

LE NOUVEAU TERRITOIRE  
L'EXPLORATION GÉOPOÉTIQUE DE L'ESPACE

Sous la direction de  
Rachel Bouvet et Kenneth White

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives  
nationales du Québec et Bibliothèques et Archives Canada**

Vedette principale au titre :

Le nouveau territoire : l'exploration géopoétique de l'espace  
(Figura; n° 18)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-921764-30-8

1. Poétique. 2. Géographie. 3. Espace et temps dans la littérature.  
I. Bouvet, Rachel, 1964- . II. White, Kenneth, 1936- . III.  
Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le  
texte et l'imaginaire. IV. Collection : Figura, textes et imaginaires;  
no 18.

PN45.N68 2008

801

C2008-940186-7

Cet ouvrage est publié avec le concours de Figura, Centre de  
recherche sur le texte et l'imaginaire.

Élise Lassonde a réalisé la maquette de la collection « Figura ».

Nous tenons à remercier Figura, le Centre de recherche sur le texte et  
l'imaginaire pour sa contribution à la publication de cet ouvrage, de  
même que Nathalie Roy et Amélie Langlois Béliveau pour leur aide  
au travail d'édition et de correction. Merci au Conseil de recherches  
en sciences humaines du Canada et au Fonds québécois de la  
recherche sur la société et la culture pour leur soutien financier.

Illustration de la couverture : Virginie Belhumeur

Dépôt légal, 1er trimestre 2008

Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 978-2-921764-30-8

LE NOUVEAU TERRITOIRE  
L'EXPLORATION GÉOPOÉTIQUE DE L'ESPACE

Sous la direction de  
Rachel Bouvet et Kenneth White

Université du Québec à Montréal

Figura, Centre de recherche  
sur le texte et l'imaginaire

Collection « Figura », n° 18  
2008



## TABLE DES MATIÈRES

Présentation	7
Kenneth White, « À la recherche de l'espace perdu. Approches de la géopoétique »	11
Jean Morisset, « L'échappée géopoétique... »	31
Hélène Guy, « La traversée de Charlevoix en ski »	49
Vicky Pelletier, « Utopie et géopoétique. <i>Stalker</i> , d'Andreï Tarkovski »	59
Kenneth White, « L'écriture géopoétique. De la littérature à la littoralité »	75
André Carpentier, « Flâner, observer, écrire »	105
Rachel Bouvet, « Pour une approche géopoétique de la lecture. Avancées dans l'univers de Victor Segalen »	127
Denise Brassard, « <i>Rabatteur d'étoiles</i> de Rachel Leclerc. Essai de lecture géopoétique »	147
Kenneth White, « Considérations esthétiques sur le Saguenay »	165
Valérie Bernier, « Paysages du froid. Des référents nordiques à l'expérience géopoétique dans les représentations visuelles »	189
Hanane Benachir, « Vers une architecture géopoétique »	205



Rachel Bouvet

## **Présentation**

Le nouveau territoire que l'on se propose de faire découvrir au lecteur de ces pages, c'est celui de la géopoétique, le « champ du grand travail » comme l'appelle Kenneth White, fondateur du mouvement, un travail qui nous invite à aller dehors, à l'affût des signes du vent, de la terre, des vagues, de tout ce qui compose notre environnement. La posture critique inséparable de ce mouvement vers le dehors nous conduit à remettre en question la culture dont nous avons hérité, sédentaire pour la grande majorité, et ses postulats les plus profondément enracinés. Se situant d'emblée au confluent des sciences, des arts et de la philosophie, la géopoétique génère des activités multiples de recherche et de création. Aussi, quelques années après la fondation de l'Institut international de géopoétique, White a proposé l'instauration de ce qu'il a appelé l'« archipel » de l'institut, à savoir un ensemble d'ateliers de géopoétique disséminés un peu partout sur la planète, ensemble auquel le premier îlot en Amérique du Nord a pu s'intégrer très facilement.

Car le nouveau territoire dont parle le titre, c'est aussi celui de la géopoétique au Québec, un territoire qui s'est développé de manière saisissante ces dernières années. Il faut rappeler tout d'abord qu'une première tentative avait eu lieu dans les années 90 sous l'égide de Jean Morisset et d'Éric Waddell. Mais ces deux géographes, étant aussi de grands voyageurs, ne séjournaient pas assez longtemps sur les rives du Saint-Laurent pour pouvoir véritablement mettre sur pied

un centre de géopoétique. C'est lors d'une rencontre entre littéraires et géographes à Sherbrooke en 2001, dans le cadre du colloque *L'espace en toutes lettres*, qu'un dialogue fécond a été initié. Le groupe de recherche dédié à « L'exploration géopoétique de l'espace » a été ouvert aux étudiants des cycles supérieurs du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal en 2003-2004. Durant cette première année, j'ai accueilli trois conférenciers : Jean Morisset, Hélène Guy et Éric Waddell. Deux textes de ce recueil, proposant une « échappée géopoétique » et une « traversée de Charlevoix en ski », sont issus de ces contributions des deux premiers auteurs, même s'ils n'en reprennent pas exactement les termes initiaux. Quant à la présentation d'Éric Waddell sur la démarche artistique du peintre John Wolseley, elle fait l'objet d'un article à paraître dans les *Cahiers de géopoétique*. Le lecteur intéressé consultera le prochain numéro de la revue de l'Institut international de géopoétique.

Grâce à l'appui de mes collègues géographes et du Département d'études littéraires, j'ai pu faire venir Kenneth White comme professeur invité à l'UQAM en décembre 2003. En plus de participer au colloque international *Nomades, voyageurs, exploreurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, dont les actes ont paru en 2006, il a présenté deux conférences à Montréal : la première, « À la recherche de l'espace perdu : approches de la géopoétique », était destinée avant tout aux étudiants du groupe de recherche et de mon cours sur l'étrangeté, l'exotisme et le fantastique, ainsi qu'aux membres de *Figura*, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire; tandis que la seconde, « L'écriture géopoétique : de la littérature à la littoralité », visait davantage un public d'étudiants en création littéraire, ceux du cours d'André Carpentier sur le « travail créateur ». Comme elles avaient été conçues en fonction de publics différents, nous avons choisi de conserver les marques orales de ces deux interventions. Le troisième article signé par Kenneth White, « Considérations esthétiques sur le Saguenay », reprend la conférence présentée

à la journée d'études organisée par Michaël La Chance à l'Université du Québec à Chicoutimi sur le thème « Arts et mémoire de la terre : perspectives géopoétiques ».

Ces colloques et conférences ont suscité un grand enthousiasme, qui s'est concrétisé par la fondation en janvier 2004 d'un Atelier québécois de géopoétique, nommé *La Traversée*. Ce n'est pas le lieu ici de rendre compte des différentes activités menées au sein de cette équipe dynamique. Je renvoie donc le lecteur curieux au site de l'Institut ou à celui de *La Traversée*<sup>1</sup>, ou bien encore aux *Carnets de navigation*. Le groupe de recherche ayant continué ses travaux d'année en année, j'y ai poursuivi une réflexion sur la lecture géopoétique de l'œuvre de Segalen, dont je propose ici les grandes lignes dans l'article « Pour une approche géopoétique de la lecture. Avancées dans l'univers de Victor Segalen ». L'année 2006-2007 a vu une formule différente se mettre en place avec la direction du groupe de recherche par une équipe de trois professeurs : André Carpentier, Denise Brassard et moi-même. Cette première tentative de réunir au sein de l'université les secteurs traditionnellement séparés de la recherche et de la création a suscité des échanges fructueux, dont témoigne ce cahier. En effet, les participants au groupe de recherche ont pu avoir un avant-goût de l'article d'André Carpentier « Flâner, observer, écrire » et de celui de Denise Brassard, « *Rabatteurs d'étoiles*, de Rachel Leclerc. Essai de lecture géopoétique ». De la même façon, trois doctorantes ont partagé leurs réflexions avec l'équipe avant d'en faire un article : Vicky Pelletier s'intéresse aux rapports entre « Utopie et géopoétique. *Stalker*, d'Andreï Tarkovski », Valérie Bernier aux « Paysages du froid. Des référents nordiques à l'expérience géopoétique dans les représentations visuelles », tandis qu'Hanane Benachir nous propose de nous diriger « Vers une architecture géopoétique ». J'aimerais donc remercier tous les collaborateurs de cet ouvrage, avec qui j'ai eu le plaisir de travailler, ainsi que

---

<sup>1</sup> [www.gepoetique.net](http://www.gepoetique.net); [www.latraversee.uqam.ca](http://www.latraversee.uqam.ca).

Caroline Mangerel, qui s'est chargée de corriger les textes, d'effectuer la mise en page en plus de compléter certaines bibliographies. Ceci est le premier numéro des *Cahiers Figura* consacré à la géopoétique, ce qui concrétise en quelque sorte le rattachement de *La Traversée* au Centre Figura, dont je remercie chaleureusement toute l'équipe. Je remercie aussi Virginie Belhumeur, dont la démarche artistique en photographie a rendu les discussions très stimulantes dans le groupe de recherche, pour la photographie qui illustre la couverture de ce Cahier.

Kenneth White  
Institut international de géopoétique

## **À la recherche de l'espace perdu. Approches de la géopoétique**

Université du Québec à Montréal  
Intervention au Centre de recherche  
« Le texte et l'imaginaire »  
Séminaire « L'étrangeté comme effet  
de lecture : du fantastique à l'exotisme »  
Groupe de recherche « L'appréhension  
géopoétique de l'espace »  
2 décembre 2003

### La carte conceptuelle

Je propose en tout premier lieu d'analyser la carte conceptuelle sous-jacente aux titres de votre centre de recherche et de votre séminaire.

Prenons d'abord les mots « imaginaire » et « fantastique ». Que le fantastique soit très répandu dans notre contexte psychosocial, rien de plus certain. À mon sens, c'est une sorte de soupe dans un espace non seulement borné, surcodé, mais asphyxiant. C'est le signe même d'un confinement, d'un esprit déconnecté, tournant en rond. C'est la forme infantile de l'imaginaire.

Le mot « imaginaire » est bien plus complexe. Mais je suis loin d'être sûr que l'imaginaire soit la clé de la grande spatialisation qui me semble nécessaire. Pour beaucoup,

Kenneth White, « À la recherche de l'espace perdu. Approches de la géopoétique », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 11 - 30.

## À LA RECHERCHE DE L'ESPACE PERDU

« art », « poésie » sont synonymes d'« imaginaire ». Je mets cela radicalement en question. Voici en résumé ce que dit Mandelstam dans son *Entretien sur Dante* :

a) Dante est facteur d'instruments et non producteur d'images. Il est stratège de mutations et de croisements et rien moins que poète, au sens banalement culturel de ce mot.

b) Dante est par excellence le poète qui rend le sens mouvant et désintègre l'image. La composition de ses chants rappelle un horaire de train ou d'avion.

c) La qualité de la poésie se définit par la rapidité et la vigueur avec lesquelles elle impose ses projets au lexique. Il faut traverser à la course toute la largeur d'un fleuve encombré de jonques mobiles en tous sens : ainsi se constitue le sens du discours poétique. Ce n'est pas un itinéraire qu'on peut retracer en interrogeant les bateliers : ils ne vous diront ni comment ni pourquoi vous avez sauté de jonque en jonque.

Prenons maintenant le mot « exotisme », associé, en littérature, plus particulièrement au nom de Segalen. Tout le monde sait aujourd'hui que, dans l'esprit de Segalen, « exotisme » ne signifie pas couleur locale, accumulation de pittoresque, mais sortie d'un « plat univers ». Dans *Équipée*, que je considère comme son livre le plus pénétrant, il commence par poser le problème en termes dialectiques. Son voyage en Chine de 1909 devait être la mise à l'épreuve, sur le terrain, d'une dialectique entre le rêve, la perception des phénomènes immédiats, d'une part, et l'imaginaire, les constructions de l'esprit, d'autre part. Sans la charge du réel, l'imaginaire s'étirole, devient fantaisie creuse. Sans la puissance imaginative, le réel s'épaissit, s'affadit. L'équipée de Segalen se voulait une expérience synthétique.

Mais on ne peut s'arrêter là. On resterait dans le contexte du symbolisme, tandis que notre propos est d'entrer dans l'espace géopoétique. Poursuivons donc une lecture de Segalen non seulement littéraire mais *radicale*.

## KENNETH WHITE

Ce que visait notre nomade intellectuel breton, après la solution d'équations mentales complexes, c'était un nouvel espace intellectuel et poétique dont il voulait approfondir l'investigation.

À propos de Rimbaud (et quand un écrivain de l'envergure de Segalen parle d'un écrivain de l'envergure de Rimbaud, il parle obliquement de lui-même), Segalen dira que ce qui marque son travail, c'est la faculté de « rassembler puissamment des puissances », c'est une « emprise télépathique de l'espace ».

Il s'agit bien, dans ce champ du dehors, d'une certaine *étrangeté*. Mais si, en littérature, il suffit de créer « des effets » (d'étrangeté, etc.), en géopoétique, il s'agit d'arriver, à travers des aliénations déconditionnantes, des champs d'énergie non identitaires, et des étrangetés (de la *psychè* et de la Terre), quelque part.

À l'encontre de tout ce qui n'est qu'errance, « littérature de voyage », la géopoétique vise, en dernier lieu, à l'issue de toute une nomadisation intellectuelle, une résidence, une nouvelle présence-au-monde.

Pour résumer ce préambule, dans l'exploration de l'espace qui nous intéresse, il est extrêmement difficile de trouver un langage instrumental, découvreur, opératoire. Très souvent le concept usé sert à masquer ce qui est déjà présent de manière latente, et ce qui est réellement en cours. Au lieu d'ouvrir l'esprit et de le rendre apte à percevoir et à concevoir de manière nouvelle, il l'enferme.

J'ai senti le besoin tout au long du parcours qui est le mien d'inventer des concepts extravagants — surnihilisme, érotocosmologie, biocosmopoétique, chaoticisme, etc. — avant d'arriver au concept de géopoétique, concept, je pense, vraiment opératoire, ouvrier d'*espace* et fondateur de présence. Avant d'y entrer de plain-pied, examinons, étape par étape, le cheminement de quelques recherches récentes.

## À LA RECHERCHE DE L'ESPACE PERDU

### Expérience et étude de l'espace

Un certain souci, un certain sens de l'espace revient en force. Beaucoup de recherches tournent depuis quelque temps autour de cette question.

Un signe majeur dans ce domaine est l'évolution de la pensée de Heidegger. Dans *Sein und Zeit (L'Être et le Temps)* de 1927, c'est la temporalité qui est mise en avant comme facteur décisif. Mais dans son étude « L'art et l'espace » de 1968, c'est sur une appréhension de l'espace qu'est mis l'accent.

Parmi d'autres études « spatialisantes », je citerais volontiers, dans le contexte français, la publication par les Presses Universitaires de France, en 1952, de *L'Homme et la Terre* d'Eric Dardel, et le colloque *Géotopiques* sur l'imagination géographique des universités de Genève et de Lausanne en 1985; dans le contexte anglais, la publication en 1976 de *Place and Placelessness* de Edward Charles Relph, en 1979 de *The Interpretation of Ordinary Landscapes* (dirigé par Donald William Meinig), et en 1981, de *Humanistic Geography and Literature*, sous la direction éditoriale de Douglas Charles David Pocock; et dans le domaine allemand, le *Geopsyche* de Willy Hellpach, et la *Festschrift* de la société géographique de Berne, *Der Mensch in der Landschaft*.

Toute une recherche est en cours. Mais je dirais plus, toute une déviance du discours, peut-être aussi, tout un déplacement existentiel.

Il semblerait que l'esprit occidental, ayant vécu, depuis le christianisme jusqu'à l'hégélianisme, sur un sens de l'histoire, a la sensation d'être arrivé à une « fin de l'histoire » (ce qui ne veut pas dire, évidemment, la fin de toute une prolifération d'événements), et qu'il a envie de déboucher sur un nouveau sens de l'espace, de la terre, sur une nouvelle sensation du lieu où nous essayons de vivre. Nous sommes en train de sortir

KENNETH WHITE

de l'histoire, de l'historiographie et de l'historicisme, nous sommes en train d'essayer de découvrir un nouvel espace géographique, ce qui implique une nouvelle géographie de l'esprit, et une nouvelle *graphie*.

Ces recherches m'intéressent au plus haut point. Mais, tout en sachant que, sociologiquement, socio-culturellement, il s'agit d'un travail de longue haleine, je suis, pour ma part, intellectuellement, poétiquement, un peu impatient. Cela ne va pas assez vite, cela ne va pas assez loin, cela ne vole pas assez haut, cela reste trop encombré de psychisme, d'imaginaire, d'humanisme.

Dans le brouhaha général, il est difficile de vraiment commencer à recommencer.

La géopoétique est une tentative de re-commencement.

Dégageons d'abord le terrain conceptuel de quelques interprétations faciles de ce terme.

Ce nouveau concept ne désigne pas seulement une sorte d'expression littéraire de la géographie, comme certains ont voulu le croire. On sait que Dussieux (*Histoire de la géographie*, Paris, 1883) critiquant l'*Erdbeschreibung* (Hambourg, 1754-1792, 11 volumes) de Busching, en trouvait le style « diffus et lourd ». On sait que Cuvier, lisant Pallas (surtout son voyage en Sibérie, 1768-1774), trouvait que le texte, plein de « longues et sèches énumérations », ne formait pas « une lecture agréable » (je cite son *Eloge de Pallas*), car Pallas « ne transporte pas son lecteur avec lui — il ne lui met point en quelque sorte sous les yeux, par la puissance du style, comme l'ont fait des voyageurs plus heureux, les grandes scènes de la nature ». Or, même si Busching avait manié une plume plus allègre, même si Pallas avait été meilleur styliste et plus « graphique », ils n'auraient toujours pas fait de la « géopoétique ».

## À LA RECHERCHE DE L'ESPACE PERDU

Il est bien évident que je n'utilise pas le mot « poétique » dans le sens banal, encore moins dans le sens dégradé, qui a cours dans notre société, notre civilisation. Passons vite sur cette sociologie, et pensons, par exemple, au *nous poetikos* d'Aristote.

Par poétique, j'entends dynamique fondamentale. C'est ainsi qu'il peut y avoir à mon sens, non seulement une poétique de la littérature, mais aussi une poétique de la philosophie, une poétique des sciences et, éventuellement, pourquoi pas, une poétique de la politique. Il ne s'agit ni de poésie pure, ni de poésie intime. « La poésie veut quelque chose d'énorme », disait Diderot. J'entends cela d'abord dans le sens quantitatif, encyclopédique (je ne suis pas contre le quantitatif, à condition que l'accompagne la force capable de le charrier), ensuite, dans le sens d'exceptionnel : é-norme. En véhiculant énormément de matière, de matière terrestre, avec un sens de l'espace, la géopoétique entend sortir de la mythologie, de la religion, de la métaphysique, et déboucher dans un nouvel espace mental, éventuellement culturel.

La géopoétique n'est donc pas une rencontre sympathique entre littérature et science dans un cadre humaniste. Ce n'est pas non plus un jumelage de disciplines, à l'instar, par exemple, de l'alliance, de l'alliage entre la géographie et l'hydrologie qui donne l'hydrodynamique marine. C'est encore moins une synthèse dialectique hégélienne. Élaborant une pensée, une vision, une expression concernant le rapport entre l'être humain et la terre, la géopoétique est *sui generis*.

### Commencements

Étant donné que je viens de parler de « commencer à recommencer », il n'est peut-être pas inutile qu'à ce stade je personnalise un peu mon propos, en évoquant les commencements lointains de la notion de géopoétique dans mon propre parcours, et en vous invitant à faire des rapprochements avec le vôtre.

KENNETH WHITE

Tout a commencé pour moi sur quatre kilomètres carrés de terrain, dans l'arrière-pays d'un village de la côte ouest de l'Écosse.

C'était pour moi un territoire « sacré ». C'est le mot que j'employais à l'époque, le seul que j'avais à ma disposition pour indiquer l'intensité de ce que je ressentais.

Je montais « là-haut » en empruntant d'abord un sentier bordé d'aubépines. En haut de ce sentier, sur un gros rocher qui surplombait la partie nord du village, il me fallait me concentrer, afin de me sentir « digne » d'entrer dans le territoire.

Une fois dans le territoire, je suivais dans les champs des pistes d'animaux (lièvres, hérissons), j'imitais les cris des hiboux dans les bois, je marchais à travers les landes accompagné seulement par le vent. Voici un poème, « Le territoire », écrit très tôt, recueilli plus tard dans le livre *Terre de diamant*.

*Ici au pays blanc*

*tout arbre un totem*

*tout rocher un autel*

*découvre — c'est ici même.*

Vocabulaire sacré, certes, mais déjà « naturalisé », si je puis dire, « généralisé », dégagé du contexte strictement religieux. Quant au « pays blanc », c'est, certes, l'ancien nom, Alba, de mon pays d'origine, l'Écosse. Mais c'est aussi le premier terme synthétique que j'ai utilisé pour désigner l'espace mental qui m'intéressait. Dans mon esprit, ce terme était dégagé de toute projection trop humaine, tout en gardant un certain horizon transcendantal, une certaine *aura*.

Plus tard, j'ai étendu mon « territoire » à toute la côte ouest de l'Écosse, que je parcourais avec, dans mon sac à dos, toutes

## À LA RECHERCHE DE L'ESPACE PERDU

les études géologiques et géomorphologiques sur lesquelles je pouvais mettre la main : je pense en particulier aux cahiers bleus de la série *British Regional Geology* (« The tertiary volcanic districts », etc.) publiée par l'*Institute of Geological Science* du *National Environment Research Council*. Il n'est guère de côte plus irrégulière que la côte ouest de l'Écosse. L'Atlantique y est pour quelque chose, mais il n'y a pas que l'Atlantique. Avant l'Atlantique, et plus forte encore que lui, il y a eu la glace... Le visage de l'Écosse tel que nous le connaissons aujourd'hui, et tel qu'il continue à être travaillé par les rivières, les vagues, le vent, la pluie, le givre et l'homme, remonte à la dernière époque glaciaire... Le résultat en est un des paysages terraqués les plus grandioses et les plus variés d'Europe (dont vous avez évidemment l'équivalent ici au Québec). Cette côte m'a marqué. Sa configuration même a donné une forme à ma pensée et une manière à mon style. Et de ce contexte ont émergé beaucoup de poèmes (recueillis notamment dans le volume *Atlantica*), par exemple celui-ci, consacré au moine-voyageur, Brandan :

*Un homme laissa trace de sa présence  
là-bas à Bute et aux îles Garvellach  
et au détroit de Kilbrannan  
c'était Brandan, le saint voyageur*

*oui, bien sûr, Brandan avait la foi  
mais qu'importe cela  
c'était avant tout  
un navigateur  
une silhouette qui mille après mille  
doublait les caps  
égrenait les îles  
frayait une voie  
entre écume et nuage  
attentif aux lignes du monde*

*le détroit d'Islay  
l'estuaire de Lorn*

KENNETH WHITE

*la passe de Tiree  
le détroit de Mull  
Skerrymore et la pointe de Barra  
le loch Alsh, le pertuis Rhea  
le détroit de Raasay*

*ah, le son clair de ces mots  
et un monde  
qui s'ouvrait, qui s'ouvrait...*

Mes premières lectures profondes étaient religieuses. Mon étude la plus constante était celle de la Bible. S'il y a des désavantages à cela (cette lecture peut rendre complètement fou — les cas sont nombreux), il y a aussi des avantages. C'est un livre littéraire avec, ici et là, une certaine poésie (les romanciers, surtout les romanciers américains, y puisent leurs titres : *The Sun Also Rises*, etc.). Mais c'est surtout le récit (récit mythique), d'une tribu nomade essayant d'échapper à l'esclavage (à Babylone, en Égypte) pour s'acheminer vers une terre promise, un espace eschatologique. Ce fut du moins ma façon de le lire. Et puis il y avait autre chose : il y avait à la fin de mon édition de la Bible toute une série de cartes. Quand le sermon du pasteur devenait ennuyeux, ce qui était assez fréquent, je me plongeais dans ces cartes. C'est ainsi que j'errais au pays d'Ishmaël au bord de la mer Rouge, ou en Scythie. Je pouvais suivre les traces de Sem et de Cham en Inde et en Chine. Je pouvais passer par l'Arménie, l'Assyrie, la Mésopotamie, la Babylonie, la Galatie, la Phénicie, en visitant les sites de Gaza, de Tyr, de Sidon, d'Antioche... ou bien ceux de Philadelphie en Asie Mineure, d'Abilène dans la chaîne du mont Hermon.

Exotisme biblique !

Un peu plus tard, j'ai pu prolonger ces pistes dans le livre de Charles Doughty, *Travels in Arabia Deserta*, richement illustré lui aussi de dessins et de cartes : toute la géologie

## À LA RECHERCHE DE L'ESPACE PERDU

de la péninsule arabique (sables, grès, granit, laves, basalte plutonique), et un itinéraire des plus ouverts. Or, si Doughty avait étudié la littérature anglaise, convaincu d'une décadence croissante, s'il était parti étudier la philologie aux Pays-Bas, s'il avait voyagé en Syrie, en Palestine et en Arabie, *ce fut en vue d'une poésie*. Dans une lettre de 1922, il écrit ceci : « C'est à l'*Ars Poetica* que j'ai consacré ma vie. C'est dans ce contexte-là qu'il faut voir tous mes voyages, toutes mes errances, tous mes séjours à l'étranger. » Mais s'il y a des passages magnifiques dans *Arabia Deserta* (« *A new voice hailed me of an old friend when, first returned from the Peninsula, I paced again in that long street of Damascus which is called Straight...* »), si le livre constitue un chantier extraordinaire, sa lecture me laissait sur ma faim, et les tentatives proprement poétiques ultérieures de Doughty (son épopée : *The Dawn in Britain*) me tombaient des mains. Il fallait donc continuer. J'ai continué sur le même terrain, avec l'impression de me retrouver en pays biblique et de tout recommencer, comme dans ce passage de *Dérives* (Paris 1984), qui se situe en Tunisie :

Sorti de Gabès, allant vers l'ouest. Le vent souffle.  
De petites colonnes de sable tourbillonnent et  
s'évanouissent dans la brousse. Un troupeau de  
chèvres noires. De longues lignes de poteaux  
télégraphiques menant au néant. Mes pieds  
poussièreux. Une femme passe, une jarre sur le  
dos, robe rouge sombre, lourds bijoux d'argent.  
Sidi Mansour. Et puis encore la brousse. Des  
tentes étalées sur des murs de pierres et de  
broussailles. El Guetar. Puis bientôt les palmiers  
commencent, c'est l'oasis de Gafsa.

Je reviens à l'extrait que j'ai cité du poème « Le dernier voyage de Brandan », où il était question d'un monde qui s'ouvrait. C'est le sens, la sensation de cette ouverture que j'ai voulu donner dans cette partie de ma conférence.

KENNETH WHITE

C'est de cette expérience qu'a émergé, avec le temps, un concept, celui du « monde ouvert ». Un mot maintenant concernant ce concept.

Notre monde d'aujourd'hui (un monde, c'est le résultat d'une expérience de l'espace, la « résidence » que j'ai évoquée tout-à-l'heure), est divisé entre deux tendances, deux forces : d'un côté, un cosmopolitisme impérialiste vu en termes uniquement économique-financiers, de l'autre, en réaction à cela, un localisme identitaire parfois douillet, parfois militant. Or, je ne me situe ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux camps. Je parle plutôt au nom d'un monde ouvert, où le local rejoint le global, de manière naturelle, si je puis dire.

Tout lieu est ouvert, si on sait le lire. Le moindre ruisseau mène à une rivière, à un fleuve, ensuite à l'océan. Un peu de géologie permet de suivre le filon d'une masse rocheuse à travers les continents. Un peu de météorologie permet de suivre vents et nuages à travers la terre. Puis il y a les pistes des oiseaux migrateurs. Sans parler du mouvement des peuples et des langues.

Voilà le mondialisme qui m'intéresse.

### Perspectives d'histoire culturelle

Le moment est venu de faire un peu d'histoire culturelle, afin de voir clairement comment notre monde d'aujourd'hui s'est formé, de comprendre ce qui a constitué notre conscience (et notre imaginaire), et d'entrevoir des perspectives.

Après une appréhension géopoétique de l'espace, je propose donc maintenant une compréhension de l'espace géopoétique.

Pour ce faire, je vais employer le schéma de l'autoroute de l'Occident que j'ai inventé pour *Le Plateau de l'albatros* –

## À LA RECHERCHE DE L'ESPACE PERDU

*introduction à la géopoétique*, mais en commentant les étapes, selon les préoccupations et les références qui sont les vôtres dans ce séminaire.

Le tout début de l'autoroute de l'Occident, c'est le tandem Platon et Aristote. Platon, le premier métaphysicien, inaugure la dialectique du réel et de l'idéal qui va, par exemple, préoccuper longtemps Segalen. L'idéoréalisme de Saint-Pol-Roux, le surréalisme d'André Breton seront des tentatives pour la surmonter, tout en restant dans le même langage, la même grammaire. Quant à Aristote, plutôt physicien, il invente la classification, la taxonomie. Tout notre savoir, toute notre épistémologie est basée sur la division. Pour établir un savoir du corps, nous mettons un corps mort sur une table, nous le disséquons — et nous apprenons beaucoup de choses. Mais le vivant, n'est-ce pas plutôt un corps en mouvement dans un espace? Pour ce qui est de la classification, elle est incontestablement utile. N'importe quel bibliothécaire le sait. Sans classification il y a confusion totale et perte considérable de temps. Mais plusieurs systèmes sont valables. Et puis le réel déborde souvent les classifications, les catégories. Prenez, si vous le voulez bien, mon cas. Suis-je un écrivain britannique ou un écrivain français? Étant donné que j'emploie les deux langues, on me trouvera parfois dans la section « littérature française », parfois dans la section « littérature étrangère ». On trouvera aussi certains de mes livres dans la section « poésie », d'autres dans la section « romans » (j'écris, certes, des livres de prose narrative, mais ce ne sont pas des romans), d'autres dans la section « philosophie » alors que mes « essais de pensée » tentent de sortir de la philosophie pour aller vers autre chose. Et parfois, bien sûr, on ne me trouvera pas du tout...

Deuxième grande étape sur l'autoroute de l'Occident, le christianisme. L'accent est mis ici sur le rapport, non entre l'être humain et la Terre (base de la géopoétique), mais entre la créature et le Créateur, le monde étant vu comme une vallée de larmes qu'il faut traverser afin de gagner la vie-après-la-mort.

KENNETH WHITE

Quant à la nature, si certains chrétiens y voient l'œuvre du Créateur, pour d'autres, la plupart, le péché originel l'a contaminée comme il a contaminé l'humanité. Il n'y a que les pélagiens pour nier le péché originel et pour prendre la nature comme base. On trouve des traces pélagiennes chez André Breton, chez Victor Segalen, et, encore plus explicitement, bien sûr, chez moi.

Plus loin sur l'autoroute, le Moyen Âge chrétien cède la place à la Renaissance. La re-naissance de quoi? De Platon et d'Aristote. La nature reprend vie à travers la mythologie païenne. On s'intéresse au monde. On en découvre des espaces nouveaux. Mais sur ce « nouveau monde », on plaque un langage ancien. Combien d'îles vont, par exemple, s'appeler St-Joseph (projection chrétienne), au lieu de l'« île aux rochers rouges » (appellation géopoétique). Le « nouveau monde » devient un théâtre caricatural, tandis que dans l'ancien, on développe un esprit critique, et on tente d'inventer un langage nouveau.

C'est au xvii<sup>e</sup> siècle, avec René Descartes, que débute la modernité. La modernité, c'est la séparation du sujet et de l'objet et un projet : la maîtrise de la nature. Au cours de la modernité, le sujet (*res cogitans*) va devenir de plus en plus subjectif (jusqu'à terminer, bourré de fantasmes, sur le divan du psychanalyste), et la nature (*res extensa*) va devenir de plus en plus « objectivée », considérée surtout comme matière exploitable. Résultat : désastre écologique général.

Ce qu'on a appelé le romantisme, c'est d'abord une réaction contre le modernisme : c'est l'individu se rendant compte qu'il a été privé de monde. D'où la tentative de remédier à la séparation du sujet et de l'objet et de rétablir le contact avec la nature. C'est aussi une multiplicité de recherches transversales qui visent à transcender les divisions entre les systèmes du savoir.

## À LA RECHERCHE DE L'ESPACE PERDU

Arrive alors Hegel qui déclare que l'histoire est raisonnable et que l'« esprit du monde » (*der Welgeist*) est à l'œuvre dans le temps. La vision est grandiose, mais sonne creux. Sous-traduite, elle va inspirer les partisans bismarckiens d'une super-puissance, les partisans marxistes-léninistes d'un communisme international, et les partisans libéraux du supermarché global.

La fin du xx<sup>e</sup> siècle a vu s'éteindre à l'Est cette religion de l'histoire. Seul le supermarché subsiste, mais personne ne croit plus qu'il apporte le bonheur universel.

D'où la situation actuelle marquée par un confinement dans le contemporain, sans perspectives. Ce qui se traduit de plusieurs manières : un *punkisme* aveugle — *no future*; une normalisation générale, à laquelle certains tentent d'échapper par le *freakisme* — ou le fantastique; un creux rempli de plus en plus d'images, de plus en plus de bruits; des cirques — comme à la chute de l'empire romain; une vulgarité croissante, qui s'étale, et ainsi de suite. Les seules valeurs : celles cotées en bourse. De bonnes choses, comme toujours, ici et là, mais sans cohérence, sans cohésion.

La situation serait désespérée, n'était le fait que, dès la fin du xix<sup>e</sup> siècle, certains esprits ont, non seulement vu venir de loin l'état de choses que je viens de décrire, mais ont travaillé, souterrainement, marginalement, à l'ouverture d'un autre espace. Ce sont ceux que j'appelle les *figures du dehors* ou les *nomades intellectuels*. Ils quittent l'autoroute, et s'aventurent dans le non-codé, suivant des pistes obscures, parfois des sentiers de lumière. Je nommerai Nietzsche et Rimbaud — c'est en leur compagnie que j'ai commencé à pérégriner et à travailler.

Ils sont difficilement classifiables. On dira Nietzsche « philosophe » et Rimbaud « poète ». Mais Nietzsche parle de l'« artiste-philosophe » (*Künstlerphilosoph*), et Rimbaud

KENNETH WHITE

déclare : « Pour la pensée, je ne crains personne. » Ni l'un ni l'autre ne fait confiance à l'histoire. Nietzsche parle de l'« éternel retour », et Rimbaud, évoquant la marche en avant du Progrès, demande : « Pourquoi ne tournerait-il pas? » Tous les deux sont des pérégrins : la trajectoire de Rimbaud passe par la France, la Belgique, l'Italie (« rien que du blanc à penser » dit-il en passant le Saint-Gothard dans la neige), la Suède, l'Indonésie, l'Abyssinie; celle de Nietzsche va d'Allemagne en Suisse, de Suisse en Italie et en France, son « haut lieu » étant le plateau de l'Engadine, où il se sent « à six mille pieds au-dessus de l'époque et de l'humanité ».

C'est dans leur voisinage qu'il faut aussi situer, bien sûr, Victor Segalen, qui, lui aussi, quitte l'autoroute pour ce qu'il appelle « l'en-allée incertaine », sa trajectoire à lui passant par la Polynésie (contact avec la nature, approfondissement de la question culturelle), la Chine (concentration, recherche de principes), les frontières du Tibet où il évoque « le temps blanc ».

Or, à un moment ou à un autre de leur vie, chacune de ces figures a prononcé des paroles où l'on peut voir une approche de la géopoétique. « Si j'ai du goût, ce n'est guère que pour la terre et les pierres », dit Rimbaud. Et Nietzsche : « Frères, restez fidèles à la terre ». Quant à Segalen, lors de son voyage dans les « provinces fondamentales », il pense à un « art jailli du sol ».

### Le grand champ géopoétique

C'est donc sur la base de mes propres expériences, mais aussi à partir d'une lecture de l'histoire et sur un examen de ces trajectoires « erratiques » que je viens d'évoquer, que j'ai commencé à dessiner les contours du grand champ géopoétique.

## À LA RECHERCHE DE L'ESPACE PERDU

Une fois le terrain repéré, une fois le champ dessiné, la désignation même a un effet attracteur. Des éléments arrivent de partout, tels les affluents d'un fleuve et se rencontrent d'une manière cohérente.

C'est, par exemple, dans le champ de la géopoétique que prend toute sa signification la phrase du physicien Prigogine : « Une écoute poétique de la nature ». Il en est de même pour la théorie du « système ouvert » en biologie : la conception selon laquelle le langage humain n'est pas fondamentalement séparé du langage des choses, de la grammaire du cosmos. Quant au chemin philosophique vers la géopoétique, il passe par Heidegger, qui cherche des « districts originels » dont « la philosophie ne sait rien », et par Deleuze qui veut « brancher la pensée sur le dehors » et envisage un mouvement « tout à fait différent du mouvement imaginaire des représentations ». Des phrases, des aperçus de poètes, la plupart du temps perdus dans une masse confuse appelée « poésie » et estimés uniquement pour leur valeur esthétique, prennent ici tout leur sens : c'est Rilke parlant de son désir, de son projet de présenter la vastitude, la variété, la complétude du monde sous forme de « pures preuves »; c'est Saint-John Perse évoquant « les écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir ».

Pourquoi appeler ce champ, cet enseignement, cette discipline, « géopoétique »?

Parce que c'est dans une poétique qu'une culture se concentre et se maintient. Que l'on songe à la poétique homérique chez les Grecs, à l'importance du *Livre des Odes* dans la culture chinoise, au rôle du chamane dans une tribu paléolithique. Depuis de longues années, ce sont les éléments d'une poétique de cette envergure que j'ai essayé de rassembler.

Quant au « géo » dans ce concept, c'est la planète Terre, notre lieu dans le cosmos. À la place de toutes les constructions

KENNETH WHITE

imaginaires, je pose comme base de travail le rapport à la Terre, le contact avec le dehors.

Pour terminer, je vais citer un poème de mon livre *Terre de diamant*, qui s'intitule « Matin de neige à Montréal » :

*Certains poèmes n'ont pas de titre  
Ce titre n'a pas de poème  
Tout est là dehors.*

Ici, on dit adieu à la poésie « poétique », on sort de la littérature « littéraire », on opère un passage par le blanc (un déconditionnement, la transformation de l'identité en champ d'énergie), et on entre en géopoétique.

## Bibliographie

- AERNI, Klaus [éd.], *Der Mensch in der Landschaft*, Berne, Société géographique de Berne, 1986 [1985], 644 p.
- BÜSCHING, Anton Friedrich, *Neue Erdbeschreibung*, Hambourg, Carl Ernst Bohn, 1777, 11 vol.
- DARDEL, Eric, *L'Homme et la Terre : Nature de la réalité géographique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Nouvelle encyclopédie philosophique », 1952, 133 p.
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche aujourd'hui?*, Paris, Union générale d'éditions, 1973, 883 p.
- DOUGHTY, Charles Montagu, *Arabia Deserta*, trad. Jacques Marty, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque historique », 1949, 334 p.
- \_\_\_\_\_, *The Dawn in Britain*, London, J. Cape, 1943 [1906], 692 p.
- DUSSIEUX, Louis, *Les grands faits de l'histoire de la géographie*, Paris, Victor Lecoffre, coll. « Saint-Sulpice », 1883, 416 p.
- HEIDEGGER, Martin, *L'Être et le Temps*, trad. François Vezin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie. Œuvres de Martin Heidegger », 1986, 589 p.
- \_\_\_\_\_, *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret et François Fédier, St. Gallen, Erker-Verlag, 1969, 26 p.

- HELLPACH, Willy, *Géopsyché, L'âme humaine sous l'influence du temps, du climat, du sol et du paysage*, Paris, Payot, 1944, 347 p.
- HOGARTH, David George, *The Life of Charles M. Dougherty*, Londres, Oxford University Press, 1928, 216 p.
- MANDELSTAM, Ossip E., *Entretien sur Dante*, traduit du russe par Louis Martinez, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995, 86 p.
- MEINIG, D.W. [éd.], *The Interpretation of Ordinary Landscapes. Geographical Essays*, New York, Oxford University Press, 1979, 255 p.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, 507 p.
- POCOCK, Douglas C. D. [éd.], *Humanistic Geography and Literature, Essays on the Experience of Place*, Londres, Croom Helm, 1981, 224 p.
- PRIGOGINE, Ilya et Isabelle STENGERS, *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1979, 302 p.
- RACINE, Jean Bernard et Claude RAFFESTIN [éd.], *Géotopiques. L'imagination géographique, les nouveaux indicateurs territoriaux, la marginalité, l'économie submergée*, Universités Genève-Lausanne, 1985, 147 p.
- RELPH, E.C., *Place and Placelessness*, Londres, Pion, coll. « Research in planing and design », 1976, 156 p.
- RILKE, Rainer Maria, *Les élégies de Duino. Les sonnets à Orphée*, traduit de l'allemand par Arnel Guerne, Paris, Seuil, coll. « Points », 1974, 183 p.

RIMBAUD, Arthur, *Une saison en enfer*, Paris, José Corti, 1987, 358 p.

SAINT-JOHN PERSE, *Vents*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003 [1960], 157 p.

SEGALEN, Victor, *Le Double Rimbaud*, Paris, Fata Morgana, 1986, 87 p.

\_\_\_\_\_, *Odes, suivies de Thibet*, Paris, Mercure de France, 1963. 117 p.

\_\_\_\_\_, *Stèles. Peintures. Équipée*, Paris, Plon, 1970, 525 p.

WHITE, Kenneth, *Atlantica. Mouvements et méditations*, traduit de l'anglais par Marie-Claude White, Paris, Grasset, 1986, 235 p.

\_\_\_\_\_, *Dérives*, Paris, Maurice Nadeau, coll. « Les lettres nouvelles », 1978, 221 p.

\_\_\_\_\_, *Terre de diamant*, traduit de l'anglais par Marie-Claude White et Philippe Jaworski, Paris, Grasset, 1983, 269 p.

Jean Morisset  
Université du Québec à Montréal

## L'échappée géopoétique...

Pour Kenneth White... que je viens de relire avec délectation;  
et aussi, pour Virginie Boréale, en réponse à sa requête  
pour une contribution théorique.

Les lieux véritables ne sont marqués sur aucune carte...  
[ils occupent le verso de l'espace!]

*Adaptation d'un texte de Herman Melville*

À mi-chemin entre le regard et le langage, entre l'inspiration et le savoir, surgit parfois un instant d'illumination qu'on pourrait appeler l'échappée géopoétique. Quelque part du côté du rêve et de la mémoire, au-delà de la course prévue et de la navigation envisagée, comme un voilier d'oies-des-neiges saisi par la dérive des glaces au printemps.

Faut-il demander au baromètre de l'espèce l'explication d'une telle échappée, en imputer la venue à quelque distraction du firmament... à la dérive de la raison sous le chenal du désir? Ou s'agit-il d'un effort conscient de la volonté pour transcender le masque de la réalité? Mais tout cela à la fois, bien sûr! Il est des paysages qui surviennent comme des états de grâce pour s'estomper aussitôt dans leur propre sillage. C'est alors qu'on se demande si tout effort d'imagination pour tenter de restituer de telles intuitions morphologiques, de tels sentiments géographiques, ne constitue pas que vaine tentative. Car il existe au fond de la mémoire latente, un voyage-paysage précédant le langage, une morphologie de l'espace antérieure au cheminement du corps.

Jean Morisset, « L'échappée géopoétique... », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 31 - 47.

## L'ÉCHAPPÉE GÉOPOÉTIQUE...

À réfléchir à ces questions, on se demande s'il n'est pas quelque périple premier dissimulé par l'écriture et dont seules les formes de la terre détiennent le secret. Comment y accéder alors depuis l'écriture même qui en a dissimulé l'empreinte? Comment, en d'autres mots, accéder à la mémoire de la neige fondue? Comment lire l'inscription de la glace sur la toundra sans pressentir la dramaturgie géologique qui en a orchestré les mouvements?

Quand Kenneth White dépose son sextant au voisinage du plateau de l'albatros pour appréhender les courants du monde ou lorsqu'il s'adresse à l'Académie des mouettes pour en dégager le poème, c'est peut-être ce qu'il tente de signifier? Depuis la crête de l'entre-deux, existe-t-il sur la planète déambulation géopoétique plus entière que celle qui poursuit la lumière du grand large dans un monde obscurci par la raison pure et la romance cartésienne?

\*

Devant la banquise disloquée autour d'Igloolik (Nounavoute), j'ai souvent réfléchi à ces questions au milieu des formes inépuisables des sculptures de la débâcle défiant l'imaginaire le plus délinquant. Me demandant alors si la glace et la pierre n'ont pas été les premiers écrivains s'adressant à une humanité en quête de dieux, de beauté et de sens géographique.

À force de chercher les manuscrits de l'évidence parmi les parchemins de la terre et les incunables de l'espace, je me raconte parfois que les géographes constituent les tout derniers explorateurs à tenter de résister à l'histoire écrite et à la mémoire officielle. Je me dis aussi que pour tous ceux qui transportent dans leur carquois des cartes pour repérer le lieu, le seul emplacement qui les attire vraiment est celui qui s'inscrit dans les archives du vent. Mais une fois cela dit, je me demande aussitôt s'il n'est pas quelque proposition complémentaire qui

JEAN MORISSET

s'impose. À savoir que les coureurs d'espace, sans forcément se vouloir orphelins du temps, tentent plutôt de s'en servir comme tremplin pour aborder un univers transcendant l'échelle des siècles. Qu'il soit géométrique, cosmique, ferme ou volatile, comment courtiser alors le temps spatial issu du jeu des plaques tectoniques et des poussées orogéniques, des réflexions précambriennes et des épanchements sédimentaires dont on peut parfois pressentir l'immanence à travers la piste de l'intuition? Bref, comment aborder le paysage primal antécédant le langage des hommes?

\*

J'écris ces lignes en pleine saison de transhumance, alors que s'estompent les ultimes pâturages de l'été. Avec l'arrivée des manitous de l'automne, les eaux encore chaudes du fleuve reçoivent les premières poulèches du sous-zéro et voilà qu'on assiste à la parturience du frimassé sous une nuée de vapeurs roses et flavescents. Recouvrant les grès rouges d'un blanc festonné, une pellicule de verglas adoucit les arêtes des schistes rouges. C'est ainsi qu'apparaissent les premières gerbes de l'hiver avec l'éclosion des bourgeons de la glace. Il n'est pas encore sept heures et le soleil qui s'amène aura vite fait d'emporter ce spectacle au point où l'esprit se demandera s'il n'a pas été l'objet de quelque hallucination géopoétique. Si, par contre, l'onde de froid décide de persister ces jours prochains pour s'accompagner d'une neige grasse et épaisse, le paysage en sera altéré au point de rendre illusoire toute impression géographique antérieure.

Moment d'« espace équinoxial » trop bref où les saisons s'entre-touche par la peau de leurs marges. Espace de temps sans nom où l'automne continue d'estiver sous les courants de l'hiver, et l'hiver de se retenir sous les sursauts de l'été. Un bateau passe. Autant s'immiscer subrepticement dans la timonerie pour jeter un coup d'œil au carnet de bord.

## L'ÉCHAPPÉE GÉOPOÉTIQUE...

1) 29 octobre 2005, changement de quart, huit heures et quelque.  
Entre le plus-zéro et le moins-zéro. Rien à signaler, sinon...

Depuis le bastingage, une paix profonde envahit les eaux jusqu'à la grève. À travers le silence d'un couple de cormorans en méditation sur un bloc erratique, on sent dialoguer les millénaires. La tribu des goélands épars se rassemble sur les crans et les derniers voiliers de sauvagines longent la bordure des vapeurs parfumées.

Accueillant au fond de ses baies et de ses rentrants les rumeurs de l'arctique apportées par les oies blanches, le fleuve adopte des teintes si subtiles qu'elles se distillent aussitôt. Seul le silence prolongé de l'espace arrive à saisir le langage de l'univers entre la laisse des joncs et les bois de dérive, le reflet mouillassé des cailloux contre le miroitement des eaux et le décalage du temps sur la croupe des marées. On éprouve un sentiment de proximité lointaine, une nostalgie imprescriptible... comme si le sens des mots prononcés par la nature ne pouvait nous parvenir qu'après leur départ?

2) 07 novembre 2005, près de neuf heures.  
Phénomène d'une rare intensité...

Alors qu'un vaisseau longe l'Isle Minigo [l'Isle d'Orléans des Français] sous un vent d'ouest d'autant plus violent que le soleil se fait plus riant, un arc-en-ciel démesuré dont on aperçoit l'hémicycle au complet se met soudain à avancer à grandes enjambées depuis le milieu des eaux jusqu'à la grève. Une pluie intempestive poussée à l'horizontale par des forces décuplées transforme le chenal en monceaux d'écume, des flots furibonds déferlent contre les franges de l'arc-en-ciel. En intervalles de quelques secondes, le firmament se couvre, se découvre, se recouvre, se trans-couvre; les montagnes mugissent pour se taire aussitôt sous le flux de vapeurs enveloppantes, puis le

JEAN MORISSET

fleuve se sépare en deux grandes laies : une ceinture d'un vert glauque traversé de raies jaunâtres indique la présence d'un wendigo sournois décochant le jet de ses flèches; au niveau du chenal, une étendue plus calme d'un gris albâtre irisé de tresses bleues jouant avec leurs nattes révèle l'esprit-femme de la Qu'Appelle<sup>1</sup> des profondeurs. Devant tant de labourages et de contre-clapotis, les goélands ont peine à naviguer et les corneilles impressionnées n'arrivent même plus à croasser leur désarroi. Secoué par la houle du grand nordêt qui tourne à l'ouest, le vaisseau s'engage dans le chenal sud sous les avant-signes d'un faux calme qui avale l'arc-en-ciel.

3) 24 novembre 2005, autour des sept heures.  
Spectacle évanescent à moins 10° C sous le  
sans-vent.

Le froid crisse des dents depuis le haut-firmament dégagé au moment où se glisse au-dessus de l'horizon un soleil radieux sur des eaux encore plus chaudes que l'air. Phénomène qui fait naître, au large, de vastes colonnes de nuées nettement séparées les unes des autres et qui défilent à une cadence militaire. Le vaisseau qui descend le chenal avec la marée ralentit sa course sous les vapeurs qui l'envahissent soudain alors que les rayons du levant ceignent les colonnes dans toute leur hauteur pour les transformer en flambeaux ambulants éclairant tout le septentrion de l'univers. Et voilà qu'en moins d'une minute un flux rubicond transforme le chenal en flambées sanguines se projetant contre le poitrail du nord. Les eaux de la rive lancent vers le ciel des arcs-en-ciel multiples sous des ululements de surprise : une volée de mouettes blanches traverse le fleuve alors que leur plumage se fait multicolore sous la risée solaire... On entend en aval un autre vaisseau signaler sa présence, sa coque réfractant les flèches verticales que le soleil lui décoche. Moins de cinq minutes ont passé et

---

<sup>1</sup> Selon la légende voulant qu'en Saskatchewan la rivière « Qu'appelle » porte ce nom en raison d'une jeune femme explorée appelant éternellement son amant évanoui dans l'air du temps.

## L'ÉCHAPPÉE GÉOPOÉTIQUE...

voilà qu'un brouillard épais dissimule d'un coup le paysage sous le trop-plein de vapeurs.

L'éclatement de la lumière s'est tu aussi brusquement qu'il avait surgi. Il fait une brume crue saisissant le corps jusqu'aux os, le vent se lève d'un bond, des bruissements secs et des cris de douleur surgissent des premières glaces qui se disloquent et des membres de l'espace qui se rompent. Tout s'est passé si rapidement que le fleuve en entier vient de basculer dans l'illusion.

Que faire au juste de tout cela?

Laissons le livre de bord à ses obligations, le fleuve à ses métamorphoses, pour gagner la terrasse post-glaciaire. Là d'où on peut observer à loisir les rives de l'histoire et s'attarder quelque peu au sentiment de la pensée devant le flux de la planète.

\*

Géopoétique, géopoétique, qu'est-ce à dire?

Dès qu'on s'avise de réfléchir à l'arrière-plan théorique sous-jacent à la trajectoire poétique, on se voit ramené à un constat que nul n'a su mieux exprimer que Derek Walcott, l'écrivain franco-créole issu de l'isle de Sainte-Lucie – espèce de Jack Kérouac tropical ayant, tout comme celui-ci, rédigé presque toute son œuvre en anglais. « Je suis tellement remué par la richesse dont se trouve investie la Caraïbe, avouet-il en substance, que j'en suis gêné, débordé... » Comment assumer une telle surabondance? Que peut l'écrivain devant le spectacle du monde? Devant le déploiement de la terre? Est-ce là ce que propose la géopoétique? Se faire à la fois témoin et traducteur de la terre par rapport aux traditions intellectuelles qui se sont efforcés de s'en séparer? Comme le rappelle, sens philosophiques à l'appui, l'écrivain Michel Serres :

JEAN MORISSET

J'ai beaucoup observé que les philosophes qui m'ont précédé – par exemple, Jean-Paul Sartre – étaient des philosophes pour qui le monde n'existait pas. Il n'y avait pas de plaine, pas d'arbre, pas de montagne ou de fleuve dans leurs ouvrages. Cela m'a toujours paru un manque extraordinairement grave. Personnellement, je me réfère souvent à la mer, parce que, de la façon la plus loyale possible, un philosophe doit se référer à sa propre expérience et pas seulement à la citation de textes qu'il a pris dans sa bibliothèque. On a beaucoup oublié, depuis un certain temps, le rapport au monde, qui a été perdu à la faveur d'un rapport au langage<sup>2</sup>.

Dérék Walcott considère justement la Caraïbe comme le creuset fondateur et la mémoire même de l'aventure américaine<sup>3</sup> dont les autres formations de l'hémisphère constituent à la fois l'extension et la périphérie, depuis le Brésil jusqu'au Canada. Un peu comme si la Mer des Antilles – la « Méditerranée des Amériques », pour reprendre un parallèle consacré – incarnait l'espace-charnière d'où tout est parti. En d'autres mots, l'univers premier des Amériques qui attend depuis toujours que surgisse un Homère du Monde Nouveau pour en exprimer la quintessence évasive et l'identité mouvante<sup>4</sup>. Soit. Mais qu'en est-il, en comparaison, de la position de l'écrivain créole du Canada face à la géopoétique émanant de sa propre terre? Face à la symphonie sans fin du baroque précambrien et du concerto de la glaciation?

---

<sup>2</sup> Rapporté par Jean Royer dans « Michel Serres, sous la culture la sensation » in *Le Devoir* (Montréal), 12 avril 1986.

<sup>3</sup> Le mot « américain », écrit selon l'ancienne graphie française, est utilisé ici pour référer à l'ensemble de l'hémisphère.

<sup>4</sup> C'est là d'ailleurs le projet que poursuit Walcott à travers sa vaste ode poétique intitulée « Omeros ».

## L'ÉCHAPPÉE GÉOPOÉTIQUE...

Entre les fondements algonquiens et les dépôts fluvio-glaciaires dont se voit impari le Canada sous sa mante forestière et sa forêt de rivières, comment ne pas répondre à Walcott que son émotion et sa gêne, son trop-plein créateur et sa faconde géographique sont joyeusement partagés! Pendant que dansent autour du feu l'ancêtre malouin, basque ou viking en compagnie du chamane micmaque ou athapaskan, alors que s'activent l'esprit de l'hiver et les dieux de la mer — sans oublier la grande gigue des quatre saisons, le jongleur de la fardoche, le conquérant britiche, son engagé celtique, etc. Au carrefour de la Grande rivière de Canada et du Mesçachébé (Mississippi) — le père des eaux —, entre le ciel du Nord et les mirages de la Prairie secoués par les aurores boréales et l'oiseau-tonnerre, de Nanabouche à Gousse-Cap, une magie secrète n'a cessé de traverser l'histoire de ce pays et de féconder la mémoire de la tente tremblante. Projetant le canot de la chasse-galerie jusqu'aux galaxies de minuit sous les coups d'aviron battant les tambours de la sauvagerie fondatrice, un pays est né. Ni plus jeune ni plus vieux que le reste du continent, il a en partage une géopoétique qu'il a à peine commencé à porter aux quatre coins des Amériques. Comment la situer à travers les vastes mouvements telluriques et la mouvance artistique de l'hémisphère?

Depuis l'Europe et le monde franco, on a parlé de « réalisme magique » pour donner une étiquette à la littérature née autour d'Aléjo Carpentier et des écrivains du pourtour caraïbe, y compris García Márquez. Quelques décennies plus tôt et passant lui aussi par la Caraïbe, André Breton proposait l'idée de surréalisme pour exprimer sa vision d'un au-delà du réel, alors qu'André Malraux invoquait la métamorphose d'un art dit naïf devant la découverte des peintres de l'école saint-soleil en Haïti. C'est à peu près dans le même esprit de désignation du monde nouveau que les Français, après avoir créé l'idée d'une Amérique latine, parleront d'Afro-Américains en relation au Brésil, Cuba, la Louisiane, etc. Comme s'il pouvait exister un Brésil non-afro, une Caraïbe

JEAN MORISSET

non-afro... une musique américaine en dehors du jazz-reggae  
trouva-complainte blouze-soul bossa nova quadrille-foro, etc.,  
de Copacabana au Labrador?

C'est ainsi que l'Europe étonnée et séduite, surprise et critique, passe au-dessus de nos têtes en inventant constamment quelque catégorie pour y déposer nos âmes et consommer notre substance afin de nourrir son inspiration. Le cinéaste brésilien Glauber Rocha a exprimé mieux que quiconque son sentiment à ce sujet. Nous avons faim, d'avouer celui-ci, nous avons faim d'une faim insatiable et indéfinie, nous avons faim de notre propre faim et l'Europe transforme notre faim en plat exotique pour s'en sustenter. Le syndrome de « ma-cabane-au-Canada », de « mon-cagibi-en-Caraïbe » ou du « pain-de-sucre-en-Gouanabara » a beau battre de l'aile, il renvoie à une autre nostalgie, celle de l'Amérique perdue dont seul l'homme premier, métissé chez lui, mais pur dans sa métaphore, fait rêver tous ceux qui ont été privés de « La Traversée » dans l'espace des grands passages transatlantiques.

Si je rappelle ces mouvements intellectuels, c'est afin de cerner pourquoi personne n'a cru devoir exprimer sentiment comparable vis-à-vis de la Géopoétique telle que proposée par Kenneth White. Un tel mouvement aura eu beau demeurer jusqu'ici largement européen (à l'exception des pointes poussées à la Martinique, au Québec et en Calédonie-Nouvelle), c'est à l'occasion de son parcours de la « Route bleue », tout au long de l'ancien Labrador nord-côtier, que Kenneth White avoue avoir ressenti l'intuition géopoétique de la façon la plus prégnante. Comment s'articule la différence avec le surréalisme à la fois sur le plan de la pensée, du cheminement et du rapport au « monde du dehors »? Quelqu'un se chargera bien un jour d'aborder ces questions de façon substantielle. Je ne veux suggérer ici que cela tient à mon sens au double fondement, à la fois géologique et aérien, intellectuel et sensible, qui sous-tend l'appréhension et l'intention de la Géopoétique. Entre la terre profonde et le monde du dehors, le

## L'ÉCHAPPÉE GÉOPOÉTIQUE...

sous-bassement hercynien et le monde calédonien, l'écorce celtique et le plateau de l'albatros, j'ai le sentiment que Kenneth White ne se situe ni en Europe ni en Amérique mais quelque part sur le « mid-atlantic ridge » de l'esprit, sur la ligne de crête entre le monde et sa réfraction, l'essai et la poésie.

\*

J'aime bien me raconter, pour ma part, que la géopoétique procède d'une écriture créole de la terre, en bordure de la mer, pas trop loin d'une piste d'envol pour l'esprit. Par créole, j'entends la résultante d'une rupture jamais entièrement colmatée ni non plus repliée autour d'elle-même, car on y sent les embruns du large. En d'autres mots, un air de la terre qui ne saurait naître sans la mer; une proposition qui ne saurait se négocier à partir de la seule pensée, ni se décrypter à partir du seul langage écrit, car une telle écriture renferme autre chose qu'elle-même en réserve.

De même que le voyage ne saurait être défini ni par son point de départ ni par sa ligne d'arrivée, la géopoétique apparaît justement comme le voyage qui se profile au-delà du voyage... et cela, au-delà du continent perdu par la découverte! Le savoir finit toujours par se substituer à la découverte et tout voyage accompli est un rêve qui s'évanouit. Comment échapper à l'un et à l'autre... au rêve perdu par le savoir et au savoir imposé par la raison? Après avoir lu *Lord Jim* de Conrad des dizaines de fois, Alberto Manguel affirmait un jour qu'il donnerait une fortune pour retrouver l'état de grâce de la première lecture qu'il en fit.

Comment conserver à la fois la grâce et l'état? Comment courtiser l'espace intermédiaire laissant à l'inspiration première le loisir de subsister malgré la tentative d'explication? La géopoétique s'avère une aventure de l'autre côté du savoir et qui tente de résister avec fermeté contre toute tentation de sagesse.

JEAN MORISSET

Entre l'inspiration et le *knowledge*, l'échappée géopoétique procède d'un élan pour faire ressurgir la mémoire géologique gisant au fond de nous tous. Comment retrouver à travers le paysage la déambulation première qui a suscité au départ une émotion tellement forte qu'elle a éclaté un jour en langage? Flocons de firmament, désirs de la pierre, morphologie de la glace qui se bousculent ou se lissent les uns contre les autres dans un *overflow* de scriptures et de labourages; géo-glyphes qui se métamorphosent en paroles étourdissantes de beauté, en paraboles déversées par les éléments eux-mêmes.

Poussée par les rhizomes du vent, enfouie sous les racines de la mer ou s'exhumant de la neige fondante, la géopoétique navigue entre les vieux socles chamaniques de la planète et les plaques tectoniques de la poésie. Face à l'invitation de l'espace et à la traversée de l'horizon, joyeuse entreprise de libération en quête de lumière au-delà de toute prescription dogmatique.

\*

Vient un temps où la pulsion tellurienne, la puissance du grand large l'emportent sur toute vulgate compensatoire.

Debout au centre de l'Arctique, seul au milieu de la terre sans arbres, j'ai été amené un jour à réfléchir devant le Haut-Arctique qui précipitait par le goulot de Fury & Hécla toutes les glaces disloquées de l'été polaire alors que de vieux blocs glaciels à la carcasse consolidée continuaient depuis des années de résister aux attaques de la sublimation. Témoins-sentinelles des siècles, ces derniers constituaient la plus impressionnante collection d'œuvres d'art vivantes de la planète, la densité la plus intense de sculptures et d'architectures défiant les lois de la gravité et tout effort des beaux-arts pour deviser le monde!

## L'ÉCHAPPÉE GÉOPOÉTIQUE...

Isles flottantes aux mille formes, monticules en colère, glaçons vociférants ou accalmies tremblantes d'un silence sidéral qui s'agitaient au milieu d'une manne de détritits et de planctons derrière la poupe de la mer sous la morsure des glaces. Baleines à bosse, phoques barbus, bélougas, morses puants, oukdjouks éclopés, nanouks triomphants, aqviks... avaient gagné ce paradis nutritif mobile qui constituait, l'espace d'un coup de vertige, l'une des plus fortes concentrations de mammifères marins de la planète.

À considérer la ligne de rivage de la basse marée disparaissant à moitié sous les amas et les décombres du pack à la dérive, à observer d'un œil amusé quelques blocs erratiques enlacés croulant sous les effusions de gros blocs glaciels, les mouettes et les sternes criant leurs commentaires à qui veut les entendre; à se voir assaillir par ces nappes de charriage englacées, alors que les fragments de silence éclatent sous la stridence de la lumière et que le vertige se joue des mirages, et réciproquement, comment ne pas éprouver la sensation première de l'univers en formation?

Saisi soudain par le souffle simultané de deux-trois baleines de part et d'autre d'une isle de glace tanguant sous le déplacement de leur fuselage, je me suis dit que ces formes pérennes, animales, merriennes et glaciales, ont forcément informé la pensée première, instigué les rêves, fait sourdre les sentiments et lancé à qui veut s'en saisir les premiers mots émergeant du magma. Où se trouve le langage de la terre à travers le langage initial de la mer? Où se trouve le langage de la mer dans le langage des mammifères qui nous ont précédé entre les eaux et la terre ferme? Et surtout comment accéder à la pensée des glaces, c'est-à-dire de l'eau ferme qui soutient les kamiks du chasseur?

Je n'ai su que répondre à toutes ces questions. Sans arriver pour autant à taire ma réflexion. À laisser l'esprit souffler un moment afin de résister au désarroi devant l'infini du sans nuit,

JEAN MORISSET

de la même façon qu'on ferme les écoutilles sur le pont d'un vaisseau pour contenir les assauts de la houle.

J'ai demandé alors à un Inouk inspiré ce qu'il pensait de la pensée — what do you think of the « do you think »? —, du langage — do you think you speak or that you are spoken by the land? — et de l'esprit... issouma, issouma, qu'est-ce à dire! Allez, chasseur de glaces et déambulateur du polaire depuis cinq millénaires et quelque... allez, dis-moi, qu'est-ce que le chant des banquises t'a apporté comme phonèmes inédits dans l'histoire de l'humanité! Il m'a fait un quoi-what bilingue franco-anglo, en poussant un éclat de rire repris par toutes les glaces : « Are you crazy or what? » L'un et l'autre, je crois.

J'ai repris ma question autrement. Je veux dire... I mean... qu'est-ce que le silence de l'hiver sans jour sous une pleine lune blanche projetant, telle une pieuvre cosmique, ses longs membres bleus ombragés sur la poitrine de la nuit polaire jusqu'aux ourlets de l'horizon, jusqu'aux nounataks de l'infini... je veux dire... qu'est-ce que tout cela a apporté a créé comme mots nouveaux, comme sons antérieurement non prononcés par ta langue avant qu'elle quitte la Sibérie? Après mille années de neige et de glace, l'esprit devient un peu façonné par ce qu'il voit? Non? Je veux dire... la *convivencia* avec la glace, la fréquentation assidue des crevasses, des séracs, le dialogue quotidien avec la mort, la faim et la vie, les jacassements entremêlés d'un amalgame de sternes devant un iceberg qui bascule, le sifflement de la glace qui éclate sous le sous-zéro ont forcément amené des sons nouveaux dans la caisse de résonance des chants de gorge, non?

Il m'a fait alors une réponse évasive... genre... avale une autre bouchée de poisson cru et remercie la mer qui te l'a apporté — la mer et moi, ah! ah. Et puis il a ajouté que le seul défi du chasseur attendant des heures et des heures durant sous le froid et le vent que le phoque se pointe à son trou à

## L'ÉCHAPPÉE GÉOPOÉTIQUE...

respirer afin de réussir à harponner sa survie... le seul défi du chasseur assailli par la faim et par ces centaines de pensées qui ne cessent de circuler au-dessus de son capuchon comme autant d'aurores boréales dans le ciel, le seul défi est de laisser les pensées à elles-mêmes et de ne pas se prendre trop souvent pour une aurore boréale. Mais il n'a pas réussi à me faire taire. J'étais possédé d'un sentiment de géopoétique. Je me disais que le langage était né de la glace et des formes de la terre à l'époque où nous étions encore anthropoïdes et qu'une telle mémoire devait encore exister quelque part.

Je me disais que le langage était né de l'hiver. De l'hiver à la porte du printemps devant la dislocation des glaces.

Et c'est alors que m'est revenue en mémoire une autre situation où se formulait en des termes et un milieu passablement différents une idée similaire que je tenterai de cerner ici pour conclure.

\*

Au cours des années soixante, je m'étais retrouvé à la mi-été en expédition dans un monde de rivières en étiage et un labyrinthe de lacs à demi desséchés dans les Territoires-du-Nord-Ouest. C'était un peu plus haut que le Lac la Martre, vers le Haut-Mackenzie, du côté d'un pays au nom s'enfuyant dès qu'on s'avisait de l'attraper, à peu près comme un gibier.

La couverture topographique au vingt millième n'existait pas encore. Les seules cartes à échelle canotable dont on disposait consistaient en de larges feuillets dépourvus de tout toponyme et dont les éléments géographiques étaient marqués d'un seul trait noir ceinturant une seule teinte, le bleu. On y avait donc reporté, sous un bleu plutôt pâle, les rivières et les eaux lacustres; tout le reste, terres, boisés, muskègues et marécages confondus, n'était marqué par aucun autre signe distinctif que le blanc, c'est-à-dire le non-bleu. Si bien que

JEAN MORISSET

c'est le même trait qui circoncrivait, d'un côté, les lacs et les rivières, et de l'autre côté, la forêt incolore qui occupait le reste du feuillet et se confondait avec tous les accidents géographiques. On pouvait toujours deviner depuis le canot, par observation directe, qui était quoi, quitte à se tromper... Le document cartographique ne renfermait que de grandes plaques d'aplats bleus et blancs. Bref, si jamais on se perdait, il n'y avait qu'à consulter ces cartes pour se perdre encore plus!

À l'occasion d'un bivouac, un compère autochtone de l'équipée, toujours un peu distrait... un peu inquiet, se mit à observer attentivement l'une de ces « cartes provisoires » afin d'identifier, à l'aide de son doigt, le parcours qu'il connaissait pourtant bien, mais dont il n'arrivait pas à reconnaître quoi que ce soit sur le document. Tous les autres membres de l'expédition – j'étais le seul extérieur au groupe – de s'esclaffer soudain d'un rire sonore à la remarque que voilà. « Pourquoi les Blancs ont-ils fait ces cartes en hiver, s'exclama-t-il? » Quoi... quoi? Que dis-tu?

C'est alors qu'on comprit de quoi retournait cette remarque. En confondant l'ouest avec le nord et le sud avec l'est, notre compère avait fait, en creux et à l'inverse, la lecture de ce que la carte prétendait révéler à ses yeux. À travers les plaques marquées de blanc (blanc pour neige, évidemment), il avait cherché à identifier les lacs couverts de neige au milieu de l'hiver! Si bien que, en contrepartie, il avait cru que toutes les autres surfaces teintées de bleu (disons, d'un bleu sapinage) représentaient à ses yeux l'été et la forêt. Puisque ces grandes feuilles de papier avaient comme objectif de guider le voyageur, comment aurait-il pu en être autrement? À travers le lacis des lacs, des rivières et des bois, on ne peut voyager sur du blanc qu'en hiver – en kométique ou en traîneaux à chiens – alors qu'en contrepartie on voyage en été en canot et donc sur du bleu? En inversant les conventions, les désignations et les légendes géographiques pour leur faire exprimer différentes

## L'ÉCHAPPÉE GÉOPOÉTIQUE...

saisons sur un même plan, notre compère croyait donc que le personnage nommé « Gouvernement » (nom générique global attribué au Sud et aux Blancs, à l'époque) avait été assez futé pour avoir mis au point, à l'intérieur du même plan-cadre, une carte bi-saisonnière : le blanc étant réservé à l'hiver et le non blanc à l'été.

Si je rapporte cette anecdote c'est qu'elle me paraît exprimer une géopoétique avant la lettre. Celle qui est issue du regard non prévenu des lectures qu'il faut faire. Celle qui commande de se départir des codes imposés par la compréhension univoque du monde. Entre l'inconnaissance première et la distraction créatrice se trouve le pas qui permet une lecture initiale de la terre.

Il y a l'esprit, il y a les saisons.  
Il y a les couleurs, il y a le paysage.  
Il y a le langage pour le dire, il y a l'émotion pour  
le sentir.

Et qu'y a-t-il au juste entre les uns et les autres, pour revenir à la question posée en début de texte? Dans les coins extrêmes du Nord que j'ai fréquentés, j'ai mis du temps à comprendre que si l'homme a son langage, la terre possède aussi le sien. Ainsi, le nom attribué à une rivière n'est jamais le sien propre, mais son reflet à travers une désignation qui est la nôtre... c'est-à-dire le nom que l'homme attribue à la rivière ou à tout accident géographique en croyant qu'il est vraiment le sien. Si bien qu'en quittant une rivière, l'homme part avec le nom qu'il lui donne et la rivière demeure avec le sien.

Ainsi se formule le langage de l'esprit premier. Le chasseur qui quitte une rivière continue son chemin avec la désignation dont il a revêtu cette dernière, la rivière demeurant quant à elle dans son lit avec son propre nom. Nom qui jamais ne lui sera dévoilé si celui-ci n'apprend à écouter, à saisir la langue, le nom de la rivière. Qui bien sûr, variera avec le temps et l'espace comme les hommes, les animaux et la nature

JEAN MORISSET

elle-même. Si l'être-chasseur, si l'être-géographe chasseur de mots et de sentiments pérennes n'apprend pas d'abord à courtiser, à parler la langue de la terre, comment peut-il prétendre à la terre?

Comment peut-il prétendre à la terre s'il ne se prévaut de l'échappée géopoétique traversant l'atmosphère de l'inédit, et dont tous peuvent se saisir ou pas afin d'accéder à ce monde à demi perdu qui est le nôtre?



Hélène Guy  
Université de Sherbrooke

## La traversée de Charlevoix en ski

Le désir de la traversée n'exprime rien de moins qu'un besoin profond de modifier son parcours, d'intégrer une ligne brisée dans la carte de son quotidien, car le passage d'un lieu à un autre n'est ni direct ni rassurant. C'est avec un genou blessé que j'ai dû effectuer cette combienième traversée dans la neige pour atteindre cet espace que je ne pouvais nommer autrement que par le recours aux clichés, à ces clichés qu'on utilise pour justifier notre départ aux sédentaires qui ne saisissent pas cette quête d'équilibre en mouvement. J'ai donc expliqué à mes collègues que le ski faisait partie de mon travail de recherche et ils ont bien ri, comme on plaint les professeurs d'université qui voyagent souvent, les pauvres! Plus perspicaces, mes proches n'ont pas insisté devant mes justifications, devinant peut-être que ma recherche traversait les frontières de la recherche littéraire pour toucher à autre chose de plus fondamental qui aurait tôt ou tard des répercussions sur plusieurs plans, bref, on ne part pas sans raison.

Parmi ces raisons que l'on donne spontanément, sans y réfléchir, à qui veut bien s'attarder à nous quelques instants, il est question de la distance à parcourir : 100 kilomètres de ski hors piste à raison de 15 à 20 kilomètres par jour avec des dénivelés moyens de 400 mètres. Devant l'admiration des sportifs du dimanche, l'exploit de la traversée se dessine de lui-même, surtout lorsqu'on ajoute que nous porterons nos

Hélène Guy, « La traversée de Charlevoix en ski », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 49 - 57.

## LA TRAVERSÉE DE CHARLEVOIX EN SKI

bagages, soit plus de quinze kilos sur le dos, et que nous fixerons des peaux de phoque sous nos skis pour rendre possibles les montées, alors nous sortons des rangs. Inutile d'ajouter que nous ne serons que deux, sans guide ni cellulaire, que mon compagnon Daniel n'a jamais skié dans de telles conditions, mais en revanche, il court des triathlons et j'ai de l'expérience en montagne. Ainsi, nos espérances de paysages grandioses, de chalets confortables, de repas équilibrés, de balises bien visibles, de traces dans la poudreuse ou de soleil de printemps ont attisé notre désir d'effectuer cette traversée légendaire. Pourtant, dès les premiers pas de glisse, toutes ces images ont fondu comme neige au soleil : le mouvement de la traversée ne conduit nulle part ailleurs que vers soi.

Les lieux de départ et d'arrivée d'une traversée nous apparaissent clairs uniquement lorsqu'on s'en éloigne. Bien sûr, de l'accueil d'Eudore Fortin à Saint-Urbain jusqu'à l'arrivée au mont Grands Fonds à La Malbaie, la voie est balisée, mais nous la traçons nous-même, chacun pour soi. Il suffit de s'imaginer dans un mouvement inverse pour voir jusqu'à quel point la traversée s'avère essentielle. On ne part pas sans quête, même si elle ne se dessinera qu'au fil des pas sur la piste. Affirmer cela, c'est accepter qu'un nouvel équilibre s'installe durant le trajet, un nouvel équilibre qui surviendra après avoir skié du matin au soir, tombé des dizaines de fois dans la neige transformée, mis et remis son sac à dos à chaque chute, en somme, vécu sobrement dans la neige jusqu'au col.

C'est au moment où s'impose le changement que débute le trajet, sinon pourquoi partir, et ce n'est qu'au point de non retour qu'il prend fin, nous obligeant à vivre autrement, à reconfigurer notre vie.

\*

La neige transforme bien des routes en pistes de ski durant la saison froide. Voilà pourquoi les affiches s'enfoncent

## HÉLÈNE GUY

progressivement jusqu'au moment où elles perdent leur sens. C'est peut-être pour cela que j'ai voulu partir sur skis, pour éviter d'être ensevelie par des consignes toujours plus lourdes qui définissent ma vie professionnelle. Oui, je respire à fond, car j'ai déjà effectué un long trajet pour que le poste que j'occupe dans une université soit mien, pour que les affiches que je fixe aux arbres ne disparaissent pas, pour que la passion qui me pousse à grimper les montagnes, à traverser les cols, à franchir pas à pas des espaces fragmentés soit partagée par les étudiantes et étudiants, qu'ils en soient au chasse-neige sur piste damée ou au télémark dans la poudreuse. De la même manière que l'on peut espérer un chalet lorsque sont indiqués blanc sur rouge les cinq derniers kilomètres, j'ai ardemment souhaité que d'autres chercheurs se trouvent près de la roche dans le tournant, en bas de la côte, pour amorcer la prochaine montée vers ce territoire à défricher que devient la géopoétique en milieu universitaire. C'est probablement ainsi que se croisent les routes des nomades, de ceux qui osent porter tout leur avoir sur leur dos, sachant qu'au détour, ils sauront lire ensemble la métamorphose des paysages, des arts et des sciences. Dès lors, malgré nos regards qui se heurtent sans cesse vers de nouvelles côtes escarpées, durcies par le gel de la nuit, chacun des mètres gravis à force de ténacité nous rapproche de nous-mêmes en tant que chercheurs protéiformes. Derrière nous disparaissent les histoires littéraires et les dictionnaires thématiques sous la barre des nuages : nous explorons d'autres lieux où la logique des avoirs publics n'entraîne plus le découpage de la matière. Au contraire, nous additionnons nos forces pour transporter vers le sommet de nouveaux instruments que nous nommerons en temps et lieux, car nous sommes certains qu'une traversée à ski ne s'effectue pas autrement que par pas alternatifs, dans un rapport de complicité. Le mouvement de la cordée devient celui que nous privilégions, masquant ainsi les frontières que nous traversons le plus naturellement du monde.

Ce partage équitable du rêve, du rêve de la traversée, je le vis avec Daniel qui a emprunté des chemins similaires, ce qui

## LA TRAVERSÉE DE CHARLEVOIX EN SKI

me rassure sur ses capacités à réagir en situation d'urgence bien plus que s'il avait skié des milliers de kilomètres en autonomie complète. Voilà pourquoi nous nous taisons la plupart du temps. Comme moi, il peine dans les descentes et respire dans les montées, ce qui surprend les profanes qui ne réalisent pas encore qu'un sommet n'est réellement atteint qu'au retour des voyageurs. Ainsi en est-il d'une traversée. Pour l'instant, nous nous concentrons sur le mouvement de nos skis sur la neige, lisant tour à tour le degré de difficulté inscrit à même le tracé en escalier ou en ligne droite de celui qui ouvre la piste. Alors, même à dix minutes d'écart, nous ne sommes jamais seuls. Le premier s'arrête soit à une affiche indiquant le nombre de kilomètres qu'il nous reste à parcourir durant la journée, soit en bas d'une côte accidentée. De cette façon, nous sommes toujours prêts à intervenir. Même chose pour l'eau à puiser au ruisseau, pour l'écorce à cueillir en chemin, pour l'attisée de la nuit, aucune discussion n'a été nécessaire. Nous ne voulions ni l'un ni l'autre voyager au sein d'un groupe d'inconnus, alors on a développé suffisamment de connivence pour notre bon plaisir et notre sécurité. Je me rends compte que c'est désormais ma voie : choisir les gens avec lesquels je veux vivre et travailler parmi tous ceux qui m'entourent. Au diable les autres!

Rien ne se passe durant une traversée : on avance lentement à travers la forêt sur des pistes étroites, croisant parfois les larges routes de motoneiges. Quatre personnes en sept jours : on ne peut dire que ces chemins de neige soient très fréquentés. Pourtant, il y a tant d'histoires qui s'y déroulent. Avec le temps doux, une moufette s'est promenée dans le sentier, balisant à intervalles réguliers la piste en jaune, odeur incluse, durant deux kilomètres, jusqu'au ravage d'originaux. À voir le nombre de frottages et leur étendue, l'odeur du mâle en rut a dû attirer bien des femelles l'automne dernier et repousser nombre de concurrents. Plus loin, un tas de plumes et de sang : une gelinotte a été dévorée. En forêt, on voit ce que l'on mange : on devient responsable de ses proies. Mon esprit dérive

HÉLÈNE GUY

en regardant cela : c'est devenu si facile pour les hommes d'attaquer, puis de se défilier. Les blessés sont presque toujours cachés, qu'il s'agisse de femmes violées qui se taisent, de bons seconds que choisissent les grands parleurs pour masquer leur incompetence ou de cette multitude de gens qui n'ont que des droits. J'en veux alors à la terre entière en constatant jusqu'à quel point le système des prédateurs est doux en comparaison du nôtre : personne n'est jamais responsable de rien et moi je paie. Ici, au moins, aucun fraudeur ne peut prétendre avoir la fameuse épinglette de *La traversée de Charlevoix* sans l'avoir complétée. Et il n'existe qu'un seul chemin : celui qui conduit à soi. Au fond, c'est peut-être pour cela qu'il demeure relativement désert. Qui a envie d'aller vers l'essentiel alors que toute notre société s'en éloigne?

\*

Le chemin de la traversée se dessine à mesure que les lieux reviennent, ce qui advient constamment dans un parcours formé de quatre ou cinq repères : une piste dans le boisé, une montée ou une descente, un point de vue, un refuge, des traces dans la neige. En effet, lors de la seconde nuit dans un chalet semblable au premier, nos gestes ont commencé à devenir routiniers, comme si l'on parcourait des dizaines de kilomètres de ski par jour depuis des générations. J'ai alors saisi pourquoi Eudore Fortin, fils de coureur des bois, avait pu tracer ce sentier dans l'arrière-pays : il connaissait ces lieux de l'intérieur. Il savait alors comment relier des sites de grand intérêt par des pistes jointes aux tracés des chasseurs, comme on agence des mots pour qu'en surgisse le sens. C'est ainsi que ce pionnier que j'avais rencontré vingt-cinq ans auparavant dans un stage d'escalade m'accueillait de nouveau pour des raisons semblables. Rien n'avait vraiment changé, sauf les moyens mis à notre disposition : lui, homme d'affaires, au milieu de ses équipements informatiques de pointe et moi, professeure d'université, skis aux pieds et carnet en main. Ce qui m'a frappée, c'est que même si nous avions troqué

## LA TRAVERSÉE DE CHARLEVOIX EN SKI

nos instruments, nous n'avions pas réduit notre territoire, au contraire. Eudore ne semblait pas du tout à l'étroit dans son bureau quand il nous a raconté comment il avait organisé un séjour pour un groupe de Japonais en deux heures à peine. Cela m'a étonnée, moi qui associe toujours le dehors à la liberté et le dedans aux obligations, d'autant plus que depuis mon entrée à l'université, j'ai l'impression d'avoir quintuplé mon temps en dedans. En empruntant la piste d'Eudore, j'étais aussi désorientée par cette nouvelle aventure géopoétique que par les deux premières qui se sont déroulées en alpinisme dans les Alpes. Ma question, fort simple, demeurait toujours la même : comment relier la « géo » à la « poétique »? Ayant toujours eu un sac à dos et un sac d'école, je n'arrivais pas à en porter un seul, bien que ce soit mon rêve depuis belle lurette! J'ai quand même trouvé, acheté et apporté un carnet aux feuilles imperméables pour inventer le trait d'union entre la neige et la page blanche. J'ai alors découvert que l'enjeu de la traversée se cachait là, à la jonction de tous ces espaces que j'occupais pleinement sans pourtant pouvoir les relier, tant je craignais que les uns dévorent les autres. Je m'étais donc fabriqué des frontières, par exemple, entre mon travail universitaire et mon plaisir de lire et de créer, entre mon travail de guide en plein air et mon plaisir de vivre dehors; bref, en voulant protéger ce que j'aimais le plus, le contraire s'est produit. Je n'écris presque plus et je ne vais dehors que le dimanche : j'exagère à peine! Au contact d'Eudore, j'ai bien compris que ces frontières signifiaient la guerre et que j'allais nécessairement modifier cet aménagement en parcourant les cent kilomètres de la traversée avec, pour tout avoir, uniquement un crayon et un compagnon de ski. Bref, j'ai retrouvé le mouvement de la glisse en laissant mes mots filer sur la feuille et mes skis sur la neige, dans une recherche d'équilibre en harmonie avec la « géo » et la « poétique », si bien qu'au milieu du trajet, j'ai senti que je devais écrire et présenter un texte qui prendrait la forme de manifestations, dans le sens où les mots proviennent de la terre. Je voyais cet axe horizontal dans lequel j'évoluais se

HÉLÈNE GUY

modifier : au lieu de juxtaposer mes activités, elle-mêmes trop bien encadrées, j'allais les recadrer dans un axe vertical qui permettrait alors à mon énergie de circuler de la terre jusqu'à mes cheveux et vice versa, par strates. Plus l'expérience de la traversée prenait corps en moi, plus cette nécessité de vivre en équilibre et en harmonie s'imposait. J'en ai conclu que le mouvement de la traversée géopoétique ne permettait ni demi-mesure ni repli dans quelque strate que ce soit. Il fallait au contraire apprendre à déployer nos ailes d'albatros pour entreprendre la migration ultime : celle d'unifier toutes les strates intellectuelles, créatrices, physiques, intimes qui nous habitaient en alternance afin de s'en prévaloir; autrement dit, affirmer comme l'a fait Kenneth White en parlant de géopoétique, qu'il « s'agit d'un *mouvement* qui concerne la manière dont l'homme fonde son existence sur terre<sup>1</sup> ». Dans ce sens, pour moi, *La traversée de Charlevoix*, au même titre que mes séjours en haute montagne, s'est tout à fait inscrite dans ce mouvement géopoétique, car elle m'aura permis « d'accomplir, pas à pas, une exploration, une investigation, en [me] situant, pour ce qui est du point de départ, quelque part entre la poésie, la philosophie et la science<sup>2</sup> ».

\*

Skis aux pieds, j'ai effectué *La traversée de Charlevoix* dans le but d'écrire un texte qui puisse respirer, se distancier des idées désincarnées, pour rappeler les pas alternatifs dans les montées, le vertige dans les descentes. Et les chutes sac au dos! Ainsi, la méditation qui s'installe durant cinq ou six heures de ski aura permis à un récit de surgir, non pas d'un projet de création, mais d'un parcours géopoétique, bref, de l'expérience.

---

<sup>1</sup> Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*

## LA TRAVERSÉE DE CHARLEVOIX EN SKI

Fait intéressant, la haute montagne n'existe pas au Québec, mais à force de vivre dans la neige, de glisser sur les pentes, de grimper sur des cascades de glace et d'évoluer dans les grands froids, l'appropriation de l'environnement alpin semble à portée de main. Seule l'altitude reste à apprivoiser. C'est probablement pour cela que mon passage ultérieur de Charlevoix à Chamonix s'est fait le plus naturellement du monde. Il en va de même pour mon rapport à l'écrit : tant du côté de la création du récit et des poèmes que de l'appréciation des œuvres littéraires, l'ambiance de l'expédition hivernale perdure par tous ces mots qui nomment le paysage. Ainsi, la traversée géopoétique de la grande forêt à la haute montagne est facilitée par cette culture partagée par tous les gens du froid.

Enfin, comme l'exprime si bien Alexandra David-Néel, le parcours de l'écriture ne saurait exister sans celui du voyage où les lieux et les gens prennent sens.

Le but de mes voyages a toujours été uniquement la satisfaction de ma curiosité, et cette curiosité concerne ce que j'appelle des « paysages ». J'applique ce terme, suivant son acception ordinaire, à la nature physique et c'est pour moi une joie extrême de parcourir des régions peu connues ou, encore mieux, inconnues, de contempler leur visage fait de montagnes, de rivières, de vallées, de forêts, de fleurettes et de cailloux, toutes ces choses vivent d'une vie si intense et racontent de si merveilleuses histoires à qui leur prête une oreille attentive. Mais j'entends aussi « paysage » dans un autre sens que je lui ai donné. « Paysage » c'est la vie des hommes : ce qu'ils en laissent voir dans leur conduite qui tisse l'étoffe de l'histoire, mais bien plus « paysage » ce sont les idées, les pensées, les croyances, les désirs, les amours et les haines, les peurs, les espoirs et tout le contenu de ce que les gens

HÉLÈNE GUY

d'Occident appellent l'âme et qui, loin d'être  
« contenu » dans une âme, constitue, sans doute,  
l'ensemble mouvant qui est l'âme elle-même<sup>3</sup>.

À travers les écrits des grands alpinistes et des voyageurs du froid se dégage une manière singulière d'appréhender le monde, de vivre au rythme de la terre. Ce n'est pas parce que l'alpiniste a des crampons et des piolets pour se déplacer verticalement en haute montagne que son expérience du paysage est nécessairement sportive. Il en est de même pour le skieur qui doit porter son sac à dos pour parcourir en toute sécurité les montagnes inhabitées du Québec. Là où l'expérience l'emporte sur l'exploit, les écrits deviennent fertiles. Voilà le sens de mon parcours géopoétique en montagne.

En bout de course, que retenir de tant de textes écrits sur la montagne si ce n'est cette phrase de Kenneth White qui, mieux que je ne saurais le dire, exprime cette montagne qui est devenue mienne, tant dans l'arrière-pays de Charlevoix que dans les Alpes :

Étant donné ce qui vient d'être dit, il est évident que dans la littérature vers laquelle je vais me tourner maintenant, il sera question, non pas d'exploits, de performances techniques, de sport, encore moins de drames et d'aventures, mais de ce qu'on pourra appeler « l'expérience de la montagne », la *haute* expérience de la montagne, et de tentatives faites pour la cerner, l'exprimer. Cette expérience est fondée sur la rencontre avec la matière brute, avec le vent, la lumière, l'espace, le vide<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Alexandra David-Néel, *Au cœur des Himalayas. Le Népal*, Paris, Petite bibliothèque Payot, coll. « Voyageurs », 2004, p. 74.

<sup>4</sup> Kenneth White, *Poétique de la montagne*, Bruxelles, Les Éditions du Héron, coll. « Latitudes », n°1, 1998, p. 9.



Vicky Pelletier  
Université du Québec à Montréal

## Utopie et géopoétique. *Stalker*, d'Andreï Tarkovski.

Les poches vides, la carte froissée  
par trop de routes  
il te reste encore à t'éloigner  
de nouveau, à devancer le monde  
et à cueillir son obscure lumière<sup>1</sup>.

Hélène Dorion, *Les murs de la grotte*

Dans les dernières décennies d'un vingtième siècle écartelé entre progrès scientifiques et désastres survenus ou annoncés, entre pensée systémique et rationnelle aux allures victorieuses et théories post-modernes sombrant dans la déconstruction et la vacuité, Kenneth White, le « poète-penseur<sup>2</sup> », apparaît dans le paysage théorique et poétique occidental. En proposant le néologisme de « géopoétique » pour qualifier sa méthode, comprise au sens de Descartes dans le *Discours de la méthode*<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Hélène Dorion, *Les murs de la grotte, Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes 1983-2000*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006, p. 560.

<sup>2</sup> Alexandre Gillet, « Les champs de l'atopie », *Errances*, Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], Montréal, Département d'études littéraires, UQÀM, coll. « Figura. Textes et imaginaires », n° 13, 2005, p. 13.

<sup>3</sup> « Quand il présenta son travail à Leyde en 1637, René Descartes, situé au début de la modernité, objet de ce livre, à la fois d'admiration

Vicky Pelletier, « Utopie et géopoétique. *Stalker*, d'Andreï Tarkovski », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 59 - 74.

## UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

White cherche à déployer « une science des contours, des ruptures, des discontinuités; une philosophie du passage, du cheminement<sup>4</sup> ».

Aux confins orientaux de ce même Occident, alors que le bolchevisme a transformé la grande Russie ancestrale en « Union des républiques socialistes soviétiques » (U.R.S.S.), un cinéaste s'évertue à créer, dans un contexte politique et artistique difficiles, des œuvres empreintes de spiritualité et de transcendance et de développer une théorie du cinéma (et de l'art) exigeante, « quasi pénale<sup>5</sup> ». Andreï Tarkovski, un des plus grands réalisateurs de l'histoire du cinéma, qui s'est toujours « senti plus poète que cinéaste<sup>6</sup> », explore, grâce à l'image cinématographique, « les questions fondamentales à notre vie sur terre, et [convie] le spectateur à retrouver les sources enfouies et tarées de [son] existence<sup>7</sup> ».

Sans se connaître, Kenneth White et Andreï Tarkovski marchent pourtant sur les mêmes chemins, qui ne mènent probablement nulle part – mais n'est-ce pas sans importance sur les sentiers de la géopoétique? Tous deux tentent de « repenser radicalement le rapport de l'être humain au monde,

---

et de critique, déclara que de ses méditations sur le monde avait surgi une méthode, et une géométrie qui était « un essai de cette méthode-là ». Si je puis me permettre cette comparaison, je dirais que si, à la fin de la modernité, ma « méthode », pendant de longues années, a été le nomadisme intellectuel (nord, sud, est, ouest – monde ancien et monde moderne), la géopoétique est un essai de cette méthode-là » (Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, Paris, Grasset, 1994, p. 41-42).

<sup>4</sup> Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 283.

<sup>5</sup> Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1989, p. 166.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 209.

VICKY PELLETIER

opérer une véritable transformation culturelle<sup>8</sup> » en élaborant des œuvres denses avec leurs moyens propres, les mots pour l'un, la lumière pour l'autre. En optant pour le parcours croisé, ce texte présentera quelques articulations de la géopoétique telle que développée par Kenneth White et de la conception du cinéma d'Andreï Tarkovski, analysera *Stalker* en relation avec la présence d'éléments géopoétiques dans sa trame narrative et proposera, à partir de là, une analyse du passage de la notion d'utopie à celle d'atopie dans la pensée de White.

Dans *Le plateau de l'albatros*, Kenneth White écrit : « Nous sommes arrivés au bout de l'autoroute, du **“chemin du faire” de l'Occident**<sup>9</sup> ». L'image de l'autoroute représente une certaine conception du déroulement de l'histoire occidentale, progressiste et rationnelle : c'est la raison dans l'histoire hégélienne, où « la Raison est en marche dans le temps » et où « l'Histoire va quelque part<sup>10</sup> ». Sur l'autoroute, on oublie les bas-côtés, qui deviennent parfois terrifiants, on avance vers un point précis, déterminé à l'avance, sans respect pour l'environnement qui nous entoure. On s'y déplace en automobile, à toute vitesse, en suivant un tracé fait de lignes droites, pressés d'arriver à destination. L'autoroute est à l'image des développements technologiques et scientifiques du vingtième siècle : elle néglige le paysage et les communautés, recherche le rendement et les résultats comptabilisables. White dresse un constat sévère de l'état du monde contemporain :

Notre temps manque singulièrement d'espace et de respiration. Les grands cheminements critiques d'hier ayant été réduits à des « discours de maîtres » ou à des pratiques réductrices, la nouveauté a consisté à les rejeter en bloc. Il en résulte une morosité massive (bon terrain pour les

---

<sup>8</sup> Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, op. cit., p. 38.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 23.

## UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

accès d'irrationalité), une régression idéologique, un cynisme ricanant (ou son contraire, une sentimentalité excessive), une infantilisation socio-culturelle, la ruée écervelée vers toutes sortes de mécanismes, des tactiques à court terme et une littérature sans ouverture. L'esprit étouffe<sup>11</sup>.

Pour retrouver le souffle, White entreprend de suivre la piste du nomade, contrepartie du sédentaire instauré en paradigme de la pensée occidentale :

Le nomade, c'est aussi celui qui quitte l'autoroute de l'histoire, ainsi que les cités pathogènes qui la jalonnent, et qui s'enfonce dans un paysage où il n'y a parfois plus de chemins, plus de sentiers, tout au plus des tracés. Il faut qu'il s'invente une géographie et, plus fondamentalement, cette densification de la géographie que j'ai appelée géopoétique<sup>12</sup>.

Traversant les œuvres de ces nomades qui parcourent les siècles (Thoreau, Rimbaud, Segalen ainsi que plusieurs autres), « White saisit les moments de son histoire où l'homme, exprimant une sensation dense de vie, s'ouvre à l'univers<sup>13</sup>. » L'objectif de la démarche géopoétique est de désencombrer la pensée de ses habitudes, d'ouvrir de nouveaux horizons, de nouvelles perspectives et de permettre la transformation profonde de notre façon d'appréhender le monde :

Le mouvement nomade ne suit pas une logique droite, avec un début, un milieu et une fin. Tout,

---

<sup>11</sup> Kenneth White, *L'esprit nomade*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>13</sup> Olivier Penot-Lacassagne, « Kenneth White : Modernité, géopoétique et postmodernité », *Œuvres et critiques : Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres de la langue française*, vol. 23, n° 1, 1998, p. 62-63.

VICKY PELLETIER

ici, est milieu. Le nomade ne va pas quelque part, surtout en ligne droite, il évolue dans un espace et il revient souvent sur les mêmes pistes, les éclairant, peut-être, s'il est nomade intellectuel, de nouvelles lumières<sup>14</sup>.

Tout comme Kenneth White, Andreï Tarkovski pose, dans son essai autobiographique, *Le temps scellé*, un constat pessimiste sur l'état du monde actuel. Il trouve que l'être humain contemporain se perd dans la cacophonie des grandes villes et de la consommation débridée :

Nous sommes les témoins du dépérissement du spirituel, alors que le matériel a depuis longtemps formé son propre système organique, qui est même devenu le fondement de notre vie sclérosée et menacée de paralysie. Tout le monde voit bien que le progrès matériel n'apporte pas aux hommes le bonheur. Mais, néanmoins, tels des fanatiques, nous continuons à en multiplier les performances<sup>15</sup>.

Il juge que la civilisation occidentale est arrivée à un point limite. Dans un contexte de guerre froide et de menace nucléaire constante, il écrit :

Aujourd'hui, il est évident pour tout le monde que les conquêtes matérielles n'ont pas été synchronisées avec un perfectionnement spirituel. La conséquence fatale en est que nous sommes devenus incapables de maîtriser ces conquêtes et de les utiliser pour notre propre bien. Nous avons créé une civilisation qui menace d'anéantir l'humanité<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Kenneth White, *L'esprit nomade*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>15</sup> Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 216-217.

## UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

Plusieurs de ses films, particulièrement *Stalker* et *Le sacrifice*, rendent compte de ce monde au bord de la catastrophe. Dans *Le sacrifice* par exemple, son dernier film diffusé en 1986, l'année de l'explosion de la centrale nucléaire de Tchernobyl, le personnage principal doit se sacrifier pour empêcher l'émergence d'un troisième conflit planétaire, qui sonnerait le glas de la présence de la vie humaine sur Terre.

L'œuvre de Tarkovski est pourtant loin d'être pessimiste, comme le remarque Larissa Tarkovski : « Il est malheureux et injuste que beaucoup de critiques et de cinéphiles aient pu considérer l'œuvre d'Andreï Tarkovski comme pessimiste. Andreï Tarkovski estimait que le pessimisme n'avait aucun rapport avec l'art<sup>17</sup>. » Il établit plutôt un lien entre l'art et l'idéal. Sa pensée est fortement empreinte d'un rapport à la spiritualité qui lui est propre. Il écrit :

Je défends l'art qui porte en lui une nostalgie d'idéal, et qui en exprime la quête. Je suis pour un art qui apporte aux hommes l'espérance et la foi. Et plus le monde que décrit l'artiste paraît sans espoir, plus clairement doit être encore ressenti l'idéal qu'il lui oppose. Sans quoi la vie serait insupportable! L'art symbolise le sens de notre existence<sup>18</sup>.

Dans ses films, on retrouve ainsi le constat plutôt grave d'une civilisation qui s'en va à sa perte et, dans un même mouvement, ambigu et paradoxal, la nécessité et la possibilité d'un sauvetage, qui passe par l'œuvre artistique :

Le but de tout art (s'il n'est pas « consommé » comme une marchandise) est de donner un éclairage, pour soi-même et pour les autres, sur le sens de l'existence, d'expliquer aux hommes la

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 177.

VICKY PELLETIER

raison de leur présence sur cette planète, ou, sinon d'expliquer, du moins d'en poser la question<sup>19</sup>.

La légende de l'arbre mort qui revient à la vie grâce aux soins attentifs d'un jeune moine, qui ouvre et clôt *Le sacrifice* présente bien ce mouvement entre le désastre, la destruction, et la possibilité du sauvetage. Selon cette légende, racontée par Alexandre à son fils, il y a très longtemps, dans un monastère, un moine aurait demandé à son jeune protégé d'arroser chaque jour un arbre mort, jusqu'à ce qu'il revienne à la vie. Pendant trois ans, le jeune homme se leva donc chaque matin et alla arroser l'arbre, sans jamais remettre en question le sens – ou plutôt le non-sens – de son entreprise. Un jour, il découvrit que l'arbre avait bourgeonné. Selon Alexandre, le sens à donner à cette fable est qu'un rituel, la répétition attentive et quotidienne d'un même geste, aussi banal soit-il, finira indéniablement par transformer les choses :

Tu sais, dit-il à son fils, j'ai parfois le sentiment que si l'on fait un acte chaque jour à la même heure et que l'on est fidèle à ce rituel d'une manière immuable, tous les jours sans en manquer un seul, sans jamais être en retard, la face du monde en sera changée<sup>20</sup>.

À la fin du film, alors qu'Alexandre a été amené en ambulance après avoir mis le feu à sa maison, on voit son fils transporter deux seaux d'eau et arroser l'arbre qu'ils avaient planté ensemble la veille. Il se couche aux pieds de l'arbre, pendant que la caméra remonte le long du tronc, pour s'arrêter sur les branches de l'arbre, encore sans feuilles mais illuminées par les reflets de la mer. Le film se termine ainsi sur une image utopique par excellence, non pas parce que l'arbre serait déjà

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>20</sup> Andreï Tarkovski, *Le sacrifice*, Suède/France, Swedish Film Institute and Argos Films, 1986.

## UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

vivant, mais parce que le spectateur est amené à croire que les attentions du fils vont permettre, peut-être, de le faire revenir à la vie.

Dans cette légende que reconstruit doublement le film (en le racontant d'une part, et en le mettant en scène d'autre part), de même que dans les longs monologues d'Alexandre dressant un constat sombre de l'état du monde dans lequel il vit, on entend Kenneth White évoquant le délabrement spirituel de la société actuelle et le goût qui prend parfois de laisser tomber la quête d'un monde différent :

Socialement, nous approchons aujourd'hui, si nous n'y sommes pas déjà, de cet état de choses que Durkheim appelait l'*anomie*, un état atomisé, néantisé, où il n'y a plus aucune intégrité, aucune raison d'être, où il n'y a plus aucun cadre commun de références (hors les plus vulgaires, les plus stupides). On peut se demander, radicalement, dans un tel contexte, si cela vaut la peine de faire quoi que ce soit<sup>21</sup>.

La notion de géopoétique propose une démarche qui veut contrer ce mouvement qui pousse la pensée vers l'insipide, l'idéologie et la perte de sens. Elle doit être comprise dans son sens large, c'est-à-dire « l'idée qu'il faut sortir du texte historique et littéraire pour trouver une poésie de plein vent où l'intelligence (intelligence incarnée) coule comme une rivière<sup>22</sup>. » Cette poésie de plein vent, c'est par exemple celle des haïku, forme poétique à laquelle Tarkovski et White se sont fortement intéressés et qui représente bien le mouvement qui permet de passer de l'étroitesse du monde à son infinité :

---

<sup>21</sup> Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>22</sup> Kenneth White, *Une stratégie paradoxale, Essais de résistance culturelle*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 198.

VICKY PELLETIER

Que dire du haïku, de cette forme poétique japonaise, sinon qu'il s'agit, à partir de n'importe quel petit phénomène, aussi insignifiant soit-il, sans faire de grand développement langagier, d'entrer dans un espace plus large, dans le grand tout, ou dans le vide, ce qui revient au même. Un haïku, c'est un peu comme une goutte de pluie qui tombe sur une branche, celle-ci frémit, puis revient à sa place. Le haïku ne transforme rien, il augmente la sensation d'être au monde et, au fond, n'est-ce pas le but de toute poésie<sup>23</sup>?

Et Tarkovski d'écrire à son tour :

La poésie haïku cultive ses images de telle manière qu'elles ne signifient pas autre chose que ce qu'elles sont, et, en même temps, expriment tant de choses, qu'il est impossible de la ramener à quelque forme spéculative que ce soit. Le lecteur d'un poème haïku doit s'ouvrir à lui comme à la nature, s'y plonger, se perdre dans ses profondeurs comme dans le cosmos, où il n'existe ni haut, ni bas<sup>24</sup>.

Dans *Stalker*, tourné en U.R.S.S. en 1979 (c'est le dernier film qu'il réalisera dans son pays natal, s'exilant par la suite en Occident où il mourra en 1986 d'un cancer des poumons), Andreï Tarkovski met en scène l'éternel débat entre la façon traditionnelle, voire idéologique, de concevoir l'espace, le monde qui nous entoure, et une démarche plus authentique, « désencombré[e]<sup>25</sup> » et ouverte, offrant à l'esprit l'air que

---

<sup>23</sup> Kenneth White, « Philosophie de la forêt », *Cahier de L'atelier du héron*, n° 1, automne 1994, [http://www.geopoetique.net/archipel\\_fr/heron/publications/cahier1/philoforet2.html](http://www.geopoetique.net/archipel_fr/heron/publications/cahier1/philoforet2.html).

<sup>24</sup> Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>25</sup> Kenneth White, « Introduction à l'atopie ou le grand jeu blanc »,

## UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

souhaite White. Le film est une adaptation, très libre, d'un récit de science-fiction, *Pique-nique au bord du chemin* des frères Strougatski, deux écrivains soviétiques populaires. L'intrigue du film est simple : trois hommes (un scientifique, un écrivain et un guide, qu'on appelle « Stalker ») tentent d'atteindre une chambre située au cœur d'une zone dévastée (par un accident technologique, une catastrophe naturelle, une visite d'extra-terrestres, on ne le sait trop) où, selon une légende, les souhaits les plus profonds de ceux qui y entrent se réalisent. À la suite de plusieurs disparitions, le périmètre qui entoure la « Zone » a été clôturé et placé sous surveillance militaire. On craint que des forces inconnues et dangereuses n'y règnent, on remarque que les lois terrestres habituelles (physiques, gravitationnelles et autres) n'y ont plus cours. Le terrain est constamment en mouvement, il est facile de s'y perdre, d'être victime de toutes sortes d'hallucinations. Plus personne n'y vit, il ne reste que des reliques qui rappellent que l'endroit a déjà été habité. La fréquentation régulière de l'endroit peut laisser des séquelles physiques importantes, d'où le fait que les enfants des stalkers ont souvent des anomalies physiques et psychiques. Le Stalker lui-même a une drôle de tache blanche sur la tête et sa petite fille est handicapée et semble posséder des pouvoirs paranormaux : à la fin du film, elle déplace des verres sur la surface d'une table à l'aide de son seul regard.

Le Stalker, qui a une connaissance approfondie de la « Zone » (ou plutôt qui sait être attentif à ses signes), doit conduire vers la « chambre des désirs », cet endroit mystérieux où les souhaits se réalisent, deux figures de l'idéologie occidentale : un scientifique et un écrivain. À la manière du nomade intellectuel parcourant le territoire, celui-ci tente d'expliquer à ses compagnons de route qu'ils ne peuvent penser sortir vivants de l'expédition en adoptant une attitude hautaine et un pas convaincu. Il n'existe pas de cartes topographiques fidèles des chemins qui mènent à la chambre

---

*Po&sie*, no. 4, 1978, p. 89.

VICKY PELLETIER

de désirs, le terrain s'adaptant à l'état d'esprit des gens qui y déambulent. La pensée logique n'a pas sa place dans la « Zone ». Celle-ci posséderait même le pouvoir de tuer quiconque elle jugerait indigne d'atteindre son but.

Lors de l'entrée des protagonistes dans la « Zone », le film passe du monochrome aux couleurs vives de ciel et de terre, verdâtres et bleutées. Les travellings infinis, propres au style de Tarkovski, donnent l'impression d'un temps arrêté. On ne peut ainsi évaluer la durée de leur séjour. La caméra, en plongée, scrute le sol, ramenant de façon surprenante le transcendant au niveau des immondices. Alors qu'ils sont entrés dans la Zone et hors d'atteinte des tirs des militaires qui n'osent pas s'aventurer aussi loin, le Stalker s'éloigne de ses compagnons de route pour aller s'étendre dans les herbes hautes, humer l'air et reprendre contact avec l'espace. Pendant ce temps, le Professeur et l'Écrivain semblent tendus, ils ne se regardent pas et parlent peu. Ils éprouvent de la difficulté à interagir, tant entre eux qu'avec l'environnement qui les entoure. La caméra les filme de dos, accentuant l'effet de distance. Une fois en route, l'Écrivain casse des arbustes et prend une gorgée d'alcool. Il se fait durement réprimander par le Stalker. De son côté, le Professeur semble plus obéissant, jusqu'à ce qu'il égare son sac à dos et exige de retourner sur ses pas pour le reprendre, ce que le Stalker lui refuse catégoriquement, affirmant que c'est impossible sans risquer d'y laisser sa peau. Le Professeur réussit pourtant à le retrouver sans danger. Cet événement pousse l'Écrivain à remettre en question les pouvoirs qu'on accorde à la Zone. Il accuse le Stalker d'être un imposteur. Le Professeur confirme que la majorité des connaissances qu'il a acquises au sujet de la Zone proviennent de la bouche du Stalker même, augmentant ainsi le doute. La caméra de Tarkovski crée un effet de désorientation constante, de pertes de repères. Le spectateur commence lui aussi à douter de la réalité de ce qui se passe dans la Zone, d'autant plus qu'il n'a, en fin de compte, rien noté d'étrange, sinon l'attitude du Stalker. Les certitudes disparaissent, laissant la place

## UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

aux remises en question. Les personnages, tout comme les spectateurs, sont ainsi invités à entrevoir les choses autrement, à appréhender différemment le « chaosmos », pour utiliser un terme de Kenneth White :

Si « monde » signifie le modèle fixe de perception et d'existence auquel le non-poète s'adapte plus ou moins pathologiquement, le poète vit et pense dans un chaos-cosmos, un chaosmos, toujours inachevé, qui est le produit de sa rencontre immédiate avec la terre et avec les choses de la terre, perçues non comme des objets, mais comme des présences<sup>26</sup>.

En ce sens, la Zone pourrait être vue comme l'une des manifestations de ce « chaosmos » que tente de décrire White, en ce qu'elle invite à repenser notre attitude face au monde, à analyser les choses autrement.

Arrivés au seuil de la chambre des désirs, les trois protagonistes se retrouvent devant une pièce vide. Croient-ils vraiment que cet endroit possède les pouvoirs que la légende populaire lui attribue? L'Écrivain refuse d'y entrer. Le Professeur qui, quelques instants plus tôt, avait sorti une bombe de son sac, croyant qu'un tel espace ouvrirait grande la porte à tous les démagogues et dictateurs voulant réaliser leur rêve de domination du monde et, qu'en ce sens, elle devait être détruite, n'y entre pas non plus. Pas plus que le Stalker. L'espace vide venu remplacer la boule d'or du récit des frères Strougatski permet d'amorcer la réflexion sur le rapport qu'entretient l'être humain avec l'utopie. Pour l'Écrivain et le Professeur, tenants de l'idéologie officielle, la chambre représente le lieu de la réalisation des désirs, à la manière de l'utopie traditionnelle qui vient ouvrir, magiquement ou historiquement, une brèche dans le quotidien et permettre la concrétisation de l'idéal, l'atteinte de la perfection et du bonheur universel. Le Stalker

---

<sup>26</sup> Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982, p. 53.

VICKY PELLETIER

tente plutôt de leur faire comprendre que le plus important n'est pas la réalisation concrète de leurs vœux, mais leur capacité d'espérer et d'y croire. La réalisation des souhaits est superflue, elle pourrait même décevoir. Le Stalker invite à repenser l'idéal, non plus dans la concrétisation du monde parfait mais plutôt dans sa quête perpétuelle. En bout de ligne, l'Écrivain et le Professeur ont peut-être compris le sens du parcours qu'ils ont accompli dans la Zone, même si le Stalker, de retour chez lui, désespère à en mourir. Stalker invite à un retour aux sources de l'utopie, ou l'atopie pour utiliser la toponymie de Kenneth White.

La remise en question du mythe du monde parfait a semé le discrédit sur la pensée utopique au vingtième siècle. Après l'échec retentissant du communisme, qui a laissé dans son sillage des millions de cadavres, plusieurs ont soutenu que la preuve était désormais faite qu'il était impossible de créer une société où tous ses membres vivraient le bonheur parfait et que l'utopie était, par le fait même, fondamentalement totalitaire. Or, si l'utopie entretient certes un lien avec l'idée de perfection, sa plus grande force réside plutôt dans sa capacité à remettre en question l'ordre établi, l'idéologie, à penser autrement le monde. Comme l'écrit Miguel Abensour : « Qu'il nous suffise de poser, à l'adresse des pourfendeurs de l'utopie, qu'une société sans utopie, privée d'utopie est très exactement une société totalitaire, prise dans l'illusion de l'accomplissement, du retour chez soi ou de l'utopie réalisée<sup>27</sup> ». Prenant également ses distances par rapport à cette conception négative de l'utopie, Kenneth White propose de parler d'« atopie » plutôt que d'utopie. Commentant l'œuvre de Thoreau, il distingue l'utopie de l'atopie :

Thoreau ne cherche pas une utopie, il crée une atopie. Une utopie, c'est une projection à partir d'un point (relatif) situé dans la topologie

---

<sup>27</sup> Miguel Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens & Tonka, 2000, p. 19-20.

## UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

commune. Une atopie se situe à côté de, à l'écart de la topologie commune. Beaucoup plus radicale, celle-ci ouvre davantage de perspectives et peut se développer. Thoreau ne s'assigne pas pour programme de réformer le système, il veut changer, radicalement, de système, c'est-à-dire recommencer à partir de la base<sup>28</sup>.

Dans un article sur White et l'atopie, Alexandre Gillet écrit, dans le même sens :

L'atopie ainsi présentée s'affiche clairement en dehors, ou tout au moins à côté des topiques (lieux communs du discours) les plus courants. Aussi, se distingue-t-elle d'une utopie tant historique que géographique (ou d'« un ailleurs-nulle-part-à-venir »), pour s'approcher de manière quelque peu paradoxale d'un certain « désir de lieu ». Car dans l'atopie, le lieu ne disparaît pas. Il peut apparaître quelque peu distant et difficile à approcher, pourtant il n'est jamais absent<sup>29</sup>.

Pour White, l'atopie instaure un autre rapport au lieu, alors que l'utopie resterait prisonnière du topique, d'une façon conventionnelle d'appréhender l'espace et le monde. Elle ne serait plus en mesure de faire un pas de côté et de s'écarter pour offrir un point de vue radicalement autre. L'atopie, de son côté, offrirait cette possibilité. Or, ce que White définit comme étant atopie, n'est-ce pas, encore et toujours, la véritable nature de l'utopie, celle que l'on a, au cours des siècles, soigneusement oblitérée? Comme l'écrit Louis Marin dans une des études les plus originales sur l'utopie :

L'utopie n'est pas une vacance de l'histoire. Son Nulle Part n'est pas un ailleurs, dans une autre

---

<sup>28</sup> Kenneth White, « Philosophie de la forêt », *loc. cit.*

<sup>29</sup> Alexandre Gillet, « Les Champs de l'atopie », *loc. cit.*, p. 15.

VICKY PELLETIER

partie du monde. Sa fondation *là-bas* ne laisse pas un vide *ici* [...] De même que l'utopie n'est pas réalisable et ne se réaliserait qu'en se niant elle-même, de même son lieu n'est pas ailleurs, mais ici et maintenant, comme autre; ici et maintenant comme différent. L'utopie n'a rien à voir avec l'occupation d'une autre terre, sa mise en valeur par les communistes, car la communauté des biens qui est la proposition utopique fondamentale, c'est cette terre-ci, ce lieu maintenant, mais autre : retourné, renversé, sans-figure dans sa vérité même<sup>30</sup>.

Mentionnons que Thomas More, à qui l'on attribue l'invention de ce néologisme, a hésité à intituler *Utopie* son œuvre dédiée à la narration du voyage de Raphaël Hythlodée et de sa découverte d'une île où les habitants vivent dans l'harmonie. Sa correspondance avec Érasme révèle qu'il avait d'abord envisagé l'intituler « *Atopie* », respectant ainsi la signification grecque du préfixe « a », marquant l'exclusion. Il aurait finalement choisi le terme « utopie », préférant jouer sur l'homophonie de la racine grecque « ou », nulle part, et de la racine latine « eu », lieu de bonheur. L'histoire sémantique du concept d'utopie souffre toujours de cette double signification du mot, cette accumulation de couches de significations, souvent contradictoires, n'est pas sans lien avec les détournements idéologiques qu'il a connus au cours des siècles. Il y a à la fois dans l'utopie le monde idéal s'opposant au monde concret et celui qui n'existe pas et ne pourra jamais exister, surtout après les terribles tentatives de réalisation de l'utopie qu'a connues l'Occident au cours des siècles. En cherchant toujours plus à associer l'utopie au projet politique concret et à sa réalisation, on a fini par la détourner de son véritable rapport au lieu en tant qu'ouverture, en tant qu'autre. En proposant l'utilisation du terme « atopie » plutôt que celui d'utopie, Kenneth White

<sup>30</sup> Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 346.

## UTOPIE ET GÉOPOÉTIQUE

révèle cet état de choses. De la même manière, en créant, dans *Stalker*, une chambre des désirs représentée par un espace vide, peut-être pure invention, Tarkovski met en scène cette tension entre l'utopie, le lieu et l'atopie. En bout de ligne, il en arrive à suggérer que la véritable utopie (atopie) est l'œuvre artistique elle-même. N'est-ce pas le seul lieu où l'idéal peut être figuré, anticipé, projeté, sans que sa réalisation concrète ne soit nécessaire?

Kenneth White  
Institut international de géopoétique

## **L'écriture géopoétique. De la littérature à la littoralité.**

Université du Québec à Montréal  
Séminaire « Approches du travail créateur »  
2 décembre 2003

### Préambule

Prise dans son ensemble, la littérature de notre époque laisse, pour dire le moins, beaucoup à désirer. Elle offre le spectacle d'un bric-à-brac confus, en partie triviale, en partie innommable. Les librairies accumulent tout, du moins un moment, sur leurs rayons – les bibliothèques font de même, d'une manière plus permanente. Pour se débarrasser d'une réputation de passéisme poussiéreux, et afin de se sentir « branchées » sur l'actualité, les sections littéraires des universités étudient (selon des méthodes psychanalytiques, sémiotiques, etc. — elles se targuent de leur scientificité) n'importe quoi. Quant au contenu de cette production que j'ai qualifiée de « confuse », « triviale » et « innommable », il consiste en une sorte de soupe psycho-sociologique et sentimentale, que l'on touille consciencieusement en y ajoutant, selon les occasions, diverses doses de couleur locale, se persuadant que l'on fait ainsi œuvre de culture.

Face à cet état de choses, je reprends sur le rayon « théorie littéraire » de ma bibliothèque les livres de deux auteurs qui

Kenneth White, « L'écriture géopoétique. De la littérature à la littoralité », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 75 - 104.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

ont, chacun à leur manière, fait des propositions pour en sortir : *Littérature et révolution* de Léon Trotsky et *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot.

Trotsky parle au nom d'un « nouveau principe historique », le socialisme : « La Révolution renversa la bourgeoisie, et ce fait décisif fit irruption dans la littérature. La littérature qui s'était formée autour d'un axe bourgeois n'est plus. Tout ce qui est resté plus ou moins viable dans le domaine de la culture, et cela est particulièrement vrai de la littérature, s'efforça et s'efforce encore de trouver une nouvelle orientation. Du fait que la bourgeoisie n'existe plus, l'axe ne peut être que le peuple sans la bourgeoisie. Mais qu'est-ce que le peuple ? Tout d'abord la paysannerie et, dans une certaine mesure, les petits bourgeois des villes, ensuite les ouvriers qui ne peuvent être séparés du protoplasme populaire de la paysannerie. C'est cela qu'exprime la tendance fondamentale de tous les "compagnons de route" de la Révolution. »

J'ai ressenti longtemps une certaine affinité avec ce « compagnonnage » plus libre, du moins en principe, d'allures et de façons (« liberté totale d'autodétermination dans le domaine de l'art ») que la bureaucratie littéraire du réalisme socialiste installée par Staline. Mais le chemin des compagnons de route a vite tourné court, leurs souliers se sont vite éculés. En dehors des bureaucrates, ne restaient bientôt plus que les mystiques, ceux de Dieu comme ceux du Néant.

Au seuil de l'« espace littéraire » de Blanchot, espace marqué par « la solitude essentielle », se tient Mallarmé, et, à côté de lui, Kafka, avec un certain Rilke, un certain Hölderlin. Cet « espace littéraire » existe résolument en dehors de la masse de la littérature, ce qui lui confère une qualité, mais son existence est de plus en plus exsangue, et les thèmes traités, de plus en plus obsessionnellement, sont ceux de l'absence, du malheur et de la mort : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent », disait déjà Mallarmé. L'autonomie, ici, frise l'autisme :

KENNETH WHITE

Écrire commence seulement quand écrire est  
l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au  
sein de la dissimulation, parler n'est encore que  
l'ombre de la parole, langage imaginaire et langage  
de l'imaginaire, celui que personne ne parle,  
murmure de l'incessant et de l'interminable...

L'« espace littéraire » tel qu'il est conçu par Blanchot peut  
très bien constituer un moment particulier d'un parcours, il  
n'est guère porteur d'énergies, il n'est aucunement ouvreur de  
monde. Dans ce qui suit, je vais tenter d'indiquer une autre  
voie.

### Sortir de la littérature

Dans le contexte français, le besoin de sortir de la littérature  
(ce « déluge sans colombe », disait Marcel Schwob) s'est fait  
sentir dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. On pense, évidemment, en tout  
premier lieu, à la fameuse phrase de Verlaine : « Et tout le reste  
est littérature. »

Afin de sortir cette phrase de l'usage banal, de sa réduction  
à un cliché dépourvu de sens, je cite son contexte :

*De la musique avant toute chose  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus grave et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise :  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.*

*C'est des beaux yeux derrière des voiles,  
C'est le grand jour tremblant de midi,  
C'est, par un ciel d'automne attiédi,  
Le bleu fouillis des claires étoiles!  
[...]*

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

*Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym  
Et tout le reste est littérature.*

L'art poétique de Verlaine se place sur le mode mineur, et sous le signe de l'humour – il fait rimer, à outrance, un poème contre la rime. Mais cela vaut la peine d'examiner ce poème de près. On y lit le refus de toute rhétorique lourde (tout ce qui pèse et pose), mais sans renoncer à la gravité. Sans forcer la note, on pourra dire que, fondé sur l'impair, le langage se veut ouvert au cosmos (*Numero Deus impari gaudet*, dit Virgile dans les *Éclogues*) – non pas monument d'airain, mais mouvement qui rejoint la vastitude : « La bonne aventure éparse au vent crispé du matin ». On retiendra aussi cette notion d'une expression située quelque part entre le précis et l'indécis, rejoignant les deux : « Le bleu fouillis des claires étoiles ».

Proche de Verlaine, il y a, bien sûr, Rimbaud, autrement plus énergique que son compère d'un temps, et beaucoup plus direct, jusqu'au brutal : « Beaucoup d'écrivains, peu d'auteurs », dit-il, sans ambages. Résident, un moment, d'une ville qu'il appelle gentiment « Parmerde », il exprime dans une lettre son dégoût des concoctions littéraires, en déclarant qu'il préfère de loin « les rivières ardennaises ». Lui-même, après avoir écrit le compte rendu brûlant, le carnet criard, de sa « saison en enfer », allait tenter ce que l'on pourrait peut-être appeler une « illuminature », avant de rejeter tout art comme « une sottise » et de s'en aller sur les plateaux désertiques de l'Abyssinie s'abîmer dans un silence aride où le commerce côtoie l'ascèse (dorénavant nous sommes sur terrain *paradoxal*).

Le surréalisme prend la relève de Rimbaud. C'est en avril 1919, à l'hôtel des Grands Hommes, sur la place du Panthéon à Paris, qu'André Breton et Philippe Soupault entreprennent les premières expériences d'écriture automatique, la « dictée de l'inconscient ».

KENNETH WHITE

Quand Breton lit à Louis Aragon le manuscrit qui en résulte, il prend soin de préciser qu'il ne faut pas considérer ces pages comme « de la littérature ». Ce n'est pas, en effet, « de la littérature », ce sont des *champs magnétiques* : « Nous touchons à la fin du Carême. Notre squelette transparait comme un arbre à travers les aurores successives de la chair... » Aragon allait écrire des années plus tard (mai 1968, dans *Les Lettres françaises*) que ce fut « le moment à l'aube de ce siècle où tourne toute l'histoire de l'écriture, non point le livre par quoi voulait Stéphane Mallarmé que finit le monde, mais celui par quoi tout commence ». Les premières pages des *Champs magnétiques* parurent dans le n° 8 de la revue *Littérature*, ainsi nommée par dérision. Dans le n° 11-12 de la deuxième série de cette revue, sous le titre « Erutaretil » (« littérature » à l'envers), on trouve une liste des auteurs de tous les pays et de toutes les époques considérés comme précurseurs du surréalisme : Hermès Trismegiste, Swedenborg, Lautréamont... Aucun d'entre eux n'est un « littéraire » au sens conventionnel de ce mot.

Le champ (*Clair de Terre, Pleine Marge*) est ouvert :

*La voyageuse qui traversa les Halles à la tombée  
de l'été  
Marchait sur la pointe des pieds  
Le désespoir roulait au ciel ses grands arums si  
beaux  
Et dans le sac à main il y avait mon rêve ce flacon  
de sels  
Que seule a respirés la marraine de Dieu  
Les torpeurs se déployaient comme la buée  
Au Chien qui fume  
Où venaient d'entrer le pour et le contre  
La jeune femme ne pouvait être vue d'eux que  
mal et de biais  
Avais-je affaire à l'ambassadrice du salpêtre  
Ou de la courbe blanche sur fond noir que nous  
appelons pensée...*

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

### De la littérature à l'écriture

Oscar Wilde évoque quelque part avec humour, et non sans complaisance, le travail de l'écrivain : insérer, le matin, une virgule dans une phrase, et, l'après-midi, dans l'angoisse, après maintes cogitations, l'enlever. Tout en ne négligeant aucunement le rôle des virgules, bien au contraire, il faut, s'agissant d'écriture, avoir toujours présente à l'esprit la conscience que son but original est de nous situer dans un espace, qui n'est pas seulement un espace littéraire.

Je dirais que l'on commence à *écrire* (poétiquement) quand on ne peut plus *s'inscrire* nulle part – quand les espaces d'inscription sont devenus irrespirables, invivables. Je dirais aussi que l'écriture géopoétique, c'est d'abord la tentative de se situer dans le plus large espace possible. C'est le moyen *d'ouvrir un monde*.

Mais avant de rayonner, il faut radicaliser.

*Le Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes (1953), est « une réflexion libre sur la condition historique du langage littéraire ». Barthes y parle d'une certaine impasse de la littérature « condamnée à toujours se signifier elle-même à travers une écriture qui ne peut être libre ».

Cette littérature-là, cette écriture-là, remontent au xvii<sup>e</sup> siècle. C'est l'écriture classique – d'abord, celle de la Cour, ensuite celle de la bourgeoisie. Ce qui la caractérise, au fond, c'est la « mythologie essentialiste de l'homme ». Marqué par le passé narratif, qui, selon Barthes « fait partie d'un système de sécurité des Belles-Lettres », porteur d'un monde construit, élaboré, « débarrassé du tremblement de l'existence », le roman en est le produit caractérisé. La révolution prolétarienne, n'étant pas assez radicale, n'y a rien changé : les révolutionnaires « ne pensaient nullement mettre en cause la nature de l'homme, encore moins son langage », n'ajoutant

KENNETH WHITE

tout au plus à la mythologie essentielle qu'un changement de décor, des éléments de couleur locale, une dose de misère psycho-sociale : « Peut-être y a-t-il dans cette sage écriture des révolutionnaires, le sentiment d'une impuissance à créer dès maintenant une écriture libre. » Et on peut suivre la pente fatale jusqu'au marché des romans commerciaux, qui se contentent de préparer des repas fades avec des restes : la même mythologie, du réalisme social à doses diverses, un peu de psychologie banale, et la même écriture classique, plus ou moins déformée – et, faut-il le préciser, plus ou moins compétente.

C'est seulement au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, du moins en France (ailleurs, on a pu continuer comme si de rien n'était) que quelque chose dans ce contexte s'est cassé : l'écrivain cesse, ici et là, d'être « un témoin de l'universel » pour devenir « une conscience malheureuse ». Si l'art classique était « une circulation sans dépôt », comme celle d'un fleuve artificiel, d'un canal, à partir de ce moment-là, les dépôts vont s'accumuler. Ce sera, par exemple, le narcissisme de Chateaubriand, la technicité de Flaubert, le néant de Mallarmé : la prédominance du moi-créateur, une problématique du langage, ou bien l'absence totale de monde, un idéalisme absolu, l'abolition de toute la matérialité, la création de « bibelots d'inanité sonore ». Ces trois « positions » auront aussi leur descendance : non pas cette fois-ci le roman commercial, mais les contorsions psycho-mentales du « génie » personnel, l'obsession du langage (non plus Grand Style, cliché décoratif, métaphore monumentale, mais logorrhée sans fin), et la poésie comme un « enchantement » vide, une machine d'inanité tournant sempiternellement autour d'elle-même.

Seule « sortie » de cet état de choses, et dernier avatar de tout ce développement, le « degré zéro de l'écriture », autrement dit « l'écriture neutre » ou « l'écriture blanche » — celle de Camus dans *L'Étranger*. Nous assistons là à une tentative

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

d'« atteindre un objet absolument privé d'Histoire », de « retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage ». Mais nous nous trouvons aux portes seulement de la « Terre promise », c'est-à-dire « aux portes d'un monde sans littérature ».

Arrivé à ce stade, Barthes, lui-même invente la sémiologie, c'est-à-dire la science générale des signes, des significations, basée sur la linguistique structurale. Si, dans les mains d'épigones scientifiques, la sémiologie a pu vite dégénérer, pour n'être plus que l'étude sémiotico-linguistique de n'importe quelle littérature (étude certes plus intelligente et plus intéressante que les dites littératures elles-mêmes, mais restant très limitée), dans les mains d'un praticien clairvoyant, en tant qu'étude de tous les signes éparpillés dans l'univers, elle constitue une liberté, une ouverture immense. Mais qui dit « signe » reste sans doute attaché, aussi abstraitement que ce soit, à des mythologies établies, à des contextes psychologiques constitués. Et reste la question d'une poétique, d'un langage porteur de tous ces signes, du moins des plus signifiants d'entre eux.

Au lieu de simplement *étudier* la littérature, un certain contexte littéraire, serait-il possible d'*étendre* le concept même de littérature, d'ouvrir un *autre* contexte?

On trouve des éléments de réponse chez Barthes lui-même.

Se référant à la littérature, à l'écriture préclassique, celle du *xvi<sup>e</sup>* siècle par exemple, il parle d'« hommes encore engagés dans une connaissance de la Nature et non dans une expression de l'essence humaine », et d'un « procédé d'investigation appliqué à toute l'étendue du monde ». Ailleurs, et en son nom propre, il parle de « la vaste fraîcheur du monde présent », et de « la fraîcheur première du discours ». Si l'on retient aussi d'autres « signes », d'autres phrases qui parsèment son texte, telles que « géologie existentielle », nous avons au moins une approche de ce que j'appelle écriture géopoétique.

KENNETH WHITE

## Premières ébauches d'écriture géopoétique

Considérons (reconsidérons) quelques exemples de ce qui vient d'être abordé chez certains auteurs des deux derniers siècles en Occident.

Ce que l'on appelle assez pauvrement dans les manuels littéraires, « romantisme » ouvre un terrain immense, passablement confus, mais traversé de fulgurances, celles-ci rencontrées plus souvent dans des carnets de notes que dans des œuvres achevées. C'est ainsi que, chez Novalis, j'écarte les *Hymnes à la nuit*, pour m'intéresser à son évocation de « l'écriture cryptique » de la Nature : « Les hommes suivent des chemins divers. Qui les suit verra d'étranges figures apparaître. Des figures qui semblent appartenir à la grande écriture cryptique que l'on peut voir partout : sur les ailes des oiseaux, dans les nuages, dans les cristaux... » M'a intrigué aussi chez lui l'intuition d'un genre de livre qui ne serait pas le roman, même romantique, mais tout à fait autre chose : « L'art d'écrire des livres n'a pas encore été inventé, mais il est sur le point de l'être. »

Avec ses « feuilles d'herbe » qui recommencent à la base, Walt Whitman lui aussi était à la recherche d'une autre sorte de livre. Il se déclarait prêt à abandonner tout ce que l'on comprend ordinairement par poésie (émotion, passion, sentiment, exprimés au moyen d'une prosodie soignée...) si seulement il réussissait à rendre « l'ondulation d'une vague, la respiration de l'océan ». Si une grande partie de son œuvre est marquée par un hégélianisme (*Weltgeist*, destin national) traduit en yankee, son écriture démocratique-chaotique qui accumule pêle-mêle informations et intuition vise à entrer dans un espace, disons, proto-géopoétique. C'est dans un poème écrit en 1881 lors d'une visite au Platte Cañon, dans le Colorado, qu'il a formulé le mieux son programme :

*Esprit qui as créé ce paysage  
Ces chaos de rochers rudes et rouges*

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

*Ces sommets audacieux qui s'élancent vers ce  
ciel  
Ces gorges, ces ruisseaux turbulents et clairs,  
cette fraîcheur nue  
Ces arrangements informes, faits pour nulle  
raison sinon la leur  
Je te connais, sauvage esprit — nous avons été  
en rapport  
Moi aussi, je fais de tels arrangements, pour  
nulle raison sinon la leur  
N'a-t-on pas reproché à mes chants de manquer  
d'art?  
De ne pas respecter les règles précises et délicates?  
La mesure du lyriste, la grâce accomplie du  
temple, l'esthétique polie de l'arc et de la colonne?  
Mais toi qui te réjouis ici — esprit qui as créé ce  
paysage  
Toi, ils ne t'ont pas oublié.*

Ici, le *Weltgeist* (l'Esprit du monde) de Hegel est devenu géologique.

Tout près de Whitman, mais dans l'obscurité de la forêt plutôt que dans la bousculade des boulevards, il y a Henry Thoreau, dont le *Journal* constitue, malgré un grand nombre de contradictions, un immense chantier de géopoétique. Thoreau veut écrire l'« histoire naturelle » d'un point de vue nouveau, dans une nouvelle optique, envisageant, non pas une « poétique naturaliste » (poétique dont on trouve les traces chez, par exemple, John Muir), mais, plus radicalement, une écriture-nature. Pour ce faire, il essaie non seulement de se débarrasser de tout le répertoire de la rhétorique, mais de remonter loin en arrière, en deçà de la morale, en deçà du symbolique, en deçà de toute question métaphysique : « La Nature ne pose pas de questions et ne répond pas aux questions que l'Homme peut lui poser. » Thoreau veut vivre « aussi loin qu'un homme peut penser » (*I wished to live, ah! as far away as a man can think*) et écrire comme le vent voyage et comme l'herbe pousse.

## KENNETH WHITE

Au tout début du xx<sup>e</sup> siècle, en 1908 pour être exact, Ezra Pound hérite des carnets d'Ernest Fenollosa, carnets bourrés de notes sur la peinture, la littérature, la langue chinoises et japonaises et où se profile un programme d'écriture, qu'il publiera, après les avoir synthétisés, sous le titre *The Chinese Written Character as a Medium for Modern Poetry*. Pour Fenollosa, le système intellectuel occidental était « une construction en briques », fondée sur une logique de la classification (ce pourquoi il avait été si lent à accepter la notion d'évolution). Dans ce système, non seulement l'esprit « n'arrivait pas à penser la moitié de ce qu'il désirait penser », mais « la Nature ressemblait de moins en moins à un paradis et de plus en plus à une usine ». Pour remédier à cette situation de blocage, pour assouplir la logique usuelle, Fenollosa proposait d'abord un passage par l'écriture idéographique, ensuite un nouveau regard sur les langues occidentales. Là où, dans les langues phonétiques occidentales, les racines des mots sont cachées, dans l'écriture chinoise, elles sont patentes : le concept « Orient », par exemple, s'écrit avec deux idéogrammes conjugués : « soleil » et « arbre ». On se trouve situé dans l'univers, et en même temps que l'idée s'éveille dans l'esprit, les sens sont frappés par l'image : l'intelligence est sensible, et en connexion. C'est l'étymologie, évidemment, qui permet de faire quelque chose de semblable dans les langues occidentales. Selon Fenollosa, par exemple, le verbe anglais *be* (« être ») remonterait à une racine *bhu*, qui signifie « croître ». Cela renouvelle considérablement cette notion d'« être » qui a été à l'origine de tant de constructions philosophiques en Occident, et la remet, pour ainsi dire, sur terre et en mouvement. Il s'agira donc de remonter la piste linguistique (*feel along the ancient lines*), afin d'entrer dans un champ de vie, en pratiquant « une sténographie vive et imagée des opérations de la nature ». C'est ainsi que l'art donnera ce qu'il peut donner : une sensation subite de libération, une sensation soudaine de croissance.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

À la tentative idéographique de remonter aux éléments premiers, au mouvement initial, correspondent les essais de Nietzsche, dans lesquels celui-ci commence par analyser, couche après couche, la culture accumulée tout au long des siècles, afin de prendre pied sur un sol fondamental. Cela se passe notamment sur le plateau de l'Engadine, à six mille pieds au-dessus de l'époque et de l'humanité, où l'air est vif, où les ruisseaux rapides abondent, où l'esprit connaît une transparence exaltante. Laissant derrière lui toute la littérature mort-née, non inspirée, Nietzsche conçoit des livres pleins de pensée bondissante et d'écriture saltatoire, parsemés ici et là de pages qui, résultat d'orgies mentales, s'étaleraient comme des champs d'orge sous le vent et le soleil. « Frères, restez fidèles à la terre! »

Barthes avait conclu à l'agraphie absolue de Rimbaud. C'était ignorer que Rimbaud était passé de l'agraphie à la géographie. En effet, celui qui avait recherché « le lieu et la formule » sans les trouver, et qui avait abandonné « l'art » (rejeté comme « une sottise »), avait fini par écrire des textes sur le plateau de l'Abyssinie, sur le désert du Harrar : « La région centrale du pays, l'Ogaden, dont l'élévation moyenne est de 900 mètres, serait, d'après les informations de Sottiro, une vaste région de steppes : après les pluies légères qui tombent dans la contrée, c'est une mer de hautes herbes, interrompue en quelques endroits par des champs de cailloux... »

Plus proche que Nietzsche de l'écriture idéographique proprement dite, qu'il décrit comme « des symboles nus courbés à la courbe des choses », et dont il dira, en suivant, de stèle en stèle, les pistes de la Terre Jaune, qu'ils dépouillent « les formes de la mouvante intelligence humaine, devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain », Victor Segalen, dégoûté de la « pitance littéraire » dont se satisfait notre société, s'approche du haut plateau du Tibet, avec en tête une prosodie « qui naîtra du pays même ».

## KENNETH WHITE

On peut donc constater que ce que j'appelle « écriture géopoétique » existe depuis un certain temps, ici et là, du moins de façon embryonnaire, souvent mélangé à d'autres formes, styles et conceptions.

Le moment est venu d'essayer, tout en rassemblant ces forces éparses, d'avancer plus loin sur ce terrain, dans ce territoire.

### Le champ du grand travail

Dans deux essais, *Vocabulaire esthétique* (1946) et *Babel* (1948), Roger Caillois s'élève contre ce qu'il considère comme « un mépris de la littérature de la part des littérateurs même », ne voyant que perversion dans ce que certains d'entre eux appellent révolution, et, ailleurs, rien qu'orgueil, imposture et confusion.

En un mot, il y a quelque chose de pourri dans l'état de la littérature, dans la « république des lettres » y compris chez ceux qui veulent « en sortir ».

On pourrait craindre d'assister à un « débat intellectuel » de plus, à une polémique inter-littéraire de plus, mais Caillois voit les choses de plus loin, de plus haut. L'attaque chez lui s'accompagne d'une analyse, et l'analyse s'ouvre sur des principes, des propositions.

Il commence à la base, en prônant un usage responsable de la parole, et en prenant la défense du « métier d'écrire ». Contre l'expression de « la vie », la poussée des « instincts », la plongée dans l'inconscient, Caillois prend le parti de la clarté, de l'intelligence, de la raison, de la lucidité, de la cohérence, de la discipline, voire de la rhétorique, de l'artifice, de la convention. « Je l'avouerai sans ambages, dit-il, en général je n'ai de goût que pour la littérature édifiante ou plutôt édifiatrice, pour maintenir à l'épithète sa signification

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

architecturale. C'est la seule qui me semble atteindre une stable grandeur. Le reste demeure divertissement; on ne fait que s'en distraire. » Et il revient sur cette question plus tard : « Il m'arrive de me déclarer partisan d'une littérature édifiante. Je cours le danger que plusieurs s'imaginent alors que je parle en moraliste : je parle en maçon. »

Pour prolonger la métaphore, le maçon porte ses pierres à un édifice, c'est-à-dire à une organisation humaine et sociale, « un effort général de civilisation ». Quand la littérature perd ce contact avec un contexte plus large (marqué, aux moments de forte culture, par « une certaine unité d'inspiration »), quand elle devient autonome, une décadence s'installe : on ne fait plus de distinction entre littérature édifiatrice et littérature de divertissement, celle-ci envahira progressivement tout l'espace; livrée à elle-même, la littérature aura pour lieu toutes sortes de vases clos, d'univers fermés sur eux-mêmes; sans données généralisables, l'œuvre cédera devant la simple expression de la personne, celle-ci étant de plus en plus réduite à n'être qu'une « âme douloureuse et vindicative ».

À la réflexion, quelques années plus tard, Caillois reconnaissait volontiers ce que ces propos pouvaient avoir d'excessivement rigoureux et même d'injuste. Il n'ignorait pas le genre d'orthodoxie compassée, voire d'enrégimentation cadencée, auxquelles chez des esprits moins intelligents et moins ouverts que le sien, ils pouvaient mener. Mais de vrais problèmes sont posés, concernant le *général*.

Caillois avait commencé à poser ces problèmes quand, vers 1937, il quitta le groupe surréaliste pour suivre les cours de Marcel Mauss et de Georges Dumézil à l'École pratique des hautes études, et pour fonder, avec notamment Georges Bataille et Michel Leiris, le Collège de sociologie.

Dans son étude, *Les Civilisations : éléments et formes*, Mauss faisait la distinction entre, d'un côté, « une histoire

## KENNETH WHITE

simpliste, naïvement politique », et de l'autre la tendance vers « un plus fort, un plus général et un plus rationnel ». Et dans son « Fragment d'un plan de sociologie générale descriptive » (1936), il en appelait à une « sociologie générale intensive, approfondie ». Dumézil, quant à lui, par l'étude des langues et des mythes, était en train d'ouvrir tout l'espace indo-européen et, plus particulièrement, en compagnie de ses amis du Caucase et de l'Anatolie, tout le territoire situé au nord-est de la civilisation grecque, tout l'arrière-pays celto-scythe de la mer Noire et de la mer Caspienne (terres de passage) où il constatait, entre autres, des parallèles étonnants entre l'épopée des Celtes et celle des Ossètes.

« Ces vingt dernières années, écrit Caillois dans son *Programme pour un Collège de sociologie* (1937), auront vu [...] un des plus considérables tumultes intellectuels qu'on puisse imaginer. Rien de durable, rien de solide, rien qui fonde : déjà tout s'effrite et perd ses arêtes. » Ce à quoi son cofondateur, Georges Bataille, allait faire écho en écrivant quelques années plus tard dans *Critique* (n° 1, juin 1946) que le Collège fut fondé par des gens qui « sentaient que la société avait perdu le secret de sa cohésion. »

L'accent est mis sur l'acte de fonder, sur les notions de fondation et de fondement. Caillois continue :

Il suit qu'il y a lieu de développer [...] une communauté morale [...]. L'objet précis de l'activité envisagée peut recevoir le nom de *sociologie sacrée*, en tant qu'il implique l'étude de l'existence sociale dans toutes celles de ses manifestations où se fait jour la présence active du sacré.

La première notion fondatrice, le premier élément de cohésion sociale, qui surgit dans l'esprit de ces sociologues actifs, est donc le sacré.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

Caillois développe sa conception du sacré dans son livre *L'Homme et le sacré* de 1939.

Afin de « restituer à la société un sacré actif, indiscuté, impérieux », il convient en premier lieu, selon Caillois, d'étudier « les ressorts profonds de l'existence collective » et les moyens employés par les sociétés pour instaurer une « ordonnance universelle » qui fasse la part du statique et du dynamique et qui évite à la société à la fois l'agitation (la dynamique dérégulée) et la stagnation (la statique inerte). Pendant longtemps, ce fut effectivement le sacré. Caillois distingue entre deux types de sacré : le sacré de cohésion (représenté par les totems) et le sacré de dissolution (représenté par les dieux).

Ainsi ont vécu, et vivent encore ici et là, les sociétés primitives.

Mais qu'en est-il de la société plus complexe d'aujourd'hui? Voilà la question. Dans cette société-là, qui glisse vers l'uniformité massive, le sacré, quand il existe, s'émiette, se réfugie dans l'intériorité de l'âme, ne se manifeste plus publiquement que sous des formes plus ou moins caricaturales.

Dans ce contexte-là, que faire?

Georges Bataille allait s'immerger dans « l'expérience intérieure », pratiquant à sa manière, dans sa vie privée, la dépense et la dissolution.

Michel Leiris allait s'adonner, d'un côté à une ethnologie lucide, de l'autre, à une tauromachie littéraire.

L'évolution de Caillois me semble plus complexe, et plus intéressante.

D'abord, il reste dehors — j'entends, en dehors des disciplines définies, et en dehors des intérieurs un peu confinés et « pourpres » de Bataille.

KENNETH WHITE

Dans son essai inaugural pour le Collège de sociologie, « Le vent d'hiver », il annonce qu'« une mauvaise saison, peut-être une ère quaternaire – l'avance des glaciers – s'ouvre pour cette société démantelée, à demi croulante ». Les sédentaires, poursuit-il, frissonnent et se calfeutrent – mais le nomade est au-dehors.

Dans un autre texte, « La plaine » (postface à ses essais critiques sur « les impostures de la poésie »), il évoque un « vaste champ ouvert au déploiement d'une vigueur ».

C'est ici que, quittant le sacré, et commençons à nous approcher de la géopoétique.

C'est dans le « vaste champ » évoqué par Caillois que peut avoir lieu une œuvre – une œuvre poétique de grande envergure, et qui, j'insiste, se sera débarrassée aussi de toute référence au sacré. « J'approuve que les ambitions d'une œuvre soient étendues et superbes », écrit Caillois dans *Vocabulaire esthétique*. Le poète de cette œuvre-là ne sera pas confiné à sa personne : « Il accorde son ouvrage à un mouvement plus vaste » (*Babel*). Et le dernier chapitre de *Babel*, qui s'intitule « Le grand œuvre » parle du possible effet de transformation (fondement et dynamique) qu'une telle œuvre peut avoir sur la société : « Si le vouloir de l'artiste se compose avec le vouloir commun, c'est la grande chance de l'art. Il naît un style souverain où chaque œuvre particulière trouve sa place. »

C'est dans l'œuvre de Saint-John Perse que Caillois a trouvé les premiers éléments de la poétique qu'il cherchait.

Ce qui caractérise d'abord cette œuvre aux yeux de Caillois, c'est sa « superbe solitude ». C'est un « univers de l'extrême exil », qui se situe en dehors, non seulement du monde littéraire établi, mais du domaine poétique : ici, pas d'incohérence gratuite, pas de jeu sarcastique, pas d'intériorité torturée, mais une poésie de la réalité, une poésie discursive – « Vit-on jamais poète plus extérieur? » demande Caillois.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

Dans la solitude de l'exil poétique se vit une présence au monde, se crée une chronique de la terre, une haute prose portée par « le va-et-vient immémorial, planétaire » de la « vague éternelle » (Caillois) que Perse évoque dans *Exil III* : « Sur toutes grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même vague proférant... »

Cette poésie fait appel à la totalité du monde. Perse est pour Caillois « le poète de la première époque totale », époque marquée par « un éclatement du cadre géographique, historique et culturel, établi par les traditions et les distances ». L'œuvre constitue ainsi un « musée total où s'aligne en longues théories ce que l'homme a partout conçu de plus rare et de plus émouvant ».

Ce sens de la planète, cette présence au monde, s'accompagne d'un savoir encyclopédique, d'une ampleur de données qui va des « choses de pleine terre, choses de pleine mer » (mots de métier, références érudites) jusqu'aux « messages silencieux du monde » (Caillois). Mais accumuler des informations est une chose, savoir établir des connexions en est une autre. Là aussi cette poétique (quand elle ne verse pas dans une rhétorique grandiloquente) est à la hauteur de sa tâche : Caillois parle de l'existence chez Perse d'une « science des connexions et passages », constatant aussi chez le poète un souci des « grandes tâches d'établissement » et de « l'existence institutionnelle » (textes autorisés, répertoires, dossiers, annuaires...). On retrouve ici la notion de « fondation » évoquée plus haut : « J'ai fondé sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables. Je me coucherai [...] en tous lieux vains et fades où gît le goût de la grandeur. » (*Exil*).

Le résultat est non seulement une sensation agrandie du monde, mais une nouvelle cartographie de l'être humain et de l'installation humaine sur la terre, basée sur « une science neuve », aux « courbes inédites », qui présente « la cime de la qualité pure ».

Lieu privilégié du travail, « toutes grèves de ce monde ».

KENNETH WHITE

## Sur le littoral

J'en arrive à une présentation plus « personnelle » de toute cette démarche.

Au cours de son enfance (par définition : absence de langage adéquat), chacun, chacune d'entre nous passe par plusieurs contextes sémiotiques avant d'atteindre l'état de langage qui va nous accompagner tout le long de notre vie et, en grande partie, dicter celle-ci.

Pour ma part, enfant et adolescent, j'en ai connu surtout trois.

Le premier espace était les rues d'un village. En écoutant les gens parler, j'avais la conviction croissante que personne ne comprenait personne, qu'aucun argument n'aboutissait, que tout se perdait dans le vague. Ce fut pour sortir de cette situation que j'ai commencé à écrire des textes : je reprenais les éléments des conversations en essayant d'en faire des dialogues clairs. Cette confrontation avec ce que je ressentais comme la confusion des esprits, cet intérêt pour le dialogue, auraient pu faire de moi, à la longue, un écrivain de théâtre : j'aurais pu créer des drames à partir de la confusion. Cela n'a jamais été une tentation, encore moins une intention.

Le deuxième « espace sémiotique » que j'ai connu était la cabine à signaux où travaillait mon père, cheminot : lieu de codes très précis, qu'il fallait respecter scrupuleusement – sinon, déraillements, catastrophes. Ce fut là une première approche du langage techno-scientifique, dont j'admirais la précision, tout en me disant que tant d'éléments de vie en étaient écartés. Des années plus tard, j'ai lu une lettre d'Einstein où celui-ci, tout en faisant l'éloge des mathématiques, dit qu'il lui manque ce qu'il appelle les « délicieuses tranches de vie », et que c'était là le drame du scientifique.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

Le troisième espace était double.

D'un côté, il y avait l'arrière-pays du village : champs, bois, collines, landes. C'est d'abord le paysage entier qui m'attirait, et dont la sensation générale me comblait. Ensuite, la vie animale, dont je suivais les traces, dont j'imitais les cris. Et puis il y avait le vent sur la lande. Formes et lignes (branches d'arbre, rochers), mouvement et espace, énergie et vide se conjugaient pour présenter un « monde » dont je cherchais le langage.

De l'autre côté, il y avait le rivage, avec son estran, ses marées, ses vols de mouettes criardes. Or, selon un ancien texte celte (*La conversation des deux sages*), « le rivage a toujours été un lieu de prédilection pour les poètes ».

Pourquoi cela?

Parce qu'il y a là des rythmes et des lignes complexes, toujours changeantes, et parce que l'on y entend la rumeur du monde. C'est quelque chose de cet ordre dont se souvient le Celte-atlantique Saint-John Perse, celui qui écoute « le grand récit des choses par le monde », qui essaie de lire « les écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir » et qui, à la recherche d'une « autorité » (une grande parole ouverte), s'adresse ainsi à l'océan : « Enseigne-nous, Puissance, le vers majeur du plus grand ordre, dis-nous le ton du plus grand art, Mer exemplaire du plus grand texte. »

Voilà les prémisses générales de la littoralité.

Plus particulièrement, ce que l'on entend sur le littoral, c'est une *oralité*, et l'invitation est faite à l'oreille d'introduire de l'oral dans l'écriture.

Je dis bien, écriture, car en parlant d'oralité, mon intention n'est nullement de revenir à la tradition orale. Je crois au contraire aux vertus et aux possibilités de l'écriture.

KENNETH WHITE

Une des fonctions premières de l'écriture est de maintenir, de perpétuer la mémoire. La parole s'use, se perd dans la confusion. L'écriture *crystallise* la parole. Par ses qualités de clarté, de concision, de logique, elle permet aussi de faire évoluer la pensée – alors que dans une société à tradition orale, où la parole est certes maintenue, la pensée aurait tendance à se figer, dans la pure répétition religieuse. L'écriture a donc une fonction à la fois de mémoire et de recherche. À cette fonction est souvent liée une esthétique, qui, elle, dépend d'une cosmologie. Que l'on pense aux hiéroglyphes d'Égypte, à leur espace solaire traversé d'oiseaux prophétiques; à l'écriture chinoise, fondée sur la contemplation de la danse des grues, du mouvement des serpents, toutes les lignes étant l'expression du grand Tao cosmique; ou encore à l'écriture ogam des pays celtes, où chaque lettre représente un arbre, les trois premières lettres, B (bouleau), L (sorbier), N (frêne) indiquant le nom du dieu solaire, Belenus.

En évoquant l'oralité dans le contexte de l'écriture, je pense à une écriture qui ne soit pas trop « écrite », une écriture, si je puis dire, ouverte. Comme le dit Oscar Wilde dans son essai *Critic as Artist* : « L'écriture a fait beaucoup de mal à l'écriture. Il faut faire retour à la voix. » Ce fut le propos de Montaigne, en pleine Renaissance : « Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche; un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque. » Et c'est le souci de plus d'un écrivain radical à l'époque de la modernité finissante : « Le minéral phonétique de l'Europe et de l'Amérique se tarit, écrit Ossip Mandelstam (*Voyage en Arménie*), ses gisements ont des limites. Aujourd'hui déjà, des jeunes gens lisent Pouchkine en espéranto. À chacun des goûts. Mais quel avertissement! »

Avant d'aller plus loin sur le littoral, un mot quant à ma situation linguistique de base – entre deux langues, si je puis dire.

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

Il me semble assez évident que, pour plusieurs raisons (y compris l'évolution historique de la langue), l'anglais écrit est plus « oral » que le français. On trouvera donc moins souvent en anglais le ton ampoulé, le style apprêté, le raffinement excessif que l'on associe volontiers encore aujourd'hui en France à l'écriture en général et à la poésie en particulier (y compris chez Saint-John Perse). Par contre, on trouvera dans l'expression anglaise de la pensée un flou, un mou, un répétitif que l'on ne trouvera pas dans la précision de la prose française. Il y va à la fois d'une pratique de la langue et d'une structuration de l'esprit. L'idéal, se dit-on, ce serait de marier l'écrit et l'oral, l'« artistique » (le sophistiqué) et le prosaïque, et aboutir ainsi à un style ferme, vigoureux, mais en même temps mobile et ouvert.

Rien de tel que de se mouvoir, sur le plan expressif, entre deux langues, pour avoir le sens du langage. C'est comme la conjonction de la Dordogne et de la Garonne qui vont former la Gironde qui, elle, fonce vers l'océan.

Telle est ma situation, depuis quelques années, entre l'anglais et le français.

À l'orée d'un autre langage...

Notre culture, depuis longtemps, ne considère le langage que comme « moyen de communication ». Elle ne s'intéresse qu'à l'Homme en général, ou bien, quand le contexte métaphysique ou historique ne s'y prête plus, à une prolifération de contextes humains (socio-psychologiques) particuliers. Le rapport à l'univers, la possibilité d'un *langage-univers* a été totalement négligé. Tel a pourtant toujours été le but des grandes cultures et de la plus haute poétique.

J'en ai eu, vaguement, l'intuition dès les débuts de mes tentatives d'écriture. Dans mon premier livre, *En toute candeur*, on peut lire ceci : « Ce n'est pas la communication

KENNETH WHITE

entre l'homme et l'homme qui importe, mais la communication entre l'homme et le cosmos. Mettez les hommes en contact avec le cosmos et ils seront en contact les uns avec les autres. » Dans le livre qui a suivi, *The Cold Wind of Dawn*, il est question d'une « grammaire de la lune, de la pluie, de la neige et du sapin. » Et dans un livre un peu plus tardif, *Terre de diamant*, il est dit que le but du « grand travail » est d'« acquérir les bases d'une grammaire » et de « chercher son chemin dans une logique inconnue ».

Poésie? Certainement. Mais non pas poésie « seulement ». Poésie, mais aussi linguistique fondamentale, philosophie première.

Si, dans la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, la linguistique est devenue pour beaucoup presque la discipline de référence, c'est qu'elle était censée nous renseigner sur les fonctions et les finalités du langage. Pourtant, dans le « champ » qui est le mien, celui de la poétique, celui de la pensée poétique, elle m'a toujours laissé sur ma faim.

Certes, j'avais été intéressé, fasciné même, par les *Syntactic Structures* de Chomsky (1957), cette tentative de découvrir les structures fondamentales (*basic patterns*) des langues particulières et de déboucher sur une grammaire universelle. Mais, même quand ce champ final commençait à se dégager, j'avais l'impression de rester toujours à l'intérieur de schémas abstraits, sans avoir jamais une sensation de monde, sans déboucher sur un champ sensible.

Il m'a fallu attendre d'avoir pris connaissance de l'œuvre de Gustave Guillaume pour avoir l'impression de toucher, en terrain linguistique, à quelque chose à la fois de général et de sensible. Me plaisait, pour commencer, la critique sévère, teintée d'humour, que Guillaume adresse à ses collègues : « un grand savoir allié à un petit comprendre ». Ou encore : « La linguistique s'est tenue en dehors de presque toutes les hautes

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

questions qui sont de sa compétence et elle a ainsi éloigné d'elle les esprits profonds. » Ce qui est primordial chez Guillaume, et ce qui, poussé jusqu'à ses ultimes conséquences, opérerait un changement de perspective, un changement d'orientation complet dans les sciences humaines, c'est qu'il insiste encore et toujours sur le fait que « l'homme se sent présent dans l'univers et pas seulement en face de l'homme ».

Comment augmenter cette présence? Comment en trouver le langage?

Sans doute pas, du moins c'est ma proposition, en commençant par le texte (en essayant de le « déconstruire », par exemple), mais en remontant au moi et en prenant la route (ce serait la pratique « heuristique » du voyage). N'arriverait-on pas ainsi à l'assouplir, à l'ouvrir? Ne parviendrait-on pas ainsi à supprimer le fictionneur, l'imaginant, cet intermédiaire qui ne cesse de donner du réel des versions réductrices et des fabulations? Ne fallait-il pas pratiquer le plus souvent possible, et si possible de manière permanente, la méditation dans des lieux « déserts » : hauts plateaux, rivages, etc.? Et ne pourrait-on essayer utilement de lier à cette méditation des écritures diverses? Il m'est arrivé, par exemple, d'écrire des phrases de *devanagari* sur les sables des Landes ou des caractères chinois sur la neige des Pyrénées. Jusqu'à confondre l'écriture hindoue avec les lignes de marée, l'idéogramme chinois avec les stries géologiques gravées sur les roches.

Le sanskrit des sables, le chinois des falaises...

S'initier à l'écriture de la terre, se mettre à l'écoute du monde hors-humain.

Dans l'ancienne pratique chinoise, on insistait sur la nécessité pour l'écrivain, pour le poète, d'un travail « hors de l'écriture » (*ziwai jongfu*). « Quand je composais mes premiers

KENNETH WHITE

textes, écrit Lu You, je ne cherchais que l'élégance. Avec le temps, j'ai mieux compris, et mes textes m'ont semblé peu à peu gagner quelque grandeur. Des trouvailles sont apparues ici et là *comme pierres qui émergent du courant et créent des remous.* » (C'est moi qui souligne.)

Revenons au littoral physique.

Le littoral, c'est d'abord un espace dégagé, un espace d'extériorité, où l'on se trouve face à l'« ouvert », à l'univers. Ensuite, c'est un bruit, une rumeur, des cris. Et puis, des rythmes, des lignes. Comment intégrer tout cela (et plus encore, car un contexte naturel est infiniment sondable) dans un texte?

« Créer des noms » (c'est l'étymologie du mot « onomatopée ») a sûrement été une des motivations majeures dans la formation des langues. Mais dans l'usage que je fais de l'onomatopée (imitations de cris insérées dans le texte, invention de vocables non sémantiques mais radicalement sensibles), je vois moins le besoin de créer des noms que de laisser parler l'univers. En intercalant dans mon texte humain des cris d'oiseaux, par exemple, au lieu de parler d'eux (ce que je peux aussi faire à l'occasion), je leur donne la parole.

Mais ensuite, au-delà des corps, il y a les rythmes, les lignes. Dans ma pratique, l'oralité tente d'aller du géologique à l'océanique, et des vagues de l'océan aux ondes improbables. Cela exerce une influence (littéralement parlant) sur la prosodie, sur la composition même du texte. Dans *Le Grand Rivage*, par exemple, chaque section, chaque « strophe » est comme une vague qui déferle.

J'ai passé et je continue à passer beaucoup de temps sur le rivage, à écouter les rythmes, à observer les motifs, les structures, les lignes. Et à partir de ces lignes, évidentes, on peut aller vers ces lignes invisibles que l'esprit peut tracer sur

## L'ÉCRITURE GÉOPOÉTIQUE

le globe : lignes isobathes, isobares, isothermes, isoclines, isodynames, isochimènes, isonéphèles, reliant à travers la planète des lieux semblables par la température, la pression atmosphérique, la force magnétique, etc.

Le résultat de toutes ces investigations sera un atlas sensible, la cartographie d'un monde ouvert.

## Bibliographie

- ANONYME, *The Literature of the Highlanders*, Stirling, Eneas Mackay, 1929, 585 p.
- ARAGON, Louis, « L'Homme coupé en deux », *Les Lettres françaises*, 9 au 15 mai 1968.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1953, 125 p.
- BATAILLE, Georges, « Éditorial », *Critique*, n° 1, juin 1946, Paris, Éditions du Chêne.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1962 [1955], 294 p.
- BRETON, André, *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1967 [1948], 236 p.
- BRETON, André et Philippe SOUPAULT, *Les champs magnétiques. Vous m'oubliez. S'il vous plaît*, Paris, Gallimard, 1968 [1967], 192 p.
- BUSH, Susan, *The Chinese Literati on Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1971, 227 p.
- CAILLOIS, Roger, *Babel; précédé de Vocabulaire esthétique*, Paris, Gallimard, 1978, coll. « Idées », 376 p.
- \_\_\_\_\_, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1961 [1950], 254 p.

\_\_\_\_\_, *Les impostures de la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1962, 91 p.

\_\_\_\_\_, *Poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, 1954, 212 p.

\_\_\_\_\_, « Le vent d'hiver », Denis Hollier [éd.], *Le Collège de sociologie. 1937-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, 908 p.

CHAUCHE, Catherine, *Langue et Monde, grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, 254 p.

DUMEZIL, Georges, *Romans de Scythie et d'alentour*, Paris, Payot, 1978, 380 p.

FENOLLOSA, Ernest et Ezra POUND [éd.], *The Chinese Written Character as a Medium for Modern Poetry*, San Francisco, City Lights Books, 1968 [1936], 45 p.

GUILLAUME, Gustave, *Principes de linguistique théorique*, Paris, Klincksiek, 1973; Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, 276 p.

JEAN, Marcel, *Autobiographie du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 493 p.

MALLARMÉ, Stéphane, « Lettre à Cazalis », le 28 avril 1866, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, 688 p.

MANDELSTAM, Ossip E., *Voyage en Arménie*, traduit du russe par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, 88 p.

MAUSS, Marcel, *Œuvres*, Paris, Éditions de minuit, 1969, 3 vol.

- MONTAIGNE, Michel de et Joseph Victor LECLERC [éd.], *Essais de Montaigne*, Paris, Garnier, coll. « Selecta des classique Garnier », 1925, 4 vol.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, 507 p.
- NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*, traduit de l'allemand et préface par Marcel Camus, Paris, Aubier, coll. « Bilingue », 1988, 449 p.
- RIMBAUD, Arthur et Pierre BRUNEL [éd.], *Œuvres complètes : poésie, prose et correspondance*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, 1040 p.
- SAINT-JOHN PERSE, *Exil*, Paris, Gallimard, 1946, 75 p.
- SEGALEN, Victor, *Odes, suivies de Thibet*, Paris, Mercure de France, 1963. 117 p.
- THOREAU, Henry David, *Journal*, traduit de l'anglais par R. Michaud et S. David, présenté par Kenneth White, Paris, Presses d'aujourd'hui, 1981, 216 p.
- TROTSKY, Léon, *Littérature et révolution*, traduit du russe par Pierre Frank et Claude Ligny, Paris, Julliard, 1964, 365 p.
- VERLAINE, Paul et Yves Gérard LE DANTEC [éd.], *Jadis et naguère*, Paris, Armand Colin, coll. « Bibliothèque de Cluny », 1958, 236 p.
- WHITE, Kenneth, *En toute candeur*, Paris, Mercure de France, 1964, 152 p.

\_\_\_\_\_, *The Cold Wind of Dawn*, Londres, Jonathan Cape, 1966, 64 p.

\_\_\_\_\_, *Terre de diamant*, Paris, Grasset, 1983; nouvelle édition : Grasset, coll. « Les Cahiers rouges », 2006, 269 p.

WHITMAN, Walt, *Feuilles d'herbe*, traduit de l'anglais par Roger Asselineau, Paris, Aubier-Flammarion, 1972, 511 p.

WILDE, Oscar, *Critic as Artist*, London, A. Keller, 1907, 237 p.

André Carpentier  
Université du Québec à Montréal

## Flâner, observer, écrire

On ne croit en ce que l'on voit que  
parce qu'on voit ce en quoi on croit<sup>1</sup>.

J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*

Durant trois années et demie, guidé par l'improvisation des sens, aussi par la curiosité et par le souvenir d'une enfance en ces lieux, et muni de carnets, j'ai erré dans des ruelles montréalaises à la recherche de paysages, de personnages, de scènes propres à me captiver, à m'émouvoir. Il en est résulté un livre intitulé *Ruelles, jours ouvrables* (2005). Or, vers la fin de cette quête névrotique, durant même que je cherchais encore à mettre de l'ordre dans mes carnets, je me suis laissé prendre à un autre réseau d'attraction : les cafés montréalais; à moins qu'il y ait là deux cas d'espèce d'une même fascination pour la fréquentation du réel par la flânerie et par la tenue de carnets. S'en est donc ensuivi, également durant trois ans et demi, comme si la quarantaine de mois étaient mon alexandrin, une flânerie pas moins compulsive dans le réseau des cafés montréalais. Un ouvrage est d'ailleurs en préparation sous le titre de travail *D'un café l'autre*.

Les pages qui suivent mettent à jour quelques fragments réflexifs qui ont animé les carnets des dernières années. Ils ont été regroupés par thèmes, mais peu retouchés; ils gardent ainsi la trace d'un *work in progress*.

---

<sup>1</sup> Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2002 [1998], p. 364.

André Carpentier, « Flâner, observer, écrire », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 105 - 126.

## Flâner

Je dis avec précaution, crainte d'être mal compris, qu'en ces temps de prise de conscience planétaire, je me définis avant tout par l'appartenance à mon lieu d'origine, qui n'est ni un pays ni une province aspirant à le devenir, mais ce caillou que j'aime appeler Montcaillou et que d'autres appellent Montréal. Parfois, je prononce intérieurement Moncaillou, en insistant sur le possessif, comme si ces jours-là, par manque de fondation, il me fallait revendiquer une appartenance et clamer un devoir de mémoire; d'autres fois, par autodérision, je dis Montcaillou – je préfère d'ailleurs cette graphie –, comme s'il s'agissait du Mont Caillou.

Cela dit pour préciser la double perspective qui suit, dont je vis aisément la contradiction. D'abord qu'à réduire mon sens de l'appartenance à ce caillou, je mets mon territoire à la mesure de mes pas et de mon espace vital, et qu'ainsi, je perds toute prétention de propriété et de contrôle de l'espace de l'autre. Et je vis mieux avec ceux qui habitent Montcaillou, où soient-ils nés, car je ne peux partager que ce qui m'appartient au moins un peu. Le reste, qu'on appelle le monde, si j'y prends part, c'est que je le reçois en partage. Par ailleurs, dans une double visée de voyageur et de flâneur, je soutiens le contraire : que d'une part, certains coins du monde m'appartiennent dans la mesure où il existe ces lieux que j'ai marchés, qui sont mon Tibet, ma Norvège ou mon Brésil; et que d'autre part, mon propre caillou m'est en partie étranger, même là où il m'est le plus intime.

Tel que je les conçois, le voyage engage à flâner dans le monde sans égard pour le *top ten* des merveilles ou pour les *must* des guides; et la flânerie, à voyager l'esprit ouvert dans mon propre familier.

\* \* \*

ANDRÉ CARPENTIER

J'aime, suivant ma curiosité, déambuler dans des lieux de peu de légitimité, ruelles, voies de chemins de fer, terrains vagues, ou flâner dans des parcs, dans des cafés, à mon rythme et à ma convenance. Et je ne m'en fais pas une tâche, j'aspire juste à ce que ça me soit une joie. Il faut dire que je conçois la flânerie comme une forme de complicité avec ce qui d'ordinaire nous échappe, et que le flâneur poursuit justement à pas feutrés. Il y a là une façon d'habiter ce qui est et ce qui est là par un double mouvement d'ouverture et de présence. C'est d'ailleurs en ce sens que la déambulation et la flânerie demeurent parmi les droits les plus humbles, les plus acharnés contre nos temps de vitesse et de rendement.

\* \* \*

Il arrive qu'une matière énigmatique, au sein de la banalité – une personne, un événement, une simple chose –, fasse signe au flâneur et lui propose un moment de rencontre en solitaire, à l'intersection du réel et de l'imaginaire. Et plus la matière de l'ordinaire impose ses barrières, plus le flâneur est fasciné et induit en tentation de percevoir cette matière par son propre prisme – je dirais de la percer par le voir. Ce n'est que lui qui perçoit, et que lui qui cherche à témoigner en ajoutant sa voix au travail des sens. Et s'il projette son intimité, ce n'est certes pas par l'impudicité de ce qu'on appelle le récit de soi, mais par l'investissement de ses sens, de son imaginaire, de sa présence et de sa voix. Rien n'est plus intime que la cohésion des sens et de l'imaginaire, que la présence et la voix.

Il semble de mise, dans la démarche du flâneur, que l'accent soit mis sur la coïncidence du hasard et de la nécessité, qu'on peut appeler synchronicité, c'est-à-dire la circonstance comme critère de rencontre, qui le met en présence de scènes ou d'images qui le prennent par surprise, mais dont il croit justement avoir besoin, d'idées, de mots que, semble-t-il, il attendait. Il est vrai que l'artiste, dans son syncrétisme, se ravitaille à ce qui le frôle. Ainsi de l'écrivain flâneur, dont

## FLÂNER, OBSERVER, ÉCRIRE

l'atelier est dehors et qui, en face du motif et dans l'aventure de l'instant, traîne ici et là en quête de sa nourriture de carnetier. Pour être vraiment lui-même, il lui faut passer par chez les autres; et par le récit, qui est de l'ordre du don.

\* \* \*

Ma conviction, c'est qu'au café, même le flâneur le plus distrait ou l'esprit le plus attentif ne pourra maintenir une attitude parfaitement désinvolte, l'un, ou totalement vigilante, l'autre, sans céder un tant soit peu à un élan vers son contraire. Par ailleurs, le lieu que l'un frôle de son regard, comme le chat de ses commissures, que l'autre passe au sas de ses grilles, bien que prenant leur marque, ne leur appartiendra jamais. Au mieux, ils l'auront emprunté et rendu d'un même souffle. En fait, s'incarner dans un espace composite comme un café implique de s'accepter comme un tout relatif; n'être pas tout à fait ceci, pas exactement cela, pas essentiellement acteur, parce que toujours en partie témoin, pas pleinement observateur parce que sans cesse au moins en partie personnage aux yeux des autres. Par ailleurs, il n'est jamais facile de faire corps avec les acteurs de tels lieux, où tous les rôles sont permis. J'en viens même à penser que la fréquentation de l'altérité y relève d'un autre type de rencontre, qui se satisfait d'une proximité, d'un quasi-regard pour se réaliser dans sa forme spécifique. Ce que je nomme ici rencontre implique l'idée d'une atmosphère à laquelle tous les partis contribuent. Là, maintenant, dans l'instant que je suis survolé par la serveuse, nous nous y mettons à plusieurs pour composer ce que j'appelle le *moment* du café.

\* \* \*

Je crois depuis toujours que ce qui nous entoure fait partie de nous, soit qu'il le devient, partie de nous, ce que Pessoa ne désavouerait pas, soit qu'il l'est déjà. Ainsi pour moi des ruelles, terrains vagues et cafés que j'affectionne, tous lieux

ANDRÉ CARPENTIER

qui sont dans leur décours, tous en perte de renom, que je sais par cœur, comme on dit abusivement, qu'en fait je repère par l'esprit et approche par le cœur. Lieux que je connais, mais auxquels je retourne souvent pour la première fois, que je redécouvre comme à neuf, que je regarde en face, bien qu'un peu de travers. Mais qu'est-ce que je cherche à dire ici? Que parlant de mes paysages familiers et de ceux qui les fréquentent et que je considère comme des proches, je me trouve à rendre compte d'une mienne vision du monde? Ne serait-il pas plus juste de dire que, jugeant à la pièce le sens commun hérité de la collectivité, j'essaie d'entrer dans l'expression des choses telles qu'elles s'adressent à moi, font partie de moi, nouvellement ou depuis toujours.

\* \* \*

Iouri Lotman écrit que « Toute culture commence par diviser le monde en “mon” espace interne et “leur” espace externe<sup>2</sup> ». Vrai. Mais il me faut admettre que, tout observateur détaché que je crois être, j'accède avec les autres à la danse des ruelles et des cafés; admettre aussi que leur mouvement me porte et m'emporte, que leur rythme assimile le mien, que je coule en eux sans le savoir, comme ils coulent en moi. Que j'y participe à l'agencement des lignes, des formes, des couleurs, du mouvement, à l'organisation de l'espace et du temps. Par ailleurs, j'expérimente sans cesse et partout que la différence surprend par sa ressemblance, et la ressemblance par sa différence, et que les autres et moi n'échappons pas à cette tendance qui nous met en grappe.

\* \* \*

Je m'arrête dans un café pour ralentir ma dérive au sein du grand tourbillon des acharnés d'action. Je ne comprends pas

---

<sup>2</sup> Iouri Mikhailovitch Lotman, *La sémiotique*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 1999, p. 21.

## FLÂNER, OBSERVER, ÉCRIRE

tout de suite qu'au-delà du maelström qui paraît me donner sens, je reste au cœur de ce qui pour moi existe; je continue de vivre parmi les autres et les choses du monde.

Le café, comme espace hybride, se métamorphose au gré des codes que j'y investis et qui lui confère parfois le statut de lieu d'échange et de plaisir collectif, parfois de lieu de solitude et de retour sur soi. Évidemment, tout cela n'est que dialectique. Le café est toujours un peu l'un et un peu l'autre, mais tendant, dans la circonstance que j'y crée par ma présence, vers l'un ou l'autre.

Dans ce café. Quelques proches solitaires se repoussent par des salves d'indifférence. On dirait que chaque table participe d'un assemblage dans un espace en principe accordant, bien que plus ou moins rassembleur, espace ouvert qui suggère une forme de co-présence. Car, qu'ils se parlent ou non, se regardent ou pas, les voisins de tables vivent en présence les uns des autres. Et, dans le coin de ma réserve indiscreète, je me rends témoin de ces îlots de présences qui fondent le café, et par le fait desquels îlots la plupart se croient dispensés de parler à l'autre ou de l'épier autrement que du coin de l'œil. Car il y a cela aussi, dans les cafés : une inscription de l'altérité d'autant plus vive qu'il y a cette proximité.

\* \* \*

L'histoire, l'ethnographie, la sociologie ne peuvent que peu pour moi. Je n'arriverais à rien à vouloir traquer le sens collectif des signes, je dois plutôt les laisser venir à moi. Il serait vain d'espérer en apprivoiser quelque aspect autrement qu'au fil de multiples présences. Or, je suis, dans mes cafés, comme précédemment dans les ruelles, pareil à un écrivain en résidence. C'est là une manière d'habiter l'espace : y figurer en sujet incarné, le corps implanté au milieu des choses et des gens, en maintenant une attention flottante. S'établit alors, entre soi et le lieu dans sa forme d'énigme, des rapports

## ANDRÉ CARPENTIER

complexes et quelque peu ambigus, dans lesquels on ne sait jamais vraiment qui ou quoi se cache ou se révèle. En ce sens, l'écrivain flâneur, qui se présente dans le réel pour en sonder l'arcane, pratique un art extrême, comme on dit un sport extrême, qui risque à tout moment de s'échouer contre les récifs de ce qui lui est exposé via les sens, de ce qui lui est révélé par l'usage de la vie, de ce qu'il découvre par intuition ou de ce qu'il imagine pour toucher le cœur du mystère.

\* \* \*

L'écrivain flâneur va où ça l'appelle, par le corps et par les sens, par la présence, parlant seul à seul avec lui-même. Ça me semble cela, vivre sur le motif, au sens impressionniste d'établir sa présence au sein de la réalité. Il faudrait, pour rendre compte de cela de la plus juste manière, inventer une quatrième personne du singulier, une façon de *je* aussi détaché qu'un *il*, un *je* abstrait de lui-même. Une quatrième personne qui ne serait pas soi, mais qui tendrait vers ce qui ne serait pas exclusivement l'autre.

J'ajoute que le motif capté par le regard, comme le croquis, contient tout, mais qu'il reste toujours à dégager ce tout. Voilà toute l'affaire.

### Observer

Dès dix-huit ans, à l'École Normale, on me faisait lire Bergson, chez qui j'ai appris certaines choses, dont je ne saurais dire si elles étaient justes ou fausses pour les avoir en grande partie oubliées ou intégrées sans le savoir, par exemple qu'on ne perçoit et qu'on ne se positionne soi-même jamais que dans des parties d'espace et que – mais c'est peut-être moi qui le rajoute –, si je perçois le lieu autrement que par l'étroite position que j'y occupe, c'est que ma mémoire me fournit une matière à synthétiser le lieu. Je pars donc du principe qu'on n'entre jamais dans un lieu dont la forme et la fonction nous

## FLÂNER, OBSERVER, ÉCRIRE

sont familières sans cette mémoire qui permet un aperçu par tous les angles ni sans ce que j'appellerais une mesure humaine des lieux où l'on fait pour un temps sa place. Cela pour dire que l'écrivain flâneur aborde l'espace, certes par une forme de présence dans l'instant, mais aussi par sa mémoire, par son corps et par sa perception, une perception que chacun, selon son besoin, restreint ou neutralise par souci de confort, de quiétude, ou au contraire accentue. J'ai donc comme chacun au moins deux regards, celui du moment et celui de la mémoire. Le regard du moment, c'est-à-dire celui qui prévaut lorsque j'occupe un café dans l'esprit libre du flâneur; le regard de la mémoire, je veux dire celui qui fait la somme de tous les cafés de ma vie, ce qu'Yves Berger appelle l'« œil intérieur<sup>3</sup> ».

Mais je réalise, au fur et à mesure que je rédige cette note, que le mot mémoire n'a que peu de sens au singulier, qu'en fait, j'ai comme chacun des mémoires, qui se superposent et se mélangent; mémoire du conjoint, du père, de l'écrivain, du prof, du voyageur, évidemment mémoire intime de l'être, et mémoire du flâneur, qui a furtivement acquis ce titre et qui s'est laborieusement légitimé dans cet aspect de la vie.

\* \* \*

Le souci de présence au réel par l'observation directe requiert de prendre le contre-pied du sens commun, d'observer pour soi et par ses propres moyens. On ne se surprendra donc pas que toute perception soit partielle et toute description, partielle. Le lieu d'observation perd ainsi de son homogénéité consistante et cohésive, et rassurante, pour devenir un espace variable. D'autant plus qu'à chaque instant, je suis assujéti à un point de vue (le point de vue comme condition de figurabilité), multipliant ainsi les instantanés de perception, dont le cumul composera une idée bougée de la chose observée.

---

<sup>3</sup> Yves Berger, *La pierre et le saguaro*, Paris, Grasset, 1990, p. 14.

ANDRÉ CARPENTIER

J'ai assez épié la réalité pour savoir que l'objectivité des sens est une illusion, que l'observation est tributaire de ma position et des conditions dans lesquelles je capte les choses dans l'espace – si tant est que choses et espace ne soient pas la même chose... Je sais aussi que rien n'est porteur d'une identité absolue. Un café le matin, le même le soir, présentent aux sens et à l'entendement des spectacles différents; de même pour la serveuse ou pour la table que j'occupe sous divers éclairages. Même mon oisiveté d'hier et celle d'aujourd'hui dans le même café n'impliquent pas la même occupation de l'espace; ce qui donnait hier tout son sens à l'observation, aujourd'hui encombre la vue et l'esprit. Le café est donc comme un nouveau café chaque fois que le flâneur s'y insinue. Et le compromis n'est pas si simple entre les différentes perceptions, surtout si, comme moi, par horreur des conclusions, qui sont des illusions de vérité, on ne recherche pas le commun dénominateur.

J'ai beau parcourir le territoire, découvrir des lieux à la pioche, pousser des petits coups de balai sur des personnages ensablés depuis des décennies, fouiller des caractères, noter des répliques, dater des origines reculées, cela ne suffit jamais à me rassasier. Il me faut encore imaginer. Car tel que je comprends l'écriture inspirée de la flânerie, ce n'est pas l'imaginaire qui y controuve la vérité, mais la prétention d'exactitude.

\* \* \*

Même presque vide, tout établissement de café est plein. L'espace est toujours plein, même de peu, même de vide. Les choses et les gens qui le remplissent parfois semblent l'encombrer, sans doute parce que je ne saisis pas toujours ce qui fusionne leurs propriétés et qui crée l'harmonie du lieu. Qu'est-ce qui coalise ma table bancale, sur laquelle je pianote avec mes ongles, cette photo d'exposition représentant un homme bleu du désert, cette schizo, à l'autre extrémité, qui rumine en secouant les lèvres et les jambes, ce trousseau de clés abandonné sur l'imitation de zinc, cette odeur

## FLÂNER, OBSERVER, ÉCRIRE

d'encaustique, ce type en imperméable, par beau temps, et le tranchant de son regard acide, ce jazz pour thé dansant, cette lumière dressée en diagonale comme la muraille du temps, ces chaises inconfortables, à dossier colonné, le rouage des gestes de la serveuse, sa moue à la survenue de molécules humaines venant s'entasser au fond de la deuxième salle, ces murmures de silence et d'oubli incrustés dans les murs, mon arabica âcre? Tout commence et tout finit par soi. Chacun donc interprète ces signes et en fait sa gerbe.

On ne saisit pas les choses autrement que par son propre truchement. Dire, par exemple, que l'arabica est noir ou qu'il est âcre sont deux manières d'établir son rapport au café, bien qu'il serait plus juste de dire : du café à soi. Il y a évidemment là une valeur émotionnelle. La chose dite arabica a donc, à mon égard, dans une circonstance donnée, son attitude, sa conduite – si on me permet cet anthropomorphisme. L'âcreté de cet arabica-ci, en ce sens, en résumerait tout son être pour moi. De même que la référence à un espresso pris à seize heures dans un café porterait avec elle les caractéristiques usuelles d'un tel événement, comme d'instaurer une pause dans la journée, de permettre d'exercer son jugement critique, de jouer au flâneur ou d'hypothéquer son sommeil. Ce que j'appelle le halo des choses, des gens, des événements. Leur irradiation en moi.

Il y aurait donc, entre les choses et soi, une complicité, « une proximité vertigineuse, comme dit Merleau-Ponty, qui nous empêche de nous saisir comme pur esprit, à part des choses<sup>4</sup> ». De même pour les petits événements et pour les personnes que j'observe de biais. Je ne suis pas à part des gens ni de ce qu'ils projettent. Voilà donc l'aporie : impossible de réduire les choses à leur apparaître, impossible de les en séparer!

---

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Causeries*, établies et annotées par Stéphanie Ménasé, Paris, Seuil, coll. « traces écrites », 2002 [1948], p. 31.

ANDRÉ CARPENTIER

\* \* \*

Dans un café presque chic voisin d'un théâtre kitch – mais c'est peut-être l'inverse –, à l'heure du cinq à sept que les clients debout au bar sont tous des ressortissants du panthéon de la gloriole, qu'on appelle des célébrités, des vieux chanteurs de charme, des anciens comiques qui figurent dans nos mémoires pour nous avoir représentés plus drôles que nous sommes, des vieilles starlettes qui émeuvent les bonnes gens jusqu'à la sensiblerie. Cet assortiment de brocantes fait surgir, dans l'esprit des curieux qui les admirent enfin! de biais et de proche, des scènes d'autrefois qui leur reviennent dans un désordre d'émotions. Mais pour moi, le spectacle est aux tables, chez ces gobe-mouches qui ont l'air de traverser des jours de langueur, chez qui le corps et l'esprit sont en manque de vigueur pour affronter le trop peu à vivre. Cette dépendance à la nostalgie me rend malade, mais mon propre jugement tout autant. Car enfin, qu'ai-je à préférer contre ces hommes et ces femmes, sinon qu'ils répondent à des images toutes faites et confirment des jugements préalables. Considérés à la pièce, observés de près, dépouillés de mes verdicts, ils apparaissent comme des personnages habités, débordés par leurs émotions. C'est dans ces cas qu'il me manque de ne pas être peintre portraitiste, de n'avoir que les mots de tous pour détacher ces gens de mes jugements, auxquels je tiens par ailleurs.

L'écrivain flâneur, qui s'affronte à la réalité, fait face, sur le plan éthique, à un paradoxe. Il ne peut ni se dégager ni tout faire passer au sas de sa pensée. Ses images se construisent sur les deux plans, pas toujours si éloignés qu'on le dit, de la pensée et de l'émotion. Il s'agirait donc pour lui de respecter la recommandation suivante : surtout, ne pas rabattre les scènes dans une répartition réaliste et utilitaire, qui fermerait l'accès à d'autres significations.

Pas facile, devant le foisonnement du monde, de se débarrasser des architectures de sa raison raisonnante; pas

## FLÂNER, OBSERVER, ÉCRIRE

facile non plus de ne pas rester en prise du début à la fin sur ce que je fais dans les cafés et dans les carnets, la tentation étant grande de feindre tout maîtriser. – Mais qu'on n'aille pas croire, je ne suis pas brouillé avec la raison; je recherche juste, dans le monde sensible, une pluralité de sens.

\* \* \*

Des ruelles, des cafés. Dans les premières, j'étais passant, je croisais des gens occupés à quelque chose; dans les seconds, je suis assis parmi des assis. Dans les deux cas, au fond de la métonymie des lieux, il y a des individus, des destins. Je ne m'intéresse d'ailleurs qu'à ça : la dimension humaine. Les lieux ne sont que le truchement d'une forme de voyeurisme par tous les sens. Je regarde, j'écoute, je capte des gestes, des attitudes, des événements, je nourris le carnet en maintenant l'illusion d'être proche de ces gens, bien que sans en être, comme s'il me fallait n'être de personne d'autre que de moi-même dans mon détachement attentif – sans lequel je ne saurais faire voir ce que j'ai vu.

\* \* \*

Il m'arrive de penser que j'administre mal la dualité de la variance et de la répétition, que, dans les ruelles, cafés et autres lieux occupés en flâneur, je penche toujours vers les mêmes types de scènes, de personnages, que je décrypte avec la même vision du monde, ça ne change pas. Il y a là comme une empreinte rétinienne qui marque à jamais le regard. D'autres fois que je gère plus sereinement cette dialectique de la variance et de la répétition, je me dis qu'il faut savoir oublier pour revenir sans cesse vers ses ruelles et cafés et y reprendre ses observations; oublier ce qu'on a vu, jusqu'à oublier qu'on sait voir. C'est ainsi que je comprends celui que j'appelle le flâneur de fond, qui n'est pas à tout moment en phase extrême de son art, mais qui est toujours en état de laisser venir à lui les choses, par une forme de présence, de disponibilité. C'est son

ANDRÉ CARPENTIER

mode de fouille, et il ne sait faire que cela : fouiller. Il ne sait ni synthétiser ni conclure.

Certes, la contrepartie obligée de cette flânerie observatrice et pensante, c'est la solitude de l'écrivain flâneur, qui, même dans un café avec des amis, reste toujours, dans la polyphonie de sa pensée, le travailleur secret de ses carnets. Cette solitude parmi d'autres solitudes, je prétends qu'elle favorise la présence à l'autre et au Divers. Or, Segalen définit le Divers comme « la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même<sup>5</sup> »; on devine le poids de ce concept dans la flânerie en lieux familiers!

\* \* \*

Ces décors, personnages et scènes captés sur le vif des cafés sont à mettre sous le signe de la continuité. Non qu'on y croise toujours le semblable, bien qu'en quelque sorte oui, mais disons qu'il y a là un catalogue de variétés sur le même thème. Les cafés sont donc pensés ainsi qu'un vaste cabinet de curiosités sous forme de labyrinthe dépourvu de centre, sauf à considérer que chaque recoin en constitue à sa manière le centre. On voit en effet, aux heures de café bondé, que tout se passe comme si chaque table, produisant son code, s'instituait comme pivot ou comme noyau du café. À chaque table se posent des gestes et se prennent des attitudes de café, comme si chacune assimilait ce qu'il faut pour s'intégrer aux manifestations du lieu sans rien déranger de l'ensemble. En fait, chaque table semble absorber, de la dynamique de sa périphérie, ce qui lui sert à se distinguer et qui l'installe en point nodal du lieu. Bien sûr, puisqu'elle en est le centre! Disons-le autrement : chaque table est centre et périphérie des autres, comme tout café parmi les commerces de sa rue, toute rue dans son quartier, le quartier dans la ville... Suffit de se tourner vers un groupe ou du côté d'un solitaire pour y saisir l'essence du café, à la fois lieu de rassemblement et de solitude.

---

<sup>5</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Le livre de poche, coll. « biblio essai », 1986 (Fata Morgana, 1978), p. 41.

## FLÂNER, OBSERVER, ÉCRIRE

\* \* \*

En échappant au continuum des rues, le café enferme une signification pour lui, composée de ce qui peut manquer ailleurs, comme l'oisiveté, la solitude ou au contraire l'occasion de rencontres. On dirait parfois que le café englobe le presque tout de la ville, mais en si ténu que le moindre signe maigre peut paraître chargé d'une grande signification. Il se passe alors que le café, comme monde sensible, à force d'observations, n'est plus perçu tel que je croyais le connaître. La diversité qu'il porte semble soudain faite d'inédit, qui perce d'entre les aspects du connu, on dirait pour moi seul, car le café en lui-même ne change pour ainsi dire pas. Mon regard s'affûte, certes, mais il y a aussi que simultanément le café s'affranchit en partie de son réalisme et ainsi ouvre à ses ambivalences. On pensera au tapis de Leonardo da Vinci, qui n'a pas été tramé autour du dessin qu'il percevait, mais que son imaginaire, comme conscience imaginante et imageante, aperçoit quand même, ce dont il s'émeut d'autant plus que sa perception lui semble exclusive. Le tapis lui parle à lui, et dans la langue de son imaginaire. N'est-ce pas ainsi que le café ouvre à l'émotion poétique?

\* \* \*

Si cela que je capte, cette scène, ce détail, qui a pourtant ses formes visibles et déliées, me semble soudain surgir de sa propre déchirure, c'est donc que ça m'était caché. Ça m'était caché comme l'est parfois le sens de ce qui, comme les reflets d'un lac, est habituel et posément et secrètement ressemblant à notre savoir. C'est chaque fois une joie que de voir poindre l'immatériel de ce qui était déjà là depuis toujours, anonyme et apparemment sans profondeur, bien que plein de mystère. Dans l'instant où ça s'ouvre, éclot le paradoxe de deux mondes en un.

ANDRÉ CARPENTIER

La tâche de l'écrivain flâneur le mène donc à fouiller la béance entre le vu et le perçu, à capter ce qui œuvre ici et là à son insu dans l'espace. En ce sens, son regard, ce regard qui ouvre l'espace, commence là où le doute s'empare de lui.

\* \* \*

Il est des choses que l'écrivain ne formule pas en clair, mais que son œuvre répète à l'excès; par exemple, dans *Ruelles* et, je crois, maintenant dans *Café* : que j'y parcours ces réseaux comme des lieux d'exposition. Mais je le dis mal et qu'à moitié : comme des œuvres. Des œuvres sans légitimité, des œuvres pour moi seul. En fait, des espaces œuvrés qui me dévisagent du fond de leur langage, comme toute œuvre, et qui font fuser de leurs plis les traces d'un travail humain.

Dire donc que l'écrivain flâneur se donne à charge de se bâtir une présence auprès de traces – des absences si on n'y regarde pas d'assez près. Je rappelle que le mot trace, du déverbal *tracer*, porte, dans la remontée vers son étymon, le double sens du verbe transitif *tracier* (XV<sup>e</sup> siècle) : *traquer*, *suivre à la trace*, mais aussi *raayer*, *effacer* (du latin *tractus* : trait).

\* \* \*

Le phénomène est bien connu : la lumière rend visible la poussière en suspens, qui elle-même rend compte de la lumière. De même, ce que je rends visible me révèle. Mes épiphanies me glosent. J'entends ici l'épiphanie dans une perspective de carnetier, comme une captation instantanée, une cristallisation de la signification dans l'instant fugace, une manière d'appréhender le réel rappelant l'ouverture de l'obturateur d'un appareil photo. Dans l'épiphanie, une sensation s'ébranle à la manière d'un éveil, ne lui manque que son moment de suspension, sa vue et sa forme justes. C'est cela qui est difficile à obtenir : le moment de suspension, ainsi que la vue et la forme justes.

## FLÂNER, OBSERVER, ÉCRIRE

Certes, je ne vais pas jusqu'à croire que les choses viendront au flâneur dans une nouvelle exactitude; je crois plutôt que toute observation implique une déformation, quels que soient les sens mis en œuvre. N'est-ce pas justement cela que nous aimons chez les artistes et les écrivains, l'angle formé par les axes d'une perception particulière et d'un langage unique? Une façon de tordre le monde à sa vision. Disons la parallaxe – pour filer la métaphore photographique.

### Écrire

Parfois, qui m'épuise avant le fait, j'ai l'impression d'aller au café en écrivain programmé, dans le seul but de satisfaire aux exigences d'une fascination pour un territoire à occuper, qui en fait dynamise chez moi l'engagement à multiplier les notes en vue d'écrire. Et pourtant, je ne suis pas sans savoir que pour écrire, justement – et pour écrire justement –, je dois plutôt arriver à cet état où le seul plaisir d'y être me suffise, et que je ne sache plus très bien pourquoi j'y jase ou lis ou flâne.

Avec le temps, je suis moins conduit à observer qu'à m'accompagner des choses et des êtres croisés. Car il s'agit moins de dire le lieu que d'y tendre sa parole, comme on tend la main vers ce qui se produit. Et là s'ouvre le défi de trouver les mots pour dire ces choses qui ne peuvent exister qu'en l'état de mots. Il est question de ces mots qui font roussir les cuivres et blondir les bois, qui font d'une démarche une performance de tango, d'un café au lait, un bonheur; mais aussi d'une table, une table.

Peut-être ne muse-t-on pas et n'écrit-on pas à partir de ces musardises pour un autre motif que de ressusciter en soi l'être de la sensation. Non pas nécessairement pour ranimer des émotions autrefois ressenties, mais pour raviver le ressentir.

ANDRÉ CARPENTIER

\* \* \*

Qu'on visite une terre peu choyée par sa nature, un de ces lieux en apparence vides que certains appellent le bout du monde et d'autres le milieu de nulle part, ou qu'on traverse son familier le plus anodin, on fait toujours le constat qu'où et quand qu'on soit, tout verbe appelle ses compléments, que de compléments! ses circonstances, tant de circonstances! ses objets, ma foi trop d'objets, mais à la fois jamais assez de compléments, de circonstances, d'objets pour dire ne serait-ce qu'une part de l'ordinaire des jours ou qu'une infime partie de ce qui transite en soi.

\* \* \*

Dépendant des jours, selon que je sois en phase de retenue ou de prolixité – car nul ne saurait être de jour en jour tout à fait le même dans le langage –, il arrive que je sois forcé d'investir de la retenue dans la prolixité ou l'inverse, de la profusion dans le peu. Comme ici, en cette fin de journée pluvieuse, alors qu'il n'y a que le silence pour endiguer la vague de ce qui m'exclut au sein même du familier; demain, ça sera peut-être le contraire, il me faudra faire parler à pleines pages de carnet ce qui semblera vouloir se taire en moi – ça veut souvent se taire. Tout écrivain sait que certains mots, plus que d'autres, bien que tous, disent le silence qu'il porte et vers lequel ils le retournent.

Je m'entends donc proposer de calibrer, l'une par l'autre, la retenue et la prolixité, bien qu'en vérité, je ne sois pas fervent de retenue. L'écrivain flâneur et carnetier, qui se met en situation de formuler l'émotion qui l'anime dans son rapport au monde, l'isole, la cible, en quelque sorte met l'emphase sur un aspect de ce rapport. Qu'il le dise en peu ou en beaucoup de mots ne réduit en rien le principe de l'impossibilité de tout dire. Il arrive même que le peu, par la réduction qu'il opère, tourne à la pompe, au pathos ou à l'affectation; tout comme

## FLÂNER, OBSERVER, ÉCRIRE

la prolixité par sa profusion. La prétention me semble égale à faire croire qu'on tient le seul mot juste possible, la seule tournure ramassée pour ébranler le sens, et à faire usage de toutes ses formules, de toutes ses métaphores pour y parvenir, répétant par là qu'aucune n'y parviendra jamais. En fait, j'ai tendance à ressentir, chez les écrivains de la prolixité, une forme d'humilité devant les inévitables fourvoiements du langage face au désir de vérité.

\* \* \*

L'écrivain flâneur, qui s'affronte au réel sans recours à la fiction, renonce vite à rêver d'une œuvre à l'état sauvage, où tout serait à prendre au sens le plus obvie. Il prend par ailleurs conscience que sa pureté native d'enfant est à jamais perdue, qu'il ne la retrouvera jamais; au mieux, et la chose est rare et toujours incomplète, il se construira une allure de nouvelle innocence. – C'est peut-être pourquoi tant d'écrivains préfèrent la fiction, dans laquelle la perte d'innocence est moins flagrante.

\* \* \*

Des rapports profonds, bien que souvent insondables, se tissent entre les paysages où l'écrivain flâneur porte ses pas et l'aspiration de poésie qu'il porte en lui. Certaines scènes, cependant, nous sont des lieux communs, parce que nous les réduisons à une lecture conventionnée. Pas facile alors d'y percevoir des instants d'une saveur inédite, sauf, peut-être, à s'y glisser par un langage autre, et à s'y introduire à répétition – ce qui semble inscrit dans les gènes du flâneur. La prolifération de fragments descriptifs et narratifs qui résulte de cette fréquentation à répétition finit par suggérer un tableau à multiples points de vue, entre lesquels s'inscrit de la durée. Les perspectives y deviennent aussi divergentes que multiples. C'est le défaut et la qualité de l'affaire, qui casse la simultanéité des choses du monde et rend la saisie aléatoire.

ANDRÉ CARPENTIER

\* \* \*

Les déambulations et flâneries engagent le carnetier à prendre des notes de façon névrotique et presque à l'infini. Il ne percera d'ailleurs le fatras des carnets qu'après des années de récolte et de bricolage dans l'insu des enjeux de cette accumulation. C'est ainsi que le carnetier invente sa démarche et son chemin depuis la notation effrénée et désordonnée jusqu'à la constitution d'un texte achevé. Il arrive en fait, dans ce type d'écriture, que le fait déposé brut dans le carnet ne trouve son sens qu'à la relecture, je veux dire que saisi dans la continuité de l'informe en train de chercher ses filons; et encore plus tard, dans la sortie du chaos opérée par la réécriture et le travail de montage des confettis de notes en vue de produire une œuvre.

\* \* \*

Chaque établissement accomplit sa fonction de café, mais c'est assez peu cela qui importe ici pour moi, et à peine davantage la façon spécifique de chacun de se constituer en ce qu'il est. Ce qui me requiert, ce sont ces détails que je pourrais nommer particules de vie ou fulgurations, et qui sont la moelle humaine des cafés; ces petites choses que j'arrive parfois à métaboliser et qui ne sont pas l'événement lui-même, mais ce que j'en fais pour moi dans une expérience de langage qui ne sera jamais qu'une approximation. Les fragments qui en résultent, qui se suffisent à eux-mêmes, à force de côtoiement, et je dirais par leur inachèvement même, se coalisent et forment un monde pour moi jusque-là inconnu, qu'on ne confondra pas avec le réel de référence.

\* \* \*

La perspective d'avoir à besogner à consigner des notes dans le carnet enraye parfois la description et la réflexion autant qu'elle les favorise. Cette forme de procrastination me

## FLÂNER, OBSERVER, ÉCRIRE

protège contre certains faits spectaculaires, des dialogues, des personnages typiques qui trouveraient trop aisément leur place dans mon petit monde de mots sous forme de morceaux choisis et qui pourraient sentir l'habileté, le métier. Je vise en fait à ce que les perceptions qui passent la barrière du carnet, fruit d'une façon de recueillement, ne soient que celles qui s'imposent lorsque l'esprit dérive. En ce sens, l'objectif, mais je n'y arrive pas toujours, serait de saisir le lieu de flânerie d'un regard qui rature le moins possible, d'ensuite relier ce qui en remonte, là aussi presque sans ratures, et d'en faire spontanément le récit dans le carnet.

\* \* \*

Malgré moi, l'essai se trouve souvent de plain-pied avec le récit.

Difficile de se porter au delà de sa conscience, vers les choses qui nous excèdent! Mais je ne vais pas récuser ce qui me dépasse. Je ne vais pas renoncer à y comprendre quelque chose, sans doute pas tout, mais quelque chose quand même, pas d'un savoir numérique ou sociologique, mais de ce savoir qui ressortit au fait même de faire passer les choses par son prisme. Je veux dire : en apprendre de ce qu'on en dit soi-même de façon parcellaire, subjective, avec l'air de ne pas y toucher. S'agit donc de lever le crayon au-dessus de quelque chose qui n'est pas encore écrit et de me laisser aller avec conviction, bien que sans calcul et sans songer à m'extraire du borbier de mes contradictions. Une telle démarche implique une conscience de soi-même au sein d'un extrait de monde saisi dans sa multiplicité et dans sa fragilité. Ce mouvement de saisie, toujours au bord de la perte de soi, qui est donc une fusion, exige de passer par le banal, par la reprise et par la dispersion.

ANDRÉ CARPENTIER

\* \* \*

Que toute image en soi en cache une autre, comme le souvenir-écran, je n'en ai jamais douté, même avant de le savoir. Mais j'ai compris bien après que toute chose perçue en cache une autre. Par exemple, cet homme que je croise régulièrement dans un certain café, qui ne dévoile rien de sa vie, de son enfance, ni des affects ni des traumatismes dont se compose le pisé de sa façade. Pourquoi, alors, continuer de noter sa présence?

Au-delà du fait que certains mystères qu'ils ne perceront jamais fascinent les êtres humains parce que le manque met de l'inouï dans leur ordinaire, il y a que je suis remué de me savoir seul à seul avec un individu éloigné de moi, que j'épie avec impudeur, bien qu'à la dérobée; seul avec lui, comme si le fil nous unissant ignorait la foule en la traversant; remué aussi de lui renvoyer une image de lui-même persévérant au plus profond d'une existence improbable.

Il me faut, pour atteindre à une certaine liberté dans l'écriture, me comporter *comme si* je n'étais aucunement justiciable de mes écrits devant celui-là même que je traduis en personnage, alors qu'il restera toujours une part de moi commise à ne pas le trahir.

\* \* \*

Il s'agit pour l'écrivain flâneur de faire venir, à la lumière tremblante des mots, certaines données du lieu, de l'instant et de l'événement, bien que rien de spectaculaire ne s'y produise, et que par cette perception langagière quelque chose advienne, qui soit avant tout de l'ordre d'une proximité, voire d'une co-présence, plus que d'une compréhension.

Mais... Ce que cet écrivain qui tente de prendre le réel à bras le corps cherche à retenir du lieu, de l'instant et de l'événement,

## FLÂNER, OBSERVER, ÉCRIRE

plus que leur actualité, n'est-ce pas la durée dans laquelle il inscrit leur permanence? D'où cette impression, souvent, que l'écrivain flâneur cherche à inscrire sa propre continuité, sa propre présence dans le lieu, dans l'instant et dans l'événement. Et sa continuité et sa présence dans l'écriture.

Rachel Bouvet  
Université du Québec à Montréal

## **Pour une approche géopoétique de la lecture. Avancées dans l'univers de Victor Segalen**

Champ de recherche et de création, la géopoétique vise à concilier deux démarches différentes, l'une orientée vers la connaissance et marquée par la rigueur et la logique, l'autre vers l'écriture ou la pratique artistique et faisant jouer les ressorts de l'intuition et de la sensibilité. Ceux qui possèdent un bagage scientifique, ou disons académique, étudient les œuvres créées dans le champ géopoétique et tâchent de mettre en évidence l'intérêt de cette ouverture sur le dehors, en privilégiant toujours nettement une démarche analytique et réflexive mais en laissant place à leur propre sensibilité. Ceux qui ont développé d'abord et avant tout leurs facultés créatrices tirent parti des réflexions philosophiques sur le rapport au monde, des connaissances scientifiques, de leur propre expérience du monde sensible, afin d'évoquer à l'aide des mots, des images ou des formes plastiques l'univers dans lequel ils évoluent. La lecture occupe une place importante dans cette démarche : il suffit de songer aux nombreux « compagnons de route » de Kenneth White, dont il parcourt assidûment les œuvres dans ses essais, à l'affût des pensées proches de la géopoétique. La posture prise étant celle d'un écrivain, on comprend que le but est de saisir l'évolution de leurs écrits, de retracer une *intentio auctoris*, pour reprendre les termes d'Umberto Eco, en replaçant le texte dans le

Rachel Bouvet, « Pour une approche géopoétique de la lecture. Avancées dans l'univers de Victor Segalen », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 127 - 145.

## POUR UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE LA LECTURE

parcours de l'écrivain<sup>1</sup>. L'une des conséquences de ceci est que l'on finit par considérer *a posteriori* certains écrivains comme des géopoéticiens avant la lettre, avant même que ce mouvement ait été fondé, ou encore comme des précurseurs, des esprits ayant pavé la voie à ce champ qui est en train de se déployer actuellement : on pense à Segalen, mais aussi à Rimbaud, à Cendrars, à Thoreau, à Whitman, etc. Mais, dans le fond, n'est-ce pas plutôt notre manière de lire leurs textes qui a changé?

Si cette activité est encore bien souvent envisagée sous l'angle de la passivité, les recherches en théorie littéraire ont permis de constater que le lecteur ne fait pas que « recevoir » le texte; il l'interprète selon certains cadres de référence, il construit le sens suivant certains *habitus*<sup>2</sup>. Que l'attention soit portée sur l'espace du dehors plutôt que sur l'espace intérieur, sur les marges plutôt que sur le canon établi par l'institution littéraire, sur les chemins, les routes et les océans parcourus plutôt que sur les états d'âme du sujet, et voilà qu'une nouvelle manière de lire les textes apparaît, dont il importe de mettre à jour certaines des composantes.

J'aimerais dans le cadre de cet article déplacer un peu l'angle sous lequel la géopoétique est généralement abordée. Penser la lecture à partir d'une approche géopoétique, explorer les principes à l'œuvre lors de la traversée des textes, voilà ce qui est proposé ici. Cette activité peut donner lieu à des moments de pur plaisir, un plaisir différent de celui qui préside à l'écriture, mais tout aussi intense. Pour l'observer de près, j'ai choisi de me pencher sur l'œuvre d'un écrivain occupant une place primordiale dans la réflexion géopoétique : Victor Segalen, qui soulève d'ailleurs dans la plupart de ses textes

---

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

<sup>2</sup> Pour un aperçu sur le sujet, voir l'anthologie préparée par Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.

RACHEL BOUVET

la question de la lecture. Longtemps méconnu par l'histoire littéraire, de même que par la théorie littéraire, – y compris dans le domaine des études sur la littérature de voyage ou encore sur l'exotisme, dont il a pourtant formulé une des plus intéressantes définitions qui soient –, ce n'est que très récemment, depuis la fin des années soixante-dix en fait, que son œuvre a été redécouverte, et Kenneth White y est pour beaucoup. J'aimerais préciser d'entrée de jeu que je ne cherche pas ici à valider des interprétations à l'aune d'une quelconque norme, ou encore à confronter des lectures dans le but d'accroître la somme des critiques sur l'œuvre de Segalen, mais bien à examiner certains gestes de lecture afin d'en tirer quelques observations sur la manière dont nous entrons en contact avec les textes. Pour ce faire, je tâcherai de remonter le courant de la lecture de *Peintures*, un texte peu connu, ce qui me permettra d'observer de quelle manière le lecteur est sollicité, pris à partie et sommé de se rendre compte de ses actes, tout au long de son parcours.

### Cheminer pas à pas à travers le texte

Quand Segalen évoque la question de la lecture, il met souvent l'accent sur son déroulement, sur le fait que le texte ne se dévoile pas d'un coup à son lecteur, mais pas à pas. Si la lecture a souvent été envisagée en termes de voyage, de déplacement, de navigation, voire de traversée, il n'en demeure pas moins que chez Segalen cette métaphore prend une ampleur insoupçonnée. C'est sans doute dans *Peintures*, le seul texte de cet auteur écrit au « vous », que cela apparaît le mieux. L'avant-propos de cet ouvrage, publié chez Crès dans la collection « Les Proses » en 1916, commence avec un avertissement au lecteur<sup>3</sup> :

...Vous êtes là : vous attendez, décidés peut-être  
à m'écouter jusqu'au bout; mais destinés ou non à  
bien voir, sans pudeur, à tout voir jusqu'au bout?

---

<sup>3</sup> Il a été rédigé entre 1911 et 1916.

## POUR UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE LA LECTURE

– Je ne mendie point des promesses : *je ne veux d'autre réponse ou d'autre aide que le silence et que vos yeux.* [...] vous devrez, par vous-mêmes, atteindre *pas à pas* les vingt fresques Dynastiques, liées chacune à son Palais successif<sup>4</sup>.

L'adresse aux lecteurs/spectateurs évoque bien entendu le style oral, et il n'est pas anodin de rappeler à ce sujet que la publication a été précédée d'une lecture auprès d'un groupe d'amis invités par Jeanne Perdriel-Vaissière<sup>5</sup>. Ceci dit, la citation mérite qu'on l'examine de plus près. Il faut noter en effet que les points de suspension installent un vide, une absence, avant même que les mots prennent forme. Le premier terme, « vous », est lui aussi un pronom vide au départ, dans la mesure où les déictiques, selon la définition de Benveniste, sont des signes vides qui ne se « remplissent » que lors de l'acte d'énonciation<sup>6</sup>. On arguera à ce sujet que le cas qui nous intéresse n'est pas celui d'une communication (même si la première lecture a été une lecture à voix haute, avec un public), mais bien un acte de lecture dans lequel le lecteur est amené à s'identifier à ce « vous » qui ouvre le texte. Palper le vide, s'engouffrer dans ce pronom qui nous va comme un gant, tels sont les premiers gestes que nous sommes amenés à poser. Force est de reconnaître que la situation indiquée – « vous êtes là, vous attendez » – est bien la nôtre : comment pourrait-il en être autrement? Qu'est-ce qui caractérise le mieux un lecteur ouvrant un livre à la première page sinon, justement, le fait qu'il attend que le flot des paroles l'entraîne

---

<sup>4</sup> Victor Segalen, *Œuvres complètes. Tome II*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 155, je souligne.

<sup>5</sup> Comme le signale Noël Cordonier, celle-ci a relaté cet événement dans son journal (*Segalen et la place du lecteur. Étude de Stèles et d'Équipée*, Paris, H. Champion, coll. Unichamp, n° 87, 1999, p. 45).

<sup>6</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.

quelque part? Où exactement? Généralement, les incipit éludent ce problème de la destination spatiale. Mais ici, c'est tout le contraire : la question qui se pose au lecteur en train d'initier sa traversée du texte, c'est la question du parcours. D'emblée, il est averti qu'il y aura un déplacement, des fresques à atteindre, comme s'il s'agissait de visiter un palais, ou un musée, de déambuler le long des tentures déroulées sur les murs afin de les contempler, l'une après l'autre. Les « vingt fresques Dynastiques, liées chacune à son Palais successif », nous projettent dans un univers peu familier, à moins que l'on connaisse bien la peinture et l'architecture chinoises, ce qui n'est sans doute pas le cas de la majorité des lecteurs. D'où la nécessité d'un guide (le narrateur), en compagnie duquel nous pourrions cheminer, dans le silence, seulement à l'aide de nos yeux et de ses paroles.

Cette adresse au lecteur n'est pas sans rappeler un autre texte du même auteur, *Équipée*, un récit de voyage particulier dans la mesure où le lecteur est sommé de se mettre en route, ou alors d'abandonner tout de suite le livre. Il lui faudra à chaque étape pousser un peu plus loin sa réflexion sur le rapport entre réel et imaginaire, réflexion qui est au cœur de ce texte hybride, à mi-chemin entre l'essai et le récit de voyage :

C'est pourtant un récit de ce genre, récit de voyage et d'aventures, que ce livre propose dans ses pages mesurées, mises bout à bout comme des étapes. Mais qu'on le sache : le voyage n'est pas accompli encore. Le départ n'est pas donné. Tout est immobile et suspendu. On peut à volonté fermer ce livre et s'affranchir de ce qui suit<sup>7</sup>.

Tant que le texte n'est pas lu, le voyage n'est pas encore commencé. Il ne prendra forme que si le lecteur adopte la posture du voyageur, qui ne sait pas encore ce qui l'attend. Cette association très étroite entre lecture et voyage n'a pas

---

<sup>7</sup> Segalen, *Œuvres complètes. Tome II*, op. cit., p. 265.

## POUR UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE LA LECTURE

échappé à Kenneth White, dans son essai intitulé *Segalen. Théorie et pratique du voyage*. Ce livre, qui a pour particularité de multiplier les notes de bas de page, s'offre d'emblée comme un objet à prises multiples, donnant lieu à des modes de lecture différents. Il y a là un clin d'œil à la dimension « pratique » du voyage : rien ne sert de réfléchir au voyage si l'on n'est pas soi-même en posture de voyageur, si l'on n'expérimente pas ce décentrement qu'implique le voyage. White propose au lecteur un défi : celui de choisir son parcours, de s'interroger sur ses propres gestes, autrement dit de s'impliquer dans sa lecture. Voici ce qu'il écrit dans l'« avertissement » :

La forme assez singulière de ce livre demande peut-être quelques explications. Trois cent sept fois au cours du texte, on bute sur une note... Qu'est-ce qu'un livre dont le tiers consiste en notes ?

C'est une question de topographie mentale.

J'ai une prédilection pour les terrains abrupts<sup>8</sup>.

L'analogie entre la lecture et la marche dans les « terrains abrupts », ravinés, creusés, érodés par l'eau et le vent sert ici de principe premier pour le choix de la forme même de l'objet. Plus loin, dans un « mode d'emploi », il conseille au lecteur :

[...] d'abord, de lire le texte simplement; ensuite, de le lire laborieusement, avec les notes; ensuite, de lire les notes seules; finalement, de relire le texte simplement. Cette manière de lire en quatre temps devrait mener au centre du livre, et on aura fait un voyage mental véritablement chinois<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Kenneth White, *Segalen. Théorie et pratique du voyage*, trad. Michelle Trân Van Khai, Lausanne, Alfred Eibel, 1979, p. 7. Repris, mais sans les notes, dans le chapitre intitulé «La route transhumaine » de *L'esprit nomade* (Paris, Grasset, 1987).

<sup>9</sup> *Ibid.*, l'auteur souligne.

RACHEL BOUVET

Le caractère cyclique de ce « mode d'emploi » saute aux yeux, mais ce qu'il faut souligner, c'est qu'à chaque mode de lecture correspond un parcours singulier, un sens différent. L'alternance entre la simplicité et le labeur, entre les marges où se trouvent les notes et le centre finalement atteint, donne l'idée d'une lecture intensive. Retourner plusieurs fois sur le terrain du texte, le revisiter à la lueur de nouveaux éléments, répéter des gestes de lecture tout en effectuant certaines variations : voilà qui évoque l'idée du nomadisme, que l'auteur a développée dans d'autres essais.

### Une lecture nomade

Ce qui frappe à la lecture des ouvrages de Kenneth White, c'est le caractère répétitif des auteurs interpellés. Plutôt que de chercher à tout prix la nouveauté, l'originalité, le géopoéticien se plaît à reparcourir des pistes déjà connues. Le lecteur est un poète qui s'identifie à certains poètes l'ayant précédé, un philosophe qui reprend les idées d'un prédécesseur pour les pousser un peu plus loin. C'est une lecture nomade, en ce qu'elle revient souvent sur les mêmes textes, les mêmes auteurs; une lecture qui traverse les cultures, de l'Orient à l'Occident, du passé ou du présent; une lecture qui sélectionne parmi les écrivains ceux dont la démarche se rapproche le plus de la géopoétique. Il s'agit par conséquent davantage d'une relecture que d'une lecture première, une lecture familière à force d'être reprise, qui permet de s'aventurer toujours un peu plus loin dans la compréhension d'une œuvre.

Une nuance toutefois : si l'aspect répétitif évoque le nomadisme, il fait davantage penser au nomadisme sur mer plutôt que sur terre. En effet, ce n'est pas la cadence mesurée et monotone d'une caravane de chameaux, la longue file de personnes en marche ou la horde de chevaux, mais bien le mouvement cyclique des vagues, le rivage que l'on suit des yeux, tout en étant attentif aux cris des mouettes et des goélands, qui semblent les mieux adaptés à cette pensée. À cet égard, la

## POUR UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE LA LECTURE

métaphore du cabotage, proposée par Michèle Duclos afin de décrire le mode de lecture des poèmes composant *Le passage extérieur*, me semble particulièrement appropriée :

Comment lire ces poèmes? Géopoétiquement, surtout pas en ligne droite serrée. Après avoir repéré la configuration du terrain, on reprendra sans hâte, de-ci delà, en lignes brisées, je dirais presque nonchalamment, un cabotage à la voile qui laisserait tout loisir d'admirer les paysages familiers, élémentaux, vécus quotidiennement, mais vus différents depuis l'eau<sup>10</sup>.

C'est un peu en caboteur que White lit les textes des autres, en suivant des yeux le rivage sur lequel il aperçoit les côtes découpées d'un esprit ayant laissé des traces permettant de le rejoindre. Sa lecture est en effet orientée vers l'auteur : elle puise de manière intuitive à même l'œuvre d'un écrivain, d'un philosophe, d'un géographe ou d'un naturaliste. Après avoir décelé une sensibilité proche de la sienne, il met à jour un regard sur le monde qui ressemble au sien.

C'est ainsi que Segalen, commenté par White à de multiples reprises, apparaît comme un auteur-phare dans le mouvement géopoétique. À peu près en même temps que *Segalen. Théorie et pratique du voyage*, qui est l'un de ses premiers écrits sur l'auteur breton, Kenneth White présente une communication intitulée « Celtisme et orientalisme » lors d'un colloque sur Segalen au Musée Guimet à Paris en 1978<sup>11</sup>. Quelques années plus tard, il consacrera un chapitre de *L'esprit nomade* à « La route transhumaine » suivie par l'auteur du désormais célèbre

---

<sup>10</sup> Michèle Duclos, article sur *Le passage extérieur* à paraître dans *Poésie première*.

<sup>11</sup> Kenneth White, « Celtisme et orientalisme », dans Eliane Formentelli [éd.], *Regard, espaces, signes. Victor Segalen*, (actes du colloque du 2-3 novembre 1978, Musée Guimet, Paris), Paris, L'asiathèque, 1979, p. 211-221.

RACHEL BOUVET

*Essai sur l'exotisme* depuis Brest jusqu'à la Chine en passant par Tahiti. Après quoi, l'identification à l'écrivain se fait plus prégnante : dans les *Finisterres de l'esprit. Rimbaud, Segalen et moi-même*<sup>12</sup>, il s'agit de refaire le trajet qui va de Segalen à Rimbaud, puis d'y ajouter une étape, la sienne. Enfin, dans l'ouvrage *Victor Segalen et la Bretagne*<sup>13</sup>, paru dans la collection « Bretagne, terre écrite », collection consacrée aux auteurs bretons, mais aussi à ceux qui se sont attachés à cette région d'une manière ou d'une autre – ce qui fait qu'un ouvrage a aussi été consacré à Kenneth White<sup>14</sup> –, ce dernier retrace le parcours de l'écrivain, né en Bretagne, certes, mais déclarant en 1906, soit à l'âge de 28 ans : « Je suis né pour vagabonder, voir et sentir tout ce qu'il y a à voir et à sentir au monde<sup>15</sup> ». White relève toutes les références à la Bretagne dans son œuvre : il rappelle que *Les Immémoriaux* formaient le 1<sup>er</sup> tome d'un cycle qui devait en compter deux, le second devant être consacré au peuple breton et à son oubli de la parole (comme pour les Maoris). Il souligne également le fait qu'il arrive à Hiva-Oa trois mois après la mort de Gauguin, qui avait lui-même travaillé en Bretagne avant de partir pour la Polynésie. Trois textes seront issus de cette troublante absence dans un lieu extraordinaire : « Gauguin dans son dernier décor », « Le maître-du-jour » et « Hommage à Gauguin ». D'ailleurs, les bois qui ornaient la Maison-du-jour seront destinés à un manoir breton, celui de Saint-Pol-Roux. White relève pour terminer cette citation de Segalen :

---

<sup>12</sup> Kenneth White, *Les Finisterres de l'esprit. Rimbaud, Segalen et moi-même*, Lanester, éditions du Scorf, 1998.

<sup>13</sup> Kenneth White, *Victor Segalen et la Bretagne*, Moëlan/mer, éditions Blanc silex, 2002.

<sup>14</sup> Jean-Yves Kerguelen, *Kenneth White et la Bretagne*, Moëlan/mer, éditions Blanc silex, 2002.

<sup>15</sup> Victor Segalen, Lettre à Charles Guibier datée du 28 février 1906, cité dans Gilles Manceron, *Segalen*, Paris, J.-C. Lattès, 1991, p. 257.

## POUR UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE LA LECTURE

J'ai eu cette grande *cassure* dans ma vie : cette sorte de faille que l'on trouve dans les terrains bouleversés, et qui fait que des sols homogènes, des filons de même nature ne se relieront plus jamais parce qu'ils sont à des niveaux différents... et sans pont... sans lien... sans passage<sup>16</sup>.

Faille, cassure, prédilection pour les terrains abrupts, attirance vers l'Orient, attachement à la Bretagne : ces données semblent également caractériser le parcours de White lui-même. Afin de décrire les étapes d'une vie, Segalen fait appel au territoire, à la géographie, à la géologie, réunissant par le fait même l'humain et l'écorce terrestre. Cet homme du siècle dernier pour qui la recherche esthétique et la recherche d'un sens à donner à la vie étaient inséparables a laissé derrière lui une œuvre qui se présente à plusieurs égards comme une énigme dont le pouvoir de fascination est tel qu'elle enclenche plus de relectures que de simples lectures.

### Énigme et fascination

Dans son essai sur « Le double Rimbaud », Segalen tente de comprendre les « deux faces du paradoxal », celles du poète et de l'aventurier, du marchand d'armes. Rimbaud représente pour lui une image obsédante : « Aden a dressé devant moi un spectre douloureux et d'augure équivoque : *Arthur Rimbaud*<sup>17</sup> » ; « Rimbaud est une perpétuelle image qui revient de temps à autre dans ma route<sup>18</sup> ». Pour saisir la « manie ambulatoire<sup>19</sup> »

---

<sup>16</sup> Segalen, « Moi et moi », cité dans White, *Victor Segalen et la Bretagne*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>17</sup> Segalen, « Aden 5 mai 1909 », *Œuvres complètes. Tome I*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995, p. 507.

<sup>18</sup> Lettre à sa femme datée du 5 mai 1909, cité dans l'introduction d'Henry Bouiller au texte *Le double Rimbaud*, *op. cit.*, p. 481.

<sup>19</sup> Ce sont les termes employés par White dans l'essai cité précédemment (*Les Finisterres de l'esprit*).

RACHEL BOUVET

du poète, il se rend sur ses traces, à Aden et à Djibouti; il lit le rapport géographique de Rimbaud sur l'Abyssinie, dans lequel il décrit le désert du Harrar<sup>20</sup>. Cette image obsédante se transmet à White, en se doublant de celle de Segalen, auteur énigmatique également dans la mesure où il est mort trop tôt et qu'il manque beaucoup de données pour comprendre une œuvre aussi diversifiée, aussi dense, aussi étrange. Une œuvre qui déclenche d'emblée une posture herméneutique, ou qui déconcerte tellement son lecteur qu'il abandonne en cours de route<sup>21</sup>.

La lecture des textes de Segalen trouble : ceci n'est pas si étonnant quand on sait que ce dernier cherchait justement à déstabiliser son lecteur. Dans une étude sur *Segalen et la place du lecteur*, Noël Cordonier constate que la lecture engendre « une certaine perplexité, quand ce n'est pas de l'embarras : le premier contact avec les livres de Victor Segalen est souvent ardu, et parfois même déroutant<sup>22</sup>. » Le premier problème rencontré met en cause le contrat générique : « Lire Segalen, c'est constamment mettre à l'épreuve nos conventions culturelles et nos usages lettrés<sup>23</sup>. » Il est vrai que sur le plan formel, la recherche de nouvelles formes est évidente. *Équipée* est à mi-chemin entre le récit de voyage et l'essai; *Stèles* emprunte à la poésie mais aussi à la tradition chinoise de l'écriture sur la pierre; *Les immémoriaux* tient à la fois du roman exotique et de l'essai anthropologique; *René Leys* sous des apparences de journal à forte teneur autobiographique est aussi un roman; *Peintures* est composé de descriptions

---

<sup>20</sup> Compte-rendu des séances de la Société de géographie de Paris, no 3, 1<sup>er</sup> février 1884.

<sup>21</sup> Je dois dire que les difficultés rencontrées par les étudiants lors de la lecture des textes de Segalen dans mes cours de 1<sup>er</sup> cycle et de cycles supérieurs sont à l'origine de cette réflexion sur la lecture de Segalen.

<sup>22</sup> Cordonier, *Segalen et la place du lecteur*, op. cit., p. 11.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 12.

## POUR UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE LA LECTURE

d'œuvres peintes, à mi-chemin entre la littérature et la peinture. Ce mélange des genres génère un trouble qui constitue selon Cordonier l'objectif visé par l'écrivain :

La méthode la plus appropriée consiste à partir des sentiments que le texte même a suscités : dérouté et séduit, enchanté mais aussi intrigué, provoqué peut-être, *le lecteur est exactement dans l'état voulu et recherché par Segalen. Au-delà du truisme propre à toute communication littéraire, le lecteur est l'objet constant, la visée principale de l'écriture segalénienne : une poétique intensive de la lecture*<sup>24</sup>.

C'est bien cette poétique intensive de la lecture que l'on retrouve dans les déclarations de Segalen sur le sujet, telles qu'elles apparaissent dans un article intitulé « Des livres » et paru dans la revue *Création* en 1906 :

Ne jamais lire que posément en son temps, tel Livre choisi. Etre lecteur aussi consciencieux que l'Auteur doit se montrer lui-même. S'abandonner à lui supposé tel, et ne pas préparer, en lisant, son jugement à venir sur la Lecture; mais s'efforcer d'en obtenir une Impression véridique<sup>25</sup>.

Il recommande aussi de ne jamais feuilleter au hasard, et l'on reconnaît bien là une certaine conception de la lecture ayant cours à l'époque. Pourtant, on est loin ici de la position qu'il présente dans son *Essai sur l'exotisme*, où la lecture est conçue comme un ébranlement plutôt que comme une activité que l'on effectue « posément ».

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 13, l'auteur souligne.

<sup>25</sup> Victor Segalen, « Des livres », *Création*, t. XXX, 1980, 21 oct. 1906, p. 5. Cité dans Cordonier, *op. cit.*

RACHEL BOUVET

## Le choc du divers

Le lecteur visé par Segalen est un lecteur « exote », celui-là même qui est capable de comprendre et de reconnaître la sensation d'exotisme :

[...] il y a, parmi le monde, des voyageurs-nés; des *exotes*. Ceux-là reconnaîtront, sous la trahison froide ou sèche des phrases ou des mots, ces inoubliables sursauts donnés par des moments tels que j'ai dit : le moment d'Exotisme<sup>26</sup>.

S'appuyant sur une connaissance préalable de la sensation d'exotisme, vécue ailleurs que dans les livres, la lecture génère un trouble, elle nous déporte vers le divers, vers la part d'inconnu que recèle chaque élément de l'univers. Si l'on revient maintenant à l'avant-propos de *Peintures*, on s'aperçoit que le lecteur est prévenu d'avance : il ne doit pas s'attendre à un récit conventionnel, à une représentation classique d'œuvres d'art, à une simple *ekphrasis* :

...Vous n'êtes pas déçus? Réellement, vous n'attendiez pas une représentation d'objets? Derrière les mots que je vais dire, il y a parfois des objets; parfois des symboles; souvent des fantômes historiques... N'est-ce pas assez pour vous plaire? Et si même on ne découvrirait point d'images vraiment peintes là-dessous... tant mieux, les mots feraient image, plus librement<sup>27</sup>!

Dans un chassé-croisé entre les différents modes de perception, le lecteur doit faire l'effort de substituer aux mots lus des paroles entendues, dans un premier temps, et de se former une image mentale du tableau évoqué. Comme il

---

<sup>26</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 24. l'auteur souligne.

<sup>27</sup> Segalen, *Peintures*, *op. cit.*, p 155.

## POUR UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE LA LECTURE

s'agit, de plus, d'une tradition picturale étrangère au lecteur, ce dernier devra sans cesse s'extirper de son cadre de référence habituel pour saisir les nuances de ces tableaux parlés :

Et je ne puis dissimuler : je vous réclame comme des aides indispensables à la substitution. Ceci n'est pas écrit pour être lu, mais entendu. Ceci ne peut se suffire d'être entendu, mais veut être vu. Ceci est une œuvre réciproque : de mon côté, une sorte de parade, une montre, un boniment... Mais très inutile, déplacé et fort ridicule s'il ne trouvait en vous son retentissement et sa valeur. Donc, une certaine attention, une certaine acceptation de vous, et, de moi, un certain débit, une abondance, une emphase, une éloquence sont également nécessaires. Convenez de cette double mise au jeu<sup>28</sup>.

En déroulant l'une après l'autre les Peintures Magiques, le narrateur nous plonge dans des univers étranges, auxquels nous devons effectivement prêter une attention soutenue si nous voulons reconfigurer à notre tour ces images étonnantes. Regardons par exemple comment se construit l'un des rares paysages présentés dans ces fresques littéraires :

Ne vous détournez donc pas. Regardez ce qui est devant vous : une grande étendue, un  
PAYSAGE,  
le premier déroulé jusqu'ici parmi les Peintures Magiques dont il fait la septième. Et pourtant, à la Chine, les poètes ivres du pinceau se nomment premiers contemplateurs de la terre. Ils en ont senti l'expression. Ils en ont reçu le regard : ils ont gardé sa face sur la face<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 171.

RACHEL BOUVET

De fait, l'exemple de la civilisation chinoise est de loin le plus éloquent dans la réflexion sur le concept de paysage, ainsi que le montre bien Augustin Berque dans ses ouvrages<sup>30</sup>. Ceci dit, le paysage peint n'est qu'une manière d'envisager le paysage. Celui-ci peut être également de nature littéraire, comme dans la citation suivante :

Peu de ciel, et beaucoup de sol. Des monts entassés  
qui sont l'œuvre et le témoin et l'effort de la terre.  
Des nuages tombant des nues et pénétrant et  
soulevant les épaulements solides des monts. La  
plaine, à peine acceptée, savoureuse, nécessaire :  
elle se laboure, s'ensemence, se récolte, mais ne  
se peint que rarement. Point d'homme ici, ou juste  
ce qu'il faut pour imposer une stature humaine<sup>31</sup>.

La description vise à créer chez le lecteur un paysage mental, un objet de pensée<sup>32</sup>. Jusque-là, rien de bien différent, semble-t-il, des descriptions habituelles. Sauf que la lecture du passage suivant nous force à prendre conscience de ce que nous faisons lorsque nous lisons, nous oblige à imaginer tout en nous observant nous-mêmes en train d'imaginer. L'expérience de lecture se rapproche de l'expérience de la contemplation esthétique puisque l'impression dominante est que nous sommes en train de construire nous-mêmes un paysage :

[...] c'est vous-mêmes, Spectateurs, qui devez,  
mieux qu'un mime de théâtre, tenir le rôle  
de l'homme ici : et de la sorte : Le peu de ciel  
qui persiste coiffe votre front. L'écorce de la

---

<sup>30</sup> Voir à ce sujet les travaux d'Augustin Berque, en particulier *Médiance. De milieux en paysages*, Paris, Belin, 2000 [1990].

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Pour un aperçu plus détaillé des différentes manières de concevoir le paysage, consulter le chapitre intitulé « Le paysage désertique » de mon essai *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert* (Montréal, XYZ éditeur, 2006, p. 29-77).

## POUR UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE LA LECTURE

montagne vient plaquer sur vos yeux son grand masque. Les deux versants, propices aux échos, encapuchonnent vos oreilles. Il n'y a point d'hommes autres que vous? Mais le Paysage, bien contemplé, n'est pas autre lui-même, que la peau – trouée par les sens, – de l'immense visage humain<sup>33</sup>.

Le paysage n'existe qu'à partir du moment où il est « construit » (peint, écrit, pensé, imaginé) : c'est ce que nous rappelle la dernière phrase, qui fait fusionner le visage et le paysage. Il n'y a de paysage peint qu'à partir du moment où il y a un regard; il n'y a de paysage littéraire qu'à partir du moment où il est lu. Les formes de la terre renvoient à la morphologie du visage humain : microcosme et macrocosme se rejoignent, non pas pour placer l'homme au centre de la nature, comme maître incontesté de tout ce qui se cultive, mais bien pour incorporer le paysage. Si la langue a souvent servi à créer des métaphores organicistes, découlant d'une lecture de la terre à partir des différentes parties du corps humain<sup>34</sup>, – pensons au col entre deux montagnes, aux mamelons des collines, au flanc des vallées, aux bras des fleuves et aux coudes des rivières, aux mesures en pouces ou en pieds –, il s'agit ici presque d'un renversement, dans la mesure où c'est la lecture des mots qui suscite « l'enveloppement » dans la nature. Le lecteur est appelé à s'immerger, à plonger tête première dans cet univers de pensée, à entrer en relation avec les nuages, les monts, la terre, de manière corporelle, du moins en pensée. Ce sont donc les ressorts perceptuels de la lecture qui sont concernés ici : lire, c'est faire comme si on entendait quelqu'un nous décrire les peintures, faire comme si l'on voyait véritablement ces tableaux au lieu de simplement déchiffrer des mots. Se projeter

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Vincent Berdoulay, « La métaphore organiciste. Contribution à l'étude du langage des géographes », *Annales de géographie*, n° 507, 1982, p. 573-586.

corporellement dans l'image, faire entrer son front, ses yeux, ses oreilles dans le tableau, immerger son propre visage dans le paysage, voilà qui fait en sorte de lui donner soudain une dimension cosmique, d'abolir les frontières entre l'humain et le monde, entre la littérature et la peinture, entre la lecture et l'écriture. Car une certaine complicité se noue, dès lors que l'auteur nous fait plonger tête première dans l'océan des mots, qu'il nous incite à observer le pas à pas de notre lecture, qu'il nous indique, d'un signe de la main, les gestes à poser.

### Lecteurs complices

Souvent considéré comme un écrivain-voyageur, il est difficile de ne voir en Segalen qu'une rangée de plus dans la « bibliothèque », pour reprendre la métaphore de Christine Montalbetti, même si ses livres sont effectivement placés sur l'un de ses rayons. Dans un ouvrage théorique sur le récit de voyage<sup>35</sup>, celle-ci explique en effet que l'une des stratégies les plus récurrentes dans ce genre littéraire consiste à puiser dans l'énorme bibliothèque constituée au fil des siècles par tous les voyageurs, immense répertoire de citations que l'écrivain transporte avec lui. La lecture que fait White – faisant lui aussi partie des écrivains-voyageurs – des textes de Segalen possède quant à elle une tonalité affective indéniable. Au fil des lectures, un lien mental se crée, un lien d'auteur à auteur, qui évoque davantage l'idée du compagnonnage que celle des jeux d'influence, angle privilégié le plus souvent dans le domaine littéraire. Il s'agit plutôt de se mettre en route en compagnie d'un auteur disparu, de reprendre le mouvement là où il l'a laissé, un peu comme le conteur, qui garde en vie la littérature orale en la transmettant d'une génération à l'autre. Chez White, la lecture prend la forme du nomadisme, du cabotage, du compagnonnage, dans la mesure où il se met au diapason d'un écrivain dont le mouvement même évoque la géopoétique.

---

<sup>35</sup> Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1997.

## POUR UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE DE LA LECTURE

Invertissons maintenant le sens du courant : plutôt que de naviguer dans le même sens que celui de l'auteur, d'avoir en commun un projet d'écriture ou de voyage, une démarche orientée vers la création, laissons-nous soulever sur la crête des vagues puis glisser jusqu'au creux du texte, avant de revenir sur nos pas pour entrevoir l'itinéraire de lecture parcouru. Installons-nous dans une posture lecturale – inconfortable, certes, car il faut être prêt à être bousculé par les flots –, et tentons de varier les voiles, de les adapter à chaque nouvelle situation, de déployer une panoplie de focs, de huniers et de misaines, pour saisir le texte de différentes façons. Nous pourrions alors nous sentir complices d'une voix et d'un regard :

Vous voilà devenus mes comparses, mes complices. Vous pouvez tout voir, désormais. Regardez donc : je déroule la première de ces Peintures, la Première Magique<sup>36</sup>.

Cette lecture orientée vers *l'intentio lectoris*<sup>37</sup> plutôt que vers *l'intentio auctoris* oblige à évoluer à contresens étant donné qu'il faut revenir sur ce qui a déjà été lu, suivre ses propres intuitions, se soumettre aux turbulences constantes. N'étant pas conjugée à une démarche d'écriture, mais prenant place dans un travail de recherche et d'analyse de textes, il s'agit là aussi d'une lecture nomade puisqu'il s'agit de relire plusieurs fois le même texte en faisant varier les angles d'approche. Ceux-ci s'établissent à partir de certains rapprochements dus à la sensibilité, à l'intuition, plutôt qu'à un principe d'analyse identifié avant même de commencer l'étude, qu'à une méthode systématique résultant d'une réflexion mûrement aboutie. Des rapprochements issus de la subjectivité du lecteur, de son expérience des lieux, de son trajet, qui le conduisent à réfléchir sur sa propre présence au monde. Des rapprochements permettant de déployer des figures spatiales dans lesquelles le lecteur s'abîme, fasciné, tout heureux de pouvoir se perdre dans

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>37</sup> Eco, *Les limites de l'interprétation*, *op. cit.*

RACHEL BOUVET

ses propres pensées. Opter pour une approche géopoétique de la lecture implique de privilégier un rapport à l'espace fondé sur la mobilité, le mouvement, plutôt que sur la stabilité, la surface à occuper; une posture ouverte, une attention dirigée vers l'avant, autrement dit soumise à une certaine tension, une attitude où la pensée ne se dévoile qu'en cheminant; une pratique sémiotique fondée sur le dynamisme plutôt que sur une définition rigide des signes et donnant davantage de prise à l'évocation qu'à la représentation; une visée interprétative plutôt qu'un résultat d'analyses cohérent, univoque, fermé sur lui-même; une déstabilisation qui déporte sans cesse le lecteur vers un ailleurs, vers le dehors, là où les paroles bruissent à la manière du vent dans les voiles, là où on peut plonger tête première dans les tableaux parlés d'une lointaine époque au risque de se transformer, soi-même, en paysage.



Denise Brassard  
Université du Québec à Montréal

## ***Rabatteur d'étoiles de Rachel Leclerc. Essai de lecture géopoétique***

« [S]i je dis “géopoétique” plutôt que “cosmopoétique”, précise Kenneth White, c’est pour indiquer que le cheminement a lieu dans l’espace terrestre plutôt que dans l’espace lunaire ou martien, mais on peut évidemment marcher sur un chemin terrestre avec un “esprit cosmique”<sup>1</sup>. » *Rabatteurs d'étoiles* de Rachel Leclerc<sup>2</sup> emprunte une voie semblable, suivant un chemin terrestre avec un esprit cosmique. Ce trajet a donné l’impulsion à la lecture d’inspiration géopoétique que je propose dans cet article; elle ne vise pas à qualifier la poétique d’une auteure dont l’oeuvre ne saurait être associée au mouvement géopoétique, mais à rendre compte d’une expérience personnelle, faisant sa juste part à la subjectivité. Mon objet étant plutôt la dynamique de la lecture que l’acte de création en lui-même, la question qui sous-tend mon analyse est moins de savoir comment la proximité à la terre peut renouveler le langage poétique que de savoir comment

---

<sup>1</sup> Kenneth White, *Le Plateau de l’Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 35.

<sup>2</sup> Rachel Leclerc, *Rabatteurs d'étoiles*, Montréal, Éditions de l’Hexagone, 2003 [1994], 75 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront données entre parenthèses suivant la citation, précédées de la mention *RE*.

Denise Brassard, « *Rabatteur d'étoiles* de Rachel Leclerc. Essai de lecture géopoétique », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L’exploration géopoétique de l’espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l’imaginaire, coll. « *Figura* », n° 18, 2008, p. 147 - 164.

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

la parole poétique peut transformer notre rapport aux lieux. Je me concentrerai sur les deux premières parties du livre, en particulier la seconde, celle qui s'apparente le plus à une exploration géopoétique de l'espace, et qui fera l'objet d'un commentaire détaillé.

Rachel Leclerc est originaire de la Gaspésie. Bien que l'eau, le fleuve, la mer soient des figures récurrentes dans sa poésie, *Rabatteurs d'étoiles*, recueil réunissant trois suites<sup>3</sup> de poèmes en vers à tonalité tantôt narrative, tantôt méditative, tantôt invocatrice, est sans doute le livre le plus imprégné des paysages gaspésiens. L'instance énonciatrice y est dans un rapport étroit avec le paysage. Qu'elle se trouve dans ou hors le « domaine », lieu désigné à plusieurs reprises, qu'on identifie soit à la propriété familiale située à la campagne (« la maison du père » [RE, p. 16]), soit à la demeure urbaine où elle élit finalement domicile, c'est toujours par rapport au paysage marin ou fluvial qu'elle semble s'orienter. À la ville, qu'elle se surprend à haïr lorsque l'hiver y installe la mort, elle aspire à retrouver la mer<sup>4</sup> :

[...]  
il a neigé cette nuit du vingt-trois avril  
quartier vétuste cerclé d'une moiteur glaciale  
c'est l'abdication de la moindre beauté  
et la ville me surprend à la haïr  
dans cette rue où la laideur est souveraine  
(RE, p. 18)

---

<sup>3</sup> Intitulées respectivement « Le sacrifice », « Les dieux peuvent venir », « Le jardin chinois ».

<sup>4</sup> Au fil du recueil, à la faveur de ce retour vers les lieux de l'enfance, un lien se trame entre la *mer* et la *mère*. Ce n'est certainement pas un hasard que la dernière partie du recueil, « Le jardin chinois », soit dédiée « à la mémoire de ma mère » et soit l'occasion d'un dialogue avec la mère.

DENISE BRASSARD

Tu m'emmèneras bientôt voir les montagnes  
la colonne du fleuve en sa permanence  
avec la mer qui bat plus loin et qui nous presse  
(*RÉ*, p. 19)

Le livre s'ouvre sur un sacrifice, comme l'indique le titre de la première partie (« Le sacrifice »). Il faut, la fin du poème liminaire le prescrit, « trahir l'ancêtre/et tuer la demeure » (*RÉ*, p. 15). La nécessité de retourner dans ce creuset de la mémoire que sont les paysages gaspésiens semble avoir pour corollaire un arrachement, une déchirure. Il est abondamment question de départs dans ce livre, d'abandons, d'orphelins et de générations sacrifiées. Comme si l'habitation du territoire devait d'abord passer par une défamiliarisation, une déterritorialisation, une rupture des liens. En cela la structure du livre est parlante : la partie centrale, qui s'approche le plus d'une expérience géopoétique du paysage, est précédée et suivie de suites où la narratrice se trouve en ville, où par conséquent le paysage est fantasmé, soit sur le mode de l'anticipation (la première), soit sur le mode de la remémoration (la troisième). Le sacrifice va donc de pair avec le paysage. En effet, que reste-t-il une fois les liens filiaux rompus, une fois la demeure tuée, sinon le paysage seul, la campagne vidée de ses habitants, un territoire désert propre à accueillir la solitude du sujet?

Dans un tel contexte, il convient de prendre le mot « sacrifice » très au sérieux. Ce que fait la narratrice est de l'ordre du sacré et recèle un pouvoir de régénération. En se prêtant à « l'absolu dérèglement des alliances » (*RÉ*, p. 21), elle ne rejoue pas tant la mort de ses ancêtres qu'elle ne prend sur elle le poids de leur sacrifice. Son sacrifice est une offrande, laquelle rend le territoire propice, de nouveau habitable, non seulement par elle, mais par ses ancêtres qui s'en trouvent réhabilités. Une fois la demeure tuée, une fois les liens au territoire déliés, il reste aussi le temps : l'hiver, sur quoi le recueil s'ouvre, et les autres saisons (évoquées à plusieurs reprises), qui sont plutôt des mesures du temps

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

que de l'espace. Ce subtil ancrage dans la temporalité a pour incidence de surdéterminer tant les paysages que l'identité des personnages. C'est le cas par exemple dans le poème qui suit :

Des orphelins oisifs emplissent la ruelle  
revenus habiter leur tranchée solitaire  
ils ont la peau rêche des fruits prématurés  
une voix sableuse qui les précède en cortège  
et ricoche sur les murs comme un aveu de  
[dissidence  
ils ont la liberté définitive et encombrante  
des grands vieillards qui s'éloignent dans le ciel  
en faisant un bruit de soie chiffonnée  
(*RE*, p. 17)

Les orphelins portent des marques distinctives issues de la temporalité (« la peau rêche des fruits *prématurés* »; « voix sableuse qui les *précède* en cortège »; « ils ont la liberté [...] des grands *vieillards* qui *s'éloignent* ») faisant coïncider jeunesse et vieillesse, si bien qu'il est impossible de fixer leur âge. Il s'agit, en somme, d'*habiter l'histoire*, mais une histoire beaucoup plus longue que celle du seul sujet et des membres de sa famille, une histoire qui remonterait aux âges les plus anciens du territoire et de ceux qui s'y sont installés, qui y ont croisé leurs sangs et versé leur sueur, et c'est en vertu de ce temps ouvert par l'espace que l'expérience géopoétique est possible.

Ce rapport particulier de la narratrice au paysage ouvre un passage vers un temps autre, qui pourrait être le temps géologique, mais aussi bien le temps cosmique ou astronomique, puisqu'il est question d'étoiles dans ce livre. En retour, le paysage revêt un caractère humain; se déployant comme un hommage à ceux et celles que le territoire a sacrifiés, il leur sert de sépulture ou semble avoir recueilli leur présence.

Tu m'emmèneras et peut-être verras-tu  
cette partie de moi qui te reste étrangère

DENISE BRASSARD

la patience des femmes parmi les pierres  
ne ferme pas les yeux sur le massacre  
toi aussi tu es le fils qu'on éreinte  
tu es le pâle rescapé de la démence  
regarde tes sœurs et apprends  
toutes barricadées sous le territoire  
elles sont devenues plage de galets  
ou sentier de prêles  
mais ne vois-tu pas ce qu'elles attendent  
ne vois-tu pas ce qui se meurt  
(*RE*, p. 20)

Associés à « la patience des femmes », les pierres, les galets deviennent des objets de résistance; ils résistent dans le temps comme la plage résiste au battement, au rabattement de la mer. C'est par cette rencontre du mouvement et de l'immobilité que le temps humain s'ouvre au temps géologique. Quoi, mieux qu'une pierre, habite le temps et s'approche de l'étoile par sa durée et son destin? La pierre, et le galet en particulier, est le microcosme de l'univers du recueil et du temps de la narratrice. Comme une île, il offre un appui, un refuge. En lui se relie l'enfance (« le plaisir à la ricoche<sup>5</sup> », en réponse à la mer) et l'éternité.

---

<sup>5</sup> C'est par cette expression que Michel van Schendel caractérise certaines formes de la répétition, figure centrale du livre et qui sollicite de multiples instances, de la répétition de vocables à la relance d'un vers à l'autre et de poème en poème. Elle est à entendre ici, comme le précise le préfacier, « comme variation et modification. Selon les voies du retour — la *prorsa* du poème — qui n'a de sens qu'à instruire ce qui est devant et qu'à accepter d'en être figuré » (« Préface. Le chemin et la mer » [*RE*, p. 9]). Pour mesurer la force de figuration de la répétition, qui à la fois crée l'image et la transforme, qu'on relise cette remarque éclairante de Kenneth White à propos de Charles Olson : « Pour trouver une notion active de l'image, Olson consulte l'entomologiste Linné. Chez Linné, l'image est la forme parfaite que prend un insecte à la suite de ses métamorphoses. » Kenneth White, *op. cit.*, p. 71.

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

Crois-tu que j'aime à le dire  
ce qui meurt emporte avec lui  
dans un absolu dérèglement des alliances  
sa convoitise et sa plainte  
sa déconvenue  
ce qui meurt n'a pas grand-chose  
à se mettre sous la dent  
que la mémoire de ses fils  
inutile offrande  
avec son tribut de vent et de cendres  
ce qui meurt est le souvenir  
le frêle  
et dernier rugissement sous les pierres  
(*RE*, p. 21)

Contrairement à celle qui clôt le poème précédent, la question posée ici est essentiellement rhétorique. Il s'agit d'un constat, d'une affirmation déguisée, qui n'a peut-être pour fonction que de résister au silence des disparus, à la mort emmenant tout avec elle. D'une telle question une urgence sourd, telle une source, une insistance de la mémoire, celle de retenir ce qu'emporte la mort. Or ce qui semble en cause ici, et qui résonne à travers cet étrange clin d'œil à Rimbaud<sup>6</sup>, c'est le pouvoir de la parole de tenir le paradoxe qui la fonde : celui de résister, par la répétition même, au temps qui la rabat vers le silence comme une bête vers la mort. Peut-être la parole poétique, à l'instar de la mémoire des fils, est-elle une « inutile offrande »? Et qu'est-ce au juste qui est donné en offrande : la mémoire? les fils? Les deux peut-être. Puisque les alliances sont dérégées, aussi bien dire que le sens lui-même est voyageur. Or cette alliance, cette nouvelle

---

<sup>6</sup> Rappelons que pour Rimbaud, le poète qui veut se faire Voyant, comme il le précise à Georges Izambard dans une lettre du 13 mai 1871, doit « arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens* ». Arthur Rimbaud, « Lettres dites du Voyant », *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1973, p. 200. C'est l'auteur qui souligne.

DENISE BRASSARD

alliance du langage et du sens, n'est-ce pas là la prétention de la poésie? N'est-ce pas elle qui laisse un « souvenir » « frêle », un « dernier rugissement sous les pierres »?

Comme si la narratrice voulait mettre à l'épreuve sa parole, le dernier poème de la première partie est une sorte de défi lancé aux dieux en même temps qu'aux ancêtres :

Tous mes gris-gris lâchés sur le vent  
les yeux brûlés par le vif horizon  
j'attends comme un mât totémique  
le défilé des ombres au-dessus de ma tête  
le tournoiement des spectres sur le littoral  
qu'ils viennent tous qu'ils viennent donc  
se haïr en moi qu'ils viennent vociférer  
sur mes épaules et capituler dans ma voix  
j'attendrai l'insomnie dans les reins  
pour que je puisse t'aimer encore  
pour que le temps m'appartienne j'attendrai  
qu'ils viennent s'anéantir une dernière fois  
(*RE*, p. 22)

Ici, plutôt que de s'adresser à un « tu », comme elle le fait dans le poème précédent, elle endosse les deux identités (celles du « tu » et du « je ») et tient tête aux rigueurs du paysage en adoptant elle-même une posture verticale (en lieu et place du fleuve<sup>7</sup>), et en se donnant des attributs sacrés. Il n'est rien, depuis l'aveuglement (« les yeux brûlés par le vif horizon ») jusqu'à l'attente (« j'attendrai comme un mât totémique ») qui ne soit assumé par le sujet. Ce faisant, ce sont toutes les identités, y compris celles des femmes patientes et des fils de famille sacrifiés, qu'elle recueille en elle. Par sa dynamique d'exposition et d'ouverture, ce poème se donne comme le lieu même de la perception et de la présence. Lieu de croisement du ciel et de la mer, des galets et des étoiles, il

---

<sup>7</sup> « Tu m'emmèneras bientôt voir les montagnes/la colonne du fleuve en sa permanence » (*RE*, p. 19).

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

est également le centre du livre (« Les dieux peuvent venir », titre de la partie centrale du livre, pourrait servir de titre au poème), mais aussi bien son socle; en marquant doublement la présence du sujet, il mue le rabattage en cycle. En invitant les dieux et les ancêtres à venir se haïr en elle, elle endigue la haine qu'elle a elle-même portée à la ville. Le fleuve vertical rencontrant l'horizontale ruelle, c'est donc également la ville et la campagne qui se trouvent réunies. Une fois toutes les identités, tous les lieux endossés, elle devient elle-même le lieu, lieu de rencontre et d'affrontement, mais aussi lieu de libération.

Pour que la rencontre du sujet avec le paysage soit libératrice, la condition serait l'épuisement de la haine, la fin des sacrifices, l'amour et la réconciliation. Mais auparavant les ancêtres et les dieux doivent être sacrifiés, et pour cela la narratrice, qui les contient tous, doit se donner elle-même en sacrifice. Une fois le « nombre » congédié, elle se trouve enfin seule devant le paysage, face « au fragile », consentant à disparaître, comme si la rencontre de la mer et de la terre, partageant sa fragilité et disposées à recueillir ses restes, lui tenait lieu de réconfort. Du coup le combat devient moins cruel, le sacrifice moins lourd, et le passé s'ouvre sur un temps mythique.

On s'avance sur les bords de la terre  
jusqu'à ne plus voir que la mer  
on assiste au fragile  
au combat de la baie lumineuse  
on revient sans le nombre  
presque dévasté par le voyage  
devenu poussière soi-même  
comme si on avait marché  
sur Constantinople  
(*RE*, p. 25)

Marcher sur, ça veut aussi bien dire marcher dans (un lieu, une place, une rue), qu'envahir, prendre le contrôle d'une ville,

DENISE BRASSARD

par exemple, la posséder. Ici il est question de Constantinople, ancienne capitale de l'Orient chrétien. Il s'agit donc encore une fois de défier les dieux, mais cette fois ce serait le pouvoir religieux de l'envahisseur de l'Amérique – en opposition aux gris-gris et aux totems du poème précédent –, fondé sur un ordre temporel, qui est visé<sup>8</sup>. Le temps linéaire et humain ne le cède au temps cosmique et mythique que si l'espace terrestre disparaît avec le sujet qui s'y laisse absorber (« jusqu'à ne plus voir que la mer »; « devenir poussière soi-même » : lire *poussière d'étoile*).

Dans ce face à face avec le paysage, la terre et la mer ne vont pas sans se livrer à quelque affrontement, et il semble alors que la réconciliation soit difficile.

Voici le terrestre et le connu  
l'aérienne patience des montagnes  
comme si la mer n'attendait pas  
que l'on dresse une table  
un langage peut-être  
pour la réconciliation  
(*RE*, p. 26)

Le sujet partage l'impatience de la mer qui le tient comme un aimant, une seconde nature. Le langage « pour la réconciliation » serait-il la poésie, faisant écho aux vagues qui rabattent le ciel et la mer sur la terre, la fragile, la friable? Mais où cette répétition se joue-t-elle? Et comment au juste parvient-on à la réconciliation?

Le terrestre est soit connu (« voici le terrestre et le connu »), soit évanescent (« l'aérienne patience des montagnes »). Soit immobile, soit fuyant. Alors que la mer, elle, est les deux à la fois<sup>9</sup>, elle part et revient, au gré des vagues et des marées,

---

<sup>8</sup> Le christianisme est une religion eschatologique : l'avènement du Christ marque le début de l'histoire et la Parousie la fin des temps.

<sup>9</sup> Virginia Woolf ne parle-t-elle pas de « l'extrême fixité des choses

*RABATTEUR D'ÉTOILES* DE RACHEL LECLERC

entraîne et élève mais aussi bien rabat. Les étoiles, les pierres. Se répète aussi. Nous rebat les oreilles en rabâchant les mêmes eaux (cela aussi résonne dans le titre du livre et souligne l'importance de la répétition).

Si l'on veut réconcilier la terre et la mer, il convient de plonger dans les profondeurs des flots, là où le mouvement se fait plus lent, là où la patience a encore une prise.

Enfants des falaises on apprenait  
la peur des profondeurs marines  
on s'y trouve maintenant  
avec le nom attaché aux pieds

depuis qu'on n'existe plus  
on fait des patiences  
avec les méduses

on attend  
que la mémoire leur revienne  
(*RE*, p. 27)

La mémoire des méduses réveille celle des lieux, du territoire, du continent. C'est une mémoire si ancienne qu'elle entre en consonance avec l'éternité. Plus on creuse dans le sol et sous le niveau de la mer, plus on remonte loin dans le temps, plus on s'approche des étoiles et de l'éternité.

On met au jour  
les graphies du tertiaire  
on arrache à la commune  
ce qui lui reste d'aveux à faire  
avant d'entrer en collision  
avec l'éternité

---

mouvantes » à propos des vagues?

DENISE BRASSARD

au quaternaire c'était encore  
le purgatoire des atomes  
(*RE*, p. 28)

Pourquoi ce mot, « commune », dans un poème d'une écrivaine québécoise, et qui n'est pas de l'âge à avoir fréquenté les communes? Synonyme de municipalité en France, le mot désignait anciennement une ville affranchie du joug féodal, que les bourgeois administraient eux-mêmes. C'était donc une ville « désaffiliée », pour prendre un terme en vogue. Voilà déjà un sens possible : la commune comme lieu de dérèglement des filiations. Il est par ailleurs évident que le mot dénote la communauté, en l'occurrence celle qui s'est établie en bordure de mer. Mais j'invoquerais une autre raison à l'utilisation du terme, qui rencontre de près ce dont parle Kenneth White à propos du projet fondamental de la poésie :

En même temps qu'il pénètre aux sources de lui-même, le poète pénètre aux sources du langage, éprouvant les mots dans leur substance et non pas seulement dans leur signification. « Les poètes [...] s'enfoncent dans la nuit du logos — jusqu'à ce qu'enfin ils se retrouvent au niveau des racines où se confondent les choses et les formules » (Francis Ponge)<sup>10</sup>.

Ce qui donne au mot « commune » son sens particulier, absent des dictionnaires, éminemment poétique, se passe *dans le poème*. Tout se joue dans les sonorités : il y a une rencontre phonétique entre la *commune* qui entre en *collision* avec *l'éternité*. Résultat : elle *éclate en atomes*. On peut enfin entendre dans le mot la formule comparative « comme une ». La commune éclatée, la narratrice voit son regard fragmenté en autant d'éclats de miroir, échappant ainsi à l'illusion d'être *comme-une*. Ainsi le saut diachronique jusqu'au quaternaire entraînerait l'éclatement et l'atomisation identitaire du sujet,

---

<sup>10</sup> Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, Grasset, 1978, p. 46.

*RABATTEUR D'ÉTOILES* DE RACHEL LECLERC

ce qui accroît d'autant son potentiel d'accueil. Et en effet, poursuivant la lecture, on constate qu'à la « commune » répond l'« anarchie » du poème suivant, laquelle vient une fois la commune éclatée et rejoint le purgatoire des atomes.

Ce matin la mer  
vient faire son bilan  
et remporte le tout  
restent les humains pour veiller  
sur la gravité humide des roches  
et le chemin des escargots  
reste l'anarchie  
dans le regard des animaux  
(*RE*, p. 29)

Quel est donc le bilan que la mer vient faire? Celui d'une disparition, celle du nombre entier (la commune), décomposé, réduit en fractions. Et cette remontée dans la mémoire du territoire habité via le regard éclaté du sujet se poursuit à travers le règne animal, placé en regard du règne minéral, suivant une dynamique d'emboîtement.

Le poème suivant reprend les assonances et les allitérations, amplifiées par la répétition et le déplacement :

Reste le reste  
derrière des portes closes  
et des yeux sans transparence  
  
rien à tirer du ciel  
aujourd'hui sans gravité  
qu'un zeste de vent  
pour dresser la lumière  
(*RE*, p. 30)

D'un poème à l'autre, on entend la mer faire ses comptes comme on compte les vagues qui rythment l'érosion du paysage. L'appui du mot, à mesure que s'accroît l'effacement,

DENISE BRASSARD

se déplace de la première à la dernière syllabe, puis à celle du milieu (reste/zeste/dresser). On peut y entendre tour à tour le préfixe « re » de la reprise; le mot « esse » : crochet en s fixé à l'extrémité du fléau de la balance pour suspendre les plateaux (puisque la mer fait ses comptes, prend la mesure de la disparition); l'interrogation « est-ce », comme dans la question « qu'est-ce qui reste? » qu'on pose après le retrait des vagues et que la mer elle-même n'a de cesse de reprendre au fil de ses rafles. Car en effet ces répétitions, ce rabattement opèrent également un déblaiement, un nettoyage, un délestage. Un ciel sans gravité est un ciel sans plage. Aussi bien le corps dépris peut-il entrer dans la lumière, passer « dans le bleu » et se reposer :

À la fin du jour  
le corps passé dans le bleu  
au bord des falaises  
femmes et hommes se reposent  
comme dans un tableau de Hopper  
(*RE*, p. 31)

À la fin du jour, l'aveuglement, le vide éprouvés par le sujet s'étendent au paysage et en font un lieu de réconciliation et de repos. Repos de soi, repos du lieu :

Être une pierre en cette contrée  
dans la disparition du même  
et du soi-même  
être une pierre  
ne pas être du pays  
(*RE*, p. 32)

Être une pierre, c'est échapper à soi-même et au pays, à l'espace et au temps humain, pour entrer dans l'espace et le temps cosmiques. Avec le même (la commune, le nombre) disparaît le soi-même (l'ego). Ici semble se concrétiser une autre visée de la géopoétique, qui consiste à sortir la conscience de l'humanisme et surtout du psychologisme pour l'ouvrir à

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

une autre forme de connaissance, informée par l'expérience cosmique.

Ce dernier poème semble marquer un seuil : dans ceux qui suivent, le sujet paraît apaisé. La correspondance entre les étoiles et les éléments terrestres<sup>11</sup> de même qu'entre les âges ne passe plus par l'affrontement, mais, semble-t-il, par la voie d'une heureuse ou à tout le moins harmonieuse réminiscence.

Il y a toujours un vieux  
qui descend l'escalier de bois  
et va faire son rapport aux agates

un garçon pressé vient demander  
si la terre continue par ce chemin

toujours un vieux qui remonte  
l'escalier des souvenirs  
(*RE*, 34)

Il ne s'agit pas ici de simples souvenirs, mais d'une véritable irruption du passé dans le présent — une présentification du passé incarné par le vieux qui remonte le cours de l'histoire jusqu'à se confondre avec le garçon. En même temps que la remontée de « l'escalier des souvenirs » revivifie le passé, la mer s'élève jusqu'au ciel et prend d'assaut les montagnes (« Au loin les montagnes/humides/coincées/prises d'assaut par le gris » [*RE*, p. 35]).

Quand nos pères revenaient du Klondike  
sur nos heures de vaste ensommeillement

---

<sup>11</sup> « Le doux rassemblement/des feux sous la tente/la rumeur des étoffes qu'on chiffonne/et des sacs entrouverts pour le sommeil// mais avant on a reconnu des cités/dans la chute des étoiles/on a presque nommé/tous les grains de la nuit » (*RE*, p. 33) Ici, le toit de la tente semble tenir lieu de voûte céleste. Les étoiles chutent comme Constantinople, on peut donc y voir des cités. Une fois sur le sol, les « grains de la nuit » s'apparentent aux agates du poème suivant.

DENISE BRASSARD

au fond des fenêtres  
derrière les chambres  
les montagnes veillaient  
plus grandes que la maison  
plus fortes que les bêtes  
impérissables  
à l'entrée du domaine  
(*RE*, p. 36)

Dans le souvenir de la narratrice, les perspectives sont renversées : les montagnes, personnifiées, se trouvent à l'intérieur de la demeure. Cette vision animiste et carnavalesque, à travers laquelle les choses et les êtres apparaissent disproportionnés, est l'une des formes de l'irruption du passé (ici l'enfance de la narratrice) dans le présent de l'énonciation. Dès lors, le mouvement vertical qui anime les poèmes depuis le début, plutôt que de se faire de haut en bas (la neige qui tombe, le regard qui creuse, etc.), se fait de bas en haut.

Les fumées de l'usine là-bas  
comme des robes qui montent au ciel  
(*RE*, p. 37)

Et bientôt l'eau, dont l'impatience semble calmée, s'élève  
tel l'oiseau et s'empare du paysage :

La grande marée  
le beau manège  
dans la paix de très anciens nuages  
déroulés jusqu'à l'abatement  
(*RE*, p. 38)

Jours de traces et de bruine  
l'eau perle sur les toiles tendues  
les morceaux de verre dépoli  
et le bois peint des tables

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

un oiseau monte désolé  
et lâche une plainte  
de l'autre côté du brouillard  
(*RE*, p. 39)

Le poème suivant semble toutefois ralentir cette élévation, accusant à nouveau un mouvement descendant auquel s'associent une perte et un empêchement :

Après la déclinaison des étoiles  
tu pourras dormir sans méfiance  
mais sans désir  
le cœur ensablé  
on ne te reconnaîtra pas de sitôt  
le droit de monter la garde  
aux lieux des passages séculaires  
(*RE*, p. 41)

La mer, en rabattant la plage, les galets et jusqu'aux étoiles, compromet le fragile équilibre entre ciel, terre et eau et risque d'emporter dans son mouvement tout le paysage. La poésie est une vigie, elle a pour fonction de maintenir cet équilibre. Le poète a pour tâche de monter la garde aux carrefours du sens, de veiller à son avènement. Il marche dans les pas de ceux qui l'ont précédé (ici notamment le poète aux semelles de vent) en relayant la parole poétique et en l'actualisant. Mais la répétition comporte sa part de destruction. En outre le droit de veille se voit contesté. Il se pourrait qu'avec lui le pouvoir du poème soit nié, devenant nul et non avenu, et du coup la remontée dans le temps, l'aveuglement, l'oubli de soi ne seraient qu'endormissement, ensablement, voire anéantissement. Il importe donc d'être une *parole vive*, et pour ce faire le veilleur doit se faire voyant : baisser la garde qui l'extrait du paysage (renoncer à la représentation) et faire corps avec lui (être une pure présence), s'y perdre au besoin, devenir pierre qui roule, galet charrié par les vagues. Et voilà qu'à nouveau la voix s'anime et interpelle l'univers, lance une prière dans l'air comme on lance un galet dans la mer. Et

DENISE BRASSARD

dès lors la mémoire des ancêtres semble elle aussi apaisée et réhabilitée.

Pitié pour ces temps de grève anémique  
et ce peuple désarmé jusqu'au sang  
c'est le glas qui sonne dans chaque vague  
pour les cœurs accostés dans les dunes grises  
le feu du sel sous la crête glacée  
pitié pour nos pères et nos mères  
enchevêtrés dans les fosses marines  
(*RE*, p. 43)

Sa prière s'élève et avec elle s'élèvent les âmes des sacrifiés,  
à la faveur d'un vent chaud qui complète le cycle :

Tu rajoutes du bois au feu  
un vent chaud fait lever les pollens  
le soir procède à ses ruptures familiares  
les dieux peuvent venir  
nous témoignerons  
du vacarme de l'amour  
(*RE*, p. 46)

Du choc de la commune en collision avec l'éternité et qui fait remonter jusqu'au purgatoire des atomes, en un retour du mouvement on passe à un rituel intime : deux personnes, dont l'une alimente un feu de bois. Sacrifice modeste, qui pourtant, par l'énergie et la chaleur qu'il dégage, permet au pollen de s'élever dans l'air comme des atomes, des étoiles, puis, regagnant finalement la terre, de faire renaître la vie.

Ici s'achève cet essai de lecture. Je conclurai par quelques remarques sur la poésie comme expérience qui me permettront à mon tour de remonter de l'acte de lecture à l'acte de création. La parole vive dont il vient d'être question, prenant ici la forme du poème, n'est pas une simple relation de l'expérience géopoétique. Si elle peut en être le prolongement, elle en constitue aussi souvent le fondement, en ce sens que la parole qui se forme et prend forme à l'intérieur de soi participe de

RABATTEUR D'ÉTOILES DE RACHEL LECLERC

l'expérience du paysage. En fait les deux vont de pair : la voix émergeant stimule le regard qui à son tour relance les mots et les fait vibrer dans toute leur singularité, tant matérielle que sémantique.

Il y a dans la stase poétique une intensité de présence et d'attention au sens qui donne de l'acuité perceptive (à tous les sens), et dans le dynamisme d'une image bien sentie un appui solide à une relation authentique avec tout ce qui nous ébranle, nous déporte, ou encore nous rapproche de nous — de certaines réactions, émotions, réflexions qu'on cherche autrement à éviter. C'est à travers cette parole que s'actualise la présence, au moment où, consciemment ou non (je ne me dis pas nécessairement que je suis en train d'écrire un poème, et pourtant ça bruit en moi), quelque chose qui s'alimente de l'instant de la rencontre (« qui est à l'aurore de toute poésie véritable<sup>12</sup> », dit Kenneth White) entre le paysage et moi cherche à se dire. L'intensité de cette rencontre m'oblige à sortir du langage de la communication pour chercher ailleurs les mots, la forme adéquate. Alors une voix s'élève, qui n'est pas tout à fait la mienne, pas non plus celle d'une narratrice qui me serait étrangère; elle viendrait en somme d'un *moi hors de moi*, un moi à l'écoute, un moi dépris de moi et rendu plus libre par cet effort consenti à la parole réconciliatrice, non en vue de former une *commune*, mais une communauté d'êtres libres de circuler l'un sans l'autre, l'un vers l'autre, l'un avec l'autre dans le paysage. « Melville, affirme Charles Olson, avait une façon de remonter si loin en arrière dans le temps qu'il finit par transformer le temps en espace<sup>13</sup>. » Voilà peut-être la sagesse de l'odyssée que Rachel Leclerc propose dans *Rabatteurs d'étoiles*, elle qui navigue le temps à travers le paysage pour radouber l'espace depuis l'histoire revisitée : on naît dans le temps, on (se) reconnaît et on renaît dans l'espace. À bon entendeur l'éternité fait signe.

---

<sup>12</sup> Kenneth White, *La figure du dehors*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>13</sup> Cité par Kenneth White, *ibid.*, p. 95.

Kenneth White  
Institut international de géopoétique

## Considérations esthétiques sur le Saguenay

Intervention au colloque « Art et mémoire de  
la Terre : perspectives géopoétiques » organisé  
par l'Université du Québec à Chicoutimi  
Département d'Art et Lettres  
8 décembre 2003

### Préambule

« Esthétique » est un mot difficile à manier. Comme tout terme essentiel, il aura été employé dans tant de contextes, la plupart du temps confus, qu'il a besoin d'un travail radical de carénage avant d'être susceptible d'avancer à nouveau dans l'univers du discours et de la découverte.

Pour certains, le mot évoquera en premier lieu un certain contexte fin-de-siècle où, allongés sur des divans couverts de velours pourpre, des personnages plutôt falots, adorateurs du Beau, deviseraient élégamment de l'art comme d'un domaine ultramondain, voire divin... Je mets donc tout de suite mes propres cartes de référence sur la table. Si j'emploie le terme d'« esthétique », c'est en pensant aux vingt-sept lettres sur l'« éducation esthétique de l'humanité » de Schiller, qui datent de 1795, et aux conférences sur l'esthétique de Hegel à Berlin autour de 1830. Dans un contexte dépassant largement la définition idéaliste de l'art, le commentaire de l'amateur, et

Kenneth White, « Considérations esthétiques sur le Saguenay », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 165 - 188.

## CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

l'histoire socioculturelle, ces deux esprits tentent de remonter à la source de la pratique artistique, et présentent l'art, non comme superstructure idéale, mais comme discipline de base concernant l'humanité en général. J'entends donc par ce mot un *sens général des choses*. Ce faisant, j'ai à mes côtés un autre philosophe, Alfred North Whitehead, qui, dans ses *Adventures of Ideas*, déclare : « Le point de départ le plus propice, car le plus négligé, de la pensée philosophique est la section de la théorie de la valeur que nous appelons l'esthétique »; et un autre poète, Wallace Stevens qui, dans son *Opus Posthumous*, postule que « l'ordre esthétique contient tous les autres ordres, tout en ne s'y limitant pas ».

### L'art et ses fondements

Depuis ses origines, l'art a eu plusieurs « champs de base ». Si l'art a besoin de la main de l'artiste (technique et talent), la main de l'artiste ne suffit pas. Il n'y a pas d'art (d'art qui vaille), sans « champ ».

Au cours des millénaires, ces « champs » ont varié. On peut parler du champ du mythe, du champ de la magie, du champ de la religion, du champ de la métaphysique. Ce sont ces forces-là qui ont été porteuses d'art et de culture.

Cette évocation que je fais du passé ne comporte aucune nostalgie. Je me sens tellement impliqué dans l'exploration d'un tout autre champ, dans l'expérience d'une tout autre vibration de la vie, dans l'expression d'un tout autre élément, que je n'ai aucun regret. Je pense que les champs de force que je viens d'évoquer sont effectivement du passé, et qu'aucun grand art authentique ne peut en émerger aujourd'hui. Bien sûr, ils subsistent toujours dans notre contexte culturel, et activement (je veux dire, en dehors de leur présence dans nos musées et de leur préservation en tant que patrimoine), mais sous des formes secondaires, dégradées. Quand Andy Warhol fait un portrait « blow up » de Marilyn Monroe, il exploite ce

KENNETH WHITE

qui reste dans l'humanité moderne de conscience mythique. Inutile, je pense, du moins dans la présente compagnie, de s'étendre sur la pauvreté d'un tel art. Il en est de même pour les succédanés de la religion. Je me souviens avoir vu en Angleterre il y a quelques années une exposition de « Spiritual Art », où le spiritualisme en question était des plus vaporeux. Et il flotte encore dans l'atmosphère culturelle des vestiges d'idéalisme plus ou moins pathétique, plus ou moins platonique, oscillant perpétuellement entre le bon et le mauvais, le beau et le laid, le vrai et le faux.

Mais vint un moment, vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, où ce fut le réalisme qui prévalut. Le motif, c'était la scène immédiate, en elle-même et pour elle-même. Le temps passant, tout cela finit par sembler trop épais, trop opaque, par manquer de vivacité. D'où le besoin d'un aiguisement de la perception qui prit le nom d'impressionnisme. Mais bientôt l'impressionnisme à son tour se révéla insuffisant : trop joli, trop frêle, manquant d'énergie. De l'impressionnisme on passa donc à l'expressionnisme. Puis, avec le temps, vint le surréalisme, qui apporta une dimension onirique. À la suite de tous ces -ismes, la décision fut prise de se débarrasser complètement du motif, du sujet. D'où le moment de l'abstraction lyrique ou géométrique. Mais encore une fois, la durée de vie de la mode ne fut pas longue : l'abstraction géométrique paraissait trop techniciste, l'abstraction lyrique trop facilement spontanéiste. On commença à sentir le besoin d'une idée. D'où le conceptualisme. Mais, en l'absence d'un grand concept, le conceptualisme en question a vite dégénéré en une accumulation de conceptules. Tel artiste, nostalgique de son enfance, fait de petits paquets de boue. Tel autre, parce que, enfant, il aimait envelopper les chaussures de sa mère, éprouve un désir frénétique d'envelopper tout ce qui lui tombe sous le regard : une tour, un pont, un arc de triomphe...

Voilà où nous en sommes, à la fin de la modernité : dans un creux rempli de riens...

## CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

Il s'agit d'essayer de recommencer.

Dans ce qui suit, je vais passer en revue plusieurs tentatives de ressourcement, de recommencement. Je vais traverser plusieurs domaines – l'œil critique, mais l'esprit ouvert. À l'horizon, chaque fois, la possibilité d'un art géopoétique, puissamment géopoétique et culturellement puissant.

La ligne de base de cette série de tentatives est un nouveau rapport entre l'être humain et la Terre.

### Land Art

Dans une critique féroce lancée contre les musées et les galeries d'art, Robert Morris déclara il y a quelques années que l'œuvre d'art portable et statique conçue pour un intérieur ne pouvait avoir de valeur autre que décorative.

C'est ce sentiment, exprimé haut et fort par Morris, mais partagé par beaucoup d'artistes, qui allait déclencher tout un mouvement vers l'extérieur et inspirer le désir de travailler directement sur la Terre.

Le mouvement allait prendre plusieurs formes.

Au niveau le plus monumental, voire mégalomane, le « travail sur la Terre » consiste à remanier ses contours au bulldozer, en marquant souvent le résultat (entaille, empilement, etc.) d'un symbolisme simpliste, mythologique ou religieux. Je pense à la croix en craie blanche, longue de 160 mètres, large de 33, profonde de 12 centimètres, coupée dans le lac sec El Mirage, dans le Nevada. Je pense à *Identity Search* de Denis Oppenheim, l'agrandissement (330 mètres sur 100) de deux empreintes digitales, l'une de sa propre main droite, l'autre de la main gauche d'Erik Oppenheim, les lignes étant soulignées par du goudron chaud éjecté d'un camion-citerne (New York, début des années 70). Je pense dans le même ordre d'idées

KENNETH WHITE

(pour ainsi dire) aux 300 kilos de pain moisi enveloppé dans du plastique étalés par Peter Hutchinson sur le pourtour d'une bouche de volcan au Mexique.

Cette pratique est surtout américaine, mais elle a été imitée ailleurs. Par exemple, au Japon, où, en 1968, Nabuo Sekine plaça, près du trou dont il avait été extrait, un gros cylindre de terre, intitulant l'œuvre : *Phase-Mother Earth*.

Les œuvres du Land Art à l'américaine n'atteignent peut-être pas la bêtise monumentale des portraits de présidents taillés dans la roche du mont Rushmore – mais on n'en est pas loin.

En Europe, les œuvres du Land Art se font en général à plus petite échelle – un peu par manque d'espace, peut-être aussi par absence de mégalomanie. On pourrait dire que là où le Land Art à l'américaine travaille *sur* la Terre, son homologue européen (que l'on appelle parfois Earth Art) essaie de travailler *avec* la Terre. Mais les conceptions sont tout aussi inadéquates, voire futiles. Partout où il sent l'inspiration le saisir, partout où on l'invite à « intervenir », Wolfgang Laib dresse de grosses dalles de marbre blanc, qu'il qualifie de « Milk Stones », encourageant les spectateurs-participants à verser du lait sur ces dalles de marbre afin de « pénétrer ainsi dans le processus de la nature ». Niels Udo, lui, construira dans la forêt un nid de dix mètres de diamètre dans lequel il placera une poupée. On aura compris le concept. Sinon, il y a toujours des critiques d'art pour épiloguer sur le processus, en long et en large.

À une plus petite échelle encore, le même Niels Udo alignera des clochettes de campanules sur une feuille de châtaignier qu'il lancera sur un étang. Pendant ce temps, Andy Goldsworthy coudra ensemble des feuilles d'iris avec des aiguilles de pin pour former une trame qu'il remplira de baies de sorbier. On y reconnaît une sensibilité certaine (mais

## CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

un tantinet précieuse?), une dextérité manuelle, un sens de la composition colorée et de la structure délicate (réussie surtout dans les constructions que Goldsworthy réalise avec de la glace et du bambou). Mais chez ces deux artistes on est trop souvent plus proche de la dentelle, voire de la pâtisserie que d'un art fondamental.

Je pourrais multiplier les exemples de telles pratiques. Au Liban, il reste peu de cèdres. Quand un arbre meurt, l'État l'offre à un sculpteur pour qu'il l'« immortalise », le « sacralise ». Un de ces sculpteurs a coupé dans le sommet de l'arbre un Christ sur la croix... Dans le Tibesti, un peintre français peint les rochers en bleu...

Ce que j'ai, fondamentalement, contre ce genre de chose, c'est qu'on impose à la nature un concept nettement moins intéressant que la nature elle-même. De plus, ces opérations artistiques (pas toujours aussi éphémères qu'on pourrait le souhaiter), en s'interposant entre l'esprit et la nature, bloquent la possibilité d'autres approches, d'autres appréhensions des lieux.

### La marche à travers le paysage

Je voudrais évoquer maintenant une autre pratique liée au désir, profond mais souvent confus, de reprendre contact avec la Terre. Je parle de la marche, dont la manifestation artistique sera, par exemple, une série de photographies avec ou sans texte, ou la construction, à l'étape, de lignes ou de cercles de pierre ou d'autres matériaux tels que boue, etc.

Hamish Fulton marchera 265 kilomètres (des précisions de ce genre sont toujours données) à travers l'Écosse d'Est en Ouest (une certaine orientation symbolique reste latente), ou parcourra 160 kilomètres dans l'espace de 5 jours dans les Hébrides extérieures. De ces randonnées, Fulton rapportera des photographies le plus « ordinaires » possible, sans souci

## KENNETH WHITE

artistique évident – il s'agit avant tout de documenter la marche, d'en montrer des traces.

Au cours de 12 jours, Richard Long visitera 12 montagnes écossaises (le symbolisme des nombres est peut-être encore plus fort chez lui que chez Fulton), ou marchera 60 minutes en rond sur la lande de Dartmoor. Les lignes et les cercles qu'il trace sur place, il les photographiera, ou bien les reproduira en galerie.

Pour donner une dimension supplémentaire à leurs travaux, tous deux auront recours aux mots. Pour « re-présenter » sa marche de 60 minutes en rond sur la lande de Dartmoor, Long fera sur le mur d'une galerie un cercle de 60 mots, tels que : « Rouge, étang, roseaux, gargouillement, reflet, horizon... » Fulton, lui, ira jusqu'à des phrases où peut se lire une sorte de zen primaire : « Sur la terre, sous le ciel », « La pensée réduite au silence par le chant d'un oiseau ». Mais la plupart du temps il se cantonne dans une description factuelle : « Marche de 25 miles sans interruption sans sommeil sur le chemin des pèlerins entre Winchester et Canterbury ».

Cette pratique a toute ma sympathie. Mais il faut reconnaître qu'elle n'offre guère de base pour un développement artistique fécond. En fait, on tombe très vite dans le poncif et dans le procédé. Quand on voit, pour la n<sup>ième</sup> fois, la description d'un acte artistique tel que celui-ci (j'invente) : « Marche, nu-pieds, dans la neige, entre 15 h et 17 h, dans les rues de Chicoutimi », on hausse les épaules, on sourit, et on s'en va ailleurs.

### Les installations

L'installation a pour but de créer un contexte concentré. La performance a pour but de projeter le corps-esprit en dehors de lui-même, en le *secouant*. Les deux pratiques peuvent être liées, et le sont souvent. Le plus grand pratiquant dans ce domaine, à une époque encore récente, fut probablement Joseph Beuys.

## CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

C'est à Bâle que j'ai vu pour la première fois une installation de Beuys. Cela consistait en un tas de feutre gris et un éparpillement de branches fanées. Je ne me souviens plus de son titre. Peut-être *Novembre*, peut-être *Le Chamane vient de partir*, ou peut-être *Le Lendemain du postmoderne*. Ce dont je me souviens, c'était qu'au rez-de-chaussée du musée d'Art moderne, j'avais été agacé par une exposition temporaire pleine de prétention et d'inanité. Là-haut, au dernier étage, dans cette salle, il y avait seulement cette chose, dans laquelle l'art en tant que technicité n'intervenait pas. C'était un mélange de présence physique brute et d'espace mental. J'avais été content d'échapper au bruit et au tape-à-l'œil du rez-de-chaussée. Ici, il n'y avait que du feutre gris et des branches hivernales – qui indiquaient quelque chose, ouvraient sur quelque chose... Ça m'intéressait. Assez pour me donner l'envie d'en savoir plus sur son auteur.

Beuys est né dans ce pays de dunes et de marécages où le Rhin et le Mass se rejoignent, dans le district de Nordheim, à Clèves – tout près de la frontière hollandaise et de Nijmegen. C'est une région où les frontières s'effacent, un territoire traversé et retraversé par toutes sortes de peuples, un paysage qui semble avoir conservé quelques traits d'un passé archaïque. « J'entretenais un rapport étroit avec le paysage du Bas-Rhin », dit Beuys de son enfance, qui semble avoir été aussi extrêmement imaginative, car il mentionne des jeux concernant « le chef des cerfs » ou « la tombe de Genghis Khan », sans doute issus de ses lectures, peut-être d'un inconscient collectif. Ces jeux qui faisaient intervenir des figures mythiques l'amènèrent par la suite à l'étude de la nature : « Puis est venu l'intérêt pour les plantes et la botanique qui ne m'a jamais quitté. Cela a commencé par la confection d'une sorte de catalogue de tout ce qui poussait dans la région, tout cela noté dans des cahiers. Nous ramassions tout ce que nous trouvions, puis, avec des chiffons et des morceaux de tissu, nous construisions des tentes pour montrer nos collections. Il y avait de tout, depuis les scarabées, les souris, les rats, les

## KENNETH WHITE

grenouilles, les poissons et les mouches jusqu'aux vieilles machines agricoles ou n'importe quel engin sur lequel nous pouvions mettre la main. » Cela ne s'arrêta pas là. Plus tard, Beuys installa chez lui un laboratoire et entreprit des études scientifiques à l'université de Posen. Il aurait pu finir dans la peau d'un scientifique pur et dur sans la révélation qu'il eut, un jour de 1943, pendant une conférence : « J'ai ressenti cela comme un choc violent au milieu d'une conférence sur les amibes prononcée par un professeur qui avait passé sa vie entière à observer deux images floues d'unicellulaires se situant quelque part entre l'animal et le végétal. » Il ne serait donc pas un scientifique, mais toute sa vie il allait conserver un intérêt pour les processus de croissance, intérêt qui, mêlé à d'autres éléments, allait produire quelque chose *sui generis*.

La date de 1943 nous donne le contexte historique et nous rappelle l'endoctrinement idéologique auquel tout esprit germanique était alors soumis. Cela tournait surtout autour de la mythologie nordique – un sujet qui depuis lors est demeuré tabou, ce qui laisse un vide sur la carte culturelle et par conséquent dans le développement mental. Grâce principalement à un professeur éclairé et à ses propres intérêts, la lecture que faisait Beuys de cette mythologie était, on s'en doute, très différente de celle de l'idéologie national-socialiste. En fait, ce qu'il y voyait, c'était le chamanisme. Pensez à la *Yuglinga Saga* et à ce qu'elle dit d'Odin (Odin avec ses deux corbeaux : Huginn, la pensée, et Munnin, la mémoire), à savoir que « lorsqu'il dormait, son corps devenait un oiseau ou un animal, un poisson ou un dragon, et voyageait vers de lointaines contrées ». Le rapport avec le chamanisme est, me semble-t-il, évident. Pensez à l'histoire d'Hadingus dans l'*Historica Danica* de Saxo Grammaticus, qui raconte comment, pendant qu'il dîne, une femme lui apparaît et l'invite à la suivre sous terre, où ils traversent une région sombre et humide, une rivière et un pont. C'est, encore une fois, le voyage du chamane.

## CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

Et puis, surplombant la ville de Clèves, il y avait le Schwanenburg, un château surmonté d'une figure de cygne. « J'avais toujours le cygne devant les yeux », dit Beuys. Or, comme le font remarquer Müllenhoff dans sa *Deutsche Altertumskunde*, d'Arbois de Jubainville dans *Les premiers habitants de l'Europe*, et Déchelette, dans son *Manuel d'archéologie préhistorique*, pour ne mentionner que trois des classiques dans ce domaine, le culte du cygne est l'un des plus anciens d'Europe, avec une forte tradition poétique qui va, si l'on s'en tient aux noms connus, d'Hésiode, qui fait crier le cygne « au bord de l'océan », à Yeats, avec ses « cygnes sauvages à Coole ». Beuys allait plus tard chercher les moyens d'exprimer sa propre relation au cygne, ainsi qu'au cerf, au lièvre et à d'autres animaux : « Les figures du cheval, du cerf, du cygne et du lièvre sans cesse vont et viennent dans mon esprit – et elles passent librement d'un niveau d'existence à un autre. »

Une fois encore, je tiens à insister sur le fait que je *ne dis pas* que l'art devrait être mythologique, et je ne prétends pas que Beuys était prêt à céder à une telle tentation. Ce que je vois chez lui, c'est l'utilisation anarchique d'une tradition archaïque – disons un chamanisme *abstrait*, sans aucun rapport avec une quelconque imitation du passé, avec le retour à des formes symboliques données. Beuys s'en est expliqué clairement : « Je considère cette forme de conduite ancienne comme l'idée d'une transformation. [...] Mon intention n'est pas évidemment de retourner à ces cultures anciennes mais d'en dégager l'idée de substance et de transformation [...], la plus profonde racine de l'idée de vie spirituelle, plus profonde que le niveau mythologique. » Et, insistant sur la nécessité d'aborder ce sujet avec une sorte de *gai savoir*, plutôt qu'avec un mythologisme pondéreux, il parle d'une perception de la vie qui serait « suffisamment vaste pour permettre de dépasser les problèmes personnels et de sentir une sorte de rire homérique courir à travers toute la structure de la vie et des puissances naturelles ».

## KENNETH WHITE

Ainsi, sur une base chamanique, en partie intuitive, en partie apprise, Beuys élaborera une pratique applicable à la situation moderne, qui incluait la théorie, l'éducation et la négociation : « Ces trois choses sont inséparables. » Cette pratique était politique au sens large, tout en débordant des cadres politiques établis, et elle était artistique, tout en prenant ses distances avec l'histoire de l'art et la scène artistique conventionnelle : « Je ne pouvais pas trouver un point de départ dans l'histoire de l'art. » Alors Beuys commencera dans le chaos, en dehors de tout système de règles, et il utilisera des matériaux qui ne sont pas habituellement associés à l'art, afin de transformer « la vie culturelle dans son ensemble. » Si je ne trouve pas convaincantes toutes les productions (ou les « performances ») de Beuys, je me sens totalement en accord avec son entreprise dans son ensemble.

Quand Beuys est venu en Écosse en 1971, il était motivé par un intérêt pour la culture écossaise de la pré-Renaissance, une attirance pour le paysage naturel qu'il considérait comme « les dernières étendues désertes d'Europe », et l'intention de produire une œuvre d'art total. Cette œuvre fut intitulée : *Celtic Kinloch Rannoch, la symphonie écossaise*. Ce n'est pas l'un de ses meilleurs titres (« Rannoch Moor – une symphonie » aurait été préférable), et ce n'est probablement pas l'une de ses meilleures œuvres. Quand elle fut finalement montée dans un grand studio de l'Edinburgh College of Art, elle consistait en ceci : un film de 16 mm présentant la lande de Rannoch, projeté sur un mur de plus de 8 mètres de long; devant, un piano sur lequel rien ne fut joué; à côté, un micro dans lequel Beuys faisait de temps en temps des bruits non sémantiques et un tableau noir sur lequel il faisait des dessins, qui étaient effacés ensuite; sur le sol, une hache, quelques planches, un plateau en métal avec des morceaux de gélatine et deux magnétophones... Cette nomenclature apparaît sans doute ridicule, et je ne pense pas que l'œuvre ait en aucune façon atteint la cohérence souhaitée. Mais ce qui m'intéresse, c'est l'idée, la conception : la tentative de réalisation d'une expérience totale, d'une expression totale de Rannoch Moor.

## CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

### L'art ethnique

On l'a déjà vu à l'œuvre chez Beuys. Dans le but non seulement de reprendre contact avec la Terre, mais d'y trouver une base féconde qui soit autre chose que le bric-à-brac confus de tant d'installations ou la comédie dérisoire de tant de performances, plus d'un artiste a cherché un ressourcement, une inspiration, dans l'art des « premiers peuples ».

Et l'on comprend bien pourquoi.

Qui peut rester indifférent à la description de la cérémonie d'hiver faite par Franz Boas dans *Kwakiutl Ethnography* et à ces images que l'on y trouve de ce qui survivait encore, à Fort Rupert ou sur les rives de la Salmon River, d'une culture complète : images de castors, de faucons, de baleines, de saumons, d'aigles, de loups, de requins, d'ours, de grenouilles, de libellules, de corbeaux sculptés ou peints sur les façades des maisons, les poteaux totémiques, les bateaux et les pagaies? Je n'oublie pas non plus l'émotion que j'ai ressentie en ouvrant pour la première fois les deux volumes consacrés par Marius Barbeau aux *Totem Poles* des Kwakiutl, des Nootka, des Salish, des Haida, des Tlingit, des Tsimshyan. Je pense en particulier à certaines têtes d'aigle usées par les intempéries au village haïda abandonné de Yan...

Même remarque pour la sculpture inuit qui, ces dernières années, a connu un essor considérable – depuis la parution en 1948 de *L'Art inuit* de l'artiste ontarien James Houston. Dans les sculptures en saponite qu'il avait découvertes dans l'Arctique, Houston voyait de grandes qualités esthétiques et envisageait pour les populations du Grand Nord non seulement une source de revenus supplémentaires, mais une renaissance artistique. C'est en des termes en partie économiques, en partie artistiques, que l'idée et l'entreprise furent soutenues d'abord par la Canadian Handicrafts Guild, ensuite par l'administration des Northern Territories and New Quebec. Le résultat fut

KENNETH WHITE

qu'à la première grande exposition commerciale d'art inuit, en 1949 à Montréal, plus d'un millier d'objets furent vendus. Aujourd'hui, de tout le Nunavut — de Fort Chimo à Old Crow, en passant par Cape Dorset, Igloolik, Clyde River, Baker Lake — les objets affluent : des animaux, des oiseaux, des esprits chamaniques, en stéatite, en dolomite, en serpentine, en argilite, en quartz, en bois de caribou, en corne de bœuf musqué, en os de baleine. Il m'est arrivé de voir, ici et là, certaines de ces pièces. Je pense au *Danseur au tambour* de Bart Hanna, au *Grand Corbeau* de Johansaie Illauq, à *Deux oiseaux en vol* d'Adam Tolalik, à l'*Angakoq* de Manasie Akpaliapik, parmi des dizaines d'autres qui m'ont impressionné. Sans quitter le Nunavut, on ne peut manquer de penser, dans notre contexte, à tous ces *inuksuit* (cairns de pierres) qui marquent le paysage arctique : repères dans l'immensité de l'espace, mais aussi signes d'un lieu de puissance, portes et fenêtres à travers lesquelles on peut voir « le monde entier » et « la vie au-delà des ombres ».

J'ai dans mon atelier de travail sur la côte armoricaine une tête d'aigle en stéatite qui concentre tout ce qui se dégage pour moi de ces objets.

Ce qui s'en dégage, dans un premier temps, c'est une sensation de la matière et de la Terre, une dynamique et une plénitude de vie, une amplitude, un espacement. Les yeux sont grands ouverts, les bouches sont larges, les oreilles sont dressées. Il y a, se dit-on, derrière tous ces objets, une culture qui est à l'écoute du monde, qui essaie de voir loin. On ne peut pas se contenter d'en commenter les aspects formels. Nous sommes en présence d'une accumulation d'objets, mais derrière des objets, autour d'eux, il y a un monde, un « monde entier ».

C'est le besoin d'un tel « monde entier » que, dans l'agitation et l'éparpillement de notre civilisation, beaucoup ressentent aujourd'hui. Je pense aux propos d'un participant

## CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

à un Pow Wow qui a eu lieu à Arlee il y a deux ou trois ans. À la question « Pourquoi êtes-vous venu? » il répond : « Pour rencontrer des gens comme moi et apprendre quelque chose à propos de notre culture... Il est difficile de le dire en mots. » Ce qui s'exprime là, c'est un besoin d'identification et d'identité, mais aussi, plus vague, un besoin d'autre chose.

Si on ne veut pas que ce besoin s'arrête au stade d'une idéologie identitaire, d'un art folklorique spectaculaire, ou dans un vague « mystère », il faut faire des recherches. Pour cela, il faut suivre les pistes de la parole, car dans toute culture forte, des mots existent pour dire ce dont il est question. Dans la culture des Premières Nations, la parole remonte au moment où « la lumière entra dans le monde ». C'est la parole qui illumine les objets. Si la parole se perd, l'art n'est plus que convention ou décoration, à cataloguer comme « culture matérielle » ou comme « arts graphiques et plastiques », dans un musée ou sur un marché.

La parole passe à travers le mythe (concernant, par exemple, en Nunavut, Sedna, « la mère des poissons » ou Sila, « l'esprit du vent »), les récits du voyage visionnaire du chamane (« la voie s'ouvre devant moi... je vois... je vois »), l'art oratoire de la cérémonie d'hiver.

L'ennui avec l'art ethnique aujourd'hui, c'est que le mythe n'est plus le véhicule de la pensée, que toute reprise de la cérémonie d'hiver ne peut être que caricature spectaculaire, et que, si on peut faire la sculpture d'un « chamane battant son tambour », il n'y a plus de chamanes. Ajoutez à cela le fait que l'art totémique, par exemple, est lié à tout un système social de rang et de privilège difficilement acceptable aujourd'hui.

Dans ces conditions, il est facile de prévoir que des individus, se voulant cent pour cent artistes à la page, et non plus seulement porte-parole attardés d'une tradition perdue, finiront par se détourner complètement de l'exploitation

KENNETH WHITE

de cet « héritage » pour peindre, par exemple, de manière socio-réaliste, la vie réelle dans les villages – ivrognes affalés dans un bar –, ou de manière fantastique, leurs phantasmes personnels, ou pour sculpter selon tel ou tel conceptule importé de New York ou de Paris.

À ce moment-là, le monde des « vrais gens », des « gens de la vraie vie » (Inummariit) sera devenu folklore d'un côté, et, de l'autre, matière morte, objet d'érudition ethnographique.

La question qui reste est celle-ci : comment préserver le sens d'un « monde vrai », d'une culture complète, comment maintenir l'ancienne puissance d'être *hors tradition*?

Une étymologie populaire du mot *kwakiutl* veut qu'il signifie « fumée du monde ». Allusion y est faite à l'énorme quantité de fumée qui se dégageait des feux de camp lors des grandes réunions *potlatch*. Le *potlatch* n'est plus. Une fois la fumée dissipée, on peut revenir au sens de base du mot *kwakiutl* : « Plage sur la rive nord de la rivière ».

Un paysage – avec des principes.

Le paysage est, heureusement, encore là.

Pour les principes, je propose, du moins dans un premier temps, de remonter en Asie.

### La remontée en Asie

Évoquer l'Asie en Amérique Nord est loin d'être exotique. Que l'on songe à l'origine asiatique des Premières Nations (ce passage à travers le détroit de Béring et la lente dissémination à travers le continent). Et il suffit d'ouvrir les premières pages des *Epochs of Chinese and Japanese Art* d'Ernest Fenollosa pour voir, sur le plan graphique et plastique, l'affiliation : tel *pattern* sur une couverture de l'Alaska correspond à un

## CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

dessin de l'ancienne Chine. Par ailleurs, les « head rings » des Kwakiutls présentés par Franz Boas ont leur équivalent chez les Aïnous.

À la recherche de principes fondamentaux, il est donc « tout naturel » de remonter en Asie où, peut-être particulièrement en Chine, une réflexion esthétique profonde a été poursuivie pendant des siècles.

Ce furent de nouveaux principes que certains artistes européens, fatigués de la représentation classique, et de ses ruines romantiques, ont trouvés dans l'art asiatique dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Les gestes des danseuses de Degas viennent, certes, de la réalité, mais aussi des gestes de lutteurs japonais dessinés par Hokusai. Les affiches de Lautrec sont, on le sait, inspirées par les estampes de Hokusai et de Hiroshige. Une filiation semblable est évidente dans les cas de Bonnard et de Monet. En face de l'art des estampes, Van Gogh allait s'écrier : « Voilà la vraie religion ! » Quand Vincent quitta Paris pour la Provence, ce fut pour peindre « comme les Japonais ». Et s'il ne s'est jamais complètement débarrassé de son éducation biblique (pensons à un tableau comme *Le Semeur*), il allait, inspiré par les estampes exotiques et excitantes, peindre des tableaux si pleins de force et de lumière qu'ils allaient illuminer non seulement le monde de l'art mais l'histoire de la conscience, ouvrant un espace phénoménalement présent. Même chose pour Gauguin, qui, lui, part d'abord pour la Bretagne, ensuite pour Tahiti et les Marquises, afin de trouver une tonalité fondamentale (en Bretagne, il dira qu'il veut peindre le bruit que font ses sabots sur le granit; aux Marquises, c'est tout un espace cosmopoétique qui résonne dans ses toiles). C'est Whistler qui apporte les nouvelles de l'Orient aux esthètes anglais. Ceux-ci n'étaient pas toujours figés dans l'attitude composée d'élégance, d'indolence et d'insolence qu'ils affichaient devant la société bourgeoise et

KENNETH WHITE

affairée, il leur arrivait de poursuivre de vraies recherches (ce fut le cas de Walter Pater), et d'entrouvrir des espaces nouveaux. Ce fut le plus cynique des hédonistes, le plus volatil des esprits bohèmes, Oscar Wilde, qui trouva la formule pour désigner ce qui, avec l'arrivée de l'art oriental, était en jeu et en mouvement : « Alors que l'Occident a rempli l'art de ses doutes intellectuels, de ses problèmes personnels et de son malaise spirituel, l'Orient est resté proche des conditions premières. »

*Les conditions premières.*

Selon mes perspectives, ce sont de telles « conditions premières » qu'au xviii<sup>e</sup> siècle déjà des poètes solitaires tels que Gray ou Collins avaient cherchées parmi les « rudes roches atlantiques » de l'île de Saint-Kilda, et que Turner trouva au cours de son « grand tour » dans les Alpes – je pense à ces aquarelles et gouaches que sont *Le mont Blanc vu de Sallanches* ou *La Mer de glace*.

J'essaie de suivre les forces et les traces d'un mouvement profond, qui puisse être fondateur. Depuis longtemps, la culture manque de tout fondement. Elle oscille entre, d'un côté, une réalité épaisse, lourde et opaque et, de l'autre, une inventivité creuse. Alors que le profond se situe en dehors à la fois du réel et de l'irréel.

Je reviens à l'Asie.

Voici un court extrait de ce qui constitue à mes yeux un des textes les plus intéressants jamais écrits sur l'esthétique, *La Philosophie de la source et de la forêt* par le peintre Kuo Hsi (998-1078), basé sur des remarques faites au cours de randonnées dans la région de la « Mer de l'ouest » près de Hanchéou, et consignées par son fils :

Des esprits mondains peuvent apprendre à manier le pinceau. D'un point de vue purement

## CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

technique, ils peignent. Mais ils ne se rendent pas compte que peindre est une chose difficile, qui exige plus que de la technique et du talent... Si je ne vis pas dans une maison tranquille, si je ne peux pas m'asseoir dans une chambre retirée aux fenêtres ouvertes, loin des lieux communs et de la trivialité, je ne peux pas bien sentir la peinture, je ne peux pas créer le *yu* (le profond-merveilleux). Dans la peinture du paysage (*sansui* : « montagne et eau »), il y a des principes et des pensées qu'on ne peut exprimer rapidement et légèrement. Peindre de manière désinvolte et sans principes, sans être conscient de la grande idée, c'est jeter des excréments dans le vent.

Une sensation profonde – et des principes.

Dans ses *Principles of Chinese Painting*, George Rowley aligne treize principes. Je les réduis à cinq, en y ajoutant ici et là un petit grain de sel de mon cru :

*Énergie poétique*. Appelée aussi « le mouvement de la vie ». Un peintre-poète aurait dit de ce mouvement qu'il « naît des errances de l'esprit et de l'inspiration du ciel ».

*Cohérence implicite*. Appelée aussi « unité chaotique ». La mise en jeu de forces qui interagissent de manière à la fois ouverte et liée. Une fois le champ de l'énergie poétique ouvert, il faut composer, faire d'une multiplicité apparemment hétérogène une unité complète.

*Pénétration lumineuse*. C'est comme un éclair jailli dans le champ de l'énergie complexe. « Il faut pénétrer jusqu'au blanc », dit un poète moderne, William Carlos Williams.

*Dessin profond*. Les lignes sortent des profondeurs, avec une force biophysique. Aussi fermes que celles d'un idéogramme.

KENNETH WHITE

*Vide.* Le plus difficile. Un artiste chinois du xvii<sup>e</sup> siècle dit ceci : « Les peintres modernes s'appliquent à l'encre et au pinceau. Les anciens s'appliquaient à l'absence de l'encre et du pinceau. »

### L'art géopoétique

Il n'est aucunement question dans mon esprit d'offrir une recette quelconque pour un art géopoétique. Il s'agit pour moi de proposer à ceux et celles qui se sentent mal à l'aise dans la confusion actuelle (confusion qui s'étale non seulement sur les marchés mais dans les citadelles de la théorie) et qui sentent le besoin de re-fonder leur existence, et donc leur art, un cheminement possible et un champ valable.

L'autre jour je parcourais le Museu d'Arte Antigua de Lisbonne. Comme dans tout grand musée, on y trouve quantité de peintures et de sculptures intéressantes. Je me suis attardé devant un Cranach, un Dürer, un Velasquez, un panorama par Filipe Lobo de tout le quartier de Bélem, à l'embouchure du Tage, ouvert à l'Atlantique, ainsi que devant une série de sculptures moyenâgeuses en bois présentant les pèlerins de Compostelle. Tant de choses à admirer, tant de lectures esthétiques et historiques à faire. Dans une certaine *Lamentation du Christ*, où les figures, debout ou allongées, forment un cercle parfait, on peut voir l'abstraction pure attendant son moment derrière l'anecdote religieuse. On peut suivre, en étudiant une peinture après l'autre, tout le développement de l'art occidental, depuis les primitifs jusqu'à l'abstraction lyrique en passant par Picasso. Appréciation donc de toutes sortes de beautés, lecture renouvelée de l'histoire de l'art, examen de techniques. Mais quand je me suis trouvé à un moment donné devant une toile de Gustave Courbet intitulée simplement *Neige*, c'est autre chose qui m'a traversé l'esprit. D'abord, un soulagement – après tant de mythologie, de religion, de métaphysique. Ensuite, une profonde sensation de vide-plénitude. Dans cette peinture, il n'y avait presque rien :

## CONSIDÉRATIONS ESTHÉTIQUES SUR LE SAGUENAY

juste un champ de neige (du blanc teinté de bleu) et quelques sapins. Presque rien, mais de quoi vraiment recommencer.

Je propose donc qu'avant toute création, avant toute fabrication, ait lieu ce « retour au blanc ». « Rien que du blanc à songer », dit Rimbaud au moment de son passage à travers le Saint-Gothard, c'est-à-dire de sa rupture avec toute une civilisation criarde, de toute une culture confuse. Ce « passage par le blanc » est une vidange de l'esprit. C'est, si l'on veut, la « cérémonie d'hiver » (mais sans cérémonial) du cheminement géopoétique. Comme dans le récit du chamane sioux Élan Noir : « Je me suis trouvé dans un grand champ blanc. Il n'y avait rien. Rien que des chuchotements. »

Ensuite, il y a le contact avec la Terre, la reprise d'un réel contact. J'ai présenté des tentatives de ce genre, en parlant de Land Art et de marche à travers le paysage. Mais la première pratique est, comme je l'ai suggéré, trop souvent marquée par la mégalomanie de l'homme moderne (mégalomanie accompagnée d'ignorance, d'inconscience et d'insensibilité), et la deuxième reste trop souvent superficielle : images accidentelles, et notes de journal à la place d'une poésie. Faute d'approfondissement, ces pratiques risquent de dégénérer, et c'est déjà le cas, en poncif répétitif.

Dans mon survol critique de ce que l'on peut considérer comme des approches de l'art géopoétique, j'ai manifesté plus d'intérêt pour l'installation et la performance, telle que je l'ai vue, par exemple, chez Beuys. Mais même chez Beuys, cette pratique est souvent assez confuse, et, chez d'autres adeptes, elle est, neuf fois sur dix, très maigre, allant jusqu'au dérisoire.

C'est surtout dans les sections « Art ethnique » et « Remontée en Asie » que j'ai essayé d'approfondir le contexte et de dégager un champ nouveau, qui ne se contente pas d'inventer des « nouveautés », mais qui ne s'enferme pas non plus dans une tradition de manière imitative.

KENNETH WHITE

Je voudrais terminer cette exploration là où nous sommes, là où nous nous trouvons, et où nous pouvons nous retrouver.

Quand il est passé par le Saguenay en 1880, Walt Whitman était plein d'admiration pour le paysage : le fleuve et les falaises. Il en parle d'ailleurs en termes plastiques, évoquant l'étendue et la hauteur, un jeu véhément de lumières et d'ombres, une forte singularité, et une simplicité pénétrante. Il exprime son admiration, mais il cherche aussi à saisir les éléments d'une esthétique – comme il l'a fait ailleurs, dans des circonstances analogues, par exemple, dans le Colorado, face à un chaos de rochers. Nous sommes très loin, là, de ses dithyrambes sur l'avenir des États-Unis. Pas de prophétie politique, mais une présence au monde géopoétique.

Je suis passé moi-même ici pour la première fois presque cent ans plus tard, voyageant sur une « route bleue » vers le Labrador (« le champ du grand travail »). C'est lors de ce voyage que la notion de géopoétique, latente dans mes expériences depuis longtemps, s'est cristallisée dans mon esprit – une notion que j'ai beaucoup travaillée depuis, et dont j'ai essayé de fournir aujourd'hui un aperçu, du point de vue de l'art graphique et plastique.

Voilà.

Comme on disait à la fin d'un discours lors de la cérémonie d'hiver chez les Kwakiutl, « j'ai parlé dans la maison ».

Merci de m'avoir écouté.

## Bibliographie

- ARBOIS DE JUBAINVILLE, Henry d', *Les premiers habitants de l'Europe d'après les écrivains de l'Antiquité et les travaux des linguistes*, Osnabrück, Otto Zeller Verlag, 1976, 2 vol.
- BARBEAU, Marius, *Art of the totem : totem poles of the Northwest coastal Indians*, Surrey (Colombie-Britannique), Hancock House, 1984, 64 p.
- BOAS, Franz et Helen Codere [dir.], *Kwakiutl Ethnography*, Chicago, University of Chicago Press, 1966, 439 p.
- DÉCHELETTE, Joseph, *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, Paris, Picard, 1988-1989 [1908-1914], 6 vol.
- FENOLLOSA, Ernest, *Epochs of Chinese and Japanese Art. An outline history of East Asiatic Design*, New York, Dover Publications, 1963, vol. 2.
- GRAMMATICUS, Saxo, *La Geste des Danois*, Paris, Galimard, 1995, 448 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich et Claude KHODOSS [éd.], *Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Les grands textes », 1988, 230 p.
- HÉSIODE, *Les Travaux et les Jours*, Vevey, Éditions de l'Aire, 2005, 140 p.

- HOUSTON, James et Ann MEEKITJUK HANSON, *L'Art inuit en fête 1948-1970*, Hull (Québec), Musée canadien des civilisations, 1999, 191 p.
- JEANCOLAS, Claude [éd.], *Les lettres manuscrites de Rimbaud*, Paris, Textuel, 1997, 544 p.
- MÜLLENHOFF, Karl, *Deutsche Altertumskunde*, Berlin, Weidmann, 1883-1900, 5 vol.
- RIMBAUD, Arthur et Pierre BRUNEL [éd.], *Œuvres complètes : poésie, prose et correspondance*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, 1040 p.
- ROWLEY, George, *Principles of Chinese Painting*, Princeton, Princeton University Press, 1948, 111 p.
- SCHILLER, Friedrich et Michèle HALIMI [éd.], *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, traduit de l'allemand par Robert Leroux, Paris, Aubier, 1992, 373 p.
- STEVENS, Wallace, *Opus Posthumous*, Londres, Faber and Faber, 1959 [1957], 300 p.
- TIBERGHIEU, Gilles A., *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993, 311 p.
- WHITE, Kenneth, *La route bleue*, traduit de l'anglais par Marie-Claude White, Paris, Grasset, 1983, 219 p.
- WHITEHEAD, Alfred North, *Adventures of Ideas*, Cambridge, Harvard University Press, 1961, 302 p.
- WHITMAN, Walt, *Complete Poetry and Selected Prose*, James E. Miller Jr. [éd.], Boston, Houghton Mifflin, 1959, 516 p.

WILDE, Oscar, « The Critic as Artist », dans *Poems and Essays*, London and Glasgow, Collins, 1956, 478 p.

YEATS, William Butler, *Les Cygnes sauvages à Coole*, traduit de l'anglais par. Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1990, 179 p.

Valérie Bernier  
Université du Québec à Montréal

## **Paysages du froid. Des référents nordiques à l'expérience géopoétique dans les représentations visuelles**

Le Nord est un déterminant lié au pôle boréal, qui rassemble dans la zone circumpolaire des lieux appartenant à plusieurs pays. Souvent désignés sous le nom de pays froids, ces lieux en marge du monde offrent de nombreux paysages dont les représentations ponctuent les histoires nationales de l'art<sup>1</sup>. Si les premières conceptions du Nord sont coupées de la réalité, le Nord devient un motif identitaire à la base d'arts nationaux au tournant du vingtième siècle, puis un siècle plus tard, il constitue une marge rassemblant des artistes qui proposent un nouveau rapport au lieu. On peut alors se demander de quelle façon le paysage nordique se construit dans les œuvres visuelles et comment celui-ci peut se prêter à une expérience

---

<sup>1</sup> Le Nord a inspiré de nombreux artistes tout au long des dix-neuvième et vingtième siècles, de Cornelius Krieghoff à Michael Snow, en passant par Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté, James Wilson Morrice et Jean-Paul Lemieux, pour n'en nommer que quelques-uns. Chez les Scandinaves, le paysage nordique est le sujet de prédilection des Norvégiens Harald Sohlberg, Frits Thaulow et Edvard Munch, des Suédois Gustav Fjaestad et Bruno Liljefors, des Danois Jens Ferdinand Willumsen et Peder Severin Krøger. Les Finnois ont également contribué à la somme des représentations nordiques, par les œuvres d'artistes tels Akseli Gallen-Kallela et Louis Sparre.

Valérie Bernier, « Paysages du froid. Des référents nordiques à l'expérience géopoétique dans les représentations visuelles », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 189 - 204.

## PAYSAGES DU FROID

géopoétique. La première partie de cet article vise à déterminer quelles sont les modalités d'un art ouvert sur le monde extérieur. Il s'agira ensuite d'aborder les liens entre la géopoétique et les œuvres à caractère nordique, afin d'examiner en quoi ces représentations « font émerger un monde ». L'objectif est d'établir quels sont les éléments de la nordicité privilégiés dans l'expérience géopoétique. Enfin, une analyse formelle et iconographique des référents nordiques du livre d'artistes *Nor*, dirigé par Daniel Canty et Dana Velan, sera proposée. Cet ouvrage collige des œuvres picturales et poétiques illustrant diverses conceptions du Nord, dont certaines se prêtent à l'approche géopoétique.

### L'expérience géopoétique dans les arts visuels

La géopoétique préconise une culture orientée vers le monde extérieur, permettant une union entre le sensible et l'intellect. À cet effet, notre rapport au monde dépend de notre appréhension des paysages dans lesquels nous évoluons. Le fait de prendre en considération le facteur humain plutôt que de ne s'intéresser qu'à la matière inerte, à la végétation ou aux bassins hydrographiques témoigne d'un nouveau rapport entre l'homme et la terre. L'homme ne se présente plus en tant que propriétaire d'une terre qui n'a de valeur que pour ce qu'elle peut offrir – ressources naturelles renouvelables, comme bois, eau et nourriture ou minerais et pierres précieuses – mais comme liée à celle-ci par une sorte de pacte dont il ne connaît pas les clauses, mais dont sa survie dépend.

Notre rapport au monde est essentiellement défini par notre regard, mais ce regard doit être remis en question et assoupli afin de tenir compte d'une polysensorialité et du rythme selon lequel le sujet est au monde. Cette rupture artistique correspond à une nouvelle poétique : l'artiste n'est plus un spectateur devant son sujet, il fait désormais corps avec lui, abolissant toute distinction entre le dedans et le dehors. Afin de favoriser l'émergence d'un art géopoétique, l'artiste doit se trouver dans un espace médian, à la fois semi-objectif et semi-subjectif.

VALÉRIE BERNIER

L'image doit se trouver entre l'intellect et les sens<sup>2</sup>. Selon Wunenburger, il s'agit de dégager un protomonde, un monde nettoyé de sa culture – si cela est possible – constitué par la matière (matérialisme) et la forme (idéalisme), sans sujet ni objet, qui n'est ni brut ni artificiel. Il s'agit d'un « chaosmos », d'un ordre pré-humain qui ouvre à une perception extrême et à une nouvelle pratique artistique, établis à l'extérieur de nos catégories définies humainement<sup>3</sup>. La forme et le fond constituent la matrice du monde et selon l'auteur, cette matrice est monadique, puisqu'on ne peut en séparer l'homme et le monde, le dedans et le dehors, le percevant et le perçu<sup>4</sup>.

La production d'une œuvre résulte de la rencontre d'un artiste avec des espaces-temps privilégiés, qui poussent au paroxysme le psychotellurique. La création dépend donc à la fois de ces lieux (bord de mer, îles, déserts, montagnes), mais aussi de ces instants d'éternité où s'instaure cette « crase » entre l'homme et le monde<sup>5</sup>. L'artiste doit rompre avec les modalités habituelles de la création (comme de circonscrire un espace dans un cadre, par exemple) afin de rendre présent à son œuvre le dehors, le monde extérieur. Le monde n'est pas un objet à reproduire, mais un lieu vers où aller, un lieu où le corps mobile se fait monde lui-même, abandonnant son ego au profit d'une perception vivante de l'extériorité. Enfin, Wunenburger prétend que les œuvres géopoétiques ont pour fonction de communiquer cette expérience initiatique de l'ordre primordial, d'un protomonde unissant matière et forme<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « Art, psychè, cosmos », *Géopoétique et arts plastiques* (actes du colloque), Frank Doriac et Kenneth White [éd.], Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999, p. 26-27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

## PAYSAGES DU FROID

### De l'idée du Nord à l'expérience concrète du lieu

À la fois lieu et direction, le Nord renvoie le plus souvent à une conception imaginaire d'un lieu réel, mais indéfini, et à des discours aussi variés que dissidents. Sa position relative s'explique par le fait que l'idée même du Nord ne désigne pas les éléments d'un champ strictement défini, mais renvoie à tout un système de signes qui participent à l'élaboration d'un imaginaire dont les balises varient selon l'époque et la culture. Davantage qu'un simple référent géographique, le Nord est un déterminant qui agit à plusieurs niveaux – sur les animaux, les populations, l'environnement et les ressources naturelles en général. L'idée du Nord relève d'une connaissance encyclopédique<sup>7</sup> partielle, qui se construit par la superposition de différentes strates discursives et dépend de la position d'un locuteur, dont l'existence même détermine le Nord. Ses connaissances se fondent à la fois sur les données de son expérience et sur des éléments culturels, comme les représentations visuelles et littéraires. L'artiste participe à cette sémiologie en interprétant le paysage en fonction du système idéologique auquel il appartient<sup>8</sup>. Contrairement à ce que préconise la géopoétique, c'est ici la dimension imaginaire qui prime sur le rapport au réel.

Pour Louis-Edmond Hamelin, géographe et linguiste à l'origine du concept de nordicité, le Nord est un espace spécifique des hautes latitudes circumpolaires, situé plus ou moins près du pôle selon l'époque. Il ne limite toutefois pas la nordicité à un concept mathématique et géographique, puisque sa définition prend en considération non seulement le facteur humain, mais aussi l'ensemble des faits se rapportant aux régions froides : « Le terme de nordicité, mis en circulation en 1965, exprime l'état, le degré, la conscience et la représentation

---

<sup>7</sup> Umberto Eco, *Le signe*, traduit de l'italien par J-M. Klinkenberg, Bruxelles, Éditions Labor, 1988 [1973], p. 149.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 159 à 162.

d'une territorialité froide à l'intérieur de l'hémisphère boréal<sup>9</sup>. » Puisque la définition du concept de *nordicité* tient compte du facteur humain, les données qui s'y rapportent relèvent à la fois de la géographie et de la philosophie, des éléments factuels et des représentations mentales.

### Historique de l'imaginaire du Nord

L'histoire du concept de Nord ne se réduit pas à celle d'une simple direction, mais se constitue dans le temps et chez plusieurs peuples. Ainsi, certains clichés sur le paysage nordique remontent à l'Antiquité. Chez les Grecs, le Nord était perçu d'une part comme le royaume des hyperboréens, une civilisation qui menait une existence paisible sur une terre fructueuse, mais difficilement accessible, et d'autre part, comme un lieu de montagnes glacées et de vents violents. La perception des Grecs se fondait sur quatre sources : la vision astronomique de la terre ronde; une structure géographique inhabitable; l'étoile polaire et les astres servant à guider les explorateurs; les voyages héroïques et le mythe de Thulé<sup>10</sup>. Chez les Romains, dont la conception du Nord a été influencée par celle des Grecs, on privilégiait la conquête de populations faciles à dominer et de terres utiles. Par conséquent, il s'agit d'une époque hyponordique<sup>11</sup>, dont les visées expansionnistes et colonisatrices ne sont pas tournées vers le Nord, qui soulève alors peu d'intérêt. Pour des théologiens du dix-septième siècle, l'Antéchrist y habite<sup>12</sup> et les cartes géographiques indiquent la présence de monstres. Cette perception qui oscille entre

---

<sup>9</sup> Louis-Edmond Hamelin, « Espaces touristiques en pays froids », *Théoros, revue de recherche en tourisme : la nordicité*, vol. 18, n° 2 (été), 1999, p. 4.

<sup>10</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Le nord canadien et ses référents conceptuels*, Ottawa, Secrétariat d'État du Canada, 1988, p. 12-13.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>12</sup> Barry Lopez, *Arctic Dreams. Imagination and Desire in a Northern Landscape*, Paris, Albin Michel, 1987 [1986], p. 16-17.

## PAYSAGES DU FROID

terre promise et enfer provient de la méconnaissance d'un lieu auquel on attribue toutes sortes de propriétés qui relèvent de la spéculation.

Ce n'est qu'en 1909 que le pôle Nord est atteint par Robert Peary, quoique ce fait soit aujourd'hui remis en question. Depuis la seconde moitié du dix-neuvième siècle, où l'on cherchait une mer polaire libre<sup>13</sup>, les récits des explorateurs retiennent principalement les épreuves et les dangers qu'ils ont rencontrés, mettant en valeur leur résistance physique par rapport à un lieu souvent qualifié d'inhumain. Plusieurs explorations ont eu lieu en Arctique, jusqu'à celles des dernières années, où l'on tente de comprendre les répercussions des changements climatiques à la fois sur la faune, la flore et le paysage. Sans oublier les effets sur l'humain et son mode de vie... En plus de cent ans, les perceptions ont grandement évolué : avec les difficultés que son expédition a rencontrées et la mort qui s'en est soldée, Sir Franklin n'a jamais douté des forces de la nature qu'il affrontait, alors que maintenant, on réalise la fragilité de cet écosystème. Dans son essai sur l'Arctique, Barry Lopez affirme que si les conditions prévalant dans les zones tempérées compensent pour les abus humains, il en va tout autrement dans l'Arctique où l'équilibre est beaucoup plus précaire<sup>14</sup>. Il croit que l'industrie moderne du pétrole et de l'extraction minière sera aussi désastreuse pour cet écosystème que le fût la chasse aux baleines dans le passé<sup>15</sup>. Lopez propose une déconstruction des éléments nordiques à travers l'histoire, à partir de ses connaissances en sciences naturelles et de son expérience des paysages arctiques. Sa

---

<sup>13</sup> Cette thèse de l'existence d'une mer polaire libre de glaces du géographe allemand August Peterman influença plusieurs expéditions de 1853 à 1876.

<sup>14</sup> Barry Lopez, *op. cit.*, p. 1-13.

<sup>15</sup> Barry Lopez, *ibid.*, p. 10-12. À cet effet, il cite un historien selon qui les Britanniques auraient tué 38 000 baleines au large des côtes du Groenland, si bien qu'il n'en reste qu'environ 200 de nos jours.

VALÉRIE BERNIER

démarche s'apparente à la géopoétique, car la compréhension de l'environnement passe par un rapport renouvelé à la terre, où la connaissance sensible s'allie à l'intellect.

Les récits de voyage en Arctique ont fortement influencé les artistes romantiques de la génération de Johans Christian Dalh (1788-1857), Peder Balke (1804-1887), et Hans Gude (1825-1903)<sup>16</sup>. Certains artistes de la génération suivante ont accompagné des expéditions dans le Grand Nord et ces voyages sont documentés par des cartes, journaux de bord, croquis et esquisses. Durant l'été 1927, Lawren Harris et Alexander Y. Jackson, deux membres fondateurs du Groupe des Sept<sup>17</sup>, sont montés à bord du *Beothic*, un navire d'approvisionnement passant près des côtes du Groenland. La fascination de Harris envers le Nord est bien connue<sup>18</sup> et en vertu des préceptes théosophiques auxquels il adhère, le Nord est un pôle d'où émerge un influx spirituel<sup>19</sup>. L'attitude de Jackson est plus près de ce que prône la géopoétique, comme en témoigne le géographe et artiste Maurice Haycock, qui a peint à ses côtés aux Territoires du Nord-Ouest, près du Grand Lac des Esclaves : « *He talked about why one went out to paint like that. It was a conversation with the land, he said*<sup>20</sup>. »

---

<sup>16</sup> Pour en connaître davantage à ce sujet, consulter le site officiel de la Norvège pour la France : *Visiting Arts*, « Le romantisme norvégien », <http://www.norvege.no/culture/painting/romanticism/romanticism.htm> (18 septembre 2007)

<sup>17</sup> L'encyclopédie canadienne présente un bref historique du Groupe des Sept ainsi qu'un certain nombre de tableaux de ses divers membres : Christopher Varley, « Groupe des Sept », <http://thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=F1ARTF0003476> (18 septembre 2007).

<sup>18</sup> À ce sujet, consulter Peter Larisey, « Nationalist Aspects of Lawren S. Harris's *Æsthetics* », *Bulletin 23*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1974, 7 p.

<sup>19</sup> Peter Larisey, *ibid.*, p. 2.

<sup>20</sup> « Il racontait comment quelqu'un a pu en venir à peindre de cette

## PAYSAGES DU FROID

Au Canada et en Scandinavie au tournant du vingtième siècle, le paysage nordique est à la base de la constitution d'un art national, fondé sur les caractéristiques que la critique européenne avait rejetées, comme le relief accidenté, les couleurs agressives et la rigueur du climat. En raison de l'idéologie identitaire à l'origine de leur création, les œuvres s'inscrivant dans ces courants artistiques nationaux sont très éloignées de la géopoétique. Le Nord sert de ferment à la constitution d'écoles nationales et par conséquent, la dimension idéologique prime sur la dimension esthétique. Ces artistes étant principalement formés en France et en Allemagne, le paysage nordique était à ce moment considéré comme impropre à la représentation. À partir de 1890, les artistes scandinaves retournent progressivement dans leur pays d'origine pour y créer des écoles nationales<sup>21</sup>. Certains croyaient que les techniques apprises lors de leurs séjours à l'étranger devaient servir un art national et être adaptées à la représentation du paysage nordique<sup>22</sup>. En visitant une exposition d'art scandinave présentée à Buffalo en 1913, Lawren Harris et James Edward MacDonald, deux membres du Groupe des Sept, ont été frappés par la capacité des artistes de saisir l'essence du paysage. Partageant une expérience similaire du territoire national, ils y ont vu un exemple de ce que devait être l'art canadien : un art fondé sur les caractéristiques du paysage nordique.

---

manière. C'était une conversation avec la terre, qu'il a dit. » [je traduis]. Barry Lopez, *op. cit.*, p. 226.

<sup>21</sup> Les principales écoles sont, dans l'ordre de leur création, Skågen au Danemark, Varberg en Suède et Christiania en Norvège.

<sup>22</sup> Le site de l'exposition *Mirror of Nature*, présentée dans cinq pays entre 2006 et 2008, expose de nombreuses œuvres d'artistes scandinaves et finnois : Nordic National Galleries, « A mirror of nature : Nordic Landscape Painting 1840-1910 », <http://www.artsmia.org/mirror-of-nature> (18 septembre 2007).

VALÉRIE BERNIER

Le Nord actuel :  
présentation du livre d'artistes *Nor*

Si le paysage nordique a contribué à l'essor d'un art national dès le tournant du vingtième siècle, la *nordicité* est plus que jamais d'actualité. Les directeurs de publication de *Nor* n'ont toutefois pas attendu l'Année polaire internationale<sup>23</sup> pour lancer cet ouvrage collectif. Le livre d'artistes *Nor. Idées du nord*, publié en 2004 sous la direction de Daniel Canty et Dana Velan, s'inscrit dans un questionnement en partie identitaire, puisque l'objectif était d'offrir une tribune à des artistes vivant d'un océan à l'autre. Il propose également un nouveau rapport aux lieux, tel qu'affirmé dans le texte liminaire : « Nor est né d'une inversion de perspective<sup>24</sup>. » Ainsi, le Nord abordé par les artistes se développe selon une dialectique l'opposant au Sud et leurs œuvres sont autant de réponses basées sur des perspectives individuelles qu'ancrées dans l'imaginaire collectif.

Initialement, le « *Nor* » proposé par les instigateurs du projet est né de la volonté de créer un lieu de rapprochement pour les

---

<sup>23</sup> La première année polaire internationale a eu lieu en 1882-1883 : douze pays ont alors uni leurs ressources afin de conduire treize expéditions en Arctique et deux en Antarctique ayant pour objectif l'étude de phénomènes géophysiques. La seconde année polaire en 1932-1933 visait l'étude de phénomènes météorologiques et généra d'importantes découvertes scientifiques sur le magnétisme, l'atmosphère, la météorologie, etc. L'année polaire de 1957-1958 a conduit à l'établissement d'une cinquantaine d'observatoires par douze pays en Antarctique. L'année polaire 2007-2008 marque le cent vingt-cinquième anniversaire de la première année polaire et cette fois-ci, il s'agit d'une entreprise multidisciplinaire incluant un volet culturel et social. Pour référence, consulter le site : Canada, « Année polaire internationale 2007-2008 », <http://www.ipy-api.ca> (18 septembre 2007).

<sup>24</sup> Daniel Canty, texte de présentation en annexe du livre d'artistes *Nor*, n.p.

## PAYSAGES DU FROID

artistes canadiens et il se veut une réponse au magazine sud-américain *Sur*, dirigé par María Kodama. Contrairement à la revue, ce livre d'artistes se présente sous la forme de feuilles volantes, insérées entre les deux pans d'une page couverture bleue et rassemblées dans un coffret blanc. Les feuillets ont d'une à quatre pages; les textes et/ou les images sont disposés selon une mise en page à l'horizontale ou à la verticale, sur le recto des feuillets. Le français, l'anglais et l'espagnol sont les langues de la publication, mais les textes ne sont pas traduits, puisque le point de vue qu'ils expriment est en quelque sorte relié à leur mode d'expression. Les vingt-huit artistes et écrivains qui ont participé au projet avaient pour thème cette idée du Nord, sous un titre évoquant à la fois un lieu et une direction dans plusieurs langues, ou correspondant en anglais à « ni ceci, ni cela<sup>25</sup>. » Si le titre a en ce sens une connotation iconoclaste, les clichés du Nord y ont tout de même une place, puisque l'ouvrage vise davantage à rassembler les artistes autour d'une problématique commune qu'à redéfinir le Nord.

Le nom des artistes n'apparaît pas sur les feuillets. Ceux-ci sont numérotés en méridiens (du 82° au 64°) et en parallèles (du 54° au 44°), de manière à ce que chaque œuvre soit associée à un point géographique fictif sur une carte imaginaire. Toutefois, on remarque que les coordonnées attribuées aux œuvres forment un faisceau balayant le territoire québécois et que la zone ainsi délimitée n'atteint pas le cercle polaire. Ceci démontre que le Nord à l'origine de l'ouvrage n'est pas un lieu absolu : il s'agit d'un Nord relatif qui peut entre autres correspondre à un espace mental ou à un lieu inventé. La table des matières prend la forme d'une carte géographique, sur laquelle des icônes des œuvres se logent dans une grille définie par les coordonnées<sup>26</sup>. Chaque œuvre est de cette façon associée à un lieu particulier sur une carte fictive qui fait complètement abstraction des véritables lieux auxquels

---

<sup>25</sup> Daniel Canty, *op.cit.*

<sup>26</sup> Voir la Figure 1 - Table des matières de *Nor* à la suite de l'article.

ces données renvoient. Certaines cases sont laissées en blanc et si elles ne sont pas associées à des œuvres, elles laissent la place à une indétermination non seulement onomastique, mais formelle.

### Les référents nordiques de *Nor*

Les œuvres des artistes ayant participé au projet témoignent d'un positionnement par rapport à une idée qui désigne à la fois un lieu et une direction. Si l'idée du Nord ne renvoie qu'à une seule direction, elle réfère à des lieux dont le degré de *nordicité* varie en fonction d'une multitude de critères, favorisant l'émergence de différents types de représentations et de discours. L'idée du Nord devient un prisme décomposant son objet en plusieurs facettes, offrant une multiplicité de points de vue et d'interprétations possibles. À cet effet, certaines œuvres se prêtent à une approche géopoétique, de par le nouveau rapport au nord qu'elles proposent. Ainsi, elles s'éloignent de la dimension idéologique à l'origine du collectif pour engager un dialogue avec l'extérieur, pour questionner le monde et être à l'écoute des sensorialités qu'il éveille.

Tara McVicar insiste sur l'imprécision du concept de Nord et sur le fait qu'on se trouve toujours au nord de quelque chose, dans un texte intitulé *North by West*<sup>27</sup>. Au cours de sa vie, elle a vécu à différents endroits et si elle se considérait au Nord à Calgary et à l'Est en Ontario, elle a retrouvé à Montréal un Nord quasi sibérien, avec le froid et la neige qui l'accompagnent. Si elle a pris un plaisir concret à se déplacer à vélo dans l'hiver montréalais, elle suggère que le Nord représente un idéal et une quête de perfection :

*North is a spiritual aim. Leave the world behind,  
take only what you can carry, and be frugal with  
your provisions. Rely on your wits and your will.  
The true test of one's spirit is to head north.*

---

<sup>27</sup> Tara McVicar, *North by West*.

## PAYSAGES DU FROID

*The North has always had truth on its side. The true north strong and free. And there is a true North, Magnetic North, an absolute point of total Northness, an apex after which you start to head south. Which make North a kind of perfection, a state of maximum saturation*<sup>28</sup>.

De son côté, le texte de Daniel Canty évoque une tempête de neige ultime, qui forcerait parents et enfants à se réfugier dans une grande forteresse de neige<sup>29</sup>. L'intertexte religieux semble s'imposer ici, puisque la tempête évoquée par Canty s'apparente au déluge biblique et suggère l'idée d'un rite de passage, de l'avènement d'un renouveau. Malgré la menace que cette improbable tempête représente, il évoque la multitude de nuances de blanc qui composent la neige et le fait que chaque flocon soit unique. Il attribue à la neige un pouvoir purificateur, et le sol enneigé devient un tableau blanc, qui s'offre aux nouvelles possibilités :

J'imagine que la neige vue de là-haut ressemble à l'idée que dieu se fait du silence. C'est une sourdine à sons, mais aussi à couleurs - la blancheur, c'est connu, les contient toutes. La neige, fraîchement tombée, apparaît comme cette seconde couche où l'idée des choses reprend du relief, mute leur apparence au profit de leur

---

<sup>28</sup> « Le Nord est un objectif spirituel. Laisse le monde derrière, prend seulement ce que tu peux transporter, et soit frugal avec tes provisions. Fie-toi sur ton attention et ta volonté. La vraie mise à l'épreuve de l'esprit de quelqu'un est d'aller vers le nord. Le Nord a toujours eu la vérité de son côté. Le vrai Nord fort et libre. Et il y a un vrai Nord, Nord Magnétique, un point absolu de totale *Norditude*, un sommet après lequel tu commences à te diriger vers le sud. Cela fait du Nord une sorte de perfection, un état de saturation maximale » [je traduis].

<sup>29</sup> Daniel Canty, *i. Explication du Nord; ii Explication des neiges; iii. Sentiment Yéti.*

VALÉRIE BERNIER

contour. Le monde alors s'expose à toutes les empreintes.

Dans les œuvres utilisant les clichés propres au Nord, demeure l'idée que l'homme agit sur le paysage, trouve des solutions pour s'y déplacer et s'y retrouver, et ce, malgré les conditions arides et l'absence de repères. Dans *Nine Mile Road*, de Jackie Wexler<sup>30</sup>, des oreilles de cheval sont placées au premier plan, de façon à suggérer que l'objet est à l'extérieur de l'image, mais qu'il va y entrer sous peu. La frontière entre l'homme et l'image est abolie; le spectateur adopte la position de celui qui dirige l'attelage sur une route qui, comme le suggère le titre, a un point d'arrivée défini. *Mirage, Nightland*, de Dana Velan<sup>31</sup>, évoque des lieux distincts, mais partageant la même palette de couleurs nocturnes, soit le ciel et la terre, les deux volets composant la structure du monde visible. Le premier est représenté par une sorte de nuée spatiale et le second, par une forêt de troncs blancs, où le feuillage se perd dans la noirceur. *Glacier Parish* de Philippe Corriveau propose une carte topographique et des esquisses, un peu à la manière des croquis de reconnaissance d'un lieu<sup>32</sup>. *Une île à la mer* de Jacky Georges Lafargue<sup>33</sup> est un lieu imaginaire construit à partir de fragments d'un lieu réel, tel que l'explique l'artiste : « Les images d'une île à la mer – l'île et les vues des routes - sont des montages de différents segments des sept îles. L'archipel est ainsi unifié en une île fictive, émergeant sur l'horizon atlantique. » Ce type de reconstitution dénote une connaissance profonde de son archétype, puisqu'elle établit à partir du connu des liens vers d'autres formes possibles.

De manière moins ludique, la fonte des neiges peut dévoiler des rebus et dans l'œuvre d'Alain Massé, la pollution offre un

---

<sup>30</sup> Figure 2.

<sup>31</sup> Figure 2.

<sup>32</sup> Figure 3. Détail de l'œuvre.

<sup>33</sup> Figure 4. Détail de l'œuvre.

## PAYSAGES DU FROID

prétexte pour fouiller la terre<sup>34</sup>. La caméra scrute le sol et elle nous permet de prendre conscience de la richesse qui se trouve sous les détritiques. C'est cette richesse que tentent de protéger les manifestants de l'œuvre de Nancy Bleck, *Uts'am/Witness*<sup>35</sup>. Le trait bleuté sur l'arbre signifie non seulement une présence humaine, mais la menace d'intérêts commerciaux destructeurs, puisqu'il y a là le signe d'une coupe prochaine. Ces deux œuvres offrent une perspective écologique en dénonçant les dommages liés à l'activité humaine. Diana Thorneycroft questionne indirectement cette idée de consommation en présentant un personnage bien connu du Nord sous les traits d'un martyr crucifié<sup>36</sup>. Elle réfère également à l'histoire de la colonisation du Canada dans une œuvre représentant un blanc menaçant un autochtone de son arc tendu. Dans cet ordre d'idées, l'œuvre aux couleurs de la Suède d'Alexandre Saint-Jean *Ma vie sent Ikea* évacue tous les éléments naturels pour ne conserver que l'idée de consommation<sup>37</sup>. À l'opposé, l'œuvre de Nicola Wood, présentant un œil et cinq flocons, exprime un côté ludique<sup>38</sup>. Les œuvres de Thorneycroft, de Saint-Jean et de Wood révèlent une *nordicité* thématique, mais elles ne témoignent pas d'une expérience géopoétique, contrairement à d'autres œuvres présentées. Ainsi, l'idée du Nord donne lieu à une infinité de représentations, dont quelques-unes seulement peuvent donner lieu à une approche géopoétique.

### Un nouveau rapport au Nord

Selon Jean-Jacques Wunenburger, c'est l'expérience à l'origine de la production d'une œuvre qui est de nature

---

<sup>34</sup> Figure 5.

<sup>35</sup> Figure 6. Détail de l'œuvre.

<sup>36</sup> Figure 7.

<sup>37</sup> Figure 8.

<sup>38</sup> Figure 8.

VALÉRIE BERNIER

géopoétique, puisqu'il s'agit en quelque sorte d'un idéal de création, d'un retour improbable vers un proto-monde dont la forme finale n'est qu'un pâle reflet de ce qui a été imaginé. En fait, l'atteinte d'un degré zéro de la création est aussi utopique que la visée de Wunenburger de concevoir un art qui soit débarrassé de toute culture. Si l'on a longtemps opposé nature et culture, leur incompatibilité relève davantage d'un équilibre qui, jusqu'à présent, n'a pas été atteint. Toutefois, la démarche de certains artistes témoigne de la recherche d'un tel équilibre, en proposant un nouveau rapport au monde qui dénote une volonté de comprendre plutôt que de dominer. Si des artistes au tournant du vingtième siècle voulaient constituer un art national, il s'agit maintenant de déterminer pour l'homme une place dans le monde qui soit plus respectueuse de l'environnement : le dehors, le mouvement, le rapport avec la terre et l'idée de marge prennent alors toute leur importance. Par conséquent, on peut affirmer que certaines œuvres présentées dans *Nor* s'approchent d'une démarche géopoétique, puisqu'elles s'ouvrent au monde extérieur pour interroger le rapport de l'individu au paysage, sous le prétexte d'une recherche identitaire liée à la nordicité.

Si la trame du paysage représente l'étendue des possibilités inhérentes à la représentation d'un lieu, l'espace constitue le sujet même des œuvres à caractère nordique. Toutefois, elle demeure liée à la subjectivité d'un individu, puisque ce dernier décide d'y astreindre la somme des idées reçues ou des perceptions vécues sur un lieu particulier, que celui-ci soit réel ou imaginaire. Cela explique la multitude des réponses apportées par les artistes de *Nor* : on leur a demandé de se déplacer vers un lieu en marge du monde, d'aborder un sujet qui est loin de leurs problématiques ou préoccupations habituelles, mais leurs œuvres témoignent d'une expérience qui demeure avant tout personnelle. En demandant à des artistes canadiens de dévoiler ce que le Nord représente pour eux, on connaît d'emblée plusieurs réponses, quoique certaines d'entre elles soient plutôt étonnantes. Enfin, on peut affirmer que le rapport

## PAYSAGES DU FROID

au lieu ou plus intimement, le rapport à la terre, dépend de l'expérience de l'artiste. À cet égard, les œuvres peuvent témoigner d'une expérience géopoétique à différents degrés, comme les œuvres à caractère nordique manifestent une plus ou moins grande *nordicité*.

VALÉRIE BERNIER



Figure 1 - Table des matières de *Nor*

Figure 2



Jackie Wexler,  
*Nine Mile Road*



Dana Velan, *Mirage, Nightland*

PAYSAGES DU FROID

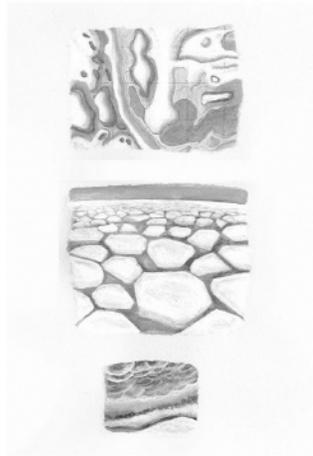


Figure 3

Philippe Corriveau,  
*Glacier Parish*



Avec ses 4 000 îlots et ses cités qui s'élèvent  
sur un littoral de 120 km, l'archipel est peut-être le plus  
populé que le Nouveau-France ait jamais vu de Nord  
jusqu'à ses îles australes. Pourquoi dans l'Antiquité.

Les images d'un  
monde... en de  
sept îles. C'est là  
l'histoire de l'île.

Figure 4

Jacky Georges Lafargue, *Une île à la mer*

VALÉRIE BERNIER

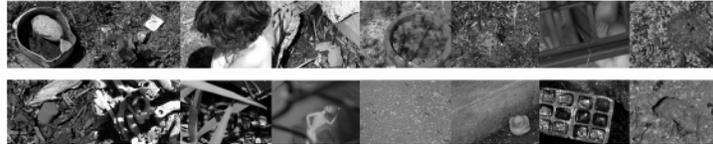


Figure 5  
Alain Massé, *Après la fonte* (détail)



Figure 6  
Nancy Bleck, *Uts'am / Witness*, (2 de 3)

PAYSAGES DU FROID

Figure 7



Diana Thorneycroft,  
*The Martyrdom of Saint  
Sebastian by the Lake*

--, *The Martyrdom of Saint  
Nicholas*

Figure 8



Nicola Woods,  
*Untitled*



Alexandre Saint-Jean,  
*Ma vie sent ikea*

Hanane Benachir  
Université du Québec à Montréal

## Vers une architecture géopoétique

Pendant longtemps, une conception fonctionnaliste et puriste a prévalu dans le monde occidental, créant ainsi le dualisme du sensible et de l'intelligible hérité de la philosophie cartésienne et qui se traduit en architecture par l'abolition des liens entre le bâti et l'être humain.

L'approche géopoétique projette pour ce nouveau millénaire le développement d'un rapport sensible et ouvert entre l'homme et la Terre, entre la matière et l'esprit, et ce en considérant la perception active des usagers et leur capacité à rendre visible le sens de leurs conduites et de leurs pensées, et en s'inspirant également des anciennes cultures porteuses de valeurs dictées, non seulement par la nécessité d'adaptation au climat, aux ressources et à la topographie du site, mais aussi par l'effort conscient d'harmoniser les liens entre la culture et la Terre. Champ de recherche et de création, elle est, selon Rachel Bouvet, une approche transdisciplinaire et pragmatique qui analyse les interactions entre l'homme et la Terre en utilisant, d'une part, des outils provenant des disciplines scientifiques, philosophiques et artistiques et d'autre part, les perceptions sensibles humaines. Entre les outils conceptuels et les phénomènes sensibles, se crée une relation à la fois physique et phénoménale avec le lieu à explorer. Il s'agit d'une approche *in situ* qui s'appuie autant sur l'intuition et la sensibilité relevant des pratiques artistiques que sur la logique et la rigueur des connaissances<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Rachel Bouvet, citée dans « Géographie et géopoétique », une table

Hanane Benachir, « Vers une architecture géopoétique », Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 205 - 220.

## VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

L'approche géopoétique a pour objectif de sensibiliser les architectes à leur environnement immédiat et d'ouvrir le dialogue entre les différentes manières d'être, entre les différentes cultures du monde, sans privilégier aucune d'entre elles. Elle permettrait aux aménageurs des villes et des territoires de se pencher sur l'expérience de l'habiter, sur l'importance de l'arpentage *in situ* et de la perception située des usagers, et de prendre en considération l'anthropologie de l'espace.

### Une approche géopoétique de l'habiter

Loin de s'appuyer sur le subjectivisme individuel des postmodernes et sur la dimension normative de la « machine à habiter » du mouvement moderne, l'habiter géopoétique s'appuie sur une trame vitale pour ne pas se réduire à des fonctions utilitaires à savoir, loger, circuler et travailler; il vise d'abord et surtout à intégrer le respect de l'existence individuelle et collective sur terre afin de fonder un milieu ambiant unifié entre les deux milieux, naturel et construit, sensible et physique, appelé par Berque « l'écoumène<sup>2</sup> », et réaliser ainsi l'épanouissement de l'être.

De son côté, Kenneth White cherche à attirer notre attention sur la manière dont nous habitons la planète. Dans son ouvrage intitulé *Architecture et géopoétique*, il retient les thèmes de certains philosophes et architectes : l'expérience poétique et pensante de l'être de Heidegger, l'essence de l'habiter et de la « cosmicité » de Bachelard, les « arts et artisanats » de Ruskin, la « production de l'esprit » de Boullée, etc. Inspiré de ces courants de pensée, l'habiter géopoétique est « cette autre

---

ronde ayant eu lieu dans le cadre des Cafés-géos organisés par le Département de géographie de l'Université Laval, le 17 mai 2005, [http://www.cafe-geo.net/article.php3?id\\_article=664](http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=664).

<sup>2</sup> Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

manière d'être au monde<sup>3</sup> » qui cherche à dépasser la culture de l'utile et à opter pour un rapport au monde « mêlant art de vivre, art de penser et art de se mouvoir<sup>4</sup> ». Il façonne l'espace dans lequel l'homme projette son être et prolonge ainsi une partie de lui-même de manière toujours renouvelée, dans l'objectif de percevoir l'authenticité des choses et de dépasser la notion d'habitation au « sens de protection, de soins ou de construction<sup>5</sup> ».

### L'importance de l'expérience phénoménologique

Le recours à l'expérience phénoménologique de l'espace permet de saisir le paysage, à la fois par les sens et par l'intellect. S'appuyant sur la perception et sur le mouvement, l'expérience géopoétique fait appel au corps, comme médiateur entre le psychique et le naturel, ce corps qui dans notre vie routinière perd ce rôle de médiation, occasionnant par le fait même l'incapacité à construire un sens. Loin d'être une expérience esthétique réduite au seul critère visuel, comme c'est le cas pour l'architecture des mouvements moderne et postmoderne, elle est basée sur la polysensorialité, le mouvement, la déambulation et la saisie d'informations (écrites, graphiques, photographiques, etc.). En effet, quand on regarde un édifice, la perception visuelle prédomine, tandis que son usage implique une perception olfactive, auditive, tactile et visuelle, tout en intégrant le parcours, le temps. Cette perception informée par tous les sens et par l'action s'effectue chez l'utilisateur par la médiation de sa propre culture qui, en majeure partie,

---

<sup>3</sup> Kenneth White, *Le plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

<sup>4</sup> Nicolas Dupin, « Sur les chemins du vide. Introduction à la littérature du voyage selon Kenneth White », dans Michèle Duclos [éd.], *Le monde ouvert de Kenneth White. Essais et témoignages*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1995, p. 83.

<sup>5</sup> Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 231.

## VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

constitue une réalité cachée traduisant son existence humaine. L'expérience géopoétique est ainsi une praxis individuelle, au sein d'une structure collective de l'action, basée d'abord sur le corps et dans laquelle, pour reprendre les mots de Rachel Bouvet « l'interaction entre l'environnement et le sujet ne passe pas par la médiation d'un tiers<sup>6</sup> », c'est-à-dire que la représentation du monde n'est pas un objet visuel statique utopique, préconçu par les habitudes socioculturelles mais d'abord une action qui, à partir d'une situation sensible et affective, met en liaison le corps, la pensée et les traces de l'espace traversé. C'est finalement une expérience *in situ* du corps et de l'esprit qui permet de relier le vécu sensible au mouvement de la pensée.

En ce qui concerne l'architecture, il faut d'abord s'interroger sur la question de l'arpentage, véritable vecteur du processus de création. L'arpentage consiste à aller sur le terrain afin de faire interagir le corps avec les données du contexte réel qui ne peuvent en aucun cas être substituées par une maquette, des cartographies et des relevés topographiques. Il suppose donc la substitution de la conception classique vitruvienne du corps, en tant qu'instrument de mesure géométrique par un corps errant, « un corps en mouvement, un corps à l'œuvre, porteur de perceptions<sup>7</sup> » par lequel le concepteur vient créer, en harmonie avec ses aspirations, une réalité vécue.

L'expérience du site, reliant un espace, un moment et une aspiration permet l'émergence d'une première image qui bouge que l'architecte Pierre Riboulet appelle « une intuition non vérifiée<sup>8</sup> », sur laquelle viennent se greffer « l'analyse, la

---

<sup>6</sup> Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, 2006, p.45.

<sup>7</sup> Martine Bouchier, « Le corps à l'œuvre », Chris Younès, Philippe Nys et Michel Mangematin [éd.], *L'architecture au corps*, Bruxelles, Éditions OUSIA, 1997, p. 156.

<sup>8</sup> Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital. Journal de travail*, Paris,

sensibilité et l'intelligence<sup>9</sup> ». Cette image première (mentale) se métamorphosera, selon Deleuze, sous d'innombrables strates du projet (actes d'interprétation provenant de différents champs). Et c'est sur cet ensemble cohérent de strates que vient s'appuyer et se développer le processus de conception. Les deux moments indissociables du processus de projet, la géométrie et l'expression sensible, précise-t-il, sont réunis par un diagramme auquel chaque projet devrait toujours se reporter « pour que quelque chose en sorte<sup>10</sup> ». Les croquis de Riboulet relatifs à l'Hôpital Robert-Debré (1980-88), qu'il a conçu et réalisé à Paris, sont comparables aux cartes géopoétiques par lesquelles le déambulateur vise à saisir les traces de l'espace qu'il désire comprendre. Ils expriment le mouvement corporel et visuel chargé de repérer le sens caché dans le tissu complexe de l'environnement. Cependant, comme le rappelle l'architecte et artiste Martine Bouchier, l'image sur laquelle Riboulet a basé son projet est une image globale fermée qui s'est très vite formée; elle est le « référent » des grandes initiatives du projet empêchant l'ouverture et par conséquent le développement du processus de création. L'interaction continue entre un certain contexte et un acteur se manifeste, selon elle, par « une forme médiane, un diagramme qui devient la base artistique, le fondement philosophique ou le sol physique sur lequel le projet pourra se développer<sup>11</sup> », l'interprétation des caractéristiques du contexte entraînant « de nouvelles postures vis à vis du site<sup>12</sup> ».

Ainsi, tout mouvement suppose une perception et révèle les qualités sensibles et émotives de tout lieu que le corps traverse.

---

Les Éditions de l'Imprimeur, 1994, p. 19.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Gilles Deleuze, « Le diagramme », *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, 1984, p. 65.

<sup>11</sup> Martine Bouchier, *op. cit.*, p. 149.

<sup>12</sup> *Ibid.*

## VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

Par l'observation et la méditation lors de la déambulation, la marche déclenche un certain dynamisme de l'esprit et implique donc la présence du concepteur dans l'espace à créer par son corps et son esprit dont « l'activité naturelle [...] », écrit Kenneth White, « consiste en des **“mouvements” heureux** de la faculté d'imagination<sup>13</sup> ».

Si l'arpentage est préalable à l'élaboration d'une œuvre architecturale, il importe également de s'interroger sur la question du paysage, qui renvoie elle aussi à l'expérience phénoménologique, aussi bien en ce qui concerne le concepteur que l'utilisateur. En effet, le paysage, dont l'architecture est une composante, donne à penser, et ce au moyen de la perception, de l'action et de l'affection de ses occupants. Le paysage est

un objet culturel qui met en scène l'espace et le temps, et la notion de paysage donne une forme, une référence aux perceptions de l'espace. L'expérience du monde passe par le paysage [...]. À ce titre, le paysage permet à l'homme de se retrouver, de renaître et de rêver<sup>14</sup>.

Ce thème de l'appropriation perceptive et active de l'espace s'appuie sur le thème de la perception *in situ*, appelée aussi *perception située*, que l'ethnométhodologie (fondée par Harold Garfinkel et Harvey Sacks) a intégrée dans la discipline sociale dans les années 1960 en s'appuyant sur les pratiques ordinaires et locales et sur la teneur sensible et affective des situations afin de s'éloigner de toute interprétation des signes et des textes qui symbolisent les significations des événements.

---

<sup>13</sup> Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, B. Grasset, 1987, p. 195.

<sup>14</sup> Pierre Donadieu et Michel Périgord, *Clés pour le paysage*, Paris, Ophrys, 2005, p. 372.

HANANE BENACHIR

Appelée par Marcel Duchamp « perception promenade<sup>15</sup> », la perception *in situ* a été aussi explorée par plusieurs autres démarches, à savoir :

l'expérience des jardins, la démarche du Land Art et la géopoétique initiée par Kenneth White [qui] amorcent et annoncent la possibilité d'un retournement de la pensée du paysage : le mouvement tend à se substituer au point fixe, le social à l'individuel, le plurisensoriel au visuel, l'immersion à la distanciation<sup>16</sup>.

En effet, inspirée, entre autres, de la conception japonaise du paysage, la géopoétique introduit la perception active et affective du public comme composante du paysage. Elle substitue ainsi le sentiment d'immersion du sujet percevant à sa mise en retrait grâce à la fusion des dimensions temporelle et sensible du paysage, contrairement à la plupart des théories esthétiques du paysage qui cherchent à négliger cette approche du « paysage en pratique » et considèrent la seule contemplation comme relevant de l'ordre de l'apparence.

Conçu dans les années 60 aux USA et dans les années 70 en Europe, le Land art est aussi un art *in situ* qui met en interaction l'œuvre d'art et son milieu. Il est apparu en réaction à l'économie de marché et aux expositions dans les musées et les galeries pour rompre avec la conception décorative et lui substituer une conception écologique, minimaliste, inspirée des cultures primitives. La préférence chez Kenneth White portera plutôt sur le Land Art de Long (« faire de l'art en marchant ») et

---

<sup>15</sup> Marcel Duchamp, cité dans Emmanuel Fillot, « Un art de l'assemblage », F. Doriac et K. White [éd.], *Géopoétique et Arts plastiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence (PUP), 1999, p. 77.

<sup>16</sup> Jean-Paul Thibaud et R. Thomas, « Situer. Dans l'ordinaire de l'action », Pascal Amphoux, Jean-Paul Thibaud et Grégoire Chelkoff [éd.], *Ambiances en débats*, Bernin, À la croisée, 2004, p. 153.

## VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

Fulton que sur celui de Smithson, de Heizer ou de Oppenheim car les œuvres de ces derniers sont plus technicistes et exhibitionnistes; celles-ci se servent de la terre comme matériau et espace de déplacement et d'exposition, comme œuvre en soi, elles témoignent plutôt d'un retour matériel que d'un retour mental et spirituel à la nature. L'intégration du Land art dans l'architecture est considérée, par ailleurs, chez l'architecte anthropologue Jean-Paul Loubes, comme un moyen de nouer des alliances entre l'architecture et le dehors en offrant aux occupants un espace de « milliers d'hectares » et en engageant « la marque du temps, du climat, des saisons<sup>17</sup> » dans nos habitations contemporaines. Relevant du Land art, la cabane, selon lui, est un art de la construction qui manifeste fortement cette poésie de la terre. Elle est « une manifestation du faire mais aussi de l'être<sup>18</sup> ». L'« immeuble qui pousse » conçu par Édouard François en est un exemple. Ses balcons, en forme de cabane, perchés sur les arbres, permettent de rapprocher les habitants du monde. Placés dans le vide à 6 mètres plus loin de la façade, et supportés par des pilotis qui empruntent la forme des arbres avoisinants, ces balcons-cabanes, exigeant le moins possible de transformation de la nature, procurent aux habitants la sensation d'être en plein milieu de la forêt tout en étant à l'intérieur de leur logement. Ce qui les éloigne de tout sentiment d'enfermement, comme c'est le cas des logements modernes. Contrairement à la vision puriste et utilitaire de l'architecture moderne, les façades de cet édifice se transforment en fonction des saisons et des changements climatiques, à l'instar de la végétation environnante. C'est

---

<sup>17</sup> Jean-Paul Loubes, « Géopétique et architecture située », Colloque « L'Habiter dans sa poésie première », Cerisy-la-salle, septembre 2006.

<sup>18</sup> Jean Paul Loubes, « La cabane, figure géopoétique de l'architecture », dans Bernard Brun, Annie-Hélène Dufour, Bernard Picon et Marie-Dominique Ribéron-Gayon [éd.], *Cabanes, cabanons et campements. Formes sociales et rapports à la nature en habitat temporaire*, Université de Provence-CNRS, Éditions de Bergier, 2000, p. 95.

HANANE BENACHIR

aussi une architecture *low-tech* empruntant à la cabane la voie minimaliste, et écologique, et ce par l'utilisation de volumes et de techniques simples, de matériaux locaux et économiques offrant une qualité bioclimatique.

### Une nouvelle anthropologie de l'espace

L'anthropologie de l'espace, dans le sens que lui donnent les ethno-architectes et les géopoéticiens, est loin de réduire son intérêt à l'architecture codifiée héritée de la Renaissance et qui est toujours en vigueur dans notre civilisation. La « nouvelle anthropologie<sup>19</sup> », comme l'explique l'architecte anthropologue Jean-Paul Loubes, regarde toutes les architectures, *savantes et populaires*, celles de l'Occident et d'ailleurs. Elle lit dans ces architectures, à la fois, leur matériau, leur usage et leur forme, en abandonnant les définitions classiques de l'anthropologie. Ainsi, en s'alliant à l'ethno-anthropologie, l'architecture, comme médiateur entre l'homme, le cosmos, le paysage et le climat, est un lieu de fusion entre le bâti et son contexte (naturel et culturel), entre l'intérieur et l'extérieur. Comme « expérience du lieu », elle sous-entend le rapport entre la terre et le monde, via le voyage, à travers les différents savoir-faire et cultures humaines qui servent non seulement à donner des réponses techniques mais aussi à connaître les mentalités et donc les manières d'être. L'architecture est ainsi conjointement un espace coutumier et un espace inconnu que l'on veut explorer, un lieu et un non lieu, un entre deux : entre le réel vécu et le réel projeté.

Comme l'écrit l'anthropologue David Croft, « contrairement au schéma dominant dans les sociétés occidentales, la responsabilité morale loin d'être circonscrite à l'homme inclut d'autres espèces jusqu'au paysage<sup>20</sup> ». Cette

---

<sup>19</sup> Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, B. Grasset, 1982, p. 65.

<sup>20</sup> David Croft cité dans, J. Wines et P. Jodidio, *L'architecture verte*,

## VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

idée de l'éthique environnementale et existentielle existe encore dans les régions que la mondialisation n'a pas pu atteindre. En effet, les anciennes civilisations de l'Extrême-Orient, celles de la Chine et du Japon, loin de l'influence de l'économie de marché, se basent sur la philosophie du taoïsme et du bouddhisme zen. Ces philosophies enseignent l'harmonie de la nature (versus harmonie des proportions géométriques) et contestent le conformisme et les conventions morales et sociales. Loin de considérer le paysage dans une pure perspective de contemplation, le zen vise plutôt une fusion de l'être avec la nature plutôt que l'idée de sa conquête. Il conçoit l'univers comme un ensemble formé de parties interdépendantes, ce qui se traduit en architecture par la relation entre l'intérieur et l'extérieur, entre les édifices et leur site. Ainsi, dans la maison japonaise traditionnelle,

les murs étaient conçus [comme] des « membranes » séparant les deux domaines tout en garantissant l'échange. Tout comme l'intérieur évoquait le jardin, l'extérieur évoquait un salon, une « pièce à vivre ». L'architecture permettait de converser avec la nature. L'habitat traditionnel était un microcosme qui rassemblait toutes les expériences positives de vie et de communion avec le paysage. L'espace enclos avec ses jardins reposait sur l'idée que l'habitant pouvait rester en un endroit, voyager en esprit à travers le monde<sup>21</sup>.

Une conception en tous points contraire à la conception occidentale, dans laquelle les murs servent souvent à définir les limites de l'espace intérieur en créant un contraste entre le « dedans » et le « dehors », annulant du même coup la possibilité d'une « biocosmopoétique<sup>22</sup> ».

---

Köln, B. Taschen, 2000, p. 37.

<sup>21</sup> J. Wines et P. Jodidio, *op. cit.*, p. 57.

<sup>22</sup> Kenneth White, *Le poète cosmographe*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1987, p. 25.

## HANANE BENACHIR

Les civilisations aborigènes sont, quant à elles, riches d'enseignement écologique car elles possèdent un potentiel d'évolution en ce qui concerne l'habitat humain en totale harmonie avec son environnement (naturel, physique, social, psychologique, etc.) et proposent des idées, des comportements et des solutions techniques simples. L'étude de ces civilisations aiderait les concepteurs à repenser notre rapport au monde. Toutefois, la référence à ces formes de civilisations aborigènes ne constitue aucunement un retour nostalgique à une architecture primitive, fermée sur elle-même et coupée du monde. Comme le rappelle Jean-Paul Loubes « si elles ne disent pas toujours l'homme individuel, c'est parce que celui-ci exprimait à travers la culture du groupe, ses croyances et ses règles<sup>23</sup> », mettant ainsi en évidence le rapport au monde perçu, vécu (conscient et inconscient) et projeté.

Les tenants de l'approche géopoétique ont compris le côté exceptionnel de ces cultures que les sociétés dominantes qualifient de « primitives ». Il ne s'agit pas de combattre le développement technologique ni de retourner à une architecture primitive inadaptée aux problèmes complexes contemporains mais de développer en architecture le « redevenir terre de la terre – ce qui ne signifie nullement “un retour en arrière”, car le redevenir n'est pas un revenir, mais le mouvement même du devenir qui invente, renouvelle et échange sans cesse ses termes, ses étapes, ses moments<sup>24</sup> ».

Certaines architectures contemporaines tendent à épouser cette nouvelle approche anthropologique de l'espace, qui n'est pas sans point commun avec l'approche géopoétique. La maison sur la dune, conçue par Jean-Philippe Vassal et Anne Lacaton, en est un exemple. En effet, en intégrant l'acier

---

<sup>23</sup> Jean-Paul Loubes, « La cabane, figure géopoétique de l'architecture », *op. cit.*, p. 93.

<sup>24</sup> Georges Amar, « Laboratoire de géopoétique appliquée », F. Doriac et K. White [éd.], *op. cit.*, p. 151.

## VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

ondulé (et son jeu de lumière), cette architecture témoigne de la contemporanéité de ses matériaux et des nouvelles expériences au moyen desquels l'homme d'aujourd'hui les façonne et y projette une autre manière d'habiter. Aussi, préserve-t-elle la végétation, l'eau, la lumière et tous les autres éléments terrestres et atmosphériques appartenant au site, en les considérant comme des composantes physiques (au même titre que les matériaux conventionnels) et sensibles de la construction. Il s'agit, autrement dit, d'une « architecture située » qui établit avec le site des relations polysensorielles et qui est ouverte au monde; toutes les composantes du site, incluant les arbres, le jeu d'ombre et de lumière mis en jeu, ont été intégrés en amont dans le projet de manière à assurer la continuité entre la forêt de pins et l'intérieur de l'édifice dont la façade vitrée est orientée sur l'océan et le cosmos et ce, en évoquant l'idée originelle de la cabane, dans un monde présent et à venir, car la cabane selon Jean-Paul Loubes « a ceci de particulier, qu'en elle demeure réduite la distance entre l'homme-habitant et le monde. Elle est par là même une *figure géopoétique*<sup>25</sup> ».

### L'exemple du centre culturel Tjibaou

Le dernier exemple sur lequel nous nous pencherons est celui du centre culturel Tjibaou, qui présente plusieurs aspects intéressants dans le cadre d'une approche géopoétique de l'architecture. Grâce à la médiation de l'anthropologue-ethnologue Bensa, l'architecte Renzo Piano a pu intégrer dans la conception du centre culturel Tjibaou le rapport sensible à la terre privilégiée dans l'ancienne civilisation kanak, où les hommes y avaient laissé des traces, et ce en évitant de s'appuyer sur des théories ou des modèles préétablis. Loin d'être enfermé dans le régionalisme, cet édifice a échappé à la vision passéiste du post modernisme. En effet, les expériences de Bensa sur le site, où se mêlent émotions, anecdotes, analyses, impressions, etc., ont permis à Renzo Piano de réaliser une œuvre dotée

<sup>25</sup> Jean Paul Loubes, *op. cit.*

de formes ouvertes à l'altérité culturelle indépendamment de tout usage fonctionnel ou traditionnel, résultant de nombreux voyages durant sept années.

Imprégné de ce lieu préexistant, Renzo Piano a évité de raser le terrain et de combler la lagune, afin de préserver dans ce projet la présence durable, d'une part des végétaux plantés par les anciens océaniens au bord de la mer ou sur les flancs des collines, et d'autre part des terres surélevées qui supportaient des cases végétales (habitats kanak), des pierres du seuil et du foyer. Par ailleurs, tout en tenant compte du mode de perception et de vie des Kanak qui « est en étroite relation avec la nature et non pas avec les éléments construits<sup>26</sup> », il a conçu une entrée latérale et non frontale, car les Kanak craignent les espaces découverts démunis de tout abri des regards d'autrui. Le visiteur y accède après avoir emprunté un chemin sinueux, au milieu de la forêt, tout en contournant le bâtiment longé sur l'allée principale. Cette allée, qui autrefois était centrale et en plein air, Renzo l'a transformée en une galerie couverte, en une rue intérieure qui relie des édifices circulaires, conçus en bois de bambou d'une hauteur comparable à celle des pins colonnaires, à l'image des cases kanak d'autrefois. Dans cette trame architecturale, sont inscrits plusieurs modules verts, à l'image des patios méditerranéens ou des micro-jardins japonais (non réduits au seul rôle climatique, à savoir, l'évacuation de l'air chaud et vicié), qui témoignent de l'ouverture du Centre culturel Tjibaou aux autres cultures du monde et d'« une réorganisation des forces vitales, [d'] une nouvelle orientation de la culture<sup>27</sup> » kanak.

Bien qu'elles soient dotées d'ouvertures (clapets) réglables

---

<sup>26</sup> Pierre Combarnous, « Architecture globalisée. Vers une altermondialisation? », mémoire de DEA, IEP, Pouvoir, action publique, territoire, Bordeaux 4, 2004, f. 32.

<sup>27</sup> Kenneth White, *Le plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, op. cit., p. 40.

## VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

en fonction de la température extérieure et de l'intensité du vent, les cases ne sont pas réduites à un simple médium écologique démunie des dimensions culturelle et symbolique au profit des exigences normatives d'un programme prédéterminé. En effet la captation de l'air entre leur double façade n'est pas conçue uniquement dans le but de créer une ventilation naturelle. « Avec ce système d'air », explique Renzo, « les cases émettent un bruit particulier, un son presque une "voix". C'est celui des villages kanak, de leurs forêts, ou si vous préférez, d'un port de mer par une journée de vent<sup>28</sup> ». Elles ne sont plus un espace traditionnel, mais un « espace mental », « un souvenir ouvert sur un rêve d'avenir<sup>29</sup> ».

Par cette expérience sensible et physique, les concepteurs ont pu intégrer le rapport identitaire des kanak dans une symbolique dynamique commune, en mettant en évidence la beauté d'une terre chargée de souvenirs et de rêves, celle de la Nouvelle Calédonie. À l'opposé, l'Opéra de Sydney, qui s'appuie sur la métaphore d'un bateau à voile ou d'un coquillage, émane d'un imaginaire individuel et apparaît comme une œuvre acculturée. Cette « expérience immédiate du monde » kanak a permis de créer une autre manière de vivre, une « esthétique existentielle<sup>30</sup> » libérée d'une image ethnique ou patrimoniale, ayant le mérite de réconcilier les ethnies installées sur cette terre et de débloquent psychologiquement les sociétés marginales non reconnues de la part des sociétés dominantes du monde occidental.

Cependant, l'intégration dans cette construction d'une technologie *high-tech*, énergivore et polluante, importée de l'Occident (importation d'éléments architecturaux, comme par exemple les charpentes et les pièces moulées des façades préfabriquées à la métropole et la non utilisation de la main

---

<sup>28</sup> Renzo Piano, *Carnet de Travail*, Paris, Seuil, 1997, p. 178.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Kenneth White, *Le poète cosmographe*, *op. cit.*, p. 16.

HANANE BENACHIR

d'œuvre locale) témoigne de la prédominance des techniques constructives occidentales sur celles puisées dans les ressources du site. Ce qui a empêché le projet de se doter d'une technologie simple, naturelle et poétique, comme le *low-tech* de la maison sur la dune, conçue par Jean-Philippe Vassal et Anne Lacaton.

Le modèle occidental universel a sacrifié le bien-être sensoriel et affectif et le consensus culturel de l'espace architectural et urbain. Dépourvu de sa teneur affective et spirituelle pour ne constituer qu'un cadre physique et esthétique, il a renoncé à l'être humain comme être sensible et consciencieux pour ne considérer que l'être de l'apparaître manipulé par une utopie non réalisable. L'intégration de l'approche géopoétique dans l'architecture contemporaine est prometteuse d'un consensus universel, et ce par son engagement planétaire en faveur de l'environnement, d'une culture partagée et du bien être psychosocial. Libérée ainsi de toute règle et concept imposant des conditions traditionnelles ou une vision mécaniste, utilitaire et idéologique, cette approche s'inspire autant des cultures primitives que des anciennes civilisations orientales.

Pour conclure, le rapport d'une certaine culture à la nature par les sens, la pensée et l'action confère à l'espace le sens qu'en éprouvent ses habitants par la manière qu'ils ont de le construire, sur le plan local et global. L'architecture en géopoétique n'est ni une « machine à habiter » (conforme à la politique de la table rase et du zoning), ni une « machine de vision », dominée par la technique, la raison instrumentale et le geste spectaculaire. Elle ne se réduit pas non plus à une expérience esthétique de l'espace architectural mais s'élargit à l'expérience sensible et méditative de l'habiter, restituant ainsi les liens entre l'être et l'espace, entre l'homme et le monde. Elle se veut, enfin, une invention renouvelée de « l'être-là sur terre » en tenant compte des gestes créatifs, des valeurs existentielles et des pratiques sociales qui existaient déjà

## VERS UNE ARCHITECTURE GÉOPOÉTIQUE

auparavant, mais qui n'avaient pas été jusqu'à présent révélés et reconnues car elles rejetaient l'idée même de contrôle humain sur son environnement.

## **Collection « Figura »**

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [éd.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éleine Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [éd.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [éd.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [éd.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [éd.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [éd.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éleine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [éd.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le Groupe Interligne [éd.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais [éd.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éd.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [éd.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI<sup>e</sup> siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kyslousek et József Kwaterko [éd.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [éd.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [éd.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

*Figura*  
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire  
[figura@uqam.ca](mailto:figura@uqam.ca)  
<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153  
Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal  
Département d'études littéraires  
Case postale 8888  
Succursale Centre-ville  
Montréal (Québec)  
H3C 3P8