

Capitolo VI

L'événement émotif dans La borne SOS 77 d'Arno Bertina et Ludovic Michaux

Sentio, ergo sum. Du moment que nous sentons, nous sommes.

JEAN-GEORGES CABANIS, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, 1802

Le récit sur lequel nous allons nous pencher est, à notre avis, un des plus originaux paru en 2009 (chez Le bec en l'air, petite maison d'édition de Manosque qui publie des livres hybrides, inclassables comme ceux, justement, de la collection «Collatéral» croisant littérature et photographie) et, par là, un des plus déroutants. De même qu'il bouscule les normes, par son refus des codes narratifs conventionnels et par son emploi d'une écriture sans pareille, il bouleverse le lecteur dans son appréhension du monde contemporain. Il le convie en fait à un bien étrange voyage — un périple vers le hors-champ des caméras de surveillance, aux marges de la ville, entre piliers de bétons et voies sans issue, quelque part en 'zone libre' — pour partager avec lui une expérience émotionnelle et cognitive virtuellement déstabilisante.

Aussi la genèse de ce livre est-elle assez inattendue. En effet, il est issu du travail photographique de Ludovic

Michaux¹, comme l'explique le coauteur lui-même dans une sorte de postface. En 2002, alors qu'il photographie les systèmes mis en place dans Paris et sa banlieue pour empêcher les sans abris de s'installer devant les immeubles ou les magasins (ce « mobilier urbain » sinistre qui est fait de pics, grillages, plots), il rencontre l'un d'eux, qui a élu domicile dans un terrain inoccupé près du boulevard périphérique et y réalise d'étonnantes installations avec des objets récupérés dans les poubelles. Il fait la connaissance de cet homme et il en obtient l'autorisation de photographier ses assemblages, faute de pouvoir photographier l'auteur. Deux ans plus tard, Michaux demande à l'écrivain Arno Bertina, pensionnaire comme lui à la Villa Médicis de Rome, de faire un livre avec lui. Mais, au moment où le livre s'écrit, le SDF a disparu.

À partir de ce noyau de réalité, Bertina conçoit alors une fiction à deux voix : celle qui vient du « milieu des bagnoles » et du « vide juridique² », la voix d'un SDF philosophe et artiste qu'on ne voit jamais sur les photos, et l'autre qui parle d'un bureau de surveillance du périphérique, d'un agent habitué à voir le monde à travers des écrans et des caméras fixes. Par conséquent, c'est souvent les mêmes rues, les mêmes places, les mêmes piliers que nous voyons mais de deux points de vue différents, d'« Ici » et de « Là ». Et ces déictiques, comme on peut aisément s'en douter, représentent bien plus que des têtes de chapitre minimalistes qui se succèderaient, parfaitement alternées, tout au long de la narration. Ils renvoient à autant de positionnements

symboliques dans l'espace et dans le temps, si ce n'est dans la vie. Car nos deux auteurs désirent en quelque sorte montrer, en images et en mots, ce que nous ne voyons pas, ou ceux que nous ne voulons pas voir, c'est-à-dire la banlieue métropolitaine et un échantillonnage de ses habitants. Autrement dit, Bertina puise dans les photographies de Michaux la matière chaotique et poétique d'une fiction double, binaire où l'écriture photographique et l'écriture littéraire viennent déployer en parallèle l'envers et l'endroît d'une réalité sociale plutôt glaçante malgré la place faite, en dépit de tout, à l'humanité. Car la panoplie de moyens que notre société conçoit pour séparer les gens, et les abrutir, n'empêche pas qu'il y ait parfois un déclic entre eux, que de leur rencontre jaillisse une parcelle d'émotion, une bribe de réflexion, une petite vérité capable de faire basculer une vie. Ce qui nous est très bien raconté par ce court récit fulgurant qui, sans jouer la carte du pathos [...], fait mouche pourtant³.

Le dispositif formel

Si le rôle que joue la polyphonie dans l'œuvre de Bertina n'est plus à démontrer⁴, la présence de l'oralité dans *La borne* se fait sans doute plus essentielle et plus manifeste. Non seulement les prises de parole des protagonistes se suivent dans une sorte de dialogue soutenu, bien qu'en différé (le premier narrateur écrit un semblant de journal

1. Ludovic Michaux est diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et de l'École Nationale Supérieure de Photographie d'Arles. D'expositions en travaux de commande, il a affiné dans le temps son parcours de photographe urbain. Il vit actuellement à Bruxelles.

2. BERTINA, MICHAUX, *La borne* SOS 77, p. 15 et 34. Dorénavant, *La borne*.

3. FRED ROBERT, *Un monde parfait?*, « Zibeline », mensuel culturel gratuit, 23, 15 octobre–19 novembre 2009.

4. Il suffit de relire le dossier que « Le Matricule des Anges » lui a consacré en novembre–décembre 2006, n. 78, lors de la sortie de son troisième roman, *Anima motrix*.

intime fragmentaire et entaché d'invéraisemblance⁵, tandis que le second entretient une conversation à bâtons rompus avec des interlocuteurs imaginaires), mais l'entrelacs explicite de deux systèmes différents de récit impose aussi un régime d'écriture particulier. Car la présence de photos à l'intérieur du livre n'est pas sans avoir des conséquences importantes, d'ordre éminemment esthétique, sur l'ensemble de la narration. Elle pose, de façon plus ou moins explicite, le problème de l'articulation entre le texte et l'image. Comment se situer par rapport aux photographies? Quelle distance trouver entre celles-ci et le texte⁶?

Tout d'abord, elle semble prôner un type d'écriture qui chercherait à traquer le réel ailleurs que dans les descriptions. La photographie a, en fait, la chance de jouer sur deux cordes: la construction de l'image (elle est cadrée donc composée) et l'histoire condensée qu'elle propose (elle est fixée donc racontée). De ce fait, elle échappe à un défaut parmi les plus déplaisants de la littérature, à savoir la lourdeur explicative, psychologisante, déterministe. La photographie suggère donc à l'écrivain cette économie de moyens, à plus forte raison si celui-ci fait preuve depuis longtemps d'un véritable penchant pour cet art. Ainsi, dans une interview récente, Bertina affirme-t-il: «Depuis que je suis tout jeune (12-13 ans), la photographie est une

5. À bien regarder, quelques dates figurant en tête de chapitre sont fausses: «le jeudi 5 septembre», par exemple, est suivi de «jeudi 25 septembre», ce qui prouve bien le choix d'un plan ostensiblement fictif, *stricto sensu*, où situer le récit des événements.

6. Sur ces questions, voir notamment *Photography and Literature. An International Bibliography of Monographs*, sous la direction d'E. Lambrecht, L. Salu, London, Mansell, 1992; VALERIA SPERTI, *Fotografia e romanzo*, Napoli, Liguori, 2005; *Photographie et romanesque*, sous la direction de D. Méaux, Caen, Minare, 2006.

passion pour moi. Elle a complètement informé (formé) mon regard. Elle a donné, proposé des textures (des qualités de lumière) à mes émotions. De telle sorte qu'avant de savoir les nommer, ou les circonscrire par le langage, j'ai d'abord su quelles textures, quels vernis, quelles qualités de lumière et de cadrage avaient mes émotions — ou quelles textures et quels cadrages avaient le don de m'émouvoir⁷.

Or la photo, à cause des limites mêmes de son format, ne saurait tout dire; elle ne fait, au mieux, qu'ébaucher une histoire et en suggérer les développements. L'écriture, elle, non seulement est capable de combler ces vides par le pouvoir de l'imagination mais, le cas échéant, peut même changer les données de départ par de curieux tours d'affabulation.

On pourrait donc résumer à ceci l'enjeu de la question: si on décrit le sujet de la photo, on le tue mais si la description se trouve après la photo, c'est la photo elle-même qui tue la description. L'écrivain se doit donc d'échapper à ce piège par la création d'un rapport d'étrangeté discrète où le texte réussit à rendre attentif à la photo sans empiéter sur elle, et vice versa, de façon à être gagnant sur les deux tableaux. Cette condition remplie, le lien entre le texte et l'image s'avère sans doute nourrissant: un échange équilibré entre deux forces complémentaires qui, de fait, concourent à façonner une vision nuancée, et par là plus complète, du monde. Tant pis si elle n'est pas des plus engageantes, comme nous allons bientôt le constater. Ce qui compte pour l'heure c'est de souligner l'importance

7. Nous citons un court extrait de l'entretien que Bertina a très gentiment accordé par mail, le 13 mars 2010, à Anna Grumo, une étudiante de l'université de Bari travaillant justement sur *La borne* pour son mémoire de maîtrise.

de la posture narrative adoptée, des repères pris avant d'aborder le récit proprement dit d'une expérience 'hors du commun'.

L'incipit, par exemple, est ainsi particulièrement révélateur d'un choix d'optique fait en amont du texte, d'une sorte de focalisation de base dont le lecteur est invité à suivre l'affermissement au fil des pages. La cassure qui divise en deux tronçons la toute première phrase du livre (abstraction faite du Prologue, à caractère narratif néant) « Trente-cinq kilomètres et quatre cents mètres — mais qui les parcourt de bout en bout? »⁸ semble marquer une fracture nette, même au niveau typographique, entre deux mondes: celui des données factuelles, mathématiques, soi-disant objectives, et celui des interrogations subjectives, incertaines, foncièrement humaines. Or cette amorce d'opposition se double, en réalité, d'un clivage beaucoup plus profond entre deux approches possibles des événements à venir et à raconter: un investissement émotionnel faible vs une forte charge émotionnelle. Et nous savons, pour en avoir salué le choix, que le plateau de la balance penche ici sans faute en faveur de la seconde approche, comme si les auteurs de cette fiction voulaient, dès le début, tabler sur le rapport biaisé, oblique, que l'art entretient toujours avec le réel, la photographie pas moins que la littérature, y compris dans leurs formes les plus trompeusement 'réalistes' (le reportage urbain, le journal intime). Un rapport qui ne serait pas fondé sur la réflexion (dans son acception scientifique) mais sur la représentation, avec tout le travail d'agencement qui s'ensuit. Ainsi le travail commencé sur la première phrase a-t-il inévitablement, comme il se doit, un impact énorme sur l'ensemble du livre, qui ne cesse

8. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. II.

de raconter, par une écriture sensorielle, émotionnelle, 'chaude', comme toujours chez Bertina⁹, le trajet du héros vers plus d'humanité et liberté.

D'ailleurs, au cœur de l'écriture de Bertina, il y a toujours l'idée d'une expérience capable d'engendrer un changement sinon une métamorphose. Sa fascination pour toutes les formes de mouvement est primordiale: migration, fuite, voyage, déplacement, exil, errance, divagation... Loin d'être une question essentiellement thématique, le mouvement pour lui s'inscrit au plus profond des mots (jusqu'à se muer en titre, latin, de son avant-dernier roman, *Anima motrix*¹⁰). Du coup, sa phrase éclate, se disloque, s'interrompt, la syntaxe devient haletante, heurtée, ramifiée, et le sens se dégage de toute contrainte extérieure. En effet, si les mots ont tendance à se fixer, dit Bertina, le propre de l'écriture est d'arriver à les mainte-

9. À la question que lui posait l'intervieweur du « Matricule des Anges » sur la logique qui présiderait à la succession de ses livres, l'auteur a répondu ceci: « Quand j'écris *Le Dehors*, je n'ai aucune idée de ce qui va suivre. Je commence *Appoggio* et d'un coup, je vois le lien avec *Le Dehors*. Je vois un prolongement [...]. Chaque livre fonctionne comme un jeu de marelle, quand les gosses lancent un palet et qu'ils ont le droit d'aller jusqu'où ils l'ont lancé. Je lance un bouquin et ça me donne le droit d'aller jusqu'à lui pour continuer. Donc le livre suivant sera plus libre, politiquement, littérairement. Je termine *Appoggio* avec un personnage en fuite en Italie et qui est à la reconquête d'un corps pétri d'inhibitions, de gênes, etc. Je sais, quand je termine *Appoggio*, que le prochain roman sera l'histoire d'un personnage qui marche et qui lors de sa marche sort de sa folie. Je me suis rendu compte que le point commun de ces trois livres, c'est systématiquement l'histoire d'un affranchissement personnel. Même si *Anima motrix* est plus libre que les autres, c'est sans fin [...] ils forment une sorte de triptyque. Les personnages se donnent la main les uns les autres. » (propos recueillis par Thierry Guichard, *Cap au dehors*, « Le Matricule des Anges », 78, novembre-décembre 2006, p. 18). Pareillement, le dernier roman ne fait pas défaut à la règle.

10. Verticales, 2006.

nir ouverts et de parvenir à adopter des formes sans en rester prisonnière. Il est une image qui revient à plusieurs reprises, telle un *leitmotiv* majeur, dans ses deux derniers écrits notamment, *Anima motrix* et *Je suis une aventure*¹¹, les évolutions époustouflantes d'une volée d'oiseaux ou d'un banc de poissons dans leur habitat naturel, les arabesques qu'ils dessinent dans le ciel et dans l'eau¹². La beauté envoûtante de ce «geste» est égale à l'évidence de son symbolisme. C'est aussi la raison pour laquelle on ne trouve presque jamais chez Bertina de phrases figées ou ayant un sens clair. En produisant toujours la merveille, la confusion, voire le trouble chez le lecteur, il essaie de reproduire la polyphonie du monde, la complexité de la vie. Son style, qui se caractérise précisément par le mélange des registres et des voix, par la démesure et l'impureté, dit finalement l'affranchissement de la langue par rapport aux carcans traditionnels. D'où le qualificatif de «néobaroque»¹³ dont on se sert parfois pour définir son écriture.

Le choix des personnages

À lire *La borne SOS 77* dans cette optique, à savoir en tant qu'espace d'expérimentation et de brassage des nouveautés, Bertina semble gagner un autre pari narratologique important, celui qui concerne les interactions entre des personnages romanesques très éloignés, hétéroclites, disparates. En effet, comment faire rencontrer — sans verser

dans le schématisme — des individus que tout semble séparer? Comment mettre en relation quelqu'un qui ne voit le monde que par le filtre d'un appareil technologique (caméra de surveillance, jumelles), qui plus est à partir d'un intérieur bien douillet (lieu de travail clos et insonorisé), et quelqu'un qui, en revanche, mène une existence ouverte à tous les vents, complètement démuné sinon désemparé, «mis à nu», d'autant qu'il vit dehors dans des conditions extrêmes? De toute évidence, au début de leur parcours, nos deux narrateurs se situent aux antipodes de la vie sociale, des modes de vie urbains, à une distance qui paraît sidérale tellement elle est infranchissable. Cela nous est bien suggéré par l'image du globe terrestre déglingué qui surgit parfois au détour d'une description¹⁴, ainsi que par l'évocation des frontières invisibles qui séparent toujours individus et communautés¹⁵. Tout l'espace romanesque du livre est ainsi quadrillé, pointillé, découpé, traversé par des lignes de force, lignes de démarcation, lignes de faille, lignes de fuite... tel une carte sociopolitique à géométrie variable dessinée d'après les multiples réalités qui cohabitent de nos jours au sein du modèle dominant.

Le premier narrateur se présente comme un homme que l'on pourrait facilement définir d'«intégré dans le sys-

14. «Au sol, près du pliant, un globe terrestre. [...] Je l'actionne et tout d'un coup, en ne voyant que l'hémisphère Nord tourner, je réalise que les deux parties ne sont pas solidaires. L'Australie, désormais, est à l'aplomb de l'Alaska. Et donc l'Amérique du Sud, de l'autre côté, oui, a dégagé l'Afrique noire au pousse-toi-d-la-que-j'm'y-mette. Pour se couper du Mexique et se coiffer du Maghreb et du Machrek» (BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 49).

15. «Je touche une paroi de verre séparant deux mondes — ou un palais des glaces et je ne fais que me voir moi — et je me dis C'est tout de même fou complètement fou toutes ces parois vitrées auxquelles on s'cogne en courant pourquoi n'ai-je même pas osé les regarder vraiment?» (BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 70).

11. Verticales, 2011.

12. Cf. BERTINA, *Anima motrix*, pp. 185-186 et *Je suis une aventure*, pp. 180-181.

13. Cf. ÉRIC LORET, *Xénia régnait*, «Libération», 7879, 7 septembre 2006, p. III.

tème», de petit maillon dans la grande chaîne du pouvoir (souvenons-nous qu'il a pour tâche de surveiller et qu'il aide aussi à punir¹⁶). Il mène une existence a priori normale, ordinaire (il a un appartement, une compagne, un travail, une voiture...) alors que l'autre serait plutôt son double paradoxal, son alter ego inquiétant: l'Autre justement, placé comme il est sous le signe de la négation du plus grand dénuement (sans papiers, sans domicile, sans revenus, sans public...). Mais ce qui différencie notre «gardien de la loi» du plus commun des hommes (de ses collègues, par exemple, avec lesquels il entretient pourtant une relation de camaraderie), c'est qu'il est encore capable de jouer — au sens le plus noble du terme¹⁷, rabelaisien oserions-nous dire — et qu'il sait encore s'intéresser à ce qui advient autour de lui. Là aussi, les premières lignes du texte offrent en quelque sorte un mode d'emploi chiffré de la fiction à venir, une manière de kit de lecture à retardement. Elles suggèrent l'idée qu'un bon usage de la vue — surtout quand il est servi par la qualité majeure de tout «chercheur»¹⁸ —, parvient à faire apparaître un terrain de jeu formidable là où sévit normalement la monotonie et la désolation.

Peu font le tour de Paris par curiosité car on ne voit presque

16. «Si un braquage fait l'ouverture du 20 heures, je peux renseigner l'enquête et dire que les malfrats ont pris le périph' entre telle et telle porte — mais dès qu'ils le quittent pour une bretelle d'autoroute ils sont hors champ et ça me désole» (BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 12).

17. «Si le jeu est condamné, c'est un boulevard pour la tragédie», écrit Bertina dans son dernier roman, à la page 178, comme pour réaffirmer la centralité de cette notion dans sa vision du monde.

18. Bertina a écrit récemment: «[...] la curiosité, le fait que l'homme se porte en avant de lui-même (c'est-à-dire chercher)» (BERTINA, *Je suis une aventure*, p. 174).

rien de Paris ou de sa banlieue quand on roule sur le périph'. Il y a les murs antibruit, les passages couverts et ceux où l'on est trop bas pour jeter un œil aux villes voisines. Dont, grosso modo, et indifféremment, tous les immeubles sont couronnés par une énorme publicité. Alors quand je l'emprunte, c'est sans curiosité pour le décor.

Et pourtant,

c'est la curiosité [toujours elle] qui fait que je suis resté quand la plupart de mes collègues changent d'affectation au bout d'un an, abrutis, assommés. [...] j'avais tout de même un monde, à portée des yeux. Un univers plus large et plus complexe que je n'avais cru d'abord — à moi d'aiguiser mon regard¹⁹.

Voilà la condition nécessaire pour démarrer dans l'histoire: il faut que notre 'petit dieu de la création' comprenne que la réalité est un réservoir inépuisable de sujets dignes d'intérêt quand ce n'est d'aventures passionnantes en attente de héros. Il suffit de regarder et non pas de voir, c'est-à-dire de mettre dans le geste une intention «intellectualisée» susceptible de faire toute la différence. À partir de là, l'objet sur lequel il a jeté son dévolu pourra enfin surgir de la nuit primordiale et se manifester. D'abord, il ne sera qu'une «chose» à peine discernable, «une forme plus noire encore» que la bretelle de sortie menant à Porte Maillot, bien que «très active à cet endroit»²⁰. Au fur et à mesure que l'histoire progresse, cette masse informe²¹ prendra l'apparence d'un homme aussi mystérieux qu'intrigant:

19. BERTINA, *Je suis une aventure*, p. 174.

20. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 13.

21. Cela semble faire écho à ce que dit le héros du dernier roman de Bertina au sujet de son drôle de compagnon d'aventure: la forme informe. «Mais je suis fasciné, moi, par le fait que, même dilatée, elle continue d'être

un marginal, un laissé-pour-compte, un loser mais doté d'un talent créateur inouï. Par cette figure saisissante de hors-la-loi contemporain, Bertina non seulement poursuit son questionnement singulier sur la marginalité — sujet qui traverse en profondeur ses livres précédents (*Anima motrix* mais aussi *Le Dehors ou la migration des truites*²² et *Ma solitude s'appelle Brando*²³) d'autant que la question l'intéresse en premier lieu²⁴ — mais bouscule aussi davantage les images consensuelles des exclus, comme nous allons bientôt le montrer.

Mais à l'origine, avant que la « lumière » ne fut et que le mécanisme diégétique s'enclenche vraiment, il y a une voix qui parle à la première personne, un moi qui se raconte. Il dit à sa façon, dans une syntaxe disjointe et des mots d'argot²⁵, comment il en est venu, un jour, à dormir entre le deuxième et le troisième pilier d'une bretelle du périphérique de Paris, à vivre dehors, dans « une absence

un champ de forces qui la maintiennent dans cet état où toutes formes se combattent les unes les autres; il y a de la joie quelque part en elle, maintenant, comme si quelque chose du grand air avait infusé » (BERTINA, *Je suis une aventure*, p. 189). Ce qui prouve bien la permanence de certains sujets de réflexion chez Bertina, tels des marques de fabrication.

22. Actes Sud, 2001.

23. Verticales, 2008.

24. Cf. AURÉLIE ADLER, *Entretien avec Arno Bertina*, août 2009 (texte non publié).

25. Souvenons-nous que la fiction, pour Bertina, gagne en permanence sur le dehors. Elle organise la phrase pour que, hérissée, creusée par les aspérités, elle soit dans un contact rugueux avec le monde ambiant. Il lui faut une phrase et une structure narrative qui puissent être un prisme et non pas une surface uniforme. En somme, la façon qu'a le réel de marquer sa présence dans le texte est une façon pour lui d'inventer de nouveaux rythmes. Cf. BERTINA, *Tenter de mettre le réel en rythme*, in *Voix du contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le récit français d'aujourd'hui*, sous la direction de G. Rubino, Roma, Bulzoni, 2006.

de renforcement»²⁶, dans un intérieur sans murs ni cloisons, entre une sortie et une porte. Toutes ces expressions paradoxales, bâties sur une même aporie, disent bien l'absurdité de la décision prise car l'endroit est foncièrement impossible. Et pourtant, dit-il:

Là, au milieu des baignoies, entre plusieurs parois de béton, entre l'entrée du tunnel qui part sous la dalle, y'a une chose de moi. Même usée par les gaz et le bruit y'a une chose de moi qui persiste, qui dure, molle, sans forme, une chose qui s'maintient, qu'arrive à s'adapter, à supporter²⁷.

Nous sommes confrontés à une silhouette, à un individu qui n'en est pas encore un, à une parole qui se perd dans un paysage urbain — paysage de fer titrait, il y a quelques années, François Bon. Du coup, les similitudes animales (« on devient cloporte en imitant leurs façons »²⁸) et végétales (« j'essaye de me transformer en plante vivace, ou en arbre à bombes »²⁹) surgissent, pour dire cette condition inhumaine, littéralement, au stade initial de sa mutation. Ce moi qui se cherche, se tâte, n'avance pour l'heure qu'à l'aveuglette, n'a pas conscience de soi et se regarde vivre, presque au ras du sol. Il fait également un usage singulier des pronoms personnels *on* et *ils* pour parler aussi bien des gens croisés dans la rue que de ses « collègues » de détresse — tout le monde a son compte —, comme si les autres en général formaient à ses yeux une entité floue bien que toujours séparée, ce qui révèle l'antagonisme à l'œuvre dans son appréhension du réel. Il en va de même

26. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 15.

27. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 15.

28. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 17.

29. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 17.

pour la personnalisation de certains objets ou gestes qui sont dotés d'un pouvoir d'action maléfique (à l'instar de ce qui se passe dans nombre de textes de François Bon travaillant de près les questions de langue): «[...] et je m'étais vu mort tellement les coups m'avaient cogné»³⁰.

En butte à la société entière, en rupture de ban, notre deuxième héros, tel un nouveau Robinson ou un Christophe Colomb en banlieue, s'est ménagé un jour un espace à soi où régner en maître absolu (en témoignent ses relations difficiles avec les autres clochards, qu'il juge soit trop agressifs, soit trop bêtes). En dépit du caractère certes paradoxal du lieu, comme nous l'avons déjà souligné, ce refuge précaire et fragile est pour lui un véritable havre de paix sinon un îlot utopique. Bien qu'il se découpe à peine sur le flux incessant des voitures du périphérique, et qu'il soit tout le temps plongé dans leur vacarme et leur pollution, c'est sans nul doute le seul endroit où il ne risque pas de sombrer. «J'suis là, sur cette langue de terre inconnue, personne ne vient me la reprendre, et j'amasse tous les objets qui m'intéressent pour des sculptures qui font des mondes»³¹.

Par ailleurs, les nombreuses images aquatiques qui viennent irriguer la description de ce «non-lieu» bizarre rappellent immédiatement la «modernité liquide» qu'a évoquée il y a quelques temps déjà le sociologue Zygmunt Bauman³² (avec pour corollaire le liquide amniotique dans lequel baigne la ville postmoderne selon l'architecte Francesco Careri³³), mais elle font aussi songer à *Un livre blanc de*

30. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 15.

31. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 48.

32. Cf. ZYGMUNT BAUMAN, *Liquid Modernity*, 2000 (trad. it. *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2002).

33. Cf. FRANCESCO CARERI, *Walkscapes, Camminare come pratica estetica*,

Philippe Vasset, texte récent et lui aussi 'bifront' (l'écriture romanesque se double ici d'un appareil cartographique) entièrement consacré à une semblable entreprise d'exploration urbaine³⁴.

Image spéculaire de l'écrivain, ce clochard cherche comme lui à ne pas être prisonnier des formes et à en engendrer toujours de nouvelles par la méthode de l'assemblage. Il détourne, en fait, les objets de leur usage instrumental, premier, transitif, marchand et leur fait cadeau d'une seconde valeur, intransitive cette fois-ci, non fonctionnelle, et finalement artistique. La très belle page qui est consacrée au reflet dans un miroir piqué d'une figurine de mariés en plastique pour pièce montée est révélatrice de ces changements de destination qui sont, en définitive, de véritables changements d'état³⁵. Susceptibles de ranimer des objets donnés pour morts ou condamnés à la casse, ces opérations s'apparentent à autant de 'résurrections' laïques. Voilà pourquoi son atelier de création en plein air peut aussi être considéré comme un espace de liberté inouïe³⁶, sinon un laboratoire scientifique *sui*

Torino, Einaudi, 2006: «[...] un liquido amniotico dove si formano spontaneamente gli spazi dell'*altrove*, un arcipelago urbano da navigare andando alla deriva, una città in cui gli *spazi dello stare* sono le isole del grande mare formato dallo *spazio dell'andare*» (p. 4). Tout le livre est une analyse, aussi approfondie que stimulante, des aboutissements actuels des *transurbanze*, à savoir de ces promenades en ville ou dans ses alentours qui connaissent une grande vogue, notamment en France, au XIX^e et XX^e siècles, et qui surent, entre autre, si bien sonder l'inconscient de Paris. L'auteur est, en particulier, membre du collectif *Stalker/Osservatorio Nomade*, une structure ouverte et interdisciplinaire qui poursuit recherches et projets sur la ville à travers l'expérience directe des espaces complexes et l'interaction avec leurs habitants (<http://www.stalkerlab.it> ou bien www.osservatorionomade.net).

34. Fayard, 2007.

35. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 53.

36. Cela montre le bien-fondé de cette sorte de devise bertinienne: «S'il

generis fabriquant des 'monstres' postmodernes³⁷, ce qui revient finalement à dire que cet artiste clochard brise toute habitude ressemblant à un cercle vicieux.

À ce propos, il est peut-être utile de souligner qu'il existe toute une symbolique dans le livre concernant les différents plans du réel — le haut et le bas, le centre et la marge, l'humain et le sous-humain ou l'infrahumain, —, au point que l'on pourrait lire ce voyage périurbain comme une véritable descente aux enfers, dans les bas-fonds de la ville contemporaine (il suffit de lire la description du Bois avec ses prostituées, homosexuels, transsexuels, immigrés clandestins³⁸). Le mot *dalle*, qui revient à plusieurs reprises dans le récit, fait facilement le lien entre ces deux dimensions du réel autrement connotées.

Pareillement, il est une imagerie complexe qui entoure la figure du cercle d'une aura négative, à commencer par l'image géométrique du périph' (suggérant l'idée que l'on tourne indéfiniment en rond) pour finir aux vertiges dont est souvent pris le premier narrateur dès qu'il quitte un milieu sécurisé, en passant par les ruminations récurrentes et les passages à vide de notre SDF livré à soi-même. À cette rondeur néfaste s'opposerait donc la ligne brisée qui, elle, n'est pas sans rappeler, encore une fois, la cassure bienfaisante d'une habitude pernicieuse.

Dans la foulée, il faudrait peut-être ajouter une petite y a de l'humour, il y a encore de la liberté» (BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 71).

37. «Assemblée bizarre de jouets pour enfants et de choses innombrables, sorties d'un récit mythologique [...] ou des bibelots exotiques, rapportés d'un peu partout, lambeaux d'un monde vendu comme un vaste souvenir. [...] tout cela sent la récup', la seconde main. [...] l'homme-araignée n'est pas un superhéros, il a les Ray-Ban d'un plouc; l'homme-araignée est un ultra de l'OM [...]» (BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 45).

38. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, pp. 69-70.

remarque au sujet du seul prénom/surnom cité dans le livre, Ghetto, mot italien autrefois entendu à la radio par le clochard dont il s'empare immédiatement pour l'arborer telle une enseigne. «Il y a une sorte de protestation dans le choix de ce surnom», prévient Bertina, «et cette protestation l'attache à sa propre vie. Ghetto est homogène à l'espace qu'il habite. Le nom du lieu marquant l'exclusion, le ghetto, est son nom d'exclu. Il n'a pas de nom en dehors de cet espace, il n'y a pas d'ailleurs à son exclusion. [...] Son exclusion est tout entière dans l'absence de lieu. Comme un escargot porte sa maison sur son dos, le type qui se fait appeler Ghetto endosse son exclusion, son absence de maison»³⁹. La stratégie de survie choisie par ce marginal pose comme condition que son œuvre devienne une sorte de métonymie ou de prolongement identitaire de soi. Et comme le fera plus tard Fédérère, le joueur de tennis qui est au cœur du dernier roman de Bertina susmentionné, Ghetto le démuni, mais aussi le créateur, «est celui qui a fait le choix le plus audacieux, le moins sécurisé — c'est-à-dire le plus joueur, et celui que personne n'osait imaginer [...]. Voilà la grâce: débusquer du possible où les autres ne voient que de l'impossible»⁴⁰.

Et maintenant que le décor est posé et que nous avons familiarisé avec les protagonistes de l'action, nous pouvons passer sans délai à l'analyse des raisons de leur voisinage dans le texte, à savoir les effets sur notre homme ordinaire de cette attirance irrésistible qui le pousse fatalement, tel de la «limaille de chair» aimantée, vers son double singulier. Si proches mais si éloignés...

39. BERTINA, *Le tablier du pont*, 132, Dossier «Habiter».

40. BERTINA, *Je suis une aventure*, p. 400.

L'énergie du choc

En général, ce processus d'approximation, qui se fait par étapes, se caractérise par un va-et-vient constant entre les stimuli du monde extérieur et les réactions qu'ils provoquent à l'intérieur des corps, au plus près de l'impact, au ras de l'épiderme. Comme si les personnages n'agissaient au départ qu'en tant que simples caisses de résonance pour sensations brutes, inarticulées, et par là labiles, avant de se transformer en sièges d'élaborations psychologiques plus sophistiquées, susceptibles de mener à des acquis durables sur soi et sur les autres. Revenons donc à notre premier narrateur qui constate la présence opaque d'un individu dans l'angle droit de sa caméra de surveillance.

Maintenant je suis comme happé par cette vie que j'imagine complètement nue, sur ces soixante-dix mètres carrés de béton, et le fait qu'il soit possible à un homme de venir s'installer là. J'essaye de recomposer, à partir de ça ce qui a pu l'y amener et ça me fait trembler⁴¹.

Après avoir essayé de reconstituer par tous les moyens les déplacements de cet homme dans un espace que le mauvais pointage de la caméra laisse imaginer (il a eu recours, sans résultat, tour à tour à des appareils d'appoint, à des prises de notes systématiques, à des conversations confidentielles avec ses collègues), intrigué mais bredouille, il se rend sur place. Du coup, le texte enregistre en quelque sorte l'échec de toute forme de médiation, surtout verbale, au profit de l'expérience directe, chaotique, hautement sensorielle. Notre héros part dans les marges inconnues de la ville pour essayer de retrouver cette forme d'humani-

rité qui l'interpelle profondément. Et là il est bien obligé d'exercer tous ses sens à la fois (et non pas seulement la vue qui le tient toujours à distance), de sortir à la rencontre du réel dans toute sa violence et son lot d'inattendu. Bref, il faut qu'il s'engage totalement, aussi bien physiquement que moralement, dans une aventure dont l'issue n'est pas décidée à l'avance. Et l'expérience s'avère choquante. Sous l'échangeur, il découvre un véritable appartement à ciel ouvert. Pas un de ces campements que l'on trouve dans le creux des piliers vers porte de Pantin (la référence implicite est sans doute aux héros des romans de Jean Rolin, dont *La Clôture*, publié chez P.O.L. en 2002), ou directement entre remblai et chaussée, mais «un appartement à vif, pelé par le passage quotidien de 300 000 lames», soixante-dix mètres carrés de bruit, de vent et de pluie, enserrés dans un béton que rongent les gaz d'échappement. Là, un homme, seul, vit et crée pour continuer à se dire vivant. Mais pourquoi rester là, si le lieu est 'infernal'? L'affaire se fait de plus en plus mystérieuse car nous avons l'impression d'accéder à une dimension complexe du vivant. Et l'obsession de notre observateur de tourner donc au cauchemar...

Car une fois dehors, les sensations affluent, confuses, agressives, mauvaises, en phase avec la violence ambiante. Elles semblent n'engendrer que des sentiments du même acabit: confusion, peur, gêne, honte...

Depuis la sortie du métro (la vieille gare de Neuilly) j'ouvre des yeux engourdis par les écrans, perturbés par la troisième dimension, la distance entre les choses, incapables de tout embrasser, et d'abord le quotidien de ce type [...] peut-être idiot, débile [...] mes oreilles hurlent comme les poumons d'un nourrisson [...] et il donne le vertige, ce vacarme [...] et je découvre effrayé [...] un canapé, une tente [...]. Je ne vois

41. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 22.

plus les voitures, les camions, je ne les entends plus, l'appartement m'absorbe tout entier, jusqu'à me donner le vertige, c'est un gouffre qui s'ouvre. [...] et à la gêne ressentie [...], je compris que quelque chose venait de prendre forme. Qui me concernait: je me découvrais honteux de braquer ces jumelles, intrusif⁴².

Cependant, la découverte qu'il fait est tellement déstabilisante que la honte et la gêne ont vite fait de se muer en autre chose, une sorte d'empathie mi-étonnée mi-admirative envers cet inconnu capable de s'accrocher si fort à la vie, de résister aux adversités quoi qu'il lui en coûte. L'homme n'est pas «cramé» — ce qui aurait sans doute arrangé le narrateur, et avec lui beaucoup de monde — car la folie aurait expliqué l'inconcevable et nous aurait blanchis de toute responsabilité. Au contraire, il essaye de faire de son existence oubliée un chef-d'œuvre ironique de survie et d'art brut (ses sculptures son pleines d'humour, décalées, ironiques, extrêmement vitales). Cette découverte se fait alors occasion d'apprentissage, *kairos*; l'expérience prend une valeur d'exemple, d'enseignement: «J'avance les yeux écarquillés, alors que les oreilles me guident en l'occurrence, et c'est comme apprendre une nouvelle langue»⁴³. De même que ses prédécesseurs en papier, le héros de ce livre de Bertina avance vers un accroissement de son être, vers plus de vie. Et cela, faute d'un vécu susceptible de le renseigner, grâce aux informations chiffrées dans son ressenti.

Concevoir les émotions comme des réactions intelligentes à la perception de la valeur peut donc s'avérer une approche enrichissante. Comme le dit bien Mar-

42. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 31.

43. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, pp. 29-30.

tha C. Nussbaum, les émotions sont imprégnées d'intelligence et de discernement, elles impliquent un jugement, une conscience de la valeur et de l'importance, pour notre bien-être, d'objets extérieurs incontrôlables⁴⁴. Elles regardent le monde du point de vue du sujet, et elles ordonnent les événements sur la base de la cognition de leur importance et valeur pour celui-ci. Établir que les émotions ont un contenu cognitif-intentionnel précieux aide, par la même occasion, à dissiper l'idée qu'elles puissent être des forces aveugles dépourvues d'une sélectivité ou d'une intelligence propres, qu'elle n'aient donc pas de rôle à jouer dans les décisions humaines (vieux cliché cartésien toujours très répandu)⁴⁵. Qui plus est, leur structure cognitive complexe, se présentant en partie sous forme narrative, est profondément redevable aux ressources de l'imagination. D'où, peut-être, l'idée soutenue par plusieurs critiques et hommes de lettres dans le temps, dont Marcel Proust notamment, que certaines vérités sur l'être humain ne peuvent être dites que sous forme littéraire⁴⁶.

Or ce qui est crucial pour l'émotion est la valeur dont l'objet est investi, sa force d'attraction ainsi que son pouvoir d'implication. En effet, les émotions sont «attirées» à exister par leur objet (elles ne sont pas «poussées»), par l'importance apparente que celui-ci revêt aux yeux du sujet. Émotion signifie, d'un point de vue étymologique, «mouvement de», ce qui suggère déjà une direction vers

44. M. C. NUSSBAUM, *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions*, 2001 (trad. it. *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 18).

45. M. C. NUSSBAUM, *L'intelligenza delle emozioni*, pp. 28-29.

46. Nussbaum parle à plusieurs reprises du rôle important de l'imagination, et donc de l'art du récit, pour la compréhension de l'émotion (cf. *L'intelligenza delle emozioni*, p. 225).

l'extérieur, vers le dehors, à partir des profondeurs du corps⁴⁷. Comme le souligne encore Nussbaum, qui établit toutefois une distinction entre leur potentiel cognitif, cinétique et affectif, les émotions sont strictement liées à l'action, à l'être-en-relation⁴⁸.

Qu'en est-il alors, à la lumière de ces considérations, du parcours tracé par nos deux personnages à l'intérieur du livre? Contrairement au clochard, qui devient sédentaire car il n'a plus le choix, aussi bien physiquement (on le chasse de partout) que mentalement (la peur ronge toute liberté), de s'installer ailleurs, nous avons vu que le premier narrateur, lui, décide d'emboîter le pas à son double inquiétant et refaire, en raccourci, son trajet de déchéance. Bien sûr, il aurait pu quitter les abords de l'abîme et réintégrer ses intérieurs sécurisants (maison, bureau), ses certitudes apaisantes. Or il ne le fait pas. Il décide de courir le risque, de jouer le jeu puisqu'il veut apprendre à tout prix ce qui le touche tant chez cet homme, jusqu'à lui faire mal: «essayer de comprendre cette évidence somnambulique, pourquoi ce lieu m'attire, effrayant avaleur de matière, trou noir»⁴⁹. Chose étrange, le dernier héros de Bertina lui fait écho dans ce même constat — «J'ai dû me rendre à l'évidence: quelque chose d'autre est tapi dans la situation, qui me remue et me transporte»⁵⁰ —, comme si par là l'auteur voulait mettre le doigt sur le principe géné-

rateur de toute fiction: l'incertitude lourde d'émotions qui prélude à toute aventure⁵¹.

[...] si je veux comprendre ce qui m'obsède je dois aller plus vite que mon intelligence — je me suis mis à trembler, légèrement d'abord. De manière totalement injustifiable, j'avais le sentiment qu'un secret me concernant était ici chiffré, codé. J'étais comme devant une porte. De l'autre côté se trouvait le secret qui me concernait, le secret de ma vie⁵².

Or, la déstabilisation que le clochard provoque chez l'homme bien rangé — le déséquilibre physique avant tout, illustré par des chutes répétées qui mettent à rude épreuve son intégrité corporelle aussi bien que sa santé mentale — témoigne certes d'un ébranlement des repères mais qui ne suffit pas, du moins en apparence, à le rapprocher vraiment de l'Autre, si ce n'est par une vague ressemblance extérieure (vêtements déchirés, cheveux ébouriffés, regard perdu, saleté généralisée). Dans les mots de Adler, «l'agent mué enquêteur ne résout pas l'énigme de Ghetto»⁵³, si bien qu'il se trouve à faire un bilan désabusé, réaliste, voire déceptif, de son échappée 'buissonnière' dans le no man's land parisien:

[...] après m'être dit que j'allais passer la nuit ici, au bord du périph' pour voir ce que ça fait, de dormir là, immédiatement

47. Cf. ANTÓNIO ROSA DAMASIO, *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, 1994 (trad. it. *L'errore di Cartesio, Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995, p. 201).

48. Nussbaum dit bien que les émotions sont des formes d'attention intense et d'implication, où le monde est évalué dans sa relation avec soi (NUSSBAUM, *L'intelligenza delle emozioni*, p. 138 et 172).

49. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 37.

50. BERTINA, *Je suis une aventure*, p. 456.

51. L'affirmation est aussi frappante que parlante: «J'aime bien ça [...] l'incertitude, le tremblement, c'est le début d'une histoire» (BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 21).

52. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 58.

53. «La tentative de *compréhension* de la destinée du marginal ouvre sur un surcroît d'interrogations ou plus exactement un suspens du sens, comme si Ghetto ne pouvait tellement être *entendu*, c'est-à-dire compris. Ce partage des expériences ne semble pas possible directement, mais indirectement, dans le jeu de montage des voix» (cf. ADLER, *Entretien avec Arno Bertina*).

je me suis dit que c'était con, qu'il n'était possible de prendre la mesure du désastre qu'en y restant longtemps. Ce «Ghetto» – si j'ai bien entendu – n'a pas d'endroit où aller. Je pourrais toujours aller au pire de l'expérience je sais que je retrouverais, à terme, une douche, un lit [...]»⁵⁴.

Et pourtant, malgré cette rencontre manquée avec l'obscur objet de son désir, la force de sa pulsion centrifuge, l'énergie de son geste d'extroversion demeure. «En guise d'explication», dit-il encore, «j'ai débusqué des rêves innocents, ou niais, de sauvetage et de communion»⁵⁵. Ces quelques mots, qui semblent évacuer la dimension étique et politique du texte dès son entrée en jeu, trahissent en réalité le lien profond qui unit toujours l'individuel et le collectif chez Bertina. D'une part, sortir de soi signifie, pour notre héros curieux, s'exposer à l'altérité, c'est-à-dire reconnaître une dette envers l'autre qui le fonde constitutivement⁵⁶, et par la même occasion rompre l'isolement des frontières conservatives imposées par la logique de l'utile. D'autre part, vivre dehors et créer d'éblouissants totems signifie, pour notre SDF sur le fil du rasoir, faire front au désastre toujours imminent et se tailler une place au sein de la communauté des hommes. Autrement dit, ce court récit contemporain repense en quelque sorte l'être-en-commun, l'un des défis les plus pressants qui s'imposent à nous, en faisant

abstraction de maints clichés et définitions étouffants ou inappropriés.

À ce stade, l'incertitude est vraiment la bienvenue, si on entend par là ce qui permet, à l'intérieur d'un lien social non garanti mais intensément désiré, le dynamisme et la renégociation permanente des rôles et des relations, la réactivation des états émotifs refoulés ou opacifiés, l'adéquation des formes de la cohabitation à des niveaux toujours nouveaux, capables d'épouser les styles de vie dans l'ère de la complexité. Comme l'affirme Bertina lui-même, «la perception déterministe ne suffit pas à rendre compte d'une vie humaine. Si je ne peux réduire l'autre à une donnée — chiffrée par exemple —, il y a du jeu, et s'il y a du jeu, du groupe peut se constituer. Les groupes qui pratiquent l'assignation identitaire sont des groupes voués à la mort (du groupe) me semble-t-il. La littérature et tous les arts travaillent à remettre du jeu dans ces assignations identitaires, et dans les formes de représentation qui ont court»⁵⁷.

On revient toujours au même, mais par un autre chemin. Car on touche là à la dimension politique concrète de la littérature selon Bertina: réintégrer la part d'humanité souffrante dans l'espace du roman, à savoir dans le partage du sensible⁵⁸, et prôner largement les vertus du partage

54. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 70.

55. BERTINA, MICHAUX, *La borne*, p. 37.

56. Cela veut dire répondre, comme le dirait EMMANUEL LÉVINAS, à un appel, à une convocation qui vient d'un Autre irréductible et inassimilable, et qui ouvre forcément les frontières certaines et définies de Moi en dissipant chez lui toute prétention appropriative et identitaire (cf. en particulier, les volumes *Le Temps et l'Autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1980 et *Altérité et Transcendance*, Montpellier, Fata Morgana, 1995) (p. 212).

57. ADLER, *Entretien avec Arno Bertina*.

58. Reprenant un concept propre à la philosophie de JACQUES RANCIÈRE (cf. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000), Bertina explique que tout écrivain se situe dans une aire sociale, s'engage dans une histoire, prend parti. Ponctuer ou découper la réalité, c'est la mettre en rythme, introduire des ruptures et des pleins. La façon qu'on aura de tailler dans le sensible, de découper et de choisir, définira donc un espace où vivre ensemble. ... Voir sur ces questions, son *Tenter de mettre le réel en rythme*.

de façon à déjouer des formes sournoises d'inhumanité⁵⁹. En effet, si *La borne* dit entre les lignes l'emprise du pouvoir politique anonyme et intrusif sur les individus (sorte de *panoptikon* tout-puissant qui verrait sans être vu), elle fait aussi allusion à l'affaiblissement des échanges émotifs et, du coup, à la perte des liens sociaux. Voilà pourquoi il est intéressant de choisir l'empathie comme modalité épistémique majeure pour analyser nos mobiles et nos relations avec les autres⁶⁰. Il faut faire confiance aux émotions. Elles ont une intelligence propre qui leur permet de nous guider dans le monde orageusement «liquide» où nous vivons. Loin de faire peur, les pensées-émotions, telles des balises, savent se muer souvent en bons guides pratiques, en instruments précieux de navigation. D'autant plus qu'elles sont, semble-t-il, à la base de la plupart, sinon de la totalité, de nos comportements moraux⁶¹. Seraient-

59. L'art, pour Bertina, n'est pas une affaire de singularité et d'exception héroïque mais plutôt une affaire d'échanges, de circulation et de reconfiguration. La preuve? La revue «Inculte», belle entreprise collective à laquelle il participe depuis sa fondation, véritable communauté d'écrivains qui travaillent en commun. De plus, il est l'auteur de plusieurs ouvrages collectifs. En particulier, il a co-écrit, avec François Bégaudeau et Oliver Rohe, une description politique pointue intitulée *Une année en France* et sous-titrée *Référendum, banlieue, CPE*, parue en 2007 chez Gallimard. Ensuite, à partir de son expérience à Villa Médicis, *Anastylose* est né. Il s'agit d'une œuvre particulière, issue de la collaboration avec le philosophe Bastien Gallet, le photographe Ludovic Michaux et le graphiste Yoan De Roeck et donc caractérisée par l'entrelacs constant de quatre écritures différentes. C'est également à partir des photographies du collectif *Tendance floue* que Bertina a écrit *Énorme*, un roman pour la jeunesse paru en 2009 chez Thierry-Magner éditeur.

60. KARSTEN R. STUEBER, *Rediscovering Empathy: Agency, Folk Psychology and the Human Sciences*, 2010 (trad. it. *L'empatia*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 311).

61. Cf. DYLAN EVANS, *Emotions: the Science of Sentiment*, 2001 (trad. it. *Emozioni, La scienza del sentimento*, Bari, Laterza, 2001, p. 53).

elles également une bonne clé de lecture pour pénétrer dans un texte dépayasant et débordant comme *La borne*, sans cesse pris entre l'intérieur et l'extérieur, l'intime et l'extime, et porté par une voix qui n'abîme jamais les êtres fragiles qu'elle convoque, à la lisière entre quête d'identité et défense du droit à l'altérité?