

Introduction

Marc Cheymol

Au carrefour des sciences humaines et sociales se tient la notion de seuil. Elle apparaît également au carrefour des sciences dures : employée dans tous les domaines du savoir, elle renvoie aussi, dans une perspective pluridisciplinaire, aux contacts entre les disciplines. Le *mot* seuil en géographie ne désigne pas la même réalité qu'en optique, en physique, en psychologie, en architecture, en linguistique, en acoustique, en musique, en sociologie, en anthropologie, en urbanisme, en histoire... Il recouvre des notions très différentes et même contradictoires : certaines se réfèrent à une limite, parfois à une frontière, d'autres à un degré, voire à un passage ou à une transition ; d'autres encore, à la station dans l'entre-deux. À côté des sens scientifiques figure une gamme très variée d'emplois métaphoriques ou analogiques, car le mot est souvent utilisé par association d'images ou d'idées, au service d'une réflexion plus ou moins rigoureuse et en général assez floue. Comme dans le poème de Mallarmé, « le démon de l'analogie » frappe à notre porte : il se tient sur le seuil.

Ces multiples usages désignent pourtant une réalité complexe, mais précise et productive. Ainsi nous a-t-il semblé utile de rechercher le dénominateur commun à ces emplois, et de considérer le *seuil* comme un concept opératoire. « Il a donc fallu établir un corpus qui n'était pas déjà constitué, le lire en philosophe et travailler un objet qui n'en était pas un. » (Flécheux 2015 : 16.)

Curieusement, si l'analyse de notions connexes – comme l'entre-deux (Sibony 1991), l'écart (Jullien 2012), la frontière (*Médium* 2010), etc. – est devenue à la mode, la notion de seuil elle-même a rarement fait l'objet d'une attention spécifique, sauf dans un genre littéraire, dans un domaine ou sur un écrivain particulier (Celan 2001, Collobomb 2012, Genette 1987, Menninghaus 1986, Zschachlitz 2001). Encore le plus souvent est-elle associée à d'autres notions (Azuelos 2001, Barazon 2010, Barberger 2011, Bergeron 2015, Grumbach 2007, Soudière 2005, Zilberberg 1993).

Par ces temps de grands malaises identitaires, subjectifs et collectifs, où les frontières vacillent, où l'identité fait problème – tantôt elle chavire et tantôt elle se crispe – on découvre avec surprise que le concept de différence est lui aussi insuffisant pour rendre compte de toutes ces effervescences : il est trop simple, trop figé. [...] Nous décrivons ici ces lieux par lesquels on passe pour devenir différent, et tenter de faire quelque chose de « sa » différence ; ces moments où

nous sommes « entre-deux » dans les contextes les plus variés : l'écrivain qui se débat entre deux langues, la femme qui, pour accéder à sa propre féminité, doit se dégager de la Femme originelle, l'adolescent ou le jeune qui cherche à faire le pas sans passer à l'acte ou, simplement, se ranger, et même le chômeur cherchant « une place » (qui ne soit pas un simple trou), tous passent par un entre-deux. (Sibony 1992.)

Ces « lieux » et ces « moments » signalés par Daniel Sibony, ce sont des seuils, et c'est ce « passage par un entre deux » qui nous intéresse. Ce que peut apporter le questionnement du seuil par rapport à d'autres concepts opératoires comme l'entre, l'écart, la frontière, c'est de montrer à la fois, dans leurs diverses modalités, la distance et la proximité, la différence et l'identité, la frontière et le passage, la séparation et la réunion, l'attraction et la répulsion, le contact et le rejet, l'étanchéité et la porosité.

Le présent volume se propose d'explorer les acceptions du mot seuil et d'en dessiner les possibles occurrences. Son originalité repose sur le matériau d'étude que constitue la notion même, polysémique, de seuil : d'entrée de jeu, **René Schérer** présente le seuil comme un passage, mais aussi une transition fondée sur un différentiel parfois imperceptible, et le plus souvent, la ligne qui crée la forme. Ailleurs, le seuil, matérialisé par des limites visibles ou non, est le signe d'un interdit – car il est des seuils à ne pas dépasser – ou au contraire d'un rite d'initiation ou de passage, du dedans au dehors, de l'enfance à l'adulte, d'une société à une autre. Il ajoute une valeur symbolique et une dimension perceptive à la notion de limite, de frontière, ou d'entre-deux.

★

Les contributions de la première partie s'organisent autour de trois axes de réflexion : (1) *le seuil comme limite*, sens retenu par exemple par l'Observatoire de la diversité et des droits culturels (Meyer-Bisch 2009) ; (2) *le seuil comme entrée*, donnant accès à du nouveau, voire à la possibilité d'une émergence ; (3) *le seuil comme entre-deux*, lieu ou moment transitoire, ou « zone » (Barazon 2008) de passage, offrant les avantages et les dangers d'une situation ambiguë. Dans les trois cas, le seuil se caractérise par un enrichissement du « commun » : les parcours, les productions ou les « sujets » qui incarnent des « franchissements de seuils » ou au contraire se tiennent sur le seuil, contribuent à la production et à l'élargissement d'un « commun » qu'on ne soupçonnait pas avant eux. Le seuil de constitutionnalité, lors du transfert à des pays devenus indépendants de modèles hérités de leurs anciennes métropoles, est à cet égard révélateur de la question de la transativité des normes (**Pierre Noreau** et **Guy Azebové Tetang**).

Une seconde partie expose des pratiques, à partir d'exemples vécus ou d'études de cas, décrivant l'hétérogénéité des pratiques socioculturelles autour des seuils : cette partie intègre des images de scènes de vie, d'espaces urbains, toutes expressions visuelles montrant l'usage multiple des seuils dans différentes aires géographiques, que ce soit au Maghreb à travers des exemples littéraires (**Assia Belhabib** et **Mustapha Bencheikh**), au Liban autour d'une pratique culinaire (**Liliane Kfoury**), au Vietnam du point de vue juridique du seuil de légalité (**Marie Lan Nguyen Leroy**),

au Mexique sur l'exemple du mélodrame au cinéma (**Carlos Bonfil**) ou en Afrique à propos du théâtre (**Kouamé Gérard Yao**), ou encore sur la cicatrice à la fois physique, psychique et philosophique qui marque la place du mur de Berlin (**Charles Alunni** et **Catherine Paoletti**).

Ainsi se dessine, à travers les différentes approches de ce livre, qui sont autant de variations sur la même scène, une « loi du seuil » (**Carlos Lobo**) qui exige un abandon et un échange, une invitation et une condition : abandon d'une partie de ce que l'on avait ou était avant de passer le seuil, échange et négociation. Au seuil, il y a presque toujours, sous une forme ou sous une autre, une formalité : décliner son identité, demander l'asile, solliciter une autorisation, être reçu.

Distribués librement dans l'ensemble du volume, des textes inédits de création – une série de poèmes de **Cheikh Tijaan Sow** et de chroniques d'**Eduardo García Aguilár** – apportent une illustration littéraire, sous forme de variations qui rythment les textes théoriques ou les témoignages vécus et les études de cas.

1 Les seuils topographiques

Janus, dieu romain, et Ganesh, dieu hindou célébré en plein Paris dans le carnaval de Barbès évoqué par une des chroniques, sont voués à des fonctions comparables ; en Inde comme dans le Latium, ils sont placés sur les seuils, adorés sur les routes. Désignés comme Maîtres des obstacles qu'ils placent ou lèvent à leur gré sur notre chemin, ils gardent le passage. Ils sont doubles : Janus simultanément, avec ses deux têtes opposées, Ganesh alternativement, avec sa tête d'homme ou sa tête d'éléphant.

La magnifique invocation à Janus qui ouvre le Livre I des *Fastes* d'Ovide illustre bien les valeurs contradictoires et paradoxales du seuil. L'origine même du nom de Janus, incertaine, reflète la dualité des images qui y sont attachées : Cicéron la cherche dans le verbe *ire*, aller : celui qui va ; d'autres, supposant que la première forme du nom était *[D]ivanus*, identifient plutôt le radical *div* (*dividere*) : celui qui divise, qui marque une séparation. Les attributions de Janus, nombreuses, se reconnaissent dans les épithètes que les Romains lui associaient : *Janus Patulcius*, celui qui ouvre ; *Janus Clusius*, celui qui ferme ; *Janus Geminus*, le double ; *Janus Bifrons*, à deux visages ; *Janus Biceps*, à deux têtes ; *Janus Biformis*, à forme double ; *Janus Quadrifons*, quatre-sources, etc. Janus était aussi le dieu qui ouvrait les portes de la vie : dieu de la génération et de la naissance, il est le dieu des sources, et des commencements. C'est pourquoi le mois qui ouvre l'année a été appelé janvier, mois de Janus, « Janus aux deux visages, toi qui commences l'année au cours silencieux ». Tels sont les symboles associés au dieu des seuils, des passages, des portes publiques (*jani*) et des routes. Il est donc celui des départs et des retours, et par extension celui des voies de communication. C'est aussi le dieu des portes privées, et, d'une façon plus générale, des ouvertures par lesquelles on entre dans les maisons ou la lumière y pénètre. Sa compagne, Cardea, est la déesse des gonds (*cardines*) des portes, des volets et des fenêtres.

Un seuil géographique peut être un col : la partie la plus basse d'un relief qui permet de passer d'un versant à l'autre. Certains seuils naturels sont aussi des « gués » qui permettent de traverser de larges fleuves. Ces deux emplois se réunissent dans le cas

singulier du seuil de Naurouze, à la frontière de deux départements (l'Aude et la Haute-Garonne), situé sur la ligne de partage des eaux entre l'océan Atlantique et la mer Méditerranée. Partage, encore un mot à *double bind*, qui désigne à la fois la division et la distribution, la séparation et la mise en commun, le donner et le recevoir. Comme Janus le seuil est à la fois ce qui relie et ce qui sépare. Paradoxe : ce qui sépare en réalité unit ; ce qui unit souvent sépare ; ce qui fait obstacle en réalité laisse passer, ce qui ouvre le passage souvent impose un arrêt. En technologie, le seuil est une barre de seuil, une pierre un peu plus élevée qui isole la maison de la rue, qui sépare une pièce du couloir, et protège de la poussière, des inondations, etc.

2 Le seuil domestique

Le seuil de la maison mérite une attention particulière : il « se situe entre l'espace public de la rue et l'enceinte privée de la maison et sépare ainsi le dedans du dehors » (Barazon 2010 : § 6) ; il est considéré, dans les travaux sur les rites de passage (Van Gennep 1908 : 25), comme une partie de la porte, et les rites associés au seuil, comme des rites de l'entrée, de l'attente et du départ ; « c'est donc la maison dans toute sa matérialité qui donne une symbolique au seuil. Entrer, sortir, hésiter : le seuil porte en lui cette transition même qui fait que quelqu'un qui passe le seuil, passe aussi de l'état d'étranger à l'état de familier. » (Barazon 2010 : § 8)

Cave Canem : l'avertissement inscrit en lettres capitales à côté d'une représentation de chien méchant tenu en laisse, retrouvé sur le seuil d'une maison patricienne de Pompéi, n'était pas seulement là pour avertir les visiteurs, mais pour décourager les intrus. Les inscriptions les plus célèbres associées à des seuils dans la culture occidentale reproduisent une formule presque magique énonçant une condition, un avertissement, une menace : « Nul n'entre ici s'il n'est géomètre », inscription de Platon au fronton de l'Académie ; « *Lasciate ogni speranza, voi che entrate* », celle de Dante sur la porte de son enfer. Et les portes du palais de Sarastro, dans *La Flûte enchantée*, lancent d'elles-mêmes, lorsqu'on s'en approche, l'avertissement sonore : *Zuruck!* Il n'y a guère, beaucoup de maisons individuelles, en France, dans les banlieues et les campagnes, portaient encore sur la grille de la porte un panneau « Attention, chien méchant ». Le seuil, dans tous les cas, fait l'objet d'une mise en garde. Même lorsque, dans un bois ou au bord d'une route, on peut voir un panneau « Propriété privée. Défense d'entrer » fixé en hauteur sur un arbre, tel une *mezouzah*, sans autre barrière ou barbelé, l'avis exprime à lui seul une menace sous-jacente et marque le seuil.

Pétrone met en scène le passage du seuil de façon intéressante : à son entrée dans la maison de Trimalcion, Encolpe trébuche (*Satiricon*, chap. XXIX). Bien que le seuil ne soit ici, comme à Pompéi, gardé que de manière métaphorique, par un simulacre de chien peint sur le sol et non par un vrai molosse, cet épisode désigne le seuil comme l'endroit du faux-pas. La coutume d'enlever la mariée dans les bras du marié pour lui faire passer le seuil de la maison n'aurait pas d'autre origine : c'est pour éviter qu'elle ne trébuche au moment d'entrer dans sa nouvelle maison (à cause de sa méconnaissance des lieux, de certains *limina* qui sont parfois très hauts, de l'émotion, mais surtout parce que le seuil correspond à un interdit et que tout franchissement d'un seuil est aussi ressenti comme une transgression). D'ailleurs, comme le rappelle

ici Carlos Lobo à la suite de Dominique Desanti, le *mutale* en Corse définit le seuil comme ce qui ne doit pas être touché (*cf.* aussi Singer 2010 : § 11). Que le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* bute sur un pavé du château de Guermantes prouve assez que ce pavé est un seuil – le seuil du temps, qu’il retrouve : en le franchissant, il entre dans le temps retrouvé. Alice, en entrant dans le terrier derrière le lapin blanc aux yeux roses, trébuche aussi : elle glisse sur le seuil du pays des merveilles et tombe dans un grand trou. Sans nécessairement qu’on y trébuche, le seuil oblige toujours à une sorte d’arrêt ou de pause, en attente d’une autorisation – même si, comme l’illustre la nouvelle de Kafka, « *Devant la loi* » – celle-ci est absurde et finalement contournée. C’est dans la lignée d’une réflexion ontologique que **Maurizio Ferraris** et **Gustavo Celedon** s’interrogent sur l’être du seuil, son rapport avec l’émergence et avec la « nature humaine », ici remise en question comme ailleurs l’identité.

Bien qu’il soit plus ou moins une épreuve – et peut-être à cause de cela – le seuil garde ou protège, comme la *mezouzah* qui le symbolise. Dans le film *L’Union sacrée* (Alexandre Arcady, 1989), qui met en scène la cohabitation d’un policier juif et d’un policier arabe dans la même équipe, se lit très clairement l’ambiguïté de la notion de seuil. Simon, nouvellement arrivé dans l’équipe, s’installe dans un bureau et fixe quelque chose sur le chambranle de la porte : « Une *mezouzah*. Ça protège du mauvais œil, et ça repousse les puissances maléfiques. » Cela marque aussi le seuil de son espace personnel.

3 Les seuils du temps

L’homme ne trace pas seulement des limites dans l’espace. Il en trace aussi dans le temps, lorsqu’il écrit l’histoire, ou lorsqu’il vit l’actualité, ou qu’il écrit sa vie. Il y a l’histoire qui se fait, l’écoulement du temps et des événements, le « lent effritement des certitudes », « l’effet des mots qui se fissurent ou se déplacent imperceptiblement », l’apparition des œuvres ; il y a l’histoire qui s’écrit, l’histoire de l’art par exemple qui depuis Vasari, décrit, définit, raconte, modèle, délimite, invente : « Ne dit-on pas que les humanistes italiens ont inventé du même élan le Moyen âge et la Renaissance ? » ; le seuil de l’ère chrétienne a été choisi arbitrairement au VI^e siècle par Denys le Petit. Patrick Boucheron montre qu’il y a toujours une part d’arbitraire dans cette « dramatisation de l’histoire découpée en actes et en scènes (la Renaissance, le Siècle de Louis XIV, etc.) » alors que l’histoire progresse en réalité insidieusement (Boucheron 2012 : 100-107). C’est aussi le temps des pendules et des calendriers, *chronos*, mais dans d’autres visions du temps, au sens *aion* ou *kairos* – comme l’explique ici **Walter Kohan** – c’est une autre histoire, où les seuils ne sont pas placés aux mêmes endroits, ni de la même manière. Il en est ainsi, pour reprendre une expression de Georges Lapassade, du seuil de l’*Entrée dans la vie* – et Walter Kohan de nous faire passer du seuil de l’enfance au seuil de la philosophie. C’est encore d’un tout autre point de vue que **Jad Hatem** s’interroge sur la relation du temps avec la notion de seuil, de pont et de porte, et d’éternité.

4 Les seuils du langage

L'homme trace aussi des limites dans le langage et entre les langues. L'article de **Philippe Blanchet** rend caduques les notions de dialogues entre les langues, de guerre des langues, de frontière entre les langues, entre les niveaux linguistiques ou entre les pratiques régionales d'une langue. Ni limites ni frontières, ni même écart – notion pourtant si riche interprétée par François Julien – entre les langues, entre les niveaux de langues, entre les variations lexicales, entre les créoles, il n'y a que des seuils, que les locuteurs franchissent constamment. De même, comme l'a souligné Roland Barthes : « Il y a une division des langages, qu'aucune science simple de la communication ne peut prendre en charge ; la société, avec ses structures socio-économiques et névrotiques intervient, qui construit le langage comme un espace de guerre. » (Barthes 1984 : 127.) Mais :

Tout discours est pris dans le jeu des degrés. On peut appeler ce jeu : bathmologie. Un néologisme n'est pas de trop, si l'on en vient à l'idée d'une science nouvelle : celle des échelonnements de langage. Cette science sera inouïe, car elle ébranlera les instances habituelles de l'expression, de la lecture et de l'écoute (« vérité », « réalité », « sincérité ») : son principe sera une secousse : elle enjambrera, comme on saute une marche, toute expression. (Barthes 1975 : 71.)

Entre les langues et entre les degrés du langage, mais aussi entre les pratiques langagières (**Valentin Feussi**) et celles de la didactique des langues (**Patrick Chardenet**), des cols, des passages, des gués, de seuils. Mallarmé, déjà, en déplorant que les poèmes des *Fleurs du mal* soient écrits avec les mêmes lettres et souvent les mêmes mots que la presse à scandale, était conscient qu'il y a un seuil entre le langage quotidien et le langage littéraire – seuil qu'il a d'ailleurs lui-même franchi, non seulement en écrivant des articles et des reportages pour la presse de son époque, mais aussi en créant des poèmes en prose à partir d'une anecdote comme « Le spectacle interrompu » ou « Le démon de l'analogie », qui sautent le pas, du reportage à la création littéraire, du fait divers au poème en prose.

5 Les seuils de la cuisine

Un autre champ d'expériences permet de conjuguer topographie et bathmologie – le seuil comme zone et le seuil comme degré – et de comprendre le sens qui est produit par le passage d'un seuil à l'autre. C'est la cuisine.

Le seuil de la cuisine sépare le domaine des maîtres et celui des esclaves, et dans beaucoup de cultures, celui des femmes et celui des hommes. Aristote raconte qu'Héraclite, se réchauffant devant le four, au fond de la maison, invita des visiteurs indécis à franchir le seuil de la cuisine en leur disant : « les dieux sont aussi dans la cuisine ». Cette parole philosophique, qui a été amplement commentée (Heidegger, Raymond Queneau, Marcel Dagognet), va loin : non seulement elle dit qu'il n'y a pas de lieu impropre à la présence du philosophe ni à celle du dieu – ce qui est divin, ce n'est pas la limite, c'est de ne se cantonner ni dans un espace ni dans un autre –, mais elle dit aussi qu'il y a quelque chose de divin dans la cuisine. C'est la maîtrise du seuil.

Les seuils en cuisine (seuils de consistance, seuils d'ébullition, seuils de cuisson) sont extrêmement variables, et transitoires. Le seuil y est une limite presque théorique, pratiquement imperceptible, et pourtant si réel que les effets du passage, en cuisine, sont eux immédiatement perceptibles. Il y a donc un art de la saisie parfaite – de la saisie du seuil, ou de la saisie de l'objet sur le seuil – qui n'est pas un art de rester dans l'entre-deux, mais d'atteindre le seuil et de s'y tenir sans le dépasser, de trouver un point d'équilibre.

« Madame est servie » : cette formule du protocole aristocratique, puis grand bourgeois, désigne un seuil, et même plusieurs. Elle a fait florès sur le théâtre, où elle met en lumière le seuil social, que les protagonistes n'hésitent pas à franchir en inversant les rôles de maîtres et domestiques. Elle met aussi en lumière la séparation entre les pièces de l'office et le séjour des maîtres : pour faire cette annonce, le domestique se tient sur le seuil de la salle à manger, symboliquement entre les deux. En invitant à le franchir, il signifie aussi que le dîner, parvenu à son seuil de perfection, est prêt à être consommé.

Alors les invités passent le seuil de la salle à manger, puis les plats le seuil de la cuisine – l'autorisation ayant été donnée par le cuisinier qui considère l'opération culinaire achevée – et font leur entrée sur la table. Là, d'autres seuils : les seuils sensoriels dans la dégustation des mets, définis par l'école de gastronomie Ferrandi – seuil de perception, seuil d'identification, seuil différentiel, seuil final (Stengel, 2015 : 255) –, et ceux qui scandent la composition même du menu : ainsi un repas peut-il être conçu comme un sonnet ou une sonate (Caroline Champion 2010), avec ses quatrains et ses tercets, ou ses quatre mouvements, ses pauses et ses transitions, ou encore comme une cérémonie initiatique, ou une célébration.

La même scène peut être rejouée sous des formes différentes, dans d'autres cultures, avec des moyens plus somptueux ou plus modestes, mais l'art d'une cuisine réussie consiste toujours à jouer sur tous ces seuils pour les faire se rencontrer.

6 Les seuils de l'art

De multiples seuils apparaissent dès qu'on parle d'art.

Quand Gide écrit : « L'art naît de contraintes, vit de luttes, meurt de liberté », il reconnaît implicitement un triple seuil de l'art : celui qui, au moment de la création, fait passer le travail de l'artiste au statut d'œuvre d'art (Michel-Ange au moment où il sculpte le *David* dans un bloc de marbre qui comporte une fissure), celui qui, dans l'histoire de l'art, fertile en ruptures et en oppositions, en combats esthétiques, fait passer d'un mouvement ou d'un style à un autre, et enfin celui qui fait passer tout travail d'amateur ou d'artisan au statut d'œuvre d'art.

Ainsi sont posées les limites de l'art, ce qui ramène à deux questions fondamentales : celle de l'émergence et celle du canon. Limites de l'art, ou seuils de l'art ?

Aragon demande à Matisse quel peintre tenait-il, « Picasso mis à part, pour un peintre véritable », et parle ensuite, en racontant l'anecdote, d'« écrivain véritable ». Matisse cite d'abord Bonnard, puis Miró : « Miró, parce qu'il peut bien représenter n'importe

quoi sur sa toile [...], mais si en un certain point, il a placé une tache rouge, vous pouvez être assuré que c'était là, pas ailleurs, qu'elle devait être. [...] enlevez-là, le tableau il tombe. » Et Aragon d'ajouter : « Essayez de déplacer un mot chez un écrivain véritable : prose ou vers, l'écrit meurt ⁵. »

Un point, un mot, une tache : la différence est infime. Quel seuil étroit existe entre un peintre véritable et un peintre qui ne l'est pas ? Entre un peintre amateur et un barbouilleur ? Entre un scribouillard et un « grantécrivain » (Noguez 2000) ? Entre un génie et un écrivain de gare ? À quel moment l'artisanat devient-il de l'art ? Où est le seuil entre un objet d'art et objet de culte, par exemple dans la culture africaine où il n'existe pas à proprement parler de statut d'artiste, aucune œuvre ne portant de véritable signature, où les objets aujourd'hui présents dans les musées et dans les collections privées ont été fabriqués pour remplir des fonctions religieuses ou magiques, et pour la plupart destinés à rester éphémères ⁶.

L'école de Rubens, l'école des frères Van Eyck, c'était d'abord un atelier, une maison. Quand un jeune apprenti en franchissait le seuil, et qu'il y était admis, il aidait, sur les toiles, à peindre les accessoires, les fleurs, les encadrements, les moulures des bâtiments, les arrière-plans, les personnages qui se fondaient dans la foule, tandis que les maîtres se réservaient les parties les plus délicates, les personnages principaux, les visages, et la conception générale – tout ce qui faisait la patte du maître dont l'apprenti devait respecter, même dans les détails, le style.

Il est plus difficile d'identifier ce qui inaugure un mouvement artistique. On peut se demander par exemple quand émerge le cubisme ; à quel instant se situe le seuil qui fait passer de dada au surréalisme – ou, encore plus difficile, un style (style baroque, style classique, etc.) ? Souvent c'est le fait d'un artiste, ou d'un théoricien ; un manifeste (futurisme, surréalisme), ou une œuvre d'art considérée comme emblématique (*Les Demoiselles d'Avignon*), ou un texte canonique, mais on se rend compte, même après un examen sommaire de l'histoire des formes artistiques, que la réalité a souvent précédé le manifeste, ou que l'œuvre qui semble marquer une rupture a eu des prémisses assez facilement identifiables. C'est une fois passé le seuil, qu'en se retournant, et même parfois longtemps après, que les hommes s'en rendent compte, « et il leur faut constater le changement déjà advenu en le disant d'un nom nouveau » (Boucheron 2012 : 100). C'est sans doute pourquoi Janus, dieu des seuils, est avant tout *bifrons*, il regarde à la fois vers l'avant et vers l'arrière : il voit les deux côtés du seuil, sans avoir à se retourner.

Il y a ainsi de multiples seuils dans l'espace de l'art. Tout visiteur en fait l'expérience en arrivant dans un musée (**Adeline Rispal**), en passant d'une salle ou d'une section à une autre ; mais c'est aussi le cas des créateurs : entrer ou faire son entrée à l'Académie, au Panthéon, dans la Bibliothèque de la Pléiade, dans le *Petit Larousse*, c'est, pour un écrivain ou un artiste, pour une œuvre, pour un mot, une manière de passer le seuil qui donne accès au canon artistique, au canon littéraire, au canon linguistique. Dans son double sens (celui du *Canon* de Polyclète, système de règles de l'art et celui du *Canon* d'Aristarque, liste d'œuvres sélectionnées pour leur valeur esthétique et culturelle) le

5. Aragon, Louis, *Matisse. Roman*, Paris, Gallimard, 1998 : 240.

6. Rousseau, Eloi et Protais, Johann, *Chefs d'œuvres de l'art africain*, Paris, Larousse, 2016 : 26-29.

canon se constitue, dans ses différentes variantes, en générant des limites – esthétiques (canon antique, canon classique) ; nationales (canon français, espagnol, italien, indien, russe) ou internationales (canon européen, francophone, latino-américain) –, et semble obéir à une loi de seuil : qui et comment décide des règles ? Qui et dans quel lieu décide de l'entrée d'une œuvre dans le canon ? Quels sont les moyens (espaces et instruments de canonisation : institutions, manuels et programmes scolaires, dictionnaires, revues, grandes collections) et les acteurs de la canonisation (politiques, écrivains, critiques, professeurs) ?

★

Les paradoxes du seuil alimentent ainsi une réflexion dont les formules traditionnelles associées au seuil ouvrent les grands axes : « Je trace une limite », « Ceci est à moi », « Défense d'entrer », « Nul n'entre ici s'il n'est géomètre », « Qui dois-je annoncer ? », « Attention au chien », « Madame est servie », autant de *leitmotive* qui désignent le passage du seuil, et le passage d'un seuil à l'autre.

D'un seuil à l'autre, on passera ainsi, dans ce livre, par les seuils du lieu et du temps, par les seuils du langage et de la didactique des langues, par les seuils de la littérature, par ceux du théâtre, du cinéma ; par des seuils sociétaux, par les seuils de l'art, par les seuils de la cuisine. Certaines voies sont explorées, d'autres seulement suggérées, ce qui fait de ce livre, si l'on peut appliquer à un recueil d'essais une notion forgée pour l'œuvre d'art, une « œuvre ouverte » au sens où l'entendait Umberto Eco : ouverte parce qu'elle est le fruit d'une collaboration commune et d'un travail d'équipe ; ouverte sur l'intertextualité et l'interdisciplinarité – qui posent elles-mêmes des seuils (**Michèle Leclerc-Olive**) – ; ouverte parce qu'elle ne saurait offrir une interprétation univoque, chaque lecteur étant engagé à travailler sa propre interprétation. Se voulant une réserve de significations, elle propose une pluralité d'organisations possibles à partir d'une remise en question des valeurs et des certitudes : les divers éléments exposés dans ce livre ne sont reliés que par des constellations instables et les perspectives se démultiplient. Enfin, elle reste incomplète, elle laisse voir l'indistinct, l'indéterminé, le discontinu ou l'aléatoire.

Œuvre ouverte à d'autres études et réflexions qu'elle espère et appelle, elle est aussi, en quelque sorte, une œuvre en devenir.