

L'intérieur est l'asile où l'art se réfugie¹

Louise Lachapelle

Collège de Maisonneuve
École d'architecture, Université Laval
Centre Figura, Université du Québec à Montréal

Mai 2008

*Dans son texte l'écrivain s'installe comme chez lui.
De même qu'il sème le désordre avec les papiers, les livres, les
crayons et documents qu'il transporte d'une pièce à l'autre, de
même se comporte-t-il avec ses pensées.
Pour lui elles deviennent les meubles dans lesquels il s'installe, où
il se sent bien, où il cède à l'irritation. . . Pour qui n'a plus de
patrie il arrive même que l'écriture devienne le lieu qu'il habite.
C'est alors qu'il produit lui aussi, comme jadis la famille, les
inévitables déchets et débris de toutes sortes. Mais il n'a plus de
grenier, et il n'est jamais facile de se séparer de son rebut.
Il le pousse donc devant soi et risque fort de finir par en remplir
ses pages. . .
L'écrivain n'a en fin de compte pas même le droit d'habiter dans
l'écriture.*

T. W. Adorno, Minima Moralia

L'écriture aurait trouvé dans « le geste universel et prétentieux du livre » (139 et 164) un asile où mener sa vie indépendante face au moment présent, critique Walter Benjamin dans *Sens unique* (1928). Voilà qui procède du même investissement de l'intérieur dont rend compte, à la même époque, le projet d'analyse de l'habitation qu'il esquisse dans *Le livre des passages* où il observe que « L'intérieur est l'asile où l'art se réfugie » et que « l'homme déréalisé fait de son domicile un refuge » (41, 52 et 908).

La modernité tardive a placé la pratique de l'art et les formes de la culture devant l'enjeu éthique comme jamais auparavant, elle a aussi donné lieu à une transformation des conditions de l'éthique avec laquelle il nous reste à composer aujourd'hui : si l'existence ne devient pas forcément humaine par les formes de sa culture, la vie est sans refuge. Cette situation du vivant soutient aujourd'hui l'exigence éthique et l'une de ses expressions fondamentales serait la remise en question de la maison comme paradigme de notre manière (occidentale) d'habiter. Figure de l'imaginaire, forme et matériau de l'art, catégorie anthropologique et foyer d'investissement symbolique, la maison est atteinte par les inquiétudes qui caractérisent l'éthique contemporaine.

« Le monde des maisons se cache » écrit Robert Antelme dans *L'Espèce humaine* dès 1947, « il ne faut pas le chercher » (198).

Dans le contexte de cet article, il s'agira d'isoler et de juxtaposer, comme sur une table, certaines notes et matériaux d'une recherche en cours de façon à composer un foyer de tensions en relation avec le texte d'Antelme qui constitue la « matrice » de ces travaux (j'utilise l'expression à dessein). Ces tensions désigneraient un moment charnière dans l'histoire de la maison comme figure, ainsi que l'émergence d'une *disposition* éthique contemporaine, c'est-à-dire une position en défaut.

Les manifestations de la maison impliquent des frontières (frontières physiques aussi bien qu'identitaires), engagent des processus de circulation des biens et des personnes, et matérialisent des pratiques qui assurent la transmission de la culture et des mécanismes réconciliateurs dont le fondement demeurent les formes, les valeurs et l'économie du sacrifice qu'il s'agisse de l'art, du don, de l'échange, du marché ou de la guerre. L'art et le don exercent en effet traditionnellement des fonctions d'intégration et de différenciation qui assurent la cohésion du groupe familial et social. En d'autres mots, ils circulent à l'intérieur d'un cercle dont ils assurent la clôture. « Où donc l'œuvre est-elle *chez elle* ? En tant qu'œuvre, elle est *chez elle* uniquement dans le rayon qu'elle ouvre elle-même par sa présence » (Heidegger 43, je souligne). Cependant, l'inefficacité de ces gestes qui visent à sauver la communauté expose désormais la clôture de la maison comme la faille de ce principe qui serait propre à la culture : la possibilité d'une réconciliation. La pratique de l'art trouvera-t-elle une autre fonction que la protection de ce refuge qui n'existe plus si ce n'est *dans* la clôture de son autonomie ? Autrement dit, dans quelle mesure l'écriture questionne-t-elle le geste du livre ou celui de la maison comme réponse culturelle au présent qu'il s'agit d'habiter ensemble ? *This should be housing*, mais peut-être « Le temps de la maison est-il passé » (Adorno 35-6)?



Image 1 : « This should be housing », graffiti inscrit sur un immeuble muré de la ville de Toronto, 1995 (photographie réalisée par l'auteure)

*

Dans *L'Espèce humaine*, Robert Antelme rapporte ce qu'il a vécu dans les camps, non pas une horreur gigantesque, mais un anéantissement lent, et il montre que la réponse au manque, à l'oppression, à la solitude, au fait de « se sentir contesté comme homme, comme membre de l'espèce » aura été une revendication forcenée : celle « de rester, jusqu'au bout, des hommes », « une revendication presque biologique d'appartenance à l'espèce humaine. » (11) Chez Antelme, l'expression de cette « seule et dernière revendication » ne se fonde cependant ni sur la domination ni sur l'exclusion de l'autre. La cohésion de l'humaine humanité ne prend pas appui sur la désignation de l'inhumain. La mise en question de la qualité d'homme l'amène plutôt « à méditer sur les limites de cette espèce, sur sa distance à la « nature » et sa relation avec elle, sur une certaine solitude de l'espèce donc, et pour finir, surtout à concevoir une vue claire de son unité indivisible. » (11) Cette vérité qui apparaît *ici* (au camp) éclatante, serait, *là-bas* (dans le monde des maisons), masquée, cachée :

Tout se passe effectivement là-bas comme s'il y avait des espèces – ou plus exactement comme si l'appartenance à l'espèce n'était pas sûre, comme si l'on pouvait y entrer et en sortir. . . la division en races ou en classes étant le canon de l'espèce et entretenant l'axiome toujours prêt, la ligne ultime de défense : « Ce ne sont pas des gens comme nous. » (240)

Le camp se révèle l'équivalent exacerbé de la maison, « le grossissement, la caricature extrême. . . de comportements, de situations qui sont dans le monde et qui sont même cet ancien « monde véritable » auquel nous rêvons. » (240) Il y a, chez Antelme, une nostalgie certaine pour cet *ancien monde véritable*. Une nostalgie et une résistance. Impossible à imaginer depuis le camp, le retour à la maison est et restera impossible, même hors du camp : « Il ne faut pas rentrer dans le monde des maisons et des routes. Il ne faut pas non plus trop sentir les parfums du vent. Le monde des maisons se cache; il ne faut pas le chercher. » (198)

En se cachant, le monde des maisons révèle l'unité des catégories « camp » et « maison ». Le camp montre la maison comme *domination*, il n'y a pas de monde « autre », pas d'ailleurs, pas d'abri, il ne faut pas chercher à rentrer; il n'y a qu'une seule espèce humaine à l'intérieur de laquelle les SS sont eux aussi enfermés. « *Il ne faut pas que tu sois* : une machine énorme a été montée sur cette dérisoire volonté de con » écrit Antelme (83). Une machine reposant entre autres sur les catégories de l'inclusion et de l'exclusion, de l'intérieur et de l'extérieur. Antelme rend plutôt manifeste un rapport de proximité et de distance, *ici* / *là-bas*, qui fait tomber la « ligne ultime de défense », cette clôture de sécurité érigée autour de nous.

Unité des régimes d'exploitation de l'humain par l'humain. Voilà aussi ce que révèle ce « monde dressé furieusement contre les vivants » (17). Il « n'y a pas de différence de nature entre le régime « normal » d'exploitation de l'homme et celui des camps » écrit-il en 1948 dans un article intitulé « Pauvre – Prolétaire – Déporté », « le camp est simplement l'image nette de l'enfer plus ou moins voilé dans lequel vivent encore tant de peuples » (Antelme 1996, 32). Autrement dit, une image de cette stricte économie des vies et des morts à la base de toutes les formes d'échanges - la loi de la maison - qui rappelle potentiellement à chaque vivant son état d'épargné, que pour vivre il faut tuer. Une économie à laquelle la culture participe pleinement - une dimension originaire de la culture - que la culture parvient presque toujours à voiler.

Entretenir l'opposition camp / maison (comme l'opposition poésie / barbarie) viserait dès lors à protéger un refuge qui n'existe plus.

C'est dans le contexte d'une marche de la mort qui conduit les détenus dehors, dans un espace entre, qu'Antelme situe une scène qu'on pourrait lire comme une « rencontre extrême »². Au « moment le plus fort de distance entre les êtres », il est amené à concevoir « l'unité indivisible de l'espèce » et à penser « cette chose qui, d'ici, est certainement la chose la plus considérable que l'on puisse penser : « Les SS ne sont que des hommes comme nous » (240). Il n'y a pas deux mondes : le monde des camps et le monde des maisons. L'un ne peut servir de refuge à l'autre. Lorsque cela devient trop, lorsque surgit « L'envie de tout laisser là, de rentrer, n'importe où, . . . Pas d'abri, *aucun* abri. » écrit Antelme (160). Voilà l'exigeante posture qu'il s'agirait d'habiter.

*

À côté du livre d'Antelme, placer maintenant certaines notes du projet d'analyse de l'habitation que Benjamin prépare en vue de son étude sur les *Passages* et où il montre que le XIX^e siècle aurait « cherché plus que tout autre l'habitation » (239), une habitation qui consisterait « à donner forme à un boîtier ». Cette vision fait directement appel à la notion de « matrice », au double sens d'utérus et de moule, un motif récurrent chez Benjamin et, plus particulièrement, dans *Le livre des passages* où l'usage répété des expressions « moule en creux », « empreinte », « moule qui sert à fondre » constitue non seulement un outil conceptuel, mais un motif récurrent de sa pensée qu'il faudrait mettre en relation avec les figures de femme : mère, mauvaise mère et lesbienne. Ce motif fait aussi directement référence à cette technique de moulage connue depuis l'antiquité mais que redécouvre justement le XIX^e siècle. « La forme primitive de toute habitation » serait pour Benjamin « la vie non dans une maison (*Haus*), mais dans un boîtier (*Gehäuse*) » (860). La différence entre la maison et le boîtier (étui, matrice, utérus, ventre de la mère) se situant pour Benjamin dans le fait que le boîtier porterait « très visiblement l'empreinte de celui qui y habite » (239). De sorte que réfléchir à l'habitation impliquerait, selon lui, d'une part « l'élément très ancien, éternel peut-être, le reflet du séjour de l'être humain dans le sein maternel; [et] d'autre part, . . . l'habitation, sous sa forme la plus extrême, comme un mode de vie du XIX^e siècle avec lequel nous [aurions] commencé à rompre » (860).

Au moment où il rédige ses premières notes, entre 1927 et 1930, Benjamin estime en effet que la maison-boîtier « est devenue extrêmement problématique. L'habitation [ayant] vue ses dimensions réduites, pour les vivants avec la chambre d'hôtel, et pour les morts, avec le crématoire » (861) Mais l'investissement de l'intérieur ne s'achève pas avec le XIX^e siècle et, même aujourd'hui, l'obsession du chez-soi ne nous aide pas davantage à habiter. Toutefois cette corrélation qu'établit Benjamin « entre le rétrécissement de l'espace habitable [associé ici à la maison-boîtier] et l'élaboration croissante de l'intérieur » (243) prend peut-être une signification plus radicale au cours du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, alors que « le monde et les choses du monde comme condition de la vie spécifiquement humaine » (Hannah Arendt), continuent de perdre, peut-être plus qu'ils ne gagnent, en habitabilité. Habiter signifie laisser des traces comme le montre Benjamin à propos de l'habitation empreinte et boîtier. Le concept d'« empreinte écologique » est venu le confirmer d'une manière radicale à l'échelle de l'habitat. Le mot

« domicide » désignerait-il alors plus globalement la ruine de l'habitat humain aussi bien que notre mode d'habitation ?

Dès lors il ne suffit pas de « séparer la faculté d'habiter du fait d'être collé à des maisons bâties » dans le but de « comprendre dans un sens suffisamment radical le primat de la coexistence des hommes avec des hommes sur la construction architecturale des maisons » comme le recommande Peter Sloterdijk dans *La Domestication de l'Être* (2000, 63). Il s'agirait de questionner la maison comme disposition éthique, c'est-à-dire comme expression d'une relation à l'habitat fondée sur la domination physique et symbolique, comme modèle dictant à la fois une manière d'habiter et une réponse culturelle déficiente à la question de la coexistence. Cette disposition ou cette « position en défaut » contribuerait à redéfinir l'exigence éthique aujourd'hui et depuis la modernité tardive.

*

Évoquer ici brièvement le début des *Carnets de la maison morte* de Fédor Dostoïevsky (écrit entre 1860 et 1861) en relation avec le livre d'Antelme (écrit en 1947) et une suite d'extraits du *Voyage d'Anna Blume* de Paul Auster (écrit en 1987), trois temps en quelque sorte dans cette mouvance de la maison comme figure.

Le premier chapitre du récit qui témoigne des années de bague de Dostoïevsky en Sibérie s'ouvre sur une description de la prison faite depuis l'intérieur de l'enceinte et se clôt sur une scène de largesse, le don d'un petit Kopeck à un prisonnier. Rare franchissement de la frontière de ce monde à part qui se (re)structure pourtant sur le modèle de cet autre monde qu'il protège en quelque sorte. « Chez nous, écrit Dostoïevsky, . . . il y avait des lois à part, des costumes, des mœurs et des coutumes à part, et une Maison morte en vie, une vie – comme nulle par ailleurs, et des gens à part. C'est cet endroit à part que j'entreprends de décrire. » (20) Une maison morte habitée par une « étrange famille » réunie là par la force : des « bagnards en déportation de la section civile. . . des criminels totalement privés de leurs droits civils, des débris arrachés à la société, le visage marqué au fer pour témoigner à jamais de leur exclusion. » (23) « [T]ous étrangers les uns aux autres », (30) ces exclus finissent par se ressembler, par « observer un ton commun à toute la prison » (27), par se soumettre à ses règles intérieures, à ses habitudes et à son économie. De sorte que la prison devient, littéralement, un atelier recevant les commandes de la ville : « Sans travail et sans propriété normale, légale, l'homme ne peut pas vivre » écrit Dostoïevsky, « il se déprave, se transforme en bête. Et c'est pourquoi chacun dans la prison par une nécessité naturelle et une sorte de sentiment d'autodéfense, possédait son métier et son occupation à lui. » (37) Cette « maison morte » serait une « maison » au sens où l'entend Emmanuel Levinas. La demeure rend « l'acquisition et le travail possibles » écrit-il en 1971 ; « en surmontant l'insécurité de la vie, [la demeure] est un perpétuel ajournement de l'échéance où la vie risque de sombrer » (178). Dans le récit de Dostoïevsky, le monde de la prison reproduit le monde familier de la ville et son économie (marché, don), calmant ainsi l'étrangeté de ces débris mis au ban de la société civile. La « maison morte » est l'une des conditions de possibilité de la « civile maison » dont elle se distingue néanmoins.

Chez Antelme, non seulement le « camp » est-il une continuité de la « civile maison », mais il ne s'en distingue plus. Porter à conséquence cette indistinction ne permet plus de considérer, avec Levinas, que la condition et le commencement de l'activité humaine « s'accompli[ssent] comme maison » (162)³ sans situer la nécessité du camp au fondement même de cet

accomplissement. Un dimanche pluvieux, un civil ayant « l'aspect d'un homme de bureau » commande le travail et en suit l'exécution attentivement, écrit Antelme : « Il sentait la maison toute proche, la maison du dimanche matin. Il sortait de ce coffret qui contenait sans doute quatre ou cinq coffrets plus petits remplis d'objets doux et d'immenses glaces. . . Il sortait de la peluche, de la laine, du duvet. Enfin, il ne venait pas de changer de vie » (205). Vers le milieu de la matinée, le civil donne maladroitement ses premiers coups de pied aux détenus et il y prend goût. « Les SS du moins étaient obligés de vivre avec nous » écrit Antelme, « lui, tout à l'heure, allait se mettre à table avec sa femme, ses enfants, et il raconterait peut-être sa sortie, son fait d'homme. » (207) Ce personnage, sorti de sa maison-coffret matrice du nazi, représente pour Antelme le mensonge de la « civile maison » en regard de ces autres personnages, allemands clandestins, comme l'objecteur de conscience allemand, qui a un visage semblable au mien; la femme de l'usine qui donne un morceau de pain. Il se démarque plus nettement encore de l'officier rhénan, qui ordonne de travailler plus lentement, serre la main et échange des paroles avec les détenus, un personnage dont la « mère [est] morte sous les bombardements (il nous l'avait dit), [et dont la] maison [est] détruite. » (232)

Chez Paul Auster, la différence entre la maison Woburn et le reste de la ville s'amenuise, malgré les gestes de largesse qui tentent désespérément de maintenir la loi de la maison, cette « ligne ultime de défense » (Antelme) *entre eux*, les gens sans domicile, *et nous*, ceux qui possèdent des demeures privées, et ce, jusqu'à entraîner la destruction de la maison, de la maison privée aussi bien que du commun habitat. La « maison qui brûle », un geste sacrificiel au risque de la ruine absolue:

La résidence Woburn était un hôtel particulier de cinq étages avec plus de vingt chambres – elle était située en retrait par rapport à la rue et entourée d'un petit parc privé. Elle avait été construite par le grand-père du docteur Woburn, il y avait de cela près de cent ans, et elle passait pour l'une des demeures privées les plus élégantes de la ville. Lorsque la période des troubles avaient commencé, le docteur Woburn avait été l'un des premiers à attirer l'attention sur le nombre croissant de gens sans domicile. . . il avait vite été de bon ton, dans les milieux riches, de soutenir sa cause. . . La population des sans-logis grandissait fortement, en progression géométrique, et l'argent pour financer les abris diminuait dans une proportion identique. Les riches disparaissaient, filant hors du pays avec leur or et leurs diamants, et ceux qui restaient ne pouvaient plus se permettre d'être généreux. . . Avec le soutien de sa fille, il a alors décidé d'ouvrir sa maison à des étrangers, convertissant les deux premiers étages de l'hôtel familial en un ensemble formant hôpital et foyer. . . les objets. . . entreposés dans les pièces du quatrième étage. . . continuaient à fournir l'argent liquide grâce auquel la résidence Woburn tournait encore. . . Petit à petit, la différence entre la résidence Woburn et le reste de la ville s'amenuisait. Nous étions en train d'être engloutis, et aucun de nous ne savait empêcher cela.

Faute d'argent, la résidence Woburn doit finalement fermer. Un écriteau « cloué sur la porte d'entrée » (246) informe les « gens du dehors » de la clôture de la maison. À l'intérieur, Anna Blume, la narratrice « auteure » du livre d'Auster, cale « un cahier sur [s]es genoux et [se met] à écrire cette lettre » (247). Au moment où la maison se ferme sur sa propre ruine, l'écriture commence. Simultanément, ses habitants coupent la « maison en morceaux pour en faire du combustible », ils se chauffent « en démantelant des parties de la maison et en mettant les morceaux dans la chaudière. . . [démolissant] les rampes d'escalier, le châssis des portes, les cloisons » dans « une sorte de plaisir anarchique » qui cède bientôt sous le poids d'une atmosphère sinistre. Une fois que « la plupart des pièces [auront été] mises à nu », ils auront l'impression d'habiter « dans une gare routière désaffectée, une vieille épave d'immeuble promise à la démolition » (250-1). Écrit dans les ruines de la maison dont on a épuisé les ressources à tenter d'y survivre, le livre, destiné à « celui qui n'est au courant de rien » (11) ou aux parents d'Anna qui « pourraient mettre [le cahier-livre] quelque part dans *ma* chambre, *chez nous* » (249, je souligne) s'inscrit néanmoins dans une démarche qui vise à retrouver un improbable chemin du retour vers la maison origine, à maintenir ou à recréer la possibilité d'une distinction (voire d'une consolation) qui n'existe plus. « L'important, c'est que tu restes où tu es, que tu continues à y être pour moi dans mon esprit. *Je suis ici, tu es là-bas*. C'est la seule consolation que j'ai, et tu ne dois rien faire pour la détruire. » (249, je souligne). Un geste qui vise à sauver une certaine idée de l'art.

*



Image 2 : « Inside The New American Home », couverture du *Time* (octobre 2002)

T. W. Adorno inscrit pleinement l'écriture de *Minima Moralia* dans l'expérience subjective : « C'est pendant la guerre que j'ai écrit la majeure partie de ce livre, alors que je me trouvais dans des conditions qui étaient celles de la contemplation », exilé par la violence. « Chacune des trois parties. . . s'ouvre sur des considérations qui touchent de très près la *vie privée* » précise-t-il, « en l'occurrence celle de l'intellectuel *en émigration* que j'étais. » (12, je souligne) « Asiles pour sans-abri » est un texte écrit en 1944. Il débute justement sur un constat concernant le lieu de la vie privée : « ce qu'il en est à présent de la vie privée, l'espace où elle a lieu le montre bien. À vrai dire, il est devenu tout à fait impossible d'habiter. » (35)

Dans un développement qui fait écho aux travaux de Benjamin mais dans une perspective qui s'efforce de « parler de l'immédiat en termes immédiats » (9), Adorno s'emploie à démontrer cette « impossibilité d'habiter » en décrivant ce qu'il en est de l'espace où a lieu la vie privée ou ce qui en tient lieu désormais. Malgré ce qui les distingue, les « demeures traditionnelles » aussi bien que « l'architecture fonctionnelle » sont ainsi présentées à partir d'une nostalgie certaine pour une « existence indépendante qui de toute façon n'existe plus » :

Les *demeures traditionnelles*, où *nous* avons grandi, ont maintenant quelque chose d'insupportable : chaque élément du confort que *nous* y trouvons s'achète au prix d'une trahison de nos exigences intellectuelles et chaque trace d'un rassurant bien-être en *sacrifiant* à cette communauté d'intérêts étouffante qu'est la *famille*. (35, je souligne)

Tandis que « l'*architecture fonctionnelle*. . . ne produi[rait] que des *étuis* pour béotiens confectionnés par des experts, ou bien des *usines* égarées dans la sphère de la consommation » (35, je souligne). De tels lieux n'auraient « pas la moindre relation avec ceux qui les habitent » (35) selon Adorno. Comme le laisse déjà entendre le texte de la dédicace sur lequel s'ouvre ce livre tout entier placé sous le signe de la vie endommagée et de la nostalgie, Adorno n'est plus chez lui dans sa propre maison, qu'il s'agisse de la demeure, lieu de la vie privée, ou du domaine propre de la philosophie. Ainsi cherche-t-il à poser sur la vie un regard qui ne masquerait pas le fait que *cette vie-là* n'existe plus.

Devant l'« impossibilité d'habiter », Adorno désigne deux attitudes possibles pour ceux qui en ont encore le choix (catégorie dont il fait manifestement partie). La première consisterait à se contenter d'accumuler chez soi « les éléments disparates d'un mobilier de style authentique », ce qui reviendrait à « procéde[r], de son vivant, à son propre embaumement » (35). La seconde amènerait à prendre « une chambre à l'hôtel ou un appartement meublé », de sorte que « les conditions qu'imposent l'émigration deviennent la règle » (35). On retrouve à nouveau Benjamin. Mais « c'est pour ceux qui n'ont pas le choix que la situation est la plus difficile » poursuit Adorno : « Ils habitent sinon dans des bidonvilles, du moins dans des *bungalows* mais, demain déjà, ils coucheront peut-être dans des cabanes de jardinier, dans des caravanes ou dans leurs voitures, sous la tente ou à la belle étoile. Le temps de la maison est passé. » (35-6) Ainsi la réduction des dimensions du lieu de la vie qui, chez Benjamin, marque la fin d'un mode de vie associé au XIX^e siècle, se reconnaîtrait encore dans la réduction de l'éventail des choix possibles qui fait potentiellement de chacun un sans-abri, dans « Les destructions infligées aux villes européennes, . . . [dans] les camps de travail et les camps de concentration » (36) jusqu'à provoquer, pour Adorno, l'anéantissement de la possibilité d'habiter : « Il ne peut y avoir de

vraie vie dans un monde qui ne l'est pas », conclut-il (36). La maison comme possibilité d'habiter ne serait plus donnée comme espace habitable.

*

À proximité de cette page d'Adorno, placer *Molloy*, un texte que Samuel Beckett publie en 1951. Le livre comporte deux parties, la première où Molloy tente de rendre visite à sa mère, la seconde où Jacques Moran cherche à retrouver Molloy. Et en citer tout simplement trois courts extraits où les mêmes motifs composent la figure de la maison et posent le problème du difficile séjour « hors de ».

L'incipit : « Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. . . . Quoi qu'il en soit, c'est moi qui ai sa chambre. Je couche dans son lit. Je fais dans son vase. J'ai pris sa place. Je dois lui ressembler de plus en plus. » (7-8). La fin de la première partie :

Et tout seul, et depuis toujours, j'allais vers ma mère, . . . et j'y suis souvent arrivé, . . . Et quand j'avais l'air d'y renoncer. . . en réalité je ne faisais que fourbir mes plans et chercher le chemin de sa maison. . . De sorte que, même sans ce soit disant impératif que je mets en cause, il m'aurait été difficile de rester dans la forêt, puisque je devais supposer que ma mère n'y était pas. Mais ce séjour difficile, j'aurais peut-être mieux fait de le tenter.

Et l'une des dernières phrases. Le personnage de « retour à la maison » commence par habiter son jardin abandonné, puis, obéissant à une voix qui lui dit de faire un rapport, il peut conclure : « Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis. » (234). Malgré l'impératif qu'il met en question, chercher le chemin de la maison de sa mère, et devant l'exigence d'une vie dans la forêt où sa mère n'est pas, d'une vie « hors de » - exister, n'est-ce pas habiter « hors de » ? - le personnage de Beckett retrouve néanmoins le chemin de la maison. Une intériorité qui donne asile à son activité d'écriture.

La « connaissance mène [ou ramène ?] toujours à la maison » (2002, 302) écrit Sloterdijk dans *Sphères*, alors même qu'il développe un point de vue relativement critique sur l'influence de cette idéalisation nostalgique du retour à la maison (à l'utérus, au giron, au paradis perdu) dans « notre » culture et, notamment, dans le discours philosophique occidental. Plutôt que porter à conséquence cette mise en cause de l'impérative recherche de la maison (Beckett), la relecture de Heidegger à laquelle se livre Sloterdijk retrouve donc elle aussi le chemin du retour puisqu'elle n'en sert pas moins une idéalisation du moment qui précède l'expulsion fondatrice de la naissance et de la « mère habitable »⁴. Exemple de ce retournement de la critique sur elle-même, de ce moment où, dans nos gestes culturels et artistiques, la remise en question de la maison reconduit la manière d'habiter (l'économie, l'écologie et l'éthique) dont elle est l'expression : la démarche dans laquelle s'inscrit l'œuvre *Splitting*, un livre de Gordon Matta-Clark. En résumé, la maison, littéralement coupée en deux par l'artiste est finalement redéposée sur ses fondations réelles aussi bien que symboliques. Non seulement certains morceaux découpés *in situ* retrouvent-ils le chemin conventionnel de l'exposition en galerie, mais la maison elle-même se voit recomposée photographiquement à l'intérieur du livre.

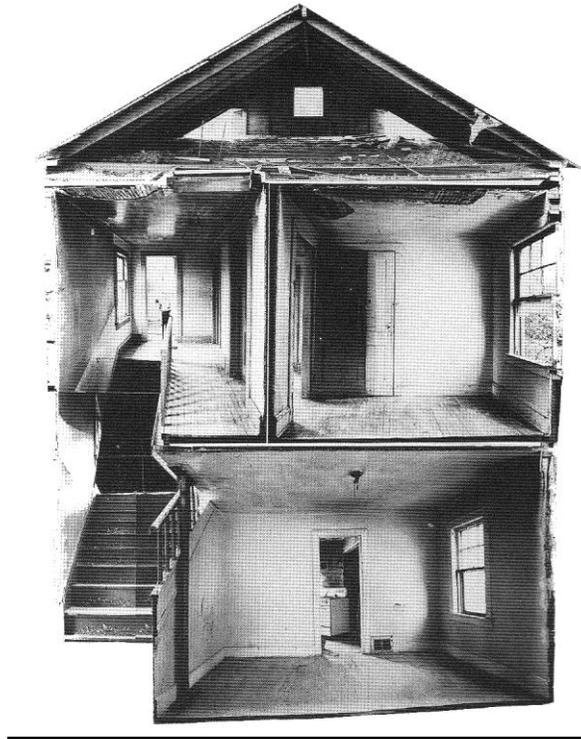


Image 3 : *Splitting*, image extraite du livre de Gordon Matta-Clark

*

L'économie du récit d'Antelme ne raconte pas le retour à la maison. C'est chez Marguerite Duras, dans *La douleur*, que l'on trouvera une scène du retour qui inverse les motifs de l'ici / là-bas, et où se verra prolongé l'espace « des maisons, des collines où l'on dira *non* un jour de plus » (Antelme 233). Mais Robert Antelme ne reviendra pas à l'appartement, il y sera plutôt ramené par Dyonis Mascolo et un ami qui l'ont littéralement enlevé du camp de Dachau. En ce sens, peut-être n'aura-t-il pas davantage quitté le camp qu'il ne sera revenu à la maison.

Duras décrit la scène, Antelme procédant à une visite de son propre appartement : « Il avait voulu revoir la maison » écrit-elle, « Quand il était passé dans la cuisine, il avait vu le clafoutis qu'on lui avait fait. Il a cessé de sourire ». Et devant l'interdiction d'en manger, devant la nécessité d'attendre l'avis du docteur, devant ce don irrecevable, « Son visage s'était recouvert d'une douleur intense et muette » poursuit Duras, « parce que la nourriture lui était encore refusée, que ça continuait comme au camp de concentration » (69-70).

Il n'y aura pas de retour pour Antelme. Même lorsqu'il confiera, dans une lettre écrite à Mascolo quelques semaines plus tard, qu'il a le sentiment de courir « un assez grave danger », il ne cherchera pas à retrouver le chemin de la maison. Ce danger, écrit-il, est aussi « un bonheur [qui] m'a définitivement blessé » : ne plus savoir « ce que l'on dit et ce que l'on ne dit pas » (Antelme, cité par Mascolo 14). « Dans notre monde [où] au contraire on a l'habitude de choisir », Antelme, entre camp et maison, croit qu'il ne sait plus. Comment choisir en effet, sans se faire soi-même loi ou rival, réaction de force devant sa propre faiblesse éthique ? Comme sortir de l'espace des choix possibles et tenter ce séjour difficile « hors de » ?

*

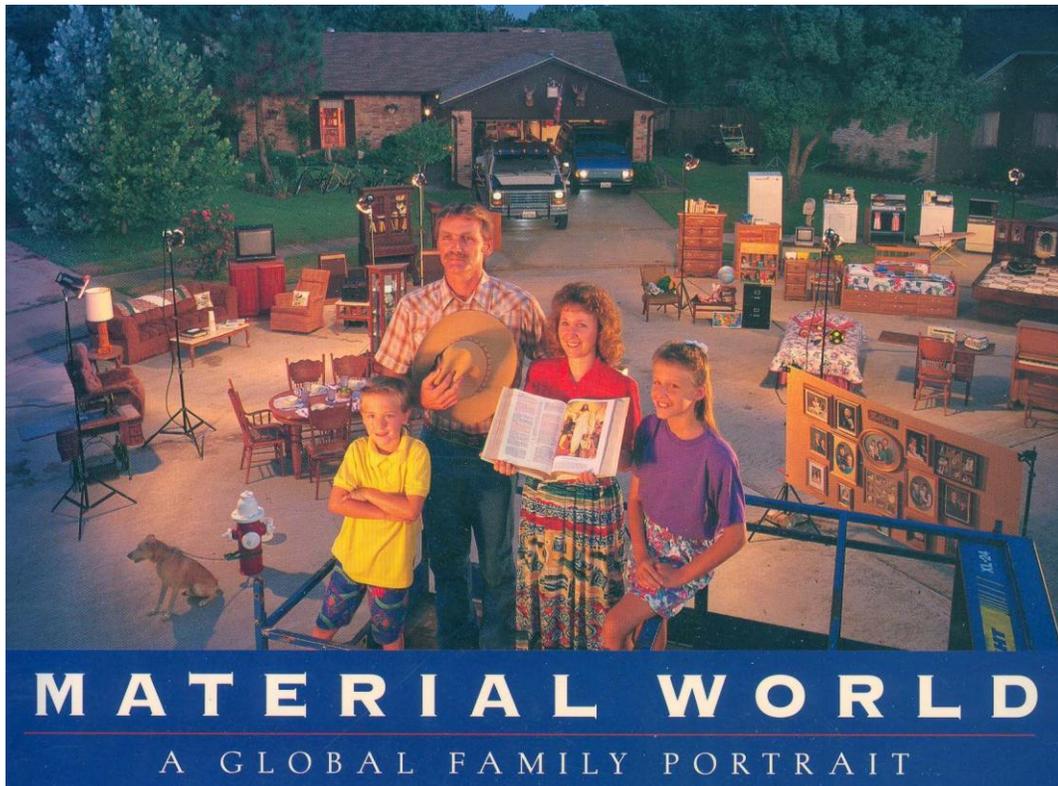


Image 4 : Extrait de la page couverture du livre *Material World*, Peter Menzel, 1994

Domicide. Génocide. Parmi les matériaux dont il vient d'être question et qui, auprès du texte d'Antelme, semblent désigner un moment charnière dans l'histoire de la figure de la *maison*, il faudrait citer la définition de « génocide », cette vieille pratique que la première session de l'Assemblée générale des Nations unies cherche à circonscrire dans un néologisme en janvier 1946, ainsi que la *Déclaration universelle des droits de l'homme* de 1948, ces règles de la maison unie qui proclament notamment le droit au logement pour tous, un idéal qui est désormais projeté à l'horizon du XXI^e siècle dans le développement d'établissement humains écologiquement et socialement durables. Projection d'un monde qui ne serait plus qu'une seule maison et, simultanément, suppression de la maison. La destruction de la maison des uns répondant aux impératifs de la maison des autres. Jamais il n'y eut autant d'habitants pour ce monde clos (environ 6 milliards), jamais autant d'êtres humains n'ont vécu hors de la maison (environ 1/6).

Réalisé en tant que contribution à l'année internationale de la famille lancée par l'ONU, le projet *Material world : a global family portrait* (1994) du photographe Peter Menzel et de ses collaborateurs est une tentative de « saisir » par la photographie et les statistiques « la commune humanité des personnes habitant *notre Terre* » (7, je souligne). « Quel meilleur moyen, écrit Menzel, pour commencer à comprendre [d'autres personnes appartenant à d'autres sociétés] que de montrer la vie d'une famille moyenne autour du monde et de fonder cet examen sur une unique photographie d'une famille avec toutes ses possessions hors de son habitation ? » (255)

Ce sont les banques de données de l'ONU et de la Banque mondiale qui permettent d'établir une définition de la « famille moyenne » et de faire de cette catégorie un échantillon représentatif de la commune humanité. Les statistiques prises en compte concernent l'endroit où vit la famille, son type d'habitation, sa taille, le revenu familial annuel, l'occupation (du père ?) et la religion. Le modèle familial qui fonde ce projet est défini par un père, une mère (de même appartenance culturelle), et leurs enfants, un modèle unique qui a valeur d'évidence pour les auteurs de ce projet, malgré le contexte interculturel dans lequel s'inscrit leur démarche. À cette vision dominante de la famille correspond une approche uniformisée de la photographie puisqu'il s'agit de réaliser une « seule belle grande image » de façon à mieux se comprendre « mutuellement » et d'utiliser la photographie comme « outil unique pour saisir des réalités transculturelles » (255, traduction libre). Les critères de sélection des trente pays représentés dans le livre témoignent d'une semblable vision du monde culturellement inscrite dans « l'universalité » d'un point de vue nord-américain. L'ensemble compose un livre dispendieux dont une part des profits de vente est versée à un fonds d'étude établi par les photographes pour les enfants des familles photographiées désormais intégrées à cette communauté identifiable et close des *Material world families*. Domination et largesse.

*

La question de la coexistence lézarde les murs de la maison et le kaddish d'Imre Kertész. Dans *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* (1990), le leitmotiv « mon existence considérée comme la possibilité de ton être » (11), « ma vie considérée comme la possibilité de ton existence » (23), est une interrogation lancinante qui reçoit une réponse négative, expression d'un refus de la filiation et de la transmission : « ton inexistence considérée comme la liquidation radicale et nécessaire de mon existence » (84), refus de la survivance et impossible paternité qui mènera finalement le narrateur « hors de » l'*exil intérieur* et « hors de » la maison.

Dans son carnet, il note : « Je crois que je suis né pour habiter à l'hôtel, mais comme le monde a changé, je n'ai pu habiter que dans des camps et des meublés » (82). Une situation qui traduit le même anéantissement de la possibilité d'habiter dont il est question chez Adorno dans la mesure où habiter reconduirait le modèle de la maison-camp. Si le personnage revendique encore un certain libre choix, celui-ci s'inscrit désormais à l'intérieur d'un espace d'emprisonnement, « entre la prison de l'acquisition d'un logement et la prison de la pénurie de logement » (74). Il estime cependant que c'est la prison de la pénurie qui lui convient mieux, « puisque c'est dans cette prison-là. . . qu'il] pouvait faire ce qu'il] aimai[t], vivre pour [s]oi, à l'abri, caché et pur. » (74) C'est ainsi qu'il vivra, « jusqu'à ce que cette prison ou peut-être plutôt, si l'on tient aux comparaisons, cette boîte de conserve s'ouvre soudain au coup de baguette magique de [s]a femme » (74). Le meublé, aussi bien que sa vie ultérieure et actuelle, lui apparaîtra alors tout autre : « vulnérable, découvert, corruptible, et de ce fait intenable, . . . aussi intenable qu'apparaît toute vie si nous l'observons à la lumière de la prise de conscience » (74-5). L'image primitive de cette vie en meublé où, de son propre aveu, le personnage ne vit pas mais survit, il la reconnaîtra dans sa vie d'homme libre au camp, « plus précisément dans cette partie de [s]a vie en camp qui n'en était plus vraiment une, vu que des soldats libérateurs avaient pris la place des soldats geôliers » (76), une vie « sur laquelle ne pèsent pas les contraintes et surtout pas le poids de la vie » (78) et qu'il cherchera à prolonger dans son meublé. Comme chez Antelme, où le camp est une exacerbation de la maison, chez Kertész, Auschwitz est une

exacerbation des vertus inculquées depuis la prime jeunesse au moment où avait « commencé [s]on impardonnable anéantissement, [s]a survie jamais survécue » (147). « Auschwitz, dis-je à ma femme, représente pour moi l'image du père. . . Et s'il est vrai que Dieu est un père sublimé, alors Dieu s'est révélé à moi sous la forme d'Auschwitz » (147). En ce sens le refus de la paternité et de la filiation, tout autant que le refus de la maison et de la survivance, chercheraient à interrompre la transmission de cette culture qui aura aussi donné lieu à Auschwitz.

Au terme du kaddish, alors qu'il évoque une dernière fois ces occasions où il traverse encore parfois la ville « comme une martre pelée qui aurait survécu à la grande extermination » et s'arrête, terrifié, « à côté de certaines maisons, à certains coins de rues », le personnage se dit prêt, prêt à être englouti par ses souvenirs, prêt à sombrer après avoir fait l'offrande de cette prière, de ce livre : « dans un dernier grand résumé j'ai montré ma vie faillible, opiniâtre – je l'ai montrée pour ensuite, portant le baluchon de cette vie dans mes deux mains tendues, m'en aller » (157).

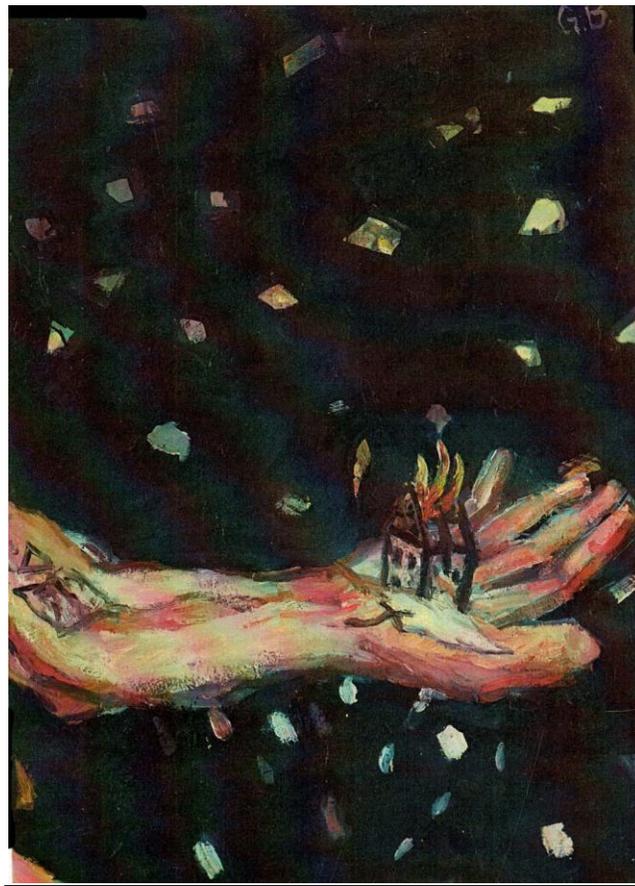


Image 5 : *The Hand The burning house*, détail d'un tableau de Georg Baselitz

*

La Maison du retour (2007) de Jean-Paul Kauffmann débute chez le notaire au moment de la signature de l'acte de vente d'une maison de campagne que Kauffmann vient d'acquérir. L'ancien propriétaire lui apprend alors que la maison a non seulement été occupée pendant la

guerre, mais que c'était une maison de rendez-vous, un bordel. Ainsi l'ancien otage vient d'acheter une maison close : « Après trois années d'enfermement, j'avais besoin de la démesure de ce paysage. . . Ce qui me plaît dans les Landes, c'est l'absence de clôtures. » (23-4) Kauffmann, qui cherche à se poser en critique de la clôture et de la propriété - « Chez nous, posséder c'est exclure ou interdire » (24), exprimera néanmoins son appropriation de la maison et le marquage de son territoire dans un vocabulaire militaire : « Le combat est engagé, à présent il faut vaincre. » L'achat d'une maison est « un vrai siège » exigeant « Tout un travail poliorcétique. Un jour, elle finira par être cernée. Elle se rendra. Serai-je enfin le maître de la place ? À quels signes saurai-je que j'ai remporté la victoire? » (76-7)

La « maison de l'otage » (expression utilisée par certains voisins) ne se présente pas immédiatement à Kauffmann comme un espace habitable : « pour la rendre habitable, il va falloir faire appel aux gens du métier : maçons, électriciens, plombiers. » (37-8) Habiter, est d'abord affaire de compétences et de succès. « L'odeur de peinture, c'est l'incipit de la maison. Les notes vinyliques sont les premiers mots d'une histoire à écrire. » (123-4) Parfaitement inutile aux travaux de rénovation de la maison, Kauffmann éprouve néanmoins le besoin d'y séjourner en plein chantier, « d'être là au Commencement » (60). Le *domaine* des Tilleuls, qu'il n'aura de cesse d'agrandir, lui permettra de convertir l'« échec de la captivité », ce « fiasco originel » (275), en *livre* et ainsi donc de « réussir son retour ». L'identification de la captivité à un échec et la description de cet échec mettent en évidence le statut privilégié vers lequel retourne Kauffmann puisque « Être pris, connaître l'humiliation et la peur, éprouver quotidiennement l'exceptionnelle stupidité de geôliers, avoir toujours le dessous » (275), est une expérience qui correspond pour plusieurs à une réalité quotidienne. Réfugié dans l'opposition - prison / maison, réussite / échec, captivité / liberté – dont il ne questionne pas l'économie, Kauffmann continue à ignorer l'unité des régimes d'exploitation de l'humain par l'humain et ainsi donc, en sauvegarde la culture. L'otage, libéré depuis *neuf mois*, choisit son camp et, à l'intérieur de cette « maison du retour », devient écrivain.

« Réussir son retour est pour le rescapé presque aussi difficile que tenir pendant l'épreuve » (268), écrit-il. Cette difficulté tient, comme chez Antelme, à la question du choix : « Dans le trou, [le rescapé] résiste. Il n'a pas le choix. Hors du trou, il a le choix, tous les choix. » (268-9) Hors du trou le « rescapé », deviendrait cependant le « maître du jeu » (269) selon Kauffmann, et ce serait un problème de taille « pour celui qui vient de s'extraire d'une existence réduite à sa plus simple expression. Par où commencer? » (269) (ou comment choisir?) se demande-t-il alors, car il importe aussi à Kauffmann de réussir cette capitale entrée en matière qui « induit tout le reste du récit » (124).

Pourtant, il présente l'achat de la maison moins comme la conséquence d'un choix que « d'une anomalie ou d'une fracture » (135), de son malheur passé auquel il aurait choisi d'être « absolument fidèle » plutôt que de chercher à « renouer avec la vie d'antan » (266). Et dans ce choix ou dans cette perception des choses, il trouve sa rédemption. « Dès mon retour, je me suis empressé d'adopter aux Tilleuls une existence résolument *anormale* » (266), c'est-à-dire une existence faite de replis, de solitude, d'oisiveté, une existence en retrait, de moins en moins intéressée au dehors. Kauffmann s'installe dans une position de spectateur, une disposition qu'il doit « à la maison dans la clairière » (277) (on se retrouve en somme chez Heidegger) : « L'espace landais me donne le sentiment d'avoir carte blanche, l'immensité d'avoir à jamais le champ libre. » (263) Une disposition que Joëlle, l'épouse de Kauffmann, aura bien saisie dans sa continuité avec l'expérience de l'enfermement et de la peur : « une prison où l'on s'enferme de

son plein gré ne saurait être une prison » (150), expliquera-t-elle à l'ami Urbain. Toutefois, cette manière d'habiter ne sera pas questionnée en ce qu'elle représente et permet aussi la continuité de la vie d'avant, c'est-à-dire de ces privilèges (culturels, socio-économiques, etc.) que Kauffmann désire retrouver, conserver, mais aussi protéger : l'otage ne veut plus se faire prendre, ainsi entoure-t-il son mode de vie d'une clôture d'espace domestiqué où tout lui sera à nouveau permis, où il sera le maître du domaine « comme si de rien n'était ». Il « est nécessaire de se duper pour survivre » (167), écrit-il en se comparant au héros de Defoe. En ce sens, le discours contre l'appropriation, contre le sens de la propriété ou le fait d'être propriétaire - « Pour jouir de sa possession, chaque propriétaire pense d'abord à l'entourer d'un grillage, d'une haie ou d'un mur hérissé de tessons » (24-5) - ; de même que le discours contre la nostalgie qui ponctuent ce récit apparaissent comme une forme de déni qui protège la possibilité de la maison et de l'écriture comme refuge de l'écrivain.

S'il ne clôture pas son domaine, Kauffmann l'agrandit ce qui, d'une certaine manière, revient au même comme le souligne l'ancien propriétaire d'un « nouveau bastion de 0,7 hectare » qu'acquiert Kauffmann : « On ne vient jamais à bout de ces histoires de protection. Plus vous vous agrandissez, plus vous devenez vulnérable. C'est le b.a.-ba de l'art militaire : l'augmentation du périmètre de défense rapproche immanquablement de l'adversaire. » (244-5) Cette remarque met, littéralement, le narrateur sur la défensive : « J'ai répondu que le voisinage ne constituait pas une menace » (244). Il insiste à nouveau sur la tradition landaise du domaine ouvert et sans clôture, puis ajoute aussitôt : « Il est possible que je prenne trop de précautions. » (245) En sortant de l'étude, Kauffmann décide de regagner les Tilleuls par la forêt et « d'inspecter le domaine renforcé » (244).

La domestication de l'espace, la militarisation de l'habiter, le caractère dominateur et défensif de la maison qui donne la « sensation de se trouver à l'abri, à l'écart, hors d'atteinte » (266, je souligne), d'être réfugié là où « nul danger ne menace » (226) se condensent dans la rencontre de la maison et du blockhaus. Au cours de cette promenade sur la piste forestière qui traverse une autre forêt, un bois de chênes acheté cinq ou six ans auparavant lors d'un précédent agrandissement du domaine, Kauffmann croise « les vestiges d'un blockhaus édifié pendant la dernière guerre », un « ouvrage en béton à moitié enterré. . . [un] bunker érigé par les Allemands alors qu'ils occupaient les Tilleuls », « à quelques deux cents mètres de la maison » (245). Les recherches effectuées dans le but d'en apprendre plus sur la construction de cet abri ne révèlent que bien peu de choses. L'un des témoins de l'époque se borne finalement « à dire que l'installation avait été conçue pour la protection des Allemands qui habitaient la maison. Le domaine était surmonté par une tour de guet. En cas d'alerte, les occupants pouvaient se réfugier dans le blockhaus. Mais il apparaît qu'un tel fait ne s'est jamais présenté. » (246) Et l'auteur lui-même constate stupéfait que « la boule de cuivre placée [à l'époque] au-dessus du drapeau nazi couronn[e] à présent le pilastre de [l']escalier » intérieur de sa maison. (247)

*

« Je suis entrée dans la maison comme on entre dans un livre » (9) écrit Agnès Verlet en guise d'incipit des *Violons brûlés* (2006). Comme plusieurs de ces maisons de Marseille « abandonnées et pillées, parce que leurs propriétaires étaient partis, emmenés, déportés, disparus », la maison d'Émilie, « a été vandalisée, parce qu'on disait qu'elle était juive et qu'elle ne reviendrait pas. Mais elle est revenue » (237) et « quand elle est revenue. . . La maison

n'existait plus, ou presque plus » (234). Inhabitée depuis près de trente ans, c'est cette maison d'après le camp (et l'asile), une maison qui n'en est plus une, qui est achetée par la narratrice et son conjoint Olivier : « dans la maison en ruine, il n'y avait rien, plus aucune *trace* d'habitation, rien qui pût rendre la maison viable, ou laisser supposer qu'elle eût été jadis vivante » (31, je souligne). Dans un processus d'appropriation de la maison, la narratrice cherche à « recomposer l'histoire [d'Émilie,] cette femme de la maison » (31), tandis qu'Olivier, artiste sculpteur, abandonne son art et se donne « aux travaux de la maison en y absorbant toute son énergie » (38). L'enquête « historique » de la narratrice révèle, en plus du passé de la femme de la maison, le passé d'Olivier et le passé d'une région et d'une communauté. Ici encore, un foyer de tensions relie la maison et le camp : camp de transit de Compiègne, asile de la Salpêtrière et du Var (où Émilie sera enfermée), camp de Birkenau (où est mort le frère d'Émilie); camp-village, cabanes en dur, sous prétexte de sédentariser les bohémiens (où vivait sans doute le père d'Olivier) au début des années quarante.

Bien que la maison soit « la seule préoccupation » des deux personnages, elle exige « un renoncement à tout ce qui auparavant avait constitué [leur] vie commune » (38) : « Dès le moment où nous étions devenus propriétaire de la maison en ruine. . . nous étions devenus de plus en plus étrangers l'un à l'autre. . . Tandis que je m'enfonçais dans les failles d'un passé lointain, Olivier entraînait dans l'obsession de la construction » (40). C'est donc séparément qu'ils sont menés « hors de » la maison. La narratrice, qui estime avoir « échoué à redonner vie à ces lieux maudits » comme elle estime avoir échoué à « donner la vie » (241), quitte les lieux comme le fera aussi Olivier quoique plus tard, reconnaissant que la maison lui est funeste après avoir tout « essayé pour [la] reconstruire, la préserver, la protéger, la sauvegarder, la garder tout simplement. » (246) Ils refusent malgré tout de revendre « ce champ de ruines » à un promoteur-démolisseur qui la raserait pour construire ces « petits immeubles de standing » qui s'élèvent « à quelques mètres du mur de clôture » (241), immeubles que la narratrice nomme des blockhaus. Ils préfèrent choisir « quelqu'un qui en referait une maison » (250). Dehors, Olivier éprouve un bien-être étrange. Il retrouve le mode de vie et la culture paternels en allant vivre en Camargue dans une roulotte où il reprend la sculpture. De son côté, la narratrice revient sur les lieux, attachée à la maison qu'elle a quittée. Refusant que celle-ci soit à quelqu'un d'autre, elle désire sa disparition entière : « qu'elle ne soit plus pour personne, qu'elle n'existe plus » (253).

Contrairement à la « maison du retour », la « maison qui fait défaut » (117) semble aussi impossible à détruire qu'à reconstruire comme en témoigne ce foyer d'incendie que la femme allume avant l'arrivée des nouveaux propriétaires. Ce feu sacrificiel étouffé de lui-même. Le sacrifice ne sauve pas la vie commune, l'écriture en prend acte. Mais l'inefficacité de ce geste continuerait néanmoins à protéger la maison comme le livre? Un refuge inhabitable.

Excipit : « Je suis sortie de la maison comme on quitte un livre, un peu étourdie, un peu étonnée. » (254)

La ligne de mots est un marteau. Vous martelez contre les murs de votre maison.

Vous sondez les murs, légèrement, partout. Après avoir consacré plusieurs années à ces choses, vous savez à quoi il faut être attentif. Certains murs sont des murs porteurs, ils doivent rester, ou tout va s'effondrer. D'autres murs peuvent partir en toute

impunité, vous pouvez entendre la différence. Malheureusement, c'est souvent un mur porteur qui doit être abattu. Il n'y a rien à y faire. Une seule solution, elle vous choque, mais voilà. Démolissez tout. Sauve qui peut.

Annie Dillard, *The Writing life*⁵

Bibliographie

- Adorno, Theodor Wisengrund. *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*. [1951]. Trad. d'Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, postface de Miguel Abensour. Paris : Payot, coll. « Critique de la politique », 1991.
- Antelme, Robert. *L'Espèce humaine*. [1957]. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001.
- . *Textes inédits sur l'Espèce humaine. Essais et témoignages*. Paris : Gallimard, NRF, 1996.
- Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne*. Trad. de Georges Fradier, préface de Paul Ricoeur. Paris : Calman-Lévy, coll. « Agora », 1983.
- Auster, Paul. *Le Voyage d'Anna Blume*. [1987]. Trad. de Patrick Ferragut, lecture de Claude Grimal. Arles : Acte Sud, coll. « Babel », 1993.
- Beckett, Samuel. *Molloy*. [1951]. Paris : 10 / 18, 1971.
- Benjamin, Walter. *Sens unique*, précédé de *Une Enfance berlinoise*, et suivi de *Paysages urbains*. [1972]. Trad. de Jean Lacoste. Paris : Maurice Nadeau, 1988.
- . Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages. [1982]. Trad. de Jean Lacoste. Paris : Cerf, coll. « Passages », 1997.. Dillard, Annie. *The Writing life*. [1989]. New York : Harper Perennial, 1990.
- Dostoïevsky, Fédor. *Les Carnets de la maison morte* [1860-2]. Trad. d'André Markowicz. Arles : Actes Sud, coll. « Babel », 1999.
- Duras, Marguerite. *La Douleur*. [1985]. Paris : Gallimard Folio, 2002.
- Heidegger, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. [1949]. Trad. De Wolfgang Brokmeier. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1997.
- Kauffmann, Jean-Paul. *La Maison du retour*. Paris : Nil, 2007.
- Kertész, Imre. *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* [1990]. Trad. de Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Acte Sud, 1995.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. [1971]. Paris : Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2000.
- Mascolo, Dyonis. *Autour d'un effort de mémoire : Sur une lettre de Robert Antelme*. Paris : Maurice Nadeau, 1987.
- Menzel, Peter. *Material World : A Global Family Portrait*. San Francisco: Sierra Club Books, 1994.
- Sloterdijk, Peter. *La Domestication de l'Être*. Trad. Olivier Mannoni. Paris : Mille et une nuits, 2000.
- . *Sphères / Bulles*. [1998]. Trad. Olivier Mannoni. Paris : Éditions Pauvert, 2002.
- Todorov, Tzvetan. *La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre*. [1982]. Paris : Seuil, coll. « Points essais », 1991.
- Verlet, Agnès. *Les Violons brûlés*. Paris : La Différence, coll. « Littérature », 2006.

-
- ¹ Cet article rassemble certaines notes et matériaux d'une recherche en cours intitulée *This should be housing / Le temps de la maison est passé* portant sur les expressions de l'exigence éthique qui prennent forme dans les pratiques artistiques et culturelles contemporaines. Certaines des notes de ce cycle de recherche ont déjà fait l'objet de publications ou de communications publiques.
- ² J'emprunte cette expression à Tzvetan Todorov qui l'utilise pour décrire la rencontre entre Espagnols et « Indiens » au seizième siècle, rencontre qui aura selon lui donné lieu au plus grand génocide de l'histoire de l'humanité », in « La découverte de l'Amérique » (11-23), *La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre*.
- ³ « Le rôle privilégié de la maison ne consiste pas à être la fin de l'activité humaine, mais à en être la condition et, dans ce sens, le commencement. Le recueillement nécessaire. . . s'accomplit comme maison. » Emmanuel Levinas, « La demeure » (162-90), *Totalité et infini*.
- ⁴ « L'ironie ontologique du milieu maternel tient au fait qu'aucun fœtus, aucun nourrisson, aucun petit enfant et même, d'une manière générale, aucune créature humaine ne peut savoir à l'avance que le monde ne présentera le caractère d'un milieu magiquement disponible que dans la mesure où il est à disposition sous la forme d'une mère habitable, cannibalisable et appellable. » (Sloterdijk 2002, 575).
- ⁵ « The line of words is a hammer. You hammer against the wall of your house. You tap the walls, lightly everywhere. After giving many years' attention to these things, you know what to listen for. Some walls are bearing walls ; they have to stay, or everything will fall down. Other walls can go with impunity ; you can hear the difference. Unfortunately, it is often a bearing wall that has to go. It cannot be helped. There is only one solution, which appalls you, but there it is. Knock it out. Duck. » (traduction libre).