue, aucune liste descriptive.

[13] L'on peut ici rappeler qu'à l'instar de la fabrique d'une exposition, le zoo crée des scénographies, ordonnées selon un parcours, un chemin dont la logique déambulatoire fait circuler le spectateur comme parmi le catalogue ouvert des bêtes en un certain ordre (r)assemblées, telles des œuvres présentées, ou une arche de Noé à visiter. Ce travail de l'espace, pareil à celui que nécessite un musée, est également, dans le cadre du zoo, réalisé par un conservateur.

sont extraits : le zoo lui-même est, précisément, un espace de la profusion d'espèces singulières, le lieu de réunion du multiple et du disparate. Ces portraits sont toujours en situation ; il s'agit de véritables scènes de la vie quotidienne[14]. Mais ce dont l'artiste rend compte c'est, d'abord, d'un milieu. Dans ses toiles, l'espace y a une importance au moins égale à celle de l'animal qu'il abrite, souvent même supérieure. Et le point, ou la zone de fusion, entre la bête et ce simulacre, ce « milieu » reconstitué, semble former la règle rigoureuse d'observation et de représentation que le peintre animalier s'est fixée.

Dans la toile intitulée *Bassin avec Otarie*, datée de 1976, c'est le bassin qui occupe la majeure partie de l'espace pictural ; seule la figuration d'un mur beige et d'une plateforme blanche, au centre, tente de rompre la surface verte irisée de l'eau. L'animal n'est pas absent de cet espace mais il est secondaire ; décentré, en haut à droite, il semble faire partie intégrante du décor, comme une tache, un reflet. Il évolue sous l'eau ; telle une masse sombre censée indiquer, incidemment, comme au passage, le lieu de la vie : une présence subaquatique qui fait émerger cet espace en le désignant comme le théâtre d'une vie. Au cœur du tableau une large forme blanche, représentant le support hors d'eau où l'otarie vient se reposer, est une scène que l'homme a construite de toutes pièces. Territoire minimaliste et pourtant ostensible, pensé, inspiré par mimétisme synthétique avec le milieu naturel du (ou des) membre(s) de l'espèce exposée. La science zoologique[15] est ici déconstruite au profit de l'analyse picturale d'un phénomène de monstration dont l'animal, pour Aillaud, ne peut être le sujet central.

Gilles Aillaud a une formation philosophique largement inspirée par la pensée phénoménologique. La perception sensible et sa représentation, aussi bien que la prise en compte du comportement, sont pour lui les éléments premiers d'une réflexion. Cette pensée, inspirée de la peinture du monde animal, offre un éclairage singulier – au sens propre comme

[14] Schefer voit dans ces singulières peintures animalières des portraits d'êtres qui ne sont ni considérés comme représentants d'une espèce, ni tout à fait à comprendre comme autant de tentatives d'individuation : « l'animal est décrit dans son pouvoir, une grâce d'allègement, un monde où le corps n'est grevé d'aucune hésitation de la pensée. Au vrai, il y a dans cette légèreté universelle quelque chose de plus qu'une caractérisation d'espèce, de même qu'il y a dans ces animaux peints autre chose qu'un bestiaire ou une collection » (Schefer 1987, 84).

[15] Il est intéressant de remarquer que l'adjectif tiré de zoo est le même que celui qui entend la branche de l'histoire naturelle s'attachant aux animaux, comme si l'espace de la mise en scène scientifique finissait par ne faire plus qu'un avec la science elle-même. Cette confusion est sans doute pour beaucoup dans la représentation du zoo.

figuré – sur l'œuvre humaine[16]. Il est bien question ici d'un piège. C'est encore cette torture insidieuse infligée à l'animal que les photographies prises notamment par Candida Höfer dans les zoos américains et européens dès le début des années quatre-vingt-dix tentent de saisir. Mais pour elle il s'agit surtout de (dé)mont(r)er une entreprise de « muséification du vivant et du sauvage » (Hardouin-Fugier 2001, 83) à travers une « dénonciation glacée et silencieuse, qui montre la réduction de l'animal en objet de contemplation[17] » (Hardouin-Fugier 2001, 83). Ce portrait de l'homme « en creux » hante le simulacre de milieu, parfois grossier, dont témoigne l'artiste. Mais la fiction à l'œuvre dans les peintures d'Aillaud, directement inspirée du génie animal[18], révèle et transcende l'hospitalité trompeuse du zoo.

---

[16] Dans le zoo, ce qui transparaît c'est une « surhumanisation » de l'espace. Un processus global de rationalisation du vivant justifie des actes – physiquement et moralement – violents effectués sur l'animal. L'une des scènes les plus saisissantes de la domination humaine est bien ce lieu de science et de démocratisation du savoir, au fonctionnement carcéral. Et ce simulacre de territoire est conçu pour que l'animal se retrouve obligé de se l'approprier, de s'y reconnaître.

[17] Depuis 2004, plusieurs travaux de Pillot ont été consacrés à l'animal. Il a notamment photographié dans de nombreux zoos d'Europe, d'abord en noir et blanc, puis en couleur. Les clichés de Pillot expriment deux réalismes : celui de la vie animale sournoisement piégée – aucun barreau n'est visible, seul, parfois, l'est le cadre d'une vitre – et celui de l'omniprésence humaine à travers la naïveté des dispositifs – murs peints, simulacres de roches en béton, arbres morts… – certains autres travaux se rapprochant de ceux d'Aillaud. Avec la série *In Situ* notamment, Pillot semble s'inscrire dans le prolongement et, en même temps, dans une transposition de l'œuvre du peintre, proposant la version ou la traduction photographique de son univers. Toutefois, l'animal figuré dans le milieu du zoo trouve dans la peinture des modes et des techniques de représentation qui déjouent bien plus efficacement que la photographie les pièges tendus par une nature « idéalement » et « visiblement » réinventée. Avec Pillot le point de vue humain n'est pas tout à fait ou pas complètement déjoué, et, contrairement à Aillaud, l'animal en cage, même s'il n'est jamais humanisé, perd difficilement son statut de figure métaphorique. L'artiste confie à ce sujet : « J'essaie de me garder de tout anthropomorphisme, mais quand je regarde ces animaux, je crois qu'ils font quand même écho à quelque chose qui peut nous éclairer sur notre condition. Si l'humain n'est pas directement présent dans mes photos, il l'est en creux. C'est aussi une espèce de jungle urbaine que je représente, et l'animal constitue également une figure de l'autre » (cit. in Karsenty 2017, 28).

[18] D'où le refus de l'artiste de se laisser tenter par le passage par l'étude photographique, qui, selon lui, impose de fait une distance d'avec le milieu représenté : « Je ne peux absolument pas me servir de la perspective que donne la photographie ; […] si tu photographies un coin de cet atelier et qu'ensuite tu tires un tableau de la photographie, le spectateur du tableau va se retrouver rejeté plusieurs mètres en arrière de la scène considérée, alors que dans la réalité […] tu te trouves en son milieu » (Clair 1973, 9). On peut se demander si pour Aillaud, la photographie animalière, en tant que médium artistique aussi bien qu'outil préparatoire, n'est pas justement l'expression parfaite du point de vue humain sur l'animal.

Déjouer le piège

Jean-Christophe Bailly a consacré au peintre « animalier » un livre (Bailly 2009) mettant en lumière l'enjeu animal mis à mal par cet espace clos, théâtre que l'homme s'offre de la nature, et que le peintre rejoue et déjoue à son tour. Le zoo, plus encore qu'un non-lieu, serait plutôt un hors-lieu : un espace où l'animal ne peut trouver sa place. Car, comme ne cesse de le rappeler Bailly, l'absence de toute possibilité de refuge empêche l'espace de se transformer en territoire. L'animal ne peut trouver ni repli, ni répit. Le camouflage est perturbé par la surexposition : la violence de l'apparition précipite la complète disparition de son territoire. Dans le zoo, ce dérèglement biologique tient au fait que « la visibilité du captif doit être la plus parfaite possible […]. Toute surface d'exposition, cage, aquarium, enclos ou autre, a donc comme unité de mesure fondamentale la spécificité oculaire de l'homme » (Hardouin-Fugier 2001, 79). L'offre de la vision intégrale d'une bête s'accompagne de la nudité d'un dispositif (reposant sur l'oubli de ses entraves, par définition invisibles) et la tyrannie de la transparence qu'il impose. Il n'est pas question ici d'une éclaircie qui rendrait visible « la vie des bêtes », tout au contraire ; la crudité même du mécanisme empêche sa vision ; sa représentation est une re-création totale. Le philosophe insiste sur le fait que chaque animal habite à la croisée d'un réseau de phénomènes qui lui donne la maîtrise de son apparition mais lui offre aussi une forme de scène coulissante indispensable à sa protection. Il se cache au sein même de ces apparences, en s'y dissimulant complètement ou en n'y laissant paraître que ce qu'il désire offrir aux regards. « Le caché est dans le visible » : il en est même une manifestation consubstantielle. Et ceci est vital pour tout animal qui traverse le visible en s'y cachant[19]. Le zoo nie d'une manière radicale ce phénomène indispensable à la vie animale.

La disparition est une dynamique dont la lecture ne se résout pas en un donné physique. C'est un réseau idéal en dialogue avec le territoire,

[19] « Vivre en effet, c'est pour chaque animal traverser le visible en s'y cachant : des animaux, la plupart du temps, on ne voit qu'un sillage et l'espace de nos rencontres avec eux, lorsqu'ils sont sauvages, est toujours celui de la surprise et de la déception. Ils surgissent, ils sont dans l'ordre du furtif. Mais rarement nous assistons au déploiement complet de logiques dont une part semble nous échapper. […] les territoires, qu'on peut définir comme des surfaces arpentées et, donc, comme des surfaces où chaque animal s'expose, peuvent en même temps être considérés comme des réseaux de cachettes et comme l'espace même de la dissimulation. Un territoire, c'est une aire où se poser, où chasser, où errer, où guetter – mais c'est aussi et peut-être premièrement une aire où l'on sait où et comment se cacher. C'est ce qui est si intensément et si scrupuleusement décrit dans *Le Terrier* de Kafka » (Bailly 2013, 26-27).

avec d'autres animaux, de la même espèce ou étrangers à celle-ci (proie, prédateur, concurrent…), et qui à travers ses silences, ses implicites, ses élans, laisse place à l'élaboration d'une véritable stratégie, entre instinct et intuition, conscience et réflexion. Mais Aillaud ne veut pas percer le « secret » du monde animal. Il ne prétend jamais saisir l'invisibilité animale – qui permet à l'animal, précisément, de fonder et d'habiter le territoire. Tout au plus fait-il la démonstration formelle d'une difficile résistance. Il s'agira, à travers cette étude picturale des stratégies animales du visible, de s'intéresser davantage à la position de l'être vu qu'à celle du voyant – ou voyeur. Il est question ici de montrer comment l'animal s'accommode de l'espace, cette scène qui est mise à sa disposition pour qu'il s'y « produise ». Dans les tableaux d'Aillaud, il semble parfois « reprendre le dessus », en restant quiet, fondu dans ce décor de défaite, adoptant une sorte de neutralité protectrice, stratégie des interstices et de la marge que peut développer tout prisonnier. La bête laisse alors apparaître tout ce qui a été spécialement ménagé[20] pour elle ; elle se ressaisit avec ses maigres moyens du guet-apens théâtral. Partir du phénomène animal tel qu'il se donne à voir, n'est pas, pour Aillaud, une façon d'en tenter l'analyse – ce qui constituerait le risque d'en perdre l'essence.

Pascal Quignard avance que « le visible ne suffit pas pour comprendre ce qui est vu. Que le visible ne s'interprète qu'en référant à l'invisible. Que ce qu'on voit […] circule par l'autre monde » (Quignard 2002, 69). C'est ainsi le statut même de l'image qui se trouve remis en cause. Bailly explique comment l'existence de l'animal permet de prendre conscience de cette formation du visible à partir du caché, et de comprendre, aussi, ce qu'il n'est pas : une image[21]. Bailly énonce ce que pour lui représente le visible animal, une partition infinie et secrète qui avance à mesure, dont la musique improvisée est faite de voix qui apparaissent et disparaissent. Dans le monde du zoo, des espaces vides – et qui, considérés pour eux-mêmes, semblent dépourvus de tout intérêt, et presque invisibles – sont soudain, sur toile, présents. Y porter attention permet de prendre conscience de l'obscénité que représente la monstration de l'animal dans un espace dont il ne peut faire son territoire. Le réel « piège » du zoo ne

[20] Il s'agit bel et bien d'une forme de ménagerie.

[21] « Le visible n'est pas une image, ne fonctionne pas comme image. Il n'est pas ce qui est devant nous mais ce qui nous entoure, nous précède et nous suit. Sous les yeux le visible se présente comme cette absence de bords et de cadre qui n'est ni volume ni simple contenant, mais une vibration, un suspens à l'intérieur duquel le temps a lieu, à des rythmes variables. Ces rythmes du temps forment (tissent) la trame de l'apparence. Le visible est l'ensemble de tous les récitatifs qui fabriquent l'apparence » (Bailly 2009, 9).

consiste pas dans sa clôture ou dans l'étroitesse de son espace mais bien plus dans l'empêchement de se ménager une invisibilité, qui interdit à l'animal de se constituer comme sujet[22].

Le zoo représente un simulacre d'hospitalité, régi par des règles dont l'animal, bien que pris en compte – et ce de plus en plus –, reste d'une certaine manière l'objet. Le zoo a d'ailleurs ceci en commun avec l'hôpital qu'il « objetise » le corps pour le soigner. Dans *Piscine vide*, de 1970, l'abstraction – le titre prend un caractère programmatique – est poussée à son paroxysme. L'animal, sans doute un phocidé, est avachi, comme échoué, dans l'angle haut droit de la peinture. Échappant au spectacle zoologique, il occupe encore un espace retiré à l'intérieur de celui destiné à le recevoir pendant l'entretien du bassin. Posé là, tel un corps sans vie, ou, pire, un amas indéterminé – de la matière –, il n'est plus reconnaissable, ni dans son identité spécifique, ni dans son animalité, ni même comme être vivant. Il n'est que masse informe, à laquelle on ne prête presque plus aucune attention. Dans *Ours blanc* (1981), le traitement de l'animal est parfaitement similaire, puisque celui-ci se confond avec cette nature réinventée, constituée par les rochers qui le supportent.

Aillaud choisit de peindre des cages, du carrelage, un escalier, le tuyau d'arrosage, qui révèlent la présence humaine – laquelle se trouve, paradoxalement, absente des scènes. Toutefois restent les indices de son œuvre, de son omniprésence, manifeste dans le dispositif lui-même. C'est à la dénonciation de cette mise en scène sournoise que nous assistons. La puissance de simulation déployée ici dépasserait-elle l'univers du zoo, devenant, érigée en pratique, une mise en abîme de la scène sociale ?

Aillaud fait passer le regard dans les coulisses du spectacle, en choisissant de mettre en valeur autant, voire plus, les choses que les animaux que le public vient voir. Nous sommes dans un espace où l'animal, trompe-l'œil vivant, est second, voire absent lui aussi. Explorant ce fond qui passait inaperçu, la peinture permet de nous livrer ce qui se donne à

[22] Les animaux la plupart du temps ne laissent de leur passage que des traces, des empreintes. Et lorsqu'ils apparaissent, c'est par surgissement à nos yeux : le surgissement est à la fois traduction de leur inquiétude, leur « manière intrinsèque » d'être. Le territoire peut donc être conçu comme un réseau de cachettes, alliant fuite et refuges. C'est pour ces raisons mêmes que la cage est l'inverse du territoire : elle empêche la cachette, le surgissement, tout mouvement de territorialisation, l'assurance d'un passage de la visibilité à l'invisibilité. « Ne plus avoir la possibilité de se cacher, être soumis sans rémission à un régime de visibilité intégrale, c'est à cela que le zoo condamne les animaux qui y sont enfermés. La cage est le contraire absolu du territoire non seulement parce qu'elle ne comporte aucune possibilité de fuite et d'évasion, mais d'abord parce qu'elle interdit le libre passage de la visibilité à l'invisibilité, qui est comme la respiration même du vivant » (Bailly 2009, 9).

voir et qui conditionne la vision même du spectateur : le zoo est bel et bien un espace théâtral. Cependant, les acteurs attendus ne savent pas qu'ils jouent, ou jouent une pièce qu'ils ne connaissent pas, et dont pourtant ils ne peuvent décider de s'exclure. Et c'est sans doute pour cette raison qu'ils peinent à incarner le rôle qu'on leur assigne. Seul un acteur peut transcender son rôle, et tout à la fois être transcendé par lui, en devenant une présence scénique, en atteignant à un universel qui permet autant l'identification que la réalisation de l'œuvre – c'est-à-dire son incarnation. Ici, l'acteur disparaît sous l'empire du rôle qui lui est assigné : il est tenu, à son corps défendant, de jouer sa présence[23].

Ce qui intéresse le peintre c'est l'étude de ce dispositif et surtout, plus encore que les phénomènes qu'il génère, c'est l'éclairage qu'il renvoie sur l'animal autant que sur l'homme. Car, du point de vue de l'homme, ce qui est à voir est tout à la fois l'esquisse d'un milieu naturel et le conservatoire muséal d'espèces emblématiques. Le zoo est par excellence un lieu intermédiaire, un entre-mondes où l'homme et l'animal sont confrontés sans se rencontrer vraiment. Aillaud a donc voulu saisir ce qui, dans ce « purgatoire animalier », se révèle d'animal et qui parle, tout autant, de l'homme. Il ne tranche donc jamais entre ces deux partis affrontés pour tenter de rejoindre le vécu de l'animal. Ce faisant, il garde la position impartiale du phénoménologue.

LA SCÈNE PICTURALE

Si l'attention portée à l'animal est manifeste dans le soin scrupuleux de la retranscription de certaines attitudes ou d'aspects spécifiques, les bêtes exposées n'en acquièrent pas pour autant une véritable présence. Contraintes, les bêtes perdent non seulement leur territoire mais leur monde, ou plutôt leur « mondéité[24] ». Dans la peinture, simplement là[25], espace où elles peuvent se dérober, échappant à cette présence non surjouée, elles recouvrent une parcelle de leur animalité. C'est l'inverse de la scène du zoo, sur laquelle on attend qu'une chose arrive, que le spectacle et l'animal

[23] Cet acteur malgré lui n'advient donc que lors de quelques événements venant rompre le spectacle (prostration, gestes obsessionnels, regards introspectifs…) par lesquels il s'échappe sans se libérer pour autant.

[24] La notion de *Weltlichkeit* est présente notamment dans *Sein und Zeit* (1927) de Martin Heidegger (Heidegger 1986, 89 et 427-428).

[25] Gilles Aillaud confie à ce titre : « je peins des choses, je suis absolument incapable de peindre une idée. Je peins des choses parce que la force des choses me paraît plus forte que toute idée » (Semin 2015, 9).

« se produisent ». Cette frustration est ici pleinement montrée, et récupérée, pourrait-on dire, au profit de l'animal. Dans ces peintures plus aucune déception ne peut être éprouvée, l'étrangeté est retrouvée. D'après Gilles Aillaud : « L'animal est comme un pays / Il ne se déplace pas hors de chez lui » (Aillaud 1987, 20). La mondéité de l'animal est bel et bien une dynamique territoriale, un ensemble de possibles que la logique du zoo a réduit voire anéanti. Leur réponse corporelle reste sans écho dans cet espace qui ne peut devenir le leur, construit, fantasmé, pauvre en territoire – donc « en monde », pour retourner sur l'humanité le constat de Martin Heidegger[26]. Les toiles d'Aillaud montrent les recoins d'un endroit, construction d'un espace dont nous sommes complices en tant qu'humains mais elles rendent envisageable, voire légitime, toute identification. Contrairement à l'œuvre dévastatrice du zoo, la peinture d'Aillaud, dans ses restitutions d'environnements et ses mises en situation, permet à l'animal de rester animal, de conserver les maigres reliquats d'une intégrité sauvage.

Le zoo entretient le fantasme d'une porosité entre les mondes. Il transparaît dans ce voyeurisme justifié par l'intention didactique de l'institution. L'animal perd de son imprévisibilité, d'avance éclipsée par le discours éminent des « sachants ». La nature ne peut échapper à la corporation des spécialistes que pour mieux justifier sa conquête par l'homme. Mais, avec les représentations picturales d'Aillaud, dans ce (mi)lieu du tout visible, l'autre n'est plus réductible à une entité animale compréhensible, saisissable, assimilable. Dans cette mise en scène, cette zoo-logique, organisée

[26] Cf. Heidegger 2003, 178-179. Il s'agit de la retranscription de cours donnés en 1929-30 dans lesquels le philosophe avance pour la première fois que l'animal est « pauvre en monde », c'est-à-dire qu'il ne possède pas d'ouverture au monde, même s'il n'est pas sans monde comme la pierre. Cette pauvreté est d'ordre perceptif. Heidegger n'entend pas s'opposer radicalement à la notion d'*Umwelt* de Uexküll, pour qui l'animal se fait une représentation de son milieu comme d'un monde clos, un espace de stimuli, de satisfaction et d'accomplissement. Cette thèse est notamment reprise et développée dans *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde finitude solitude* (Heidegger 1992, 272). Mais il affirme plus loin : « la vie est un domaine qui a une richesse d'ouverture telle que le monde humain ne la connaît peut-être pas du tout » (Heidegger 1992, 372). Cette remarque permet de nuancer, voire de relativiser l'idée de « pauvreté en monde ». Heidegger porte même intérêt à d'autres formes de vie, dont l'étude permettrait de percevoir certains aspects de cette complexité : « Pour bien voir la particularité du comportement, nous devons rester méthodiquement orientés sur ceci : se mettre en présence de modes de comportement qui, de par leur caractère intimement constant, sont de prime abord éloignés des types d'attitudes que les animaux supérieurs affichent dans une correspondance apparemment fidèle à notre tenue d'un rapport. Voilà pourquoi nous allons chercher du côté du comportement des abeilles » (Heidegger 1992, 351). N'est-ce pas là le pari que fait Aillaud ? Celui de tenter, avec son art, un transfert vers d'autres formes de comportements animaux, et donc de représentations ?

par le discours scientifique d'une humanité dominante, l'altérité animale commence à se recomposer. L'anti-territoire animal que le zoo représente renseigne, en contrepoint, sur le territoire humain. Le zoo met en évidence l'impossibilité d'une forme de réconciliation, voire de conciliation de l'homme et de l'animal, de leur partage du sensible ; car, bien que contemporains, ils restent séparés, sans mélange possible.

L'ART ANIMAL

L'espace proposé par Aillaud n'est pas un territoire animal, et le cadrage, qui va sembler de plus en plus incongru, à force de décentrer les sujets et de saisir des détails anodins tirés du simulacre de milieu, ne fera qu'accentuer l'impression d'une relecture voire d'une réinvention d'un univers humain. En effet, ces peintures donnent à voir une figuration bien singulière : elles laissent apparaître une réalité commune à deux mondes radicalement disjoints sans pour autant en créer un troisième. Tout se passe comme si Aillaud, gagné par la « cause animale », se désintéressait de ce que cherchent la plupart des visiteurs de zoos et qu'entretiennent leurs conservateurs. Il refuse ce rêve d'animalité, cette identification par trop anthropocentrique. Il use de la peinture comme d'un « autre » œil, qui pourrait réussir à s'écarter d'un regard humain, et en attend la révélation d'un autre système de représentation de l'étrangeté animale. Plus encore, en nous écartant de l'animal comme sujet – en refusant de leurrer le spectateur protégé du véritable vécu bestial par l'écart infranchissable que doit entretenir le zoo – il montre une animalité dont l'étrangeté, irréductible, n'est pas pour autant intraduisible. Il rapproche le spectateur de la bête en respectant davantage, dans ces formes de retraits, cette manifestation ambivalente qui est la leur, cette perpétuelle et incomplète apparition dont parle Bailly.

Le sujet de cette œuvre – à savoir : des animaux aliénés, déracinés, dénaturés – ne devient évident qu'après ce détour effectué par un espace pictural qui prend « par la réserve » le sujet de l'animal-spectacle. L'acte qu'est le camouflage, et qui est l'une des stratégies territoriales animales, permet justement un exercice de relecture, troublant, du travail même du peintre. En effet, on peut se demander si les phénomènes de variation chromatique, les modes d'adaptation en fonction de l'environnement, ou tout simplement la « force » visuelle, plastique que le serpent, le fauve ou le phoque déploient ne renverraient pas la peinture à son origine animale. Lorsque l'homme use d'artifice, fait œuvre, ne puise-t-il pas aussi directement dans cet héritage esthétique animal ? Qu'il ait pour but la séduction, l'intégration, l'assimilation à un milieu, la dissimulation, ou soit mû par une autre forme

de motivation, l'animal développe et fait usage, incontestablement, d'une réelle puissance esthétique. De plus en plus nombreux sont les éthologues qui reconnaissent aux bêtes qu'ils étudient une forme de sens esthétique. Se produiraient, en effet, chez certains animaux, des choix esthétiques ressemblant à ceux effectués par les humains[27]. Des éthologues, des zoologues, notamment, passent le pas, et vont du constat d'une forme d'esthétique, manifeste, à sa possible conceptualisation par l'animal, laquelle serait décelable dans une décision pure, gratuite, contemplative[28].

L'animal connaît à sa façon, et selon les moyens propres à son espèce, la « valeur de représentation ». Elle est consubstantielle à la vie ; de plus pour lui « paraître est une fonction vitale » (Portmann 1968, 15). Le zoologue Adolf Portmann[29] soutient que « l'organisme a aussi à apparaître, […] il doit se présenter dans sa spécificité » (Portmann 1996, 150). Selon lui, cette présentation, directement dépendante d'une « autoreprésentation[30] », est aussi et surtout une manière formelle que l'animal a de se singulariser[31].

---

[27] Nous pouvons notamment songer à *Kant et le chimpanzé* de Georges Chapouthier qui met en garde toute scission radicale entre l'homme et les autres animaux sur le plan moral et esthétique : « [s]i l'homme se rattache clairement à l'animal par son anatomie et sa biologie, en est-il fondamentalement différent par son intelligence et sa culture ? » (Chapouthier 2009, 83).

[28] Le déploiement du panache, ou le camouflage mimétique, entre autres exemples possibles, dépassent le cadre d'une simple action dirigée vers un but précis – qu'elle soit générée par le désir ou la crainte.

[29] Adolf Portmann a longuement étudié la question de l'apparence, de la « forme de l'animal », surtout à travers le camouflage. Sa thèse, parfois controversée, affirme que la configuration du corps de l'animal n'a pas une fonction uniquement adaptative : « [o]n ne voit dans les cornes qu'un moyen de défense ou un signe distinctif des sexes (ce qui est d'ailleurs exact), mais on oublie que cela ne suffit pas pour expliquer la complexité des formes animales » (Portmann 1961, 83). Selon lui « la forme animale dépasse les nécessités élémentaires de la conservation » (*idem*, 252) ; « [d]'innombrables caractères négligés du vivant acquièrent une dignité nouvelle, alors qu'ils étaient considérés jusque-là comme accessoires » (Portmann 1996, 158).

[30] Que Portmann nomme *Selbstdarstellung* (Portmann 1961). Par cette notion, Portmann entend démontrer que les animaux sont acteurs d'une véritable fabrique d'images. Selon lui, ils pratiquent « le métabolisme afin que la particularité qui se réalise dans le rapport au monde et l'autoreprésentation ait pendant un certain temps une durée dans le monde » (Portmann 1961, 158).

[31] Et se distinguer est une fonction organique déterminante : « tous les êtres doués de relation au monde possèdent aussi le caractère de l'autoreprésentation, qui a été le plus souvent méconnu jusqu'ici. Les parties nécessaires à la relation au monde sont à chaque fois façonnées selon une particularité typique du groupe, une singularité qui se manifeste dans de nombreuses structures et de nombreux modes de comportement dont la spécificité ne peut être expliquée uniquement à partir des fonctions de la simple conservation de l'individu et de l'espèce » (Portmann 1961, p. 158).

L'« autoreprésentation » demande une forme de savoir sensible, savoir que l'on peut également observer en action chez le peintre. Et, inversement, lorsque le peintre agit, lorsqu'il met en rapport des couleurs, pense des contrastes, travaille à des textures, à la disposition des masses, usant à son tour d'un savoir plastique qui excède largement la simple maîtrise raisonnée, ne plonge-t-il pas en partie dans ce patrimoine animal qu'Aillaud rend soudain lisible à même sa représentation du corps animal ? Aillaud écrit : « lorsque je peins, je cherche seulement à dire quelque chose, en ne songeant à la manière de peindre que pour rendre plus précise, plus claire, plus insistante, la parole » (Aillaud 1965, « Propos de l'artiste »). Les énigmes picturales que pose la Nouvelle Figuration trouvent ici une résonance particulière, un écho « linguistique », quand elles abordent le monde animal. D'une part, la figure semble se libérer de la figuration, se dissoudre dans un paysage de couleurs. D'autre part, Aillaud ne se détache jamais tout à fait de la ressemblance littérale. En phénoménologue, il révèle ce qui est. Et s'il est question d'un monde intermédiaire, peut-être n'est-il là que pour permettre la rencontre, voire la fusion de ce qui a été longtemps défini par l'homme comme une radicale opposition, la coprésence de deux mondes radicalement distincts, et qu'une représentation picturale pourrait tenter de (ré)concilier.

La force du travail d'Aillaud ne réside-t-elle pas justement dans la prise en compte de la fonction vitale d'« autoreprésentation » de l'animal, et dont le zoo le dépossède ? On pourrait comprendre l'entreprise menée par Aillaud comme un essai poursuivi pour lui restituer cette possibilité confisquée, cette fonction entravée. La pratique certes « humaine » de la peinture vient revisiter un univers également tout aussi humain pour tenter de se placer définitivement du côté de l'animal – sans chercher pour autant à en épouser le point de vue. La cage, que les formes récentes de zoo cherchent de plus en plus à faire disparaître, reste une figure mentale par trop humaine, qui n'a pas besoin d'être figurée pour exister. D'ailleurs, Aillaud témoigne ainsi de son art :

> Lorsque je représente des animaux toujours enfermés ou « déplacés », ce n'est pas directement la condition humaine que je peins. L'homme n'est pas dans la cage sous la forme du singe mais le singe a été mis dans la cage par l'homme. C'est l'ambiguïté de cette relation qui m'occupe et l'étrangeté des lieux où s'opère cette séquestration silencieuse et impunie. Il me semble que c'est un peu le sort que la pensée fait subir à la pensée dans notre civilisation. (Aillaud 1965)

Les peintures de Gilles Aillaud renversent insidieusement et toutefois radicalement les frontières du zoo. Pour ce faire, elles n'entendent pas abolir les grilles, ou encore – symboliquement – en ouvrir les cages. Elles ont pourtant un même projet, elles tracent une autre voie : montrer pour mieux la dénoncer la frontière qui sépare l'homme des autres animaux. Face à ce territoire dont l'humain est le créateur, c'est, par une représentation singulière, dans un véritable ailleurs que nous entrons, car nous entrevoyons l'animal. Une autre logique est ici appliquée, bel et bien inspirée directement du comportement animal. Davantage que de représentation, c'est foncièrement de visibilité dont il est question. Il s'agit d'une révélation, celle d'un mouvement, dont l'art en apparence figé du peintre rend compte avec plus de justesse : le passage du visible à l'invisible et vice versa. Cette phénoménologie pratique, cette zoo-logique, invite à une échappée hors les grilles, celles que l'humain s'est forgées pour se distinguer du reste du vivant et qui en même temps l'emprisonnent au dehors d'une animalité qu'il a si longtemps et si vigoureusement niée.

Vincent LECOMTE
Université Jean Monnet, Saint-Étienne

BIBLIOGRAPHIE

AILLAUD, Gilles. 1965. Catalogue de l'exposition *Alternative Attuali 2*, L'Aquila, Rome.

AILLAUD, Gilles. 1987. *Dans le Bleu foncé du matin*. Paris : Christian Bourgois.

AILLAUD, Gilles. 2010. *Voir sans être vu*. Paris : Les Cahiers dessinés.

ARNAUD, Jean. 2014. « Animal et stratégies furtives dans l'art au début du XXIe siècle ». *Figures de l'art*, n° 27 (Danièle Méaux dir.). Pau : PUPPA.

BAILLY, Jean-Christophe. 2009. *Le Visible est le caché.* Illustrations de Gilles Aillaud. Paris : Gallimard/Musée de la Chasse et de la Nature.

BAILLY, Jean-Christophe. 2013. *Le Parti pris des animaux*. Paris : Christian Bourgois.

BAILLY, Jean-Christophe. 2016. Exergue du catalogue de l'exposition *Animaux : œuvres intimes*. Paris : Galerie Bernard Ceysson.

CHAPOUTHIER, Georges. 2009. *Kant et le chimpanzé*. Paris : Belin.

CLAIR, Jean. 1973. « Gilles Aillaud ou le Réalisme critique ». Paris : *L'Art vivant*, n° 37, mars.

DAGEN, Philippe. 2005. « Gilles Aillaud, une nature sous tension ». *Le Monde*, 05 mai.

DÜRER, Albrecht. 1995 [1535]. *Géométrie*. Trad. et notes Jeanne Peiffer. Paris : Seuil.

GOLDBERG, Itzhak. 2014. « L'éloge de l'indifférence ». *Figures de l'art*, n° 27 (dir. Danièle Méaux). Pau : PUPPA.

HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth. 2001. « Regards d'artistes sur les zoos ». *Revue d'esthétique*, n° 40, « Animalités ».

HEIDEGGER, Martin. 1972. *L'Être et le temps*. Trad. Rudolf Boehm et Alphonse De Waelhens. Paris : Gallimard.

HEIDEGGER, Martin. 1992. *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde finitude solitude*. Trad. Daniel Panis. Paris : NRF-Gallimard.

HEIDEGGER, Martin. 2003. *Conférences de Cassel*. Trad. Jean-Claude Gens. Paris : Vrin.

KARSENTY, Éric. 2017. « Éric Pillot ». *Fisheye*, n° 24, mai-juin.

MICHENER, Diana. 2016. *Anima, Animals, a conversation with Diana Michener*. Trad. Olivier Brossard. Paris : Maison de la Photographie.

PORTMANN, Adolf. 1961. *La Forme animale.* Paris : Payot.

PORTMANN, Adolf. 1968. *La Vie et ses formes*. Paris : Bordas.

PORTMANN, Adolf. 1996. « L'autoreprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes ». *Études phénoménologiques*, n° 23/2.

QUIGNARD, Pascal. 2002. *Sur le jadis*. *Dernier Royaume, Tome II*. Paris : Grasset.

SCHEFER, Jean-Louis. 1987. *Gilles Aillaud*. Paris : Hazan, « Monotypes ».

SEMIN, Didier. 2015. « Le silence sans heurt du présent ». Catalogue de l'exposition *Gilles Aillaud 1928-2005*. Avant-propos d'Anne Dary, Élisa Farran, Jean-Charles Vergne. Textes de Jean Jourdheuil, Didier Semin, Éric Suchère. Rennes : Musée des Beaux-arts de Rennes ; Clermont-Ferrand : Frac Auvergne.

SERVAIS, Véronique. 2010. « Pragmatique de la souffrance animale ». *Douleur animale, douleur humaine*, *données scientifiques, perspectives anthropologiques, questions éthiques* (Jean-Luc Guichet dir.). Versailles : Quæ.

WAJCMAN, Gérard. 2008. *Les Animaux nous traitent mal*. Paris : Gallimard et Musée de la Chasse et de la Nature.

Le miroir des lacs. Seuils et espaces – places et fonctions du miroir et de l'eau réfléchissante dans les œuvres : *Untitled (Pine Portal with Mirrors)* de Robert Morris (1961), *Sticks In Water* de Andy Goldsworthy (1988) et *Barque-Miroir* de Marc Couturier (2002)

Corot voyait de la bonté éparse sur la cime des arbres,
sur l'herbe des prairies et sur le miroir des lacs.
(Rodin 1911, 116)

Pour aborder et questionner la notion de seuil dans les arts plastiques mon choix se porte sur trois œuvres : *Untitled (Pine Portal with Mirrors)* / *Sans titre (Portail en pin avec miroirs)* de Robert Morris (1961), *Sticks in Water* / *Bâtons dans l'eau* de Andy Goldsworthy (1988), et *Barque-miroir* de Marc Couturier (2002). Sur elles, je ne poserai pas un regard historique appuyé, tenté d'expliciter les distinctions des contextes artistiques hétérogènes à leurs origines. Je m'intéresserai de façon privilégiée aux sculptures nommées dans leur singularité plus qu'aux mouvances auxquelles elles appartiennent (art minimal, art environnemental, ou inclassable, …) afin d'étudier, par-delà les quelques vingt ou quarante années qui séparent leurs conceptions – toutes comprises néanmoins après (ou depuis) 1960[1] – leurs caractéristiques sinon communes, en tout cas comparables, celles qui relèvent de leurs constitutions. Comme nous l'allons voir, chacune d'elles procède du réel et de son reflet, porté par une eau ou un miroir. Dans chacune de ces œuvres, comme l'écrit Florence de Mèredieu, « l'intérêt du miroir […], ou de ces matériaux qui

[1] Pour ne pas céder à la dénomination controversée de post-modernité en art que l'on peut toutefois considérer comme une *période chronologique*, à l'instar de Jean-François Lyotard, dans *Le postmodernisme expliqué aux enfants* (Lyotard 1988, 108).

présentent ses qualités, […] est précisément de battre en brèche l'opposition de l'intérieur et de l'extérieur, de la réalité intrinsèque de l'œuvre et du monde environnant» (Mèredieu 2011, 151). C'est ainsi que je vais commencer par introduire le miroir ou l'eau dans leur qualité d'oxymore, en ce qu'ils unissent ce que la réalité logique oppose : des caractères de surface et de profondeur, d'obstacle et de passage, des qualités matérielles et dématérialisées. Saisie dans les démarches distinctes des trois artistes, l'étude des œuvres, tant formelle que sémantique, voire symbolique, proposera, dans ce qui suit, d'interroger leur capacité à faire seuil et leur fonctionnement spécifique dans les espaces réel et projeté. Elle détaillera les principes d'intégration et de différenciation qui les constituent.

Précisons en préambule que, en ces trois cas, l'intégration du miroir/reflet d'eau se produit d'une façon toute spécifique : celui-ci se soustrait aux questions, souvent adhérentes, du «reflet de soi», s'accordant fondamentalement à l'espace, à l'instar de ses usages architecturaux ou paysagers qui visent à étendre un intérieur, ou un parc, à en développer les perspectives[2]. Néanmoins, à chaque fois, il engage le spectateur – dans toute la dimension de *spectare*, en latin *regarder* – dans une expérience sensible, visuelle et réflexive. En effet, comme toute œuvre, mais peut-être à un degré supérieur encore, parce qu'engageant une certaine illusion d'optique, les artistes sollicitent l'implication du spectateur-regardant, spectateur au sens le plus plein possible, c'est-à-dire : agent et témoin oculaire.

I. L'EAU ET LE MIROIR : SURFACE ET PROFONDEUR – FIGURES DE L'OXYMORE

Cette première partie va décrire et questionner l'analogie, la complexité de ces deux éléments et leurs qualités duelles.

Pour beaucoup, eau et miroir présentent des ambivalences et des ambiguïtés, une double nature. L'eau est fluide, liquide transparent et incolore, dit-on. Mobile, elle est multiple, calme ou vrombissante. C'est à celles des lacs, des étangs, des cours tranquilles que nous nous intéresserons surtout, car toutes partagent d'être planes, de présenter une vraie qualité de surface ; et dans le même temps, elles savent être profondes, quasiment insondables.

Ainsi se définit-elle comme un plan, une surface. Néanmoins, jamais l'on oublie qu'elle n'est pas une simple nappe, mais tout un volume, dont on ne sait dire aisément quelles en sont les mesures. Tout à la fois : elle

[2] D'ailleurs, symptomatiquement, la totalité des photographies documentaires que l'on peut trouver de ces œuvres sont des vues auxquelles le propre reflet humain échappe.

est surface, et profondeur, une profondeur dédoublée. « Comme la lune au fond du lac qui la reflète » écrit Théophile Gautier (Gautier 1890 [1838], 348). Son reflet même est profond et désigne un espace[3].

Le miroir[4], surface polie (en métal pour les miroirs les plus anciens, puis en verre étamé et argenté), à cet endroit, en est très proche. Plan et profond de l'image qu'il reflète. Et pour former boucle, adoptons ce propos de Guy Michaud pour qui : « Le miroir est d'abord lié au thème de l'eau » (Michaud 1959, 201). La parenté de l'eau et du miroir est bien connue, mythologique, relatée par Ovide dans les *Métamorphoses*. L'eau est le premier miroir dans lequel se mire Narcisse ; une de ses propriétés fondamentales est d'être réfléchissante. Ainsi l'un et l'autre se rejoignent étroitement.

EAU ET MIROIR – OBSTACLE ET PASSAGE

Dans un premier temps, eau et miroir présentent une étanchéité, celle solide de leurs composés matériels, et une perméabilité, disposition consécutive, fait de leur qualité optique.

L'une et l'autre sont des obstacles si l'on s'en tient à leur solidité constitutive. Le miroir est un instrument concret, volontaire, forme solide et constante de la réalité optique du mirage[5]. Et quand le miroir fait paroi – car le miroir, bien souvent, est vertical –, l'eau s'étale dans sa fluidité, elle, élément d'horizontalité. Pourtant elle n'est pas un sol. Elle serait plutôt comme une étendue naturelle.

Elle pose aussi une question relative à sa condition matérielle. Comment passer par l'eau ? L'eau est un milieu où notre désir de mobilité doit s'adapter. Elle est différente. Nos pas y sont impuissants, et nous ne pouvons y respirer. Mais l'invitation à la franchir, à passer de l'autre côté est à la hauteur de la curiosité qu'elle suscite. Depuis des siècles, peut-être même depuis toujours, n'est-elle pas le Styx ? Alors, symbolique, elle appelle le complexe de Caron et l'idée du passage.

Le miroir forme une image de la réalité, selon un principe de continuité, les distances, les dimensions, sont si proches de l'espace reflété.

---

[3] On pourra ici évoquer « la naturelle profondeur du reflet aquatique, l'infini du rêve que ce reflet suggère » signalée par Gaston Bachelard (1942, 32)

[4] Miroir : en latin, miroir se dit *speculum,* « […] de *mirer*, de latin *mirari*, regarder avec étonnement, admirer […] ayant la propriété de réfléchir les rayons lumineux et donc de renvoyer l'image […] » (Godin 2004, 808).

[5] Mirage : « illusion d'optique due à la réfraction des rayons lumineux dans l'atmosphère (à la différence de l'hallucination, le mirage est normal) » (Godin 2004, 808).

Ainsi faisant, il dissout la limite au moment et à l'endroit même où il la matérialise.

Un bref regard sur les œuvres concernées nous montre à quel point ce même obstacle de la surface miroitante est aussi aboli, dissipé par sa capacité réflexive. Par le reflet, les qualités matérielles basculent, dématérialisées. La forme devient alors mouvante et évanescente. Le miroir n'est plus alors de ces objets « trop civilisés, trop maniables, trop géométriques » évoqués par Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves* (Bachelard 1942, 32). Là, le miroir n'oppose pas de résistance mais s'efface dans l'image qu'il réfléchit. Le miroir convoque une certaine transparence : « Si nous cherchons à contempler le miroir en soi, nous n'y découvrons finalement rien que les choses qui s'y reflètent[6] » écrit F. Nietzsche dans *Aurore* (Nietzsche 2012 [1881], 201). Pas de miroir en soi, mais un mouvement oscillant entre su et perçu. Car l'image, seconde, prend complètement le pas sur les dimensions concrètes du miroir et de l'eau. Leurs matérialités propres s'absentent dans leur propension à redoubler l'espace selon une exactitude diverse mais toujours mimétique. Là où le miroir sera d'une totale et inégalable fidélité, l'eau, elle, parfois pourra se troubler[7]. Cela laisse néanmoins entière la question de la reconnaissance en tant que double de l'image-reflet (point sur lequel je reviendrai en dernière partie de ce propos).

II. Présentation descriptive des œuvres – rapide contexte

Trois œuvres donc dont il est utile de dire maintenant les contextes d'apparition qui désignent et soulignent les démarches et les intérêts des artistes.

Pour l'œuvre *Barque-miroir*[8] de 2002, Marc Couturier[9] fixe une demi-barque au milieu d'un grand miroir vertical, continuée par son image

[6] « […] Si nous voulons saisir les choses, nous ne rencontrons finalement rien d'autre que le miroir. Voilà l'histoire universelle de la connaissance » (Nietzsche 2012 [1881], 201). Friedrich Nietzsche, *Aurore*, [1881], 243, p. 201. Traduction par Eric Blondel, Ole Hansen-Løve et Théo Leydenbach.

[7] Ainsi fait-on l'expérience du trouble, en ce qu'il tient à la vue, à un état de confusion, matériel ou émotionnel. Avec l'eau, l'expérience du trouble se manifeste dans une image en vibration, un frisement de sa surface. Ce phénomène, notamment, interroge sa stabilité.

[8] Marc Couturier, *Barque-miroir*, 2002, bois, miroir synthétique et métal, demi-barque : 40 x 245 x 120 cm, miroir : 306 x 205 cm - achat à la Galerie Praz-Delavallade en 2007 - Inv. : FNAC 07-101 Centre national des arts plastiques.

[9] Marc Couturier : artiste né en 1946, vit et travaille à Paris.

spéculaire jusqu'à paraître entière. Par effet de symétrie, dans sa forme tangible, elle traverse perceptivement le miroir. L'image est un reflet, inversé mais en tous points conforme à la réalité de l'objet et du réel environnant qui lui fait face, nouvel espace imbriqué. On saisit immédiatement les dimensions économe, minimaliste et symboliste d'une telle œuvre. L'artiste combine au miroir l'eau absente par la présence d'une barque, d'une demi-barque devrait-on dire. La barque alors emporte l'image de l'eau – passage/surface, sur laquelle on glisse, disponible, elle aussi au reflet.

Sticks in Water d'Andy Goldsworthy[10] de 1988[11] vient à la suite d'une série d'œuvres à laquelle elle appartient : *Screen series* (Lake district, England, 1988) et l'on ressent bien l'évolution des idées de l'artiste[12].

Les bâtons de *Sticks in Water* piqués au fond de l'eau, dessinent un demi cadran en arc de cercle. Leurs reflets le prolongent de sa moitié complémentaire, comme un mirage aqueux. Le spectateur a, devant les yeux, un oculus, à demi réel, vide en son centre.

La composition en est complètement revendiquée comme en témoigne la légende d'une fameuse trace documentaire du contexte de *Sticks in water* : « *Calme au petit matin*, tiges de polygonum – poussées au fond du lac, forme achevée par son reflet – Derwent Water, Cumbria, 8 et 9 mars 1988 ». Notons bien, en aparté, que l'œuvre est un exemple des *Sculptures éphémères* photographiées par l'artiste[13]. L'œuvre sera visible par le seul truchement de la photographie, ici support mémoriel. Dans ce dispositif, pour A. Goldsworthy, qui organise, choisit l'instant (en termes de luminosité notamment) et le cadrage, la prise de vue correspond à un engagement photographique et artistique fort, unissant le performatif au sculptural.

La première version de *Untitled (Pine Portal)*[14], en 1961, est une forme géométrique minimale : la forme connue, reconnue, d'un parallélépipède,

---

[10] Andy Goldsworthy : artiste (et photographe) britannique né en 1956, vit à Penpont, village du Dumfriesshire (Écosse) où il a installé son atelier dans un ancien grenier en pierre.

[11] A. Goldsworthy, *Sticks in Water*, Derwent Waters in the Lake District, England, 1988.

[12] On pourra observer, comme œuvres antérieures et préfiguratrices, l'entière *Screen Series*, comme *Screen Series*, Bamboo, Lake district, England, 1988, par exemple.

[13] *Ephemeral sculpture made in the landscape – Andy Goldsworthy Digital Catalogue* – Volume 1: 1976-1986 – University of Glasgow, Crichton Campus, Dumfries. https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/photography/ Andy Goldsworthy, 'The Photograph', statement from Terry Friedman and Andy Goldsworthy (eds.), *Hand to Earth: Andy Goldsworthy Sculpture 1976-1990* (Leeds, 1990).

[14] Robert Morris, *Untitled* (*Pine Portal)*, 1961, pin laminé, 243,8 x 121,9 x 30,5 cm.

unitaire. Son titre s'adresse aux spectateurs pour préciser sa désignation : Portal / Portail, qui se distingue de la simple porte, de la porte générique. Il spécifie une grande porte, si ce n'est par ses dimensions, une porte commandant l'entrée principale d'une maison, d'un jardin.

Pour Robert Morris[15], « [l]a simplicité de forme ne se traduit pas nécessairement par une égale simplicité de l'expérience. Les formes unitaires ne réduisent pas les relations. Elles les ordonnent » (Morris 1966, 284). Elles engagent ce qui est vu en rapport à ce qui est reconnu. Une mémoire individuelle. Une mémoire collective.

La même année, R. Morris donne une deuxième version *Untitled (Pine Portal with Mirrors)*[16]. Au simple chambranle de planches de pin, il ajoute, sur ses faces intérieures, des miroirs. Cet ajout modifie radicalement la pièce. Sa présence extrêmement physique s'en trouve en partie dissipée. Les miroirs reflétant la pièce semblent, en partie, la dématérialiser.

III. L'OBJET, L'EAU ET LE MIROIR : LES VECTEURS

Les trois œuvres peuvent être saisies comme des sculptures. Elles proposent des objets spécifiques, au parangon reconnaissable : barque, cadre et chambranle. Pourtant aucun d'eux n'est complet, qu'il soit physiquement moitié, ou que la mise en place de miroir suspende son entièreté. Loin de diminuer la forme, sa qualité concrète réelle partielle convoque sa complétude, sa complémentarité et l'augmente d'un composé, visible, qui donne à l'entier une double et composite nature.

L'objet, sculptural, est un objet qui concentre l'attention tel un point de mire, le centre ; affirmant sa présence, il se localise. En chacun de ces cas, il forme le prolongement, la contigüité. C'est pour cela que je parle de lui comme d'un objet focal et transitif.

LA BARQUE : SOLIDE

Entière, comme partielle, on sait qu'elle est un petit véhicule flottant commun, indice du *faber* et de la présence humaine. La barque, véhicule séculaire, est ici une synecdoque, au sens où elle est une métonymie dans laquelle une partie d'un élément sert à désigner le tout. Ici, une demie

[15] Robert Morris : artiste né le 9 février 1931 à Kansas City et mort le 28 novembre 2018 à Kingston dans l'État de New York.

[16] R. Morris, *Untitled* (*Pine Portal with Mirrors)*, 1961, pin laminé et miroirs, 213,4 x 121,9 x 27,9 cm.

barque (horizontale) associée au miroir (vertical) est la barque entière, en forme d'amande ou de mandorle[17] ; elle appelle l'eau qu'elle traverse, sa surface miroitante. Ici, personne à son bord. Bien sûr, elle détient une charge symbolique, des plus partagées. Dans l'imaginaire, oserais-je dire, de façon quasi universelle, la barque est associée au passage, à un changement d'état. Pour beaucoup, même ici sans son nocher, elle appelle le Charon de la mythologie grecque, le passeur officiel ou clandestin.

Elle est la nacelle dans laquelle les anciens poètes supposaient qu'après la mort les âmes traversaient le Styx (déjà évoqué) pour entrer dans les enfers. Elle est la barque fatale, infernale ; elle est aussi est simple barque.

Nous sommes, avec la barque de Marc Couturier, face à un principe de symétrie réfléchie, doublée, rebondissante, et polarisée. Elle oscille entre le réel et l'imaginaire, entre la mobilité et l'immobilité, entre son état fixe, et l'image, l'idée du mouvement[18]. Elle est quelque chose de merveilleux, de surnaturel, d'interpellant. Est à noter que, comme toutes les barques de cette série débutée en 1985, c'est une barque qui vient de la Saône, rivière à propos de laquelle Jules César écrit que son cours est d'une incroyable lenteur, d'une mobilité imperceptible, au point que l'œil ne peut juger du sens du courant[19], une expérience sensible. En entrant dans l'espace de cette œuvre, le visiteur ne différencie plus ce qui relève du reflet de ce qui est bien réel.

CADRE ET CERCLE

Les bâtons de *Sticks in Water* (A. Goldsworthy), tels des éléments graphiques, s'associent en faisceau[20], un faisceau de bâtons formant un

---

[17] La forme d'amande ou de mandorle se compose de deux demi-cercles inachevés (notamment symbole de la *Majestas Domini :* « Jésus glorifié ») (l'amande est un ancien symbole de l'impossibilité d'accéder à un trésor quel qu'il soit, enfermé dans une enveloppe quasi infranchissable). Principe de symétrie réfléchie doublée, la mandorle, close et pourtant rayonnante, représente ainsi la concentration d'une lumière qui s'échappe de l'intérieur, c'est-à-dire de la vraie nature du Christ dérobée dans sa corporalité (cf. AA. VV. 2011, 392).

[18] M. Couturier, lors de l'exposition *Le troisième jour* en 2012 au musée de la Chasse et de la Nature à Paris, dira : « J'avais déjà exposé cette barque dans une chapelle de Lille mais jamais à Paris et dans d'aussi bonnes conditions. Ici, elle est le passage entre le Troisième jour et la pièce suivante qui fera la synthèse de ce que l'on vient de vivre » (propos recueillis par Raphaël Moreaux, « Marc couturier commente le troisième jour », *La Croix*, 19 août 2012).

[19] Jules César, *La Guerre des Gaules*, [1,12] : « La Saône est une rivière dont le cours, entre les terres des Héduens et celles des Séquanes et jusqu'au Rhône, est si paisible que l'œil ne peut en distinguer la direction » (César 1865, 187).

[20] Faisceau : assemblage (de forme allongée, de choses semblables, liées ensemble).

demi-cercle, complété par son reflet. Ainsi il relève de la forme circulaire, considérée comme la forme parfaite par excellence, qui ne connait ni début, ni fin, ni direction, ni orientation. Les fines pièces de bois forment un cercle aéré, procédant par segments et espacements. C'est un œilleton net au centre de la pièce qui appelle le regard, le concentre et, dans un temps concomitant, invite à une diffusion périphérique, propose au « passant » de regarder, à l'intérieur, ce qui correspond à regarder au travers. Le regard alterne les mouvements : il plonge au-dedans et, via les éléments de bois, alentours, dans des mouvements des yeux, centripète puis centrifuge, et inversement. Les bâtons guident l'œil, opérant telles les lamelles d'un obturateur photographique. La légère ligne sécante séparant le ciel de l'eau se gomme sous l'œil exercé du photographe, indicielle dans la légère réfraction que connaissent les rayons lumineux. Le cadre déborde sur ce qui l'entoure opérant une continuité, combinant des altérités. Pourtant il ne s'agit pas de tourner autour. Seule la trace photographique nous est donnée comme accès. Un point de vue unique décidé par l'artiste, frontal, le meilleur et le seul pour se saisir de l'œuvre. Pourtant rien n'est plat. Et c'est bien la profondeur de champ maximale que l'artiste prend soin de travailler, photographie nette en tout point, vision structurée par la sculpture focale.

Je l'ai dit « Portal » n'est pas la porte mais le portail, voire le chambranle. Pas de battants. La forme est ouverte. Celui-ci désigne un accès d'autant plus fluide qu'on en camoufle les parois. Il révèle sa double nature, bois extérieur, miroir intérieur. Tout en même temps, il est présence et absence, une capacité à intégrer, pour donner à voir et à penser le franchissement d'un corps, enregistrement fugace d'une performance, accentuant l'action de passer, de franchir ; Catherine Grenier le note : « Avec *Pine Portal with Mirrors*, il [R. Morris] manifeste son intérêt pour l'enregistrement éphémère d'une trace de l'action, en utilisant pour la première fois le miroir » (Baudin et Grenier 1995, 204).

Le franchissement, d'évidence, préside à l'élaboration de chacune de ces pièces, d'autant qu'elles ne se réduisent pas aux objets construits mais se conjuguent, dans des dispositifs, aux espaces choisis qui les accueillent. Le miroir est enjambé dans sa frontalité (M. Couturier), son horizontalité (A. Goldsworthy), sa verticalité (R. Morris).

Aucune d'elles n'est au milieu de nulle part, mais chacune ouvre l'espace, le creuse, crée un seuil, désigne le point où le réel s'associe à un ailleurs vraisemblable, ressemblant, contigüe mais de nature distincte. Chacune d'elles procède d'une suite que l'on pourra ainsi synthétiser : 1) emplacement, 2) concentration, 3) emboitement et enchâssement, 4) franchissement, 5) transformation.

Chacune engage le principe ouvert de la sculpture, principe que l'on observe dans la « série des écrans » de A. Goldsworthy qui s'élabore en deux dimensions tout en donnant à voir le paysage en arrière-plan. Écran et environnement, constituants partenaires, égaux de l'œuvre, ainsi s'associent en s'enchâssant. D'ailleurs l'artiste souligne ce patient travail d'enracinement : quand il décide de sortir de l'espace clos de l'atelier pour travailler en extérieur, c'est pour y développer une perception de plus en plus aiguë de la terre. Il investit directement la nature, l'extérieur, le paysage, non pas pour le voir comme une pièce à plat mais pour en saisir la qualité de milieu. Aucune de ses pièces ne saurait se séparer du lieu de son élaboration. Elles se conçoivent avec lui. Le lieu intègre l'œuvre, il en est une composante essentielle.

La démarche de R. Morris est très proche. Nous la trouvons explicitement dans ses « Notes on Sculpture » (1966). Quand il évoque l'« esthétique cubiste selon laquelle tout ce qu'on peut attendre d'une œuvre se trouve strictement contenu dans l'objet » c'est pour s'en dégager. (Morris 1966, 287) « A présent, – écrit-il – la situation est plus complexe et plus ouverte » (*ibid.*)[21]. La sculpture ne fait pas œuvre isolément mais prend toute son amplitude dans le lieu qui l'accueille. Cela spécifie la qualification de l'objet et suscite un appel de l'extérieur. R. Morris précise : « l'espace de la pièce elle-même est un facteur structurant […]. La totalité de l'espace se trouve modifiée, dans le sens voulu, par la présence de l'objet » (*id.* 284-288)[22]. Et l'artiste s'interroge sitôt après : « pourquoi ne pas mettre l'œuvre à l'extérieur et modifier un peu plus les termes du rapport ? » Pour l'artiste, alors, « un réel besoin se fait sentir de franchir cette nouvelle étape » (*id.* 286-288)[23].

L'objet sculptural est un volume de jonction, jointif visible et dual, jouant symétriquement, par le miroitement, du double, du dédoublement, du redoublement, de l'envers. Il modifie la définition du lieu qui l'accueille, le requalifie. Mise en évidence, mise en présence, il intègre l'environnement dans le même temps qu'il l'interprète, le différencie. Un reflet ne saurait se superposer au réel ; il est pourtant bien une image qui se fonde complètement sur le monde alentour. Et s'il affirme la présence

[21] « […] Cubist esthetic in which what is to be had from the work is located strictly within the specific objects. The situation is now more complex and expanded ».

[22] « […] the space of the room itself is a structuring factor […] The total space is hopefully altered in certain desired ways by the presence of the object. »

[23] « Why not put the work outside and further change the terms? A real need exists to allow this next step to become practical ».

de l'objet, il donne au miroir, à l'eau, de s'estomper en leur matérialité, souvent ou par intermittence, pour devenir purs espaces.

IV. ESPACE(S) AUTRE(S)

Effectivement, les trois œuvres avancent une ouverture à l'extérieur, un champ de perception débordant la matérialité sculpturale des objets[24]. Des espaces étales[25], instants féconds, travaillent la contiguïté et le prolongement abordés maintenant via la phénoménologie. M. Merleau-Ponty, dans *Phénoménologie de la perception*, formule : « Notre champ visuel n'est pas découpé dans notre monde objectif, il n'en est pas un fragment à bords francs comme le paysage qui s'encadre dans la fenêtre » (1999 [1945], 321). L'exercice de la perception est généreux, global et intègre le pluriel. Et les œuvres étudiées ici nous engagent en tant que spectateurs requis ; elles produisent, méticuleusement, une illusion.

Pourquoi une telle vraisemblance ? La raison se trouve dans une forme perfectionnée du trompe-l'œil. Le miroir réussira seul là où, comme le savent les peintres, « aucune des techniques de la perspective n'est une solution exacte » (Merleau-Ponty 2010 [1964], 50). Il a tout le potentiel pour produire de la continuité. Comme la seule « projection du monde existant qui le respecte à tous égards » (*ibid.*), il est d'une exactitude illusionniste.

L'objet sculptural projette le spectateur de l'autre côté, il signale un seuil que l'on franchit par le regard, délégation du corps. Car le regard porte**.** Pour signifier l'association étroite du corps mobile et du corps voyant, l'auteur de *L'Œil et l'Esprit* écrit :

> […] tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du « je peux ». […] Cet extraordinaire empiètement, […] interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde […]. (*ibid*.)

[24] La matérialité estompée donne à penser, par exemple, toute la singularité de l'œuvre de Robert Morris, artiste associé à *l'art minimal*, dont on sait l'attachement à la forme unitaire, à la rencontre avec des volumes simples suscitant de fortes sensations de « gestalt ». Son intérêt pour le miroir, réflexif, réitéré en 1965 avec l'œuvre *Untitled (Mirrored Cubes)*, fait souligner à Giovanni Parenzan (2011) un compromis entre les principes de la *gestalt* (constante) et la phénoménologie de M. Merleau-Ponty.

[25] L'étale est le moment entre deux marées où le courant est nul, où le niveau de la mer est stable.

Notion/action importante que cet *empiètement* dont la définition spontanée est « mettre le pied de l'autre côté », et mot qui, par extension, signifie « prendre un peu de la place », « déborder sur ». Cette ouverture est phase positive et participe d'un enjambement, franchissement infiniment subtil et labile.

Dans cet agencement visuel où se situe la « reconnaissance » ? Pour répondre à la question de la reconnaissance, de la distinction entre l'objet et un autre, j'évoquerai, même brièvement, l'étude lacanienne du miroir.

Si, je cite, « l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible » (Lacan 1949, 451), le miroir est aussi fondamental dans le stade de reconnaissance de soi. Ainsi le psychanalyste décrit-il la propension du reflet à se présenter d'abord à nous comme une réalité que l'on ne reconnaitra que dans un second temps comme une image indicielle. C'est l'instant antérieur à la reconnaissance, qui m'intéresse ici pour signaler qu'avant que l'on ne connaisse ou réduise le reflet à une image seconde de l'existant, elle est un autre, précis, potentiellement tout aussi réel que l'objet (au sens élargi) qui en est l'origine.

Néanmoins, si elle est vraisemblable, cette vision n'en est pas moins étrange. Rosalind Krauss (Krauss 1994, 76-77), dans son essai sur « La problématique corps/esprit : Robert Morris en séries », interroge la place du miroir dans l'œuvre de R. Morris à l'endroit où elle définit l'*« unheimlich » matérialité*, en illustration réciproque d'une autre œuvre déjà citée de R. Morris, *Untitled (Mirrored Cubes)* de 1965. Pour cela, l'auteure s'appuie sur les écrits de Smithson pour qui « la disparition de la forme "unitaire" derrière une surface de reflets est "d'une inquiétante étrangeté (unheimlich)", [...] il s'agit d'une perturbation de ce que l'on attend du Minimalisme » (Smithson 1979 [1967], 22). C'est précisément cela qui intéresse, à l'endroit des trois œuvres, l'incorporation d'une perturbation à l'œuvre. Ainsi l'image spéculaire ouvre un nouveau monde sensible. Il nous est donné d'atteindre l'autre côté du miroir. Par le doublement de la forme, le lieu se dédouble en des lieux. Il échappe à la césure « dedans/dehors », et fait l'exercice de la continuité et de la différence combinées.

Toutes les œuvres abordées sont des dispositifs. Et le pouvoir de tels dispositifs combinatoires est de déjouer les propriétés d'un élément pris isolément. Leurs constructions donnent à saisir une fluidité. Si l'eau et le miroir, les objets (barque, oculus, chambranle) opposent une résistance, celle-ci se dissipe vite sous l'effet de l'imagination. Ici, combinés, en insertions sculpturales, miroir et eau servent « à naturaliser » un espace second. Dans un nouveau réel dédoublé, néanmoins marqué par

une différence, alors tous se muent en vecteurs, médiateurs, objets jointifs et focaux. Ils posent la question d'un « être au monde » pluriel. Ils donnent la possibilité de traverser le miroir, de se situer au-delà.

Ces œuvres nouent des relations spatiales, optiques, réflexives ; elles engagent avec complétude des expériences spectatoriales du seuil : la vue, l'entendement et une certaine approche corporelle de l'œuvre ; elles offrent la possibilité de voir autre chose qu'un simple reflet. Elles nous plongent dans une réflexion, « le terme même de réflexion (en anglais comme en français), renvoyant à la fois à ce type d'espace d'illusion et aux opérations de l'esprit » (Monk 1995 [1978], 274). Alors, comme le note Philip Monk au sujet des miroirs dans l'œuvre de R. Morris : « L'espace du miroir peut faire office de métaphore matérielle de l'espace mental » (*ibid.*) ; l'objet devient lieu que l'on peut atteindre et dans lequel on circule par d'autres voies que celles des déplacements physiques. Gageons que c'est celui d'une navigation qui déclenche un processus complet, quand embarquer suscite l'imaginaire. Les espaces contreviennent à leurs définitions matérielles : d'abord minces et comme hermétiques, ils savent libérer toutes leurs dimensions. Ils se dilatent jusqu'à proposer aux spectateurs un état de franchissement, expérience individuelle et d'échange, en partage.

Elisabeth AMBLARD
Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne

BIBLIOGRAPHIE

AA. VV. 2011. *Encyclopédie des symboles*. Paris : La Pochotèque.

BACHELARD, Gaston. 1942. *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.

BAUDIN, Katia, et GRENIER, Catherine. 1995. *Robert Morris*, « catalogue de l'exposition au centre Georges Pompidou ». Paris : SPADEM – éditions du centre Georges Pompidou.

GAUTIER, Théophile. 1938 [1890]. « A deux beaux yeux », *Poésies diverses*. Paris : Lemerre.

GODIN, Christian. 2004. *Dictionnaire de Philosophie*. Poitiers : Fayard/éditions du temps.

JULES CÉSAR. 1865. *La Guerre des Gaules*. In *Salluste, Jules César, C. Velléius Paterculus et A. Florus : œuvres complètes*, sous la direction de M. Nisard. Paris : Chez Firmin Didot Frères, Fils et C^ie^.

KRAUSS, Rosalind. 1995 [1994]. « La problématique corps/esprit : Robert Morris en séries », catalogue *Robert Morris*. Paris : édition du Centre Pompidou. Traduit de l'anglais par Elisabeth Galloy.

LACAN, Jacques. 1949. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience *psychanalytique* », communication faite au XVIème Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949, première version parue dans la *Revue Française de Psychanalyse*. Paris, 1949, volume 13, n° 4, 449-455.

LYOTARD, Jean-François. 1988. *Le postmodernisme expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, Le livre de poche, Biblio Essais.

MÈREDIEU, Florence de. 2011 [1994]. *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*. Paris : Larousse.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 1999 [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 2010 [1964]. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard.

MICHAUD, Guy. 1959. « Le thème du miroir dans le symbolisme français ». *Cahiers de l'AIEF* 11, 199-216.

MONK, Philip. 1995 [1978]. « Structures for Behavior ». *Parachute*. Montréal, n° 12, automne 1978, 26-27. Trad. Yves Abrioux in Baudin, Katia et Grenier, Catherine. 1995. *Robert Morris*, « catalogue de l'exposition au centre Georges Pompidou ». Paris : SPADEM – éditions du centre Georges Pompidou.

MORRIS, Robert. 1966. « Notes on Sculpture ». In Schlatter, Christian. 1990. *Art conceptuel – formes conceptuelles*. Paris, Galerie 1900-2000, 284-287.

NIETZSCHE, Friedrich. 2012 [1881]. *Aurore*. Paris : ed. GF Flammarion. Traduit de l'allemand par Eric Blondel, Ole Hansen-Løve et Théo Leydenbach.

PARENZAN, Giovanni. 2011. « Le discours captieux. Expérience de la sculpture et querelles de la critique dans l'art des années 1960 ». *Marges*, 13. Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 23-36.

RODIN, Auguste. 2018 [1911]. *L'Art*, entretiens recueillis par Paul Gsell, nouvelle édition. Paris : Grasset, 116.

SMITHSON, Robert. 1979 [1967]. *The writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt. New York : New York University Press. Traduit de l'anglais par Elisabeth Galloy.

INDEX NOMINUM

A

ABREU, Alberto : 237
ADORNO, Theodor W. : 160, 161, 200
ADRIANO : 79, 81
AEGAEON : 67, 71
AGAMBEN, Giorgio : 145
AGNELLUS RAVENNATIS (AGNELLUS OF RAVENNA) : 42
AILLAUD, Gilles : 18, 33, 34, 35, 303-319
ALBERT THE GREAT : 287
ALBERTI, Leon Battista : 24, 215
ALEXANDER, Meena : 14, 15, 16, 17, 19, 20, 25, 27, 28, 32, 123-136
ALEXANDER THE GREAT : 59
ALIGHIERI, Dante : 45, 255, 288
ALLOA, Emmanuel : 283
ALONSO VILLALOBOS, Carlos : 66
ALPHEN, Ernst van : 199, 206
ALTIERI, Charles : 150, 153, 157, 158
AMARAL, Ana Luísa : 182
AMBLARD, Elisabeth : 18, 25, 32, 33, 34
AMIEL, Vincent : 299
AMMIANUS MARCELLINUS (AMIANO MARCELINO) : 12, 81
ANDERSON, Thomas F. : 233
ANDRADE, Eugénio de : 181
ANGHELINA, Catalin : 72
ANTIPHON : 66
ANTONELLI, Luca : 67
ANTONINUS (saint) : 287
APHRODITE : 13, 96
APOLLODORUS : 74
APOLLONIUS OF TYANA : 70, 71, 74
APPADURAI, Arjun : 198
AQUINAS, Thomas : 287
ARASSE, Daniel : 288, 289
ARENDT, Hannah : 20, 29, 32, 165-173
ARISTOTLE : 101
ARIZPE, Evelyn : 180
ARJAKOVSKY, Philippe : 270
ARMÍNIO : 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89
ARNAUD, Jean : 307, 308
ARNHEIM, Rudolf : 272
ARNOBIUS : 68
ARRIAN : 72
ASHBERY, John : 18, 19, 20, 21, 149-163
ASIBONG, Andrew : 109
ASSONITIS, Alessio : 282, 284, 289
ATHENAEUS : 66, 74
ATLAS : 67, 68, 71, 72, 73, 75
ATTILA : 55
ATTRIDGE, Derek : 193, 194
AUGOYARD, François : 270
AUGUSTO : 81, 82, 85, 88
AVIENUS, Rufus Festus : 70, 74, 75
AVITO, Dúbio : 87, 88, 89

B

BACCIO DELLA PORTA : see Fra Bartolomeo
BACH, Johann Sebastian : 255
BACHELARD, Gaston : 19, 241
BACHELIER, Jean-Jacques : 217
BACON, Francis : 237, 303
BAILLY, Jean-Christophe : 304, 311, 312, 313, 316
BAL, Mieke : 12, 15, 20, 22, 23, 24, 25, 191
BALAKIAN, Anna : 149
BALIBAR, Étienne : 7, 8, 9
BALLABRIGA, Alain : 66, 72
BARDOUX, Didier : 251
BARKER, Howard : 255
BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues : 263
BARYE, Antoine-Louis : 303
BASCHET, Jérôme : 286, 288
BATAILLE, Georges : 231
BAUDIN, Katia : 328
BAUDOUIN, Pierre Antoine : 217
BAXANDALL, Michael : 287
BECKETT, Samuel : 141, 252
BEDE (BEDA) : 47, 62
BEEKES, Robert : 44
BEETHOVEN, Ludwig van : 255

BELTING, Hans : 283, 288
BEN DHIAB, Ahmed : 135
BENJAMIN, Walter : 8, 12, 13, 14, 16, 19, 30, 32, 124, 133, 142, 197, 221, 256
BEOWULF : 48, 49, 50, 51, 58, 59
BERGER, John : 18
BERLANT, Lauren : 18, 19, 155, 156
BETTAYEB, Kheira : 266
BEYER, Andreas : 290
BHABHA, Homi K. : 127
BIANCHETTI, Serena : 68
BINSWANGER, Ludwig : 271
BJØRNSTAD, Fröde : 251, 254
BLISS, Alan Joseph : 49
BOEHME, Jakob : 271
BÖHME, Gernot : 271, 272
BOIÓCALO : 88, 89
BOIS, Yve-Alain : 206
BOLTEN, David Jay : 198
BOLTON, Whitney French : 48, 49, 50, 51
BOLZONI, Lina : 288
BONAVENTURE (saint) : 287
BONHEUR, Rosa : 303
BONI, Tanella : 123, 133
BONNEFOY, Yves : 19, 249
BORGES, Jorge Luis : 142, 148
BOSCH, Emma : 180
BOSWORTH, Joseph : 47
BOUAJILA, Cyrine : 31, 32, 35
BRAIDOTTI, Rosi : 145
BRATE, Erik : 41
BREDEKAMP, Horst : 288
BRIAREUS : 67, 71, 72
BRINKEMA, Eugenie : 201
BRIOSO, Jorge : 228
BROD, Max : 141
BRODSKY, Joseph : 255
BRUHN, Jørgen : 198
BRUNO, Giordano : 255
BURKERT, Walter : 73
BURSCH, Horst : 46
BUTADES : 290
BUTLER, Judith : 95
BYOCK, Jesse : 53

C

CADETE, Teresa M.L.R. : 20, 21, 29, 32
CAIAPHAS : 56, 57, 58
CÁLGACO : 89
CALLIRHOÉ : 221, 222, 223
CALVINO, Italo : 177, 180, 184, 185
CARAÇA, João : 177
CARDOSO, Gustavo : 177
CELAN, Paul : 152, 153
CÉSAR, Jules (CÉSAR, Júlio) : 84, 327
CESARI, Giuseppe : 216
CHABARD, Pierre : 264
CHABLE, Laurence : 251, 252
CHABROL, Claude : 196
CHAGALL, Marc : 268
CHAMPAIGNE, Philippe de : 220
CHAPOUTHIER, Georges : 317
CHARLEMAGNE : 41
CHARLES I, King of Spain (CHARLES V) : 11, 71
CHAZAL, Charles-Camille : 303
CHOAY, Françoise : 264
CHRIST : 10, 26, 56, 57, 58, 228, 234, 235, 287, 288, 327
CIMON : 217
CINEMA SUITCASE (collective) : 199
CIRAOLO, Simona : 22, 180, 183, 184, 186
CITOT, Vincent : 269
CIXOUS, Hélène : 130
CLAIR, Jean : 310
CLÁUDIO : 81, 83, 84
CLAUDIUS IOLAUS : 66
CLEARCHUS : 72
CLEASBY, Richard : 46
CLUWER, Philip : 12
COLERIDGE, Samuel Taylor : 255
CONSEJO-PANO, Elena : 180
CONSTANTINE, David : 239
CONYBEARE, Frederick Cornwallis : 70
CORÉSUS : 220, 221, 222, 223
CORNIOLE, Giovanni delle : 285
COROMINAS, Joan : 44
CORREDERA, Made : 228, 233
CORTELAZZO, Manlio : 46
COTTILLE-FOLEY, Nora : 111, 119
COUTURIER, Marc : 18, 25, 32, 33, 34, 321, 324, 327, 328
CRAIGIE, William : 46
CRARY, Jonathan : 203
CREWS, Judith : 243
CUCINA, Carla : 48
CULLER, Jonathan : 191, 195, 200
CURTIUS RUFUS, Quintus : 69
CURTY, Emma : 19, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34

D

DAGEN, Philippe : 307
DAMISCH, Hubert : 206

DARWIN, Charles : 143, 303
DA VINCI, Leonardo : 144
DAVOINE, Françoise : 207
DELACROIX, Eugène : 303
DE LAURETIS, Teresa : 201
DELEUZE, Gilles : 23, 27, 141, 142, 144, 189, 198, 199, 200, 208, 236, 237
DEL VALLE, Camilo : 18, 20, 26, 27
DERRIDA, Jacques : 131, 134, 162, 215
DESCARTES, René : 144
DE SMET, Catherine : 264
DE VRIES, Jan : 46
DEWEY, John : 268
DICÆARCHUS : 69
DICK, R.A. (Josephine Leslie) : 295
DIDEROT, Denis : 21, 24, 213-224
DIDI-HUBERMAN, Georges : 29, 254, 258
DIETERLE, William : 301
DINSHAW, Carolyn : 103
DIODORUS SICULUS : 13, 17, 66, 71, 73, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104
DIONYSIUS THE AREOPAGITE : 287, 289
DIONYSIUS PERIEGETES : 10, 68, 73
DOBBIE, Elliot van Kirk : 49
DOLCETTI, Paola : 74
DOMICIANO : 88
DONALDSON-EVANS, Mary : 197
DRIJVERS, Jan Willem : 81
DÜBNER, Johann Friedrich : 12
DUFFY, Jean H. : 109, 113
DUNNE, Philippe : 297
DUNNING, Thomas Patrick : 49
DUPARC, François : 125
DUPRONT, Alphonse : 267
DÜRER, Albrecht : 307

E

ECKERT, Christina Annalena : 14, 95, 102
EDWARDS, Cyril : 55, 56
EGILL SKALLA-GRÍMSSON : 54, 55, 58
EICHMANN, Adolf : 171, 172
EINSTEIN, Albert : 268
EIRIK HARALDSSON « Bloodaxe » : 54
ELIADE, Mircea : 9, 32, 65, 239, 242, 267
ELIOT, Thomas Stearns : 157
EPSTEIN, Julia : 95
ERASMO : 144
ERATOSTHENES : 69
ERNOUT, Alfred : 28
EUMELUS : 67
EUPOLIS : 66
EURÍPIDES : 83

F

FANON, Frantz : 114
FAHY, Everett : 283
FARIOLI CAMPANATI, Raffaella : 42
FEBVRE, Lucien : 12
FÉDIER, François : 270
FELL, Christine : 50
FELMAN, Shoshana : 203
FERNÁNDEZ CAMACHO, Pamina : 10, 11, 20, 25, 32, 67, 70, 72
FERREIRA LOPES, Maria José : 11, 12, 20, 25, 28
FICHTE, Johann : 149
FISCHER, Chris : 282, 284, 289, 291
FLAUBERT, Gustave : 12, 23, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 210
FLAVO : 86
FLAXMAN, Gregory : 189
FLORENCE, Monica : 104
FORCELLINI, Ægidius : 44
FOUCAULT, Michel : 142, 144, 145
FRA ANGELICO : 281, 289, 290
FRA BARTOLOMEO : 33, 34, 281-291
FRAGONARD, Jean-Honoré : 220, 221, 222, 223
FRANCE-LANORD, Hadrien : 270
FRANKEL, Katherine K. : 179
FREEDBERG, David : 287, 288
FRÉMIET, Emmanuel : 303
FREUD, Sigmund : 195, 199, 203
FRIED, Michael : 196
FRIEDMAN, Terry : 325
FROST, Robert : 130

G

GAL, Corinne : 270
GALEN : 101
GAMAKER, Michelle Williams : 23, 193, 198
GARCÍA LORCA, Federico : 270
GARCÍA Y BELLIDO, Antonio : 66
GARRANDÉS, Alberto : 228
GAUS, Günter : 170, 172
GAUTIER, Théophile : 323
GELICHI, Sauro : 42
GENETTE, Gérard : 22, 24, 178, 185, 213, 214
GERMÂNICO : 82, 85, 86
GERVASI, Teresa : 45, 47
GERYON : 68, 70, 73, 74

GHACHEM, Moncef: 135
GIAMBERTI, Francesco: 283
GIOTTO (DI BONDONE): 268
GIOVANNINI, Carla: 42
GIOVIO, Paolo: 71
GJELSVIK, Anne: 198
GLEASON, Maud W.: 99, 100, 102
GODARD, Jean-Luc: 252
GODIN, Christian: 323
GOLDBERG, Itzhak: 303
GOLDBERG, Jonathan: 102
GOLDSWORTHY, Andy: 18, 25, 32, 33, 34, 321, 325, 327, 328, 329
GREEN, André: 7
GREGORY THE GREAT (GREGORIO MAGNO): 42, 287
GREGORY OF TOURS (GREGORIUS TURONENSIS EPISCOPUS): 12, 42
GREIF, Olivier: 255
GREIMAS, Algirdas Julien: 46
GRENIER, Catherine: 328
GREUZE, Jean-Baptiste: 218
GRIMM, Friedrich Melchior: 213, 222
GROSOS, Philippe: 269
GRUSIN, Richard: 198
GUATTARI, Félix: 144, 208, 236, 237
GUICHONNET, Paul: 12
GUNNELL, Terry: 42

H

HACKER, Marilyn: 19, 124, 127
HAENDEL, Georg Friedrich: 255
HALL, Stuart: 134
HAMDOUNE, Christine: 72
HARAWAY, Donna: 143, 144
HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth: 303, 310, 311
HARRISON, Rex: 295
HARTMANN, Karl Amadeus: 255
HAWTHORNE, Nathaniel: 295
HEANEY, Seamus: 15, 48, 49, 50, 51
HECHT, Hermann: 203
HEIDEGGER, Martin: 16, 17, 167, 169, 170, 263, 270, 314, 315
HÉLARY, Muriel: 251
HERACLES: 68, 70, 71, 72, 73, 74
HERCULES: 11, 67, 68, 69, 71, 75
HERMAPHRODITOS: 13, 14, 16, 17, 27, 95-104
HERMÈS (HERMES): 13, 96, 275, 276
HERODOTUS (HERÓDOTO): 74, 82
HERTICH, Alexander: 109, 111
HERTU, Ida: 251
HESIOD: 67, 72, 73, 74
HIPPOCRATES: 13, 66, 98, 99, 101, 105
HITCHCOCK, Alfred: 295, 301
HOCKNEY, David: 307
HÖFER, Candida: 303, 310
HOFFMANN, Hartmut: 42
HOFMANN, Johann Baptist: 47
HOLDEN, Jonathan: 158
HÖLDERLIN, Friedrich: 16, 239, 248
HOLMES, Brooke: 14, 100, 101, 102
HOMER: 67, 68, 72, 74
HOUGH, Graham: 149
HUSSERL, Edmund: 153, 154

I

ILLOUZ, Eva: 196
ISAAC, Benjamin H.: 81
ITÁLICO: 84

J

JACCOTTET, Philippe: 19, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 239-250
JAMES, William: 265
JANKÉLÉVITCH, Vladimir: 15
JIRSA, Tomáš: 199
JOLY, Vincent: 251, 260
JORDAN, Shirley: 113
JOSPE, Nicholas: 104
JOUANNA, Jacques: 98
JÚDICE, Nuno: 180

K

KAFKA, Franz: 141, 142, 251, 255, 256, 257, 300, 311
KAGEL, Mauricio: 255
KAHN, Louis I.: 31, 264, 267, 268, 273, 274, 275
KALLON: 99, 100
KANT, Immanuel: 166, 273, 317
KANTOR, Tadeusz: 252, 254
KARSENTY, Éric: 310
KESSLER, Suzanne J.: 99
KIERKEGAARD, Søren: 255, 259
KING, Helen: 14, 101, 102
KLEIN, Ernest: 46
KLINCK, Anne L.: 50
KLUGE, Friedrich: 45
KOURNIATI, Marilena: 264
KRAPP, George Philipp: 49
KRAUSS, Rosalind: 307, 331

KUHN, Alfred : 54
KUNZ, Keneva : 51, 52, 53
KURTÁG, György : 255

L

LABBÉ, Mickaël : 264
LABICHE, Eugène : 255, 256, 257
LACAN, Jacques : 131, 331
LA GRENÉE (LAGRENÉE), Louis-Jean-François : 216, 217
LALO, Édouard : 255
LAMARCK, Jean-Baptiste : 303
LANDOWSKI, Eric : 108
LANGBOUR, Nadège : 21, 24, 25, 214
LAQUEUR, Thomas : 14, 100, 101, 102
LATOUR, Bruno : 145
LEAL, Filipa : 177, 179
LEBLANC, Jérémie : 27
LE BRETON, David : 27, 245
LECOMTE, Vincent : 18, 24, 25, 32, 33, 34, 35
LE CORBUSIER : 31, 264, 267, 268, 269, 273, 275
LEHMANN, Winfred P. : 46
LEITCH, Thomas : 197
LEITO : 88
LE PRINCE, Jean-Baptiste : 219
LEROY-VIÉMON, Brigitte : 270
LE SUEUR, Eustache : 220
LEUTRAT, Jean-Louis : 299
LEVI, Melih : 18, 19, 20, 21
LEZAMA LIMA, José : 228
LLOYD, Albert L. : 46
LOJKINE, Stéphane : 223
LOMBARD, Pierre : 287
LOPEZ, Francisco : 255
LÓPEZ MELERO, Raquel : 70
LORENZ, Chris : 192
LÖWE, Heinz : 42
LUDZ, Ursula : 20
LÜHR, Rosemarie : 46
LYOTARD, Jean-François : 321

M

MACCULLOCH, John : 52
MACROBIUS : 74
MALDINEY, Henri : 270
MALRAUX, André : 215
MALÓRIX : 87
MANGANARO, Jean-Paul : 251, 252, 253
MANGEN, Anne : 179
MANGUEL, Alberto : 183
MANKIEWICZ, Joseph Leo : 29, 33, 35, 295, 297, 299, 302
MARCO LICÍNIO CRASSO : 83
MARCOMER : 12
MARIN, Louis : 281
MARLIANO, Luigi : 71
MARRATI, Paola : 199
MARCIAL : 88
MARTINŮ, Bohuslav : 255
MARX, Karl : 189, 203
MASSOUDY, Hassan : 135
MATHIEU, Jean-Claude : 239
MATTOS, Margareth : 180
MATZNER, Sebastian : 102
MAURIER, Daphné du : 295
MCCAIN, Murray : 181
MCCARTHY, Mary : 165
MCKENNA, Wendy : 99
MCLEAN, Steve : 230
MCTURK, Rory : 58
MEHERDATES : 83
MEILLET, Alfred : 28
MELA, Pomponius : 68
MELÃO, Dulce : 22, 24, 32, 182
MELI, Marcello : 41
MELQART : 68, 70, 72
MEMLING, Hans : 283
MEMMI, Albert : 114, 115
MENDELSUND, Peter : 179
MENDONÇA, Sandro : 177
MENON, Madhavi : 102
MERCURY : 96, 98
MÈREDIEU, Florence de : 321, 322
MÉRIGEAU, Pascal : 297
MERLEAU-PONTY, Maurice : 330
METZ, Christian : 35, 296
MEYERHOLD, Vsevolod Emilievitch : 253
MICHAUD, Guy : 323
MICHENER, Diana : 303, 305, 306
MILLER, Thomas : 47
MISHIMA, Yukio : 230
MITCHELL, Stephen A. : 53
MOLES, Abraham : 272
MOMMSEN, Theodore : 80
MONDZAIN, Marie José : 192
MONET, Claude : 307
MONK, Philip : 332
MONTESQUIEU : 170
MORE, Thomas : 144
MOREAU, Gustave : 303
MOREAUX, Raphaël : 327
MORRIS, Robert : 18, 25, 32, 33, 34, 321, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332

MOTTE, Warren : 112, 114
MOUDILENO, Lydie : 107, 108, 114, 115, 119
MÜLLER, Karl W. F. : 12
MUÑOZ, José Esteban : 161

N

NANNO : 99, 100
NAYAR, Pramod : 144, 145
NDIAYE, Marie : 14, 17, 20, 107-120
NECKEL, Gustav : 54
NERO : 87, 88
NICCOLI, Ottavia : 288
NIETZSCHE, Friedrich : 141, 324
NIKOLAJEVA, Maria : 22, 179
NONO, Luigi : 269
NORDMAN, Daniel : 12
NORDMANN, Ingeborg : 20
NOUSS, Alexis : 126, 129

O

OLARIU, Dominic : 282, 290
ONDJAKI : 182
OPHULS, Max : 301
ORDINE, Nuccio : 177, 178
OTTO, Rudolf : 266
OUVRARD, René : 269
OVIDE (OVID, OVÍDIO) : 13, 16, 17, 80, 81, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 255, 323

P

PARENZAN, Giovanni : 330
PAROLI, Teresa : 43, 58
PARRHASIOS : 220
PASCAL, Blaise : 283
PAUL (saint) : 26
PAULINO, Pompeio : 87
PAUSANIAS : 223
PERETTI, Aurelio : 69
PÉRO : 217
PETER (saint) : 10, 56, 57, 58
PETER MARTYR (saint) : 285
PHAETOUSA : 99, 100
PHERECYDES : 74
PHILOSTRATUS : 10, 68, 70
PIANO, Renzo : 269
PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanfrancesco : 285
PIERO DELLA FRANCESCA : 287
PIERO DI COSIMO : 283
PIERRE, Karine : 251
PIERRE ET GILLES : 230
PILLOT, Éric : 303, 310
PINA, Manuel António : 181, 183, 184
PINDAR : 10, 67, 70, 71, 72
PIÑERA, Virgilio : 26, 27, 227-237
PLATON (PLATO, PLATÃO) : 25, 68, 70, 167, 222
PLASSERAUD, Emmanuel : 25, 29, 32, 33, 35
PLINY THE ELDER : 10, 59, 68, 69, 70, 71, 74
PLUTARCH : 68
POKORNY, Julius : 43, 44, 45, 47
POLYBIUS : 69
POMMIER, Edouard : 290
PORTMANN, Adolf : 317
POUND, Ezra : 150, 151, 152, 154, 157
PRINCI BRACCINI, Giovanna : 51
PROCOPIUS : 42
PSEUDO-SCYLAX : 69, 70

Q

QUIGNARD, Pascal : 312
QUILLIER, Patrick : 247

R

RAFFESTIN, Claude : 12
RAMOS, Ana Margarida : 180
REMBRANDT : 220
RENAUD, Jean : 51
RENGEL, Bek : 13, 14, 15, 17, 18, 27
RENOIR, Jean : 301, 302
REY, Alain : 274
RICCI, Giovanni : 42
RICHARDSON, John : 81
RIO, Alexis-François : 282
RIVIÈRE, Jean-Marc : 32, 33, 34, 281
ROBBIA, Francesco della : 285
ROCHA, Rogelio Castro : 229, 235
ROCHEREAU, Jean : 251
RODIN, Auguste : 321
ROHMER, Elisabeth : 272
ROMM, James S. : 70
RÓMULO : 81
ROSSINI, Gioachino Antonio : 255
RUBENS, Pierre Paul : 217

S

SAÏD, Amina : 14, 15, 16, 17, 19, 25, 27, 28, 32, 123-136

SAID, Edward W. : 125, 127
SAILOR, Dylan : 89
SALMACIS : 95, 96, 97, 98
SAMSON, Hélène : 245
SANGALLO, Giuliano da : 283
SARAMAGO, José : 181
SARDUY, Severo : 228
SARRAZAC, Jean-Pierre : 253
SARTRE, Jean-Paul : 9
SAVONAROLA, Girolamo : 33, 34, 281-291
SAYAD, Abdelmalek : 126
SCARDIGLI, Piergiuseppe : 45, 47
SCARPETTA, Guy : 252
SCHAFER, Mark : 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235
SCHEFER, Jean-Louis : 306, 308, 309
SCHLEGEL, Friedrich von : 288
SCHLEIERMACHER, Friedrich : 266
SCHMITT, Jean-Claude : 287
SCHUMANN, Robert : 255
SCHÜTZ, Alfred : 270
SCOTT, Carole : 22, 179
SCUDDER, Bernard : 55
SEBASTIAN (saint) : 26, 230, 234, 235
SEBREGONDI, Ludovica : 282, 283
SEGERS, Marie-Jeanne : 125
SEGESTO : 86, 88
SEMIN, Didier : 308, 314
SERGENT, Bernard : 73
SERVAIS, Véronique : 304
SERVIUS : 73
SHAKESPEARE, William : 151, 158, 159, 160
SIBELIUS, Jean : 255
SIGNORILE, Patricia : 219, 220
SILHOL, Mylène : 135
SILVERMAN, Kaja : 204
SIMEK, Rudolf : 53
SIMILLE, Françoise : 27, 240
SIMMEL, Georg : 126
SKAFFARI, Marja : 190
SMITHSON, Robert : 331
SOEIRO, Ricardo Gil : 18, 21, 27, 35
SOLINUS : 74
SPINELLI, Niccolò : 283
SPINOZA, Baruch : 237
SPRINGER, Otto : 46
STEINBERG, Ronald M. : 282
STEPHANUS BYZANTIUS : 66, 74
STESICHORUS : 67
STEVENS, Wallace : 130
STRABO (ESTRABÃO) : 10, 12, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 83
STRADTER, Philip A. : 287
STRAVINSKY, Igor Fiodorovitch : 255
STRYKER, Susan : 103, 104
SULA, Lúcio Cornélio : 81
SULPICIUS ALEXANDER : 12
SYME, Ronald : 79
SYMONS, Arthur : 149, 150
SZYMBORSKA, Wisława : 145, 146, 147

T

TACITE (TACITUS, TÁCITO) : 11, 12, 79-90
TANEÏEV, Sergueï : 255
TANGUY, François : 29, 31, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261
TANNER, Marie : 71
TÊKO-AGBO, Ambroise : 111, 113
TERMINUS : 15, 81
TESNIÈRE, Lucien : 48
THÉÂTRE DU RADEAU : 21, 29, 251- 261
THEODERIC : 41, 42
THEOPHRASTOS : 96
THÜRLEMANN, Felix : 41
TIBÉRIO : 79, 82, 83
TIERNEY, Gene : 295
TODOROV, Tzvetan : 299
TOLLER, Thomas Northcote : 46, 47
TOMESCU, Daniela : 14, 17, 20
TROUSSET, Pol : 80
TURNER, Victor : 16, 17, 42, 191
TUSNELDA : 86

U

UKERT, Fridriech August : 12
UHLENBECK, Christianus Cornelius : 43
ULLMAN, Berthold L. : 287

V

VALÉRY, Paul : 255, 261
VAN EYCK, Jan : 283
VAN GENNEP, Arnold : 189, 191
VAN HAESEBROECK, Élise : 21, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 251
VANOTTI, Gabriela : 67
VARÈSE, Edgard : 269
VASARI, Giorgio : 282, 289
VASCO, Zara : 269
VELLODI, Kamini : 198
VENUS : 96, 98
VERDAGUER, Jacint : 68
VERNANT, Jean-Pierre : 267, 275
VERNET, Claude Joseph : 219, 221

VERNET, Marc : 300
VERRITO : 87
VIGFUSSON Gudbrand : 46
VIRGÍLIO : 80, 81
VITRUVE : 269
VIVALDI, Antonio : 255
VOKE, Sarah : 7, 14, 15, 17, 19, 20, 25, 27, 28, 32
VONONES I : 83, 84

W

WACKENRODER, Wilhelm Heindrich : 282
WALDE, Alois : 47
WALKER, Bessie : 86
WALSER, Robert : 255
WATSON, Chris : 255
WEBER, Samuel : 12, 13
WEIL, Simone : 17, 134
WEISS, Peter : 255, 258
WELLES, Orson : 301
WENDERS, Wim : 301, 302
WESSELS, Christopher : 195
WHITTAKER, Charles Richard : 12
WILKINS, John : 142
WILLIAMS, William Carlos : 155
WILLIAMS GAMAKER, Michelle : 23, 191, 193, 198
WILSON, Robert (Bob) : 252
WINOGRAND, Gary : 303
WINTERS, Yvor : 149
WIRTH, Jean : 286
WRENN, Charles Leslie : 48, 49, 50, 51
WRIGHT, Alison : 282
WUNENBURGER, Jean-Jacques : 263, 266

X

XENAKIS, Iannis : 269

Z

ZAMORA LÓPEZ, José-Ángel : 66
ZATORRE, Robert : 266
ZEUXIS : 220
ZINK, Rui : 177
ZIRONI, Alessandro : 9, 10, 20, 25, 28, 32, 35, 41, 43
ZOLLI, Paolo : 46
ZSCHACHLITZ, Ralf : 221
ZUMTHOR, Peter : 31, 264, 267, 268, 269, 273, 274, 275

Table des matières

Jacopo Masi
INTRODUCTION.
THRESHOLDS: A MANIFOLD SPACE 7
1. *Limes* / *limen* 8
2. Margin(alitie)s 12
3. Thinking on the threshold 17
4. Between arts 21
5. Perceptions I: Intensities 25
6. Perceptions II: (In)Visibilities 33
Bibliography 36

1.
LIMES* / *LIMEN

Alessandro Zironi
THRESHOLDS IN MEDIEVAL GERMANIC LANGUAGES AND LITERATURES 41
1. Introduction 41
2. Words for threshold 43
3. Threshold as border 47
4. Threshold as passage to the supernatural dimension . . 51
5. Threshold as a place of struggles and meetings 53
6. Threshold as separation 56
7. Final remarks 58
Bibliography 60

Pamina FERNÁNDEZ CAMACHO

SEA, EARTH, HEAVEN AND HELL. THE FOURFOLD INTERSECTION ΠΑΡ' ΕΣΧΑΤΟΩΝΤΑ ΓΑΔΕΙΡΑ 65
INTRODUCTION. BOUNDARIES AND THRESHOLDS 65
THE HORIZONTAL THRESHOLD. BETWEEN EARTH AND SEA 66
THE VERTICAL THRESHOLD. BETWEEN HEAVEN AND HELL 71
BIBLIOGRAPHY 76

Maria José FERREIRA LOPES

LIMIARES DO ROMANO E DO BÁRBARO, LIMITES TRÁGICOS DA LIBERDADE: UM COMENTÁRIO A TÁCITO, *ANNALES*, 13, 53-56 79
IMPERIUM SINE FINE 79
O CONCEITO DE FRONTEIRA E SUA VERBALIZAÇÃO 81
O BÁRBARO LÁ FORA 82
TÁCITO E OS GERMANOS: ENTRE O ESTEREÓTIPO E ADMIRAÇÃO . 84
LIMITES GEOGRÁFICOS E HUMANITÁRIOS EM *ANNALES*, 13, 53-56 87
BIBLIOGRAFIA 90

2.
MARGIN(ALITIE)S

Bek RENGEL

LIMINAL OR LIMITED? HERMAPHRODITOS ON THE THRESHOLD OF GENDER 95
INTRODUCTION 95
LIMINAL BEING 96
LIMITED BEING 97
THEORIZING AMBIGUITY 100
QUEER UNHISTORICISM: LIBERATING THE LIMITED 102
BIBLIOGRAPHY 105

Daniela TOMESCU

IDENTITÉ, MARGINALITÉ ET INCERTITUDE VICTIMAIRE : *EN FAMILLE* DE MARIE NDIAYE ET LES INCONSISTANCES DES LECTURES EN CLÉ POSTCOLONIALE 107
1. UN RÉCIT ALLÉGORIQUE DE LA SUBALTERNITÉ EN MANQUE D'ALTÉRITÉ RACIALE 108
Confusion identitaire et méconnaissance de son « autre » : la mauvaise interprétation de l'excessif et du liminal . . 109
2. UNE CONDITION SUBALTERNE INCERTAINE : FANTASTIQUE, FLOU GÉNÉRIQUE ET HÉGÉMONIE IMAGINÉE 113
Sujétion et mêmeté : les seuils aléatoires de tolérance de la différence 115
Une ostracisée dans un monde de la non-appartenance ? . . 117
CONCLUSIONS 119
BIBLIOGRAPHIE 121

Sarah VOKE

THE SORROW OF THRESHOLDS EXPRESSED THROUGH FEMININE EXILE POETRY 123
EXILE AS A THRESHOLD EXPERIENCE 125
POETICS OF THRESHOLD 127
The sorrow of in-between spaces 127
Threshold identities 129
Poetry as a threshold zone 133
BIBLIOGRAPHY 136

3.
THINKING ON THE THRESHOLD

Ricardo Gil SOEIRO

DO RISO DE NIETZSCHE À ENCICLOPÉDIA DE BORGES: ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE LIMIARES PÓS-HUMANISTAS 141
BIBLIOGRAFIA 148

Melih LEVI

JOHN ASHBERY: THINKING OF IMAGES TO IMAGES OF THINKING 149
BIBLIOGRAPHY 163

Teresa M.L.R. CADETE

ZONAS DE LUZ, DE SOMBRA E DE PENUMBRA – NO LIMIAR DA CONCEPÇÃO ARENDTIANA DE POLÍTICA . . . 165
BIBLIOGRAFIA 174

4.
BETWEEN ARTS

Dulce MELÃO

GRAFIAS DOS PERITEXTOS NO LIVRO-ÁLBUM: PROPOSTAS DE TRAVESSIAS NAS (ENTRE)LINHAS DE *O ROSTO DA AVÓ* 177
INTRODUÇÃO 177
1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO 178
2. *O ROSTO DA AVÓ* – (ENTRE)LINHAS E FIOS 180
CONSIDERAÇÕES FINAIS 184
BIBLIOGRAFIA 185

Mieke BAL

PRECARITY AS THRESHOLD AND GROUNDS OF COMPARISON 189
PRECARITY: EXISTING IN-BETWEEN 189
GROUNDS OF COMPARISON 192
ART AND THE WORLD: CRITICAL IMMERSION 194
TRANSLATING CONTEMPORANEITY 196
ARTISTIC RESEARCH AND AFFECTIVE IMAGING 198
NARRATIVE LOOKING 201
COMPARISON AS A POLITICAL TOOL 207
BIBLIOGRAPHY 209

Nadège Langbour

DIDEROT CRITIQUE D'ART ET LES CADRES DES TABLEAUX : LES SEUILS COMME ESPACE DE CRÉATION ? 213
Les seuils picturaux : une hétérogénéité à interroger . . . 213
Le cadre du tableau : le spectateur au seuil de la scène peinte 215
Investir le cadre : le seuil pictural comme espace de création littéraire 220
Bibliographie 224

5.
PERCEPTIONS I: INTENSITIES

Camilo Del Valle

THE SEMANTICS OF FLESH. THE BLURRY LIMITS BETWEEN EROTICISM, RELIGION AND POLITICS IN VIRGILIO PIÑERA'S *LA CARNE DE RENÉ* 227
The Butcher Shop: Church and Meat Market 228
Saint Sebastian: Pleasure and Pain 230
Piercing the Pauline Threshold: Soul and Flesh 232
To Get Actively Penetrated: the Christ and Queerness 234
The Body without Organs: A Conclusion 236
Bibliography 238

Emma Curty

PHILIPPE JACCOTTET, LE CORPS AU SEUIL 239
La physique du seuil 240
Une scénographie sensorielle 244
« Alors, on regarde et on rêve » 247
Conclusion 249
Bibliographie 250

Élise VAN HAESEBROECK

SOUBRESAUT DU THÉÂTRE DU RADEAU, UNE « PRÉPARATION AU METTRE EN SCÈNE DE LA MISE EN SCÈNE » 251
I. UN ESPACE-SEUIL 252
Entre perspective classique et embrouillamini baroque . . . 252
Au seuil entre le jardin d'enfants et le jardin des délices . . 253
L'improbable du seuil entre obscurité et clarté 254
II. AU BORD DU SENS 255
La fragilité du seuil entre perceptible et imperceptible 255
Amener le spectateur dans un endroit où il manquera toujours une résolution 256
« L'homme est un, c'est-à-dire, que dans le vol est aussi le repos, et dans le repos, le vol » 257
III. RENOUVELER NOTRE PENSÉE DE L'IMPUR 258
Chaotiser les hiérarchies culturelles 259
Au seuil entre grotesque et sublime 259
L'acteur au seuil entre jeu et non-jeu 260
BIBLIOGRAPHIE 261

Cyrine BOUAJILA

LA CONCEPTION HERMAÏQUE MUSICALE DE L'ESPACE CHEZ LES ARCHITECTES DU *MYSTERIUM*. L'ESPACE DU SACRAL COMME ESPACE-SEUIL OU ENTRE-LIEU . . . 263
PAROLE D'ARCHITECTES 263
ARCHITECTES DU *MYSTERIUM* ? 265
LE *SACRAL*, UN ANCRAGE À L'EXISTENTIAL 267
LE LIMINAL ET LE MUSICAL : *STIMMUNG* ET SPATIALITÉ THYMIQUE 268
OBJET EN *EX-TENSION* / ESPACE EN *IN-TENSION* : LE SILENCE DANS L'EXPÉRIENCE DE L'« ENTRE-LIEU » 271
IM/MATÉRIALITÉS DU SACRAL : L'ESPACE DU *MYSTERIUM* COMME ESPACE « PRO-PHANE » 273
CONCEPTION « HERMAÏQUE MUSICALE » DE L'ARCHITECTURE DU *MYSTERIUM*. 275
BIBLIOGRAPHIE 276

6.
PERCEPTIONS II: (IN)VISIBILITIES

Jean-Marc Rivière

THE PICTURE AS *TRANSITUS*: THE *PORTRAIT OF SAVONAROLA* BY FRA BARTOLOMEO 281
Bibliography 291

Emmanuel Plasseraud

QUAND LA PORTE S'OUVRE… SEUILS GÉOGRAPHIQUE, NARRATIF ET SYMBOLIQUE DANS *L'AVENTURE DE MADAME MUIR* (JOSEPH L. MANKIEWICZ, 1947) 295
L'entrée dans la maison 296
Premières observations sur l'état de la maison 297
La découverte du « fantôme » 298
Conclusion 301
Bibliographie 302

Vincent Lecomte

PAR-DELÀ LA GRILLE. GILLES AILLAUD : DÉJOUER LE PIÈGE 303
L'art animalier : créer l'animal 304
Une enquête plastique 306
Déjouer le piège 311
La scène picturale 314
L'art animal 316
Bibliographie 319

Elisabeth AMBLARD

LE MIROIR DES LACS. SEUILS ET ESPACES – PLACES ET FONCTIONS DU MIROIR ET DE L'EAU RÉFLÉCHISSANTE DANS LES ŒUVRES : *UNTITLED (PINE PORTAL WITH MIRRORS)* DE ROBERT MORRIS (1961), *STICKS IN WATER* DE ANDY GOLDSWORTHY (1988) ET *BARQUE-MIROIR* DE MARC COUTURIER (2002) 321

I. L'EAU ET LE MIROIR : SURFACE ET PROFONDEUR – FIGURES DE L'OXYMORE 322

Eau et miroir – obstacle et passage 323

II. PRÉSENTATION DESCRIPTIVE DES ŒUVRES – RAPIDE CONTEXTE 324

III. L'OBJET, L'EAU ET LE MIROIR : LES VECTEURS 326

La barque : solide 326

Cadre et cercle 327

IV. ESPACE(S) AUTRE(S) 330

BIBLIOGRAPHIE 332

INDEX NOMINUM 335

TABLE DES MATIÈRES 343

De l'Antiquité classique à la contemporanéité, notre organisation de l'espace, du temps, du savoir, notre interprétation des relations que les êtres humains tissent entre eux et avec le monde environnant, notre représentation de la délicate articulation entre dimension terrestre et dimension surnaturelle de l'existence, finissent toutes, tôt ou tard et de manière plus ou moins explicite, par se confronter avec la notion de « seuil ». Mais qu'est-ce qu'un « seuil » ? La question est plus complexe qu'il n'y paraît.

En convoquant des spécialistes de différents domaines d'études littéraires et artistiques et en faisant dialoguer une grande variété d'approches et perspectives, ce volume n'entend pas forcer une réponse illusoirement univoque et catégorique, ce qui ne pourrait se faire qu'au prix de simplifications excessives et trompeuses, mais, bien au contraire, il vise à rendre compte de la richesse sémantique et symbolique, ainsi que des ambiguïtés foncières, de cette notion complexe et polymorphe qui défie toute pensée binaire.

Jacopo Masi, docteur en littératures de l'Europe Unie, est chercheur au Centre d'Études Classiques de l'Université de Lisbonne.

Rui Carlos Fonseca est chercheur au Centre d'Études Classiques de l'Université de Lisbonne et professeur adjoint invité à l'Université de Madère, Funchal.

Bruno Henriques est docteur en littérature comparée et professeur au sein de la Carlucci American International School of Lisbon.

Patrícia Lourenço, docteure en littérature comparée, est chercheuse au Centre d'Études Comparatistes de l'Université de Lisbonne.

Ont contribué à ce volume : Elisabeth Amblard, Mieke Bal, Cyrine Bouajila, Teresa M. L. R. Cadete, Emma Curty, Pamina Fernández Camacho, Camilo Del Valle, Maria José Ferreira Lopes, Ricardo Gil Soeiro, Nadège Langbour, Vincent Lecomte, Melih Levi, Dulce Melão, Emmanuel Plasseraud, Bek Rengel, Jean-Marc Rivière, Daniela Tomescu, Élise Van Haesebroeck, Sarah Voke et Alessandro Zironi.

Bibliothèque de Littérature générale et comparée N° 187