

LES ÉCRIVAINS DÉAMBULATEURS
Poètes et déambulateurs de l'espace urbain

Sous la direction de
André Carpentier et Alexis L'Allier

Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada

Vedette principale au titre :

Les écrivains déambulateurs

(Figura, textes et imaginaires; no 10)
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-921764-21-0

1. Villes dans la littérature. 2. Montréal (Québec) dans la littérature. 3. Paris (France) dans la littérature. 4. Marche (Exercice) dans la littérature. 5. Littérature - 20e siècle - Histoire et critique. I. Carpentier, André, 1947- . II. L'Allier, Alexis, 1980- . III. Université du Québec à Montréal. Département d'études littéraires. IV. Collection.

PN56.C55E27 2004 809'.93321732 C2004-941242-6

Cet ouvrage est publié avec le concours du Centre de recherche *Figura* sur le texte et l'imaginaire et du Groupe de recherche *Interligne*.

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

L'illustration de la couverture est une photographie de Nathalie Brisebois, intitulée *Parade* (Montréal, rue Saint-Denis près de Mont-Royal, 2003).

Dépôt légal, 4^e trimestre 2004
Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921764-20-2

LES ÉCRIVAINS DÉAMBULATEURS
Poètes et déambulateurs de l'espace urbain

Sous la direction de
André Carpentier et Alexis L'Allier

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires

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

Collection «Figura», n° 10
2004

TABLE DES MATIÈRES

Présentation	7
Sur la déambulation	11
Alexis L'Allier, «La déambulation, entre nature et culture»	13
André Carpentier, «Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain»	45
Marcher à Paris et autour	69
Philippe Archambault, «Un parcours. Une lecture de <i>Hors les murs</i> de Jacques Réda»	71
Guillaume Corbeil, «S'inscrire dans l'immuabilité. La déambulation dans "Grande banlieue sud" d'Eugène Dabit»	85
Montréal et ses poètes déambulateurs	99
Jonathan Lamy, «La marche de José Acquelin dans la ville, la vie et le ciel»	101
Éric Richardson, «Le témoin nomade. La pratique déambulatoire de Paul Chamberland»	117
Déambulations en ville étrangère	135
Alexis L'Allier, «Virginia Woolf et le moi ballotté dans la ville en mémoire. Sur "Au hasard des rues. Une aventure londonienne"»	137
Ariane Fontaine, «Noyade dans <i>Venise est un poisson</i> de Tiziano Scarpa»	153

Mélanie Carrières, «Apparitions des lieux dans <i>La Pleurante des rues de Prague</i> de Sylvie Germain»	167
Hadj Zitouni, «Camus, le flâneur de l'absurde. Une lecture de <i>Noces</i> »	185

André Carpentier
Alexis L'Allier

Présentation

La déambulation, comme pratique de l'espace habité et de ses circuits d'échanges, intéresse la littérature depuis au moins le siècle des Lumières, qu'on pense à Rousseau et à Restif de la Bretonne. Ainsi, la ville, berceau de la modernité, a-t-elle contribué à l'avènement de nouvelles formes d'expression poétique et narrative et à l'expérience de ce que nous appelons la déambulation littéraire. Baudelaire et son *Peintre de la vie moderne*¹, le flâneur idéal, pour qui la modernité trouvait sa source dans *le transitoire, le fugitif, le contingent*², a révélé l'importance du mouvement piétonnier en ce qui a trait à la création poétique. Plus qu'une cartographie personnelle de l'espace ou qu'une promenade à l'aveugle, la déambulation littéraire se veut une traversée sensible de l'espace et une fusion de deux pratiques indissociables: la déambulation – soit la flâne d'un capteur de signes –, et l'écriture, qui prête à une à mise en forme du lieu par le biais d'une conscience éveillée aux mouvements de la ville et du langage.

Le séminaire *La déambulation littéraire*, offert à l'automne 2002 à l'Université du Québec à Montréal, a permis à plusieurs étudiants de porter une réflexion sur leurs rapports à l'espace urbain et à l'incarnation de leur propre corps dans un lieu à la fois connu (la ville de Montréal et certains de ses quartiers) et à re-connaître par le regard et l'écriture. Cette pratique a par ailleurs donné lieu à de multiples réflexions sur des poètes et des écrivains du XX^e siècle qui ont fait de la déambulation une part essentielle de

¹ Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *Baudelaire. Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. «L'intégrale», 1968, p. 546-565.

² *Ibid.*, p. 553.

leur œuvre. Nous proposons ici un éventail de ces réflexions en quatre parties.

La première tente de cerner les enjeux spécifiques de la démarche déambulatoire. Alexis L'Allier a tenté de cerner l'évolution de notre rapport à la marche, qu'il soit pratique, politique ou poétique, et ce de l'homo erectus à l'homme moderne. André Carpentier, partant de sa pratique de déambulateur et d'écrivain engagé dans une marche dérivante au sein de la prolixité des choses du monde, propose «Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain».

Qui parle de modernité ne pourra faire abstraction de Paris, la Ville Lumière, et ses poètes flâneurs, qui ont *épousé la foule*³ afin de s'y sentir en leur demeure. Philippe Archambault nous invite à un parcours dans les banlieues parisiennes, les lieux périphériques chers à Jacques Réda, où la question de la transformation du réel par le travail poétique se pose dans le cadre d'une démarche déambulatrice, d'un rapport sensible à l'espace. Puis, Guillaume Corbeil nous propose de désertier Paris et de découvrir la vie traditionnelle d'un petit village, un passage entre urbanité et ruralité, progrès et tradition, dans un texte d'Eugène Dabit, *Grande banlieue Sud*.

Depuis quelques années, des poètes québécois ont pris d'assaut Montréal, ses cent clochers qui surplombent ses rues animées et ses recoins plus sombres. Jonathan Lamy s'est intéressé à la poésie de José Acquelin et au regard du poète dans la ville, un regard qui, par la marche, transforme le réel et instaure un dialogue métaphorique entre le lieu et l'écrivain. Éric Richardson, quant à lui, s'est penché sur la poésie de Paul Chamberland, dans laquelle le témoin nomade, par la déambulation dans des lieux et des réalités

³ *Ibid.*, p 552.

multiples, développe une réflexion poétique et politique sur le devenir du monde.

D'autres écrivains nous guident dans les rues de grandes villes étrangères. Alexis L'Allier a déambulé entre les lignes du Londres de Virginia Woolf, où une femme retrouve les traces de son passé dans une ville imprégnée de son moi et de celui des passants. Ariane Fontaine s'est noyée dans les eaux capricieuses de la mythique Venise, décryptée par Tiziano Scarpa dans *Venise est un poisson*, où chaque promeneur se voit confronté à une expérience de l'effacement de toute limite. Mélanie Carrières a suivi le parcours de Sylvie Germain dans les rues de Prague pour rencontrer le corps d'une géante, marqué par l'histoire d'une ville et de ses passants. Puis, Hadj Zitouni s'est intéressé à Albert Camus, flâneur de l'absurde, et à ses déambulations à Tipasa et à Djemila, recueillies dans *Noces*.

En bout de parcours, nous tenons à remercier Ariane Fontaine et Elyssa Porlier pour leur contribution à la préparation de cet ouvrage.

SUR LA DÉAMBULATION

Alexis L'Allier
Université du Québec à Montréal

La déambulation, entre nature et culture

À première vue, la marche – car nous parlerons de marche avant de parler de déambulation – ne suscite pas de grands débats, ne donne pas lieu à des concepts métaphysiques et n'éveille pas d'élan poétique. Il est éminemment difficile, et vain sans doute, d'imposer un cadre théorique fermé à la marche puisque par sa nature mouvante, en plus de son apparente banalité due à son inscription dans la vie quotidienne de tout un chacun¹, elle demeure, en quelque sorte, insaisissable. La marche se veut d'abord une pratique, ou disons plus simplement une nécessité proprement humaine, qui résiste aux cadres parfois serrés et réducteurs de la systématisation. Comment la conceptualiser, la rationaliser, puisqu'elle prend tout son sens dans l'action, dans l'événement même, dans le mouvement essentiel du corps dans l'espace? La réflexion qu'elle suscite est aussi vaste qu'il y a de lieux où marcher et de regards portés sur le monde. Pourtant, certains auteurs ont écrits sur le sujet : l'allemand Karl Gottlob Schelle, au début du XIX^e siècle, propose dans *L'Art de se*

¹ À ce sujet, Roland Barthes note, dans *Mythologies*, que « marcher est peut-être – mythologiquement – le geste le plus trivial, donc le plus humain. Tout rêve, toute image idéale, toute promotion sociale supprime d'abord les jambes, que ce soit pour le portrait ou pour l'automobile ». Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 25.

Alexis L'Allier, « La déambulation, entre nature et culture », André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » n° 10, 2004, p. 45-68.

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

*promener*² une philosophie du corps en marche dans la nature; David Le Breton nous fait partager sa passion pour la marche dans *Éloge de la marche*³, en faisant « dialoguer Basho et Stevenson sans souci de rigueur historique car le propos n'est pas là » (*ÉM*, p. 16); Rebecca Solnit, dans son livre *L'Art de marcher*⁴, opte pour une approche anthropologique et sociologique de la question, en se basant sur des exemples concrets de la marche partout dans le monde, de l'homo erectus jusqu'à l'homme moderne. Ce que nous appelons la déambulation littéraire, bien qu'elle prenne place davantage dans la modernité urbaine, n'est pas née d'hier et s'inscrit dans une tradition de la marche – qu'on parle de promenade, de flânerie, de dérive ou d'errance – que l'on retrouve chez des écrivains comme Rousseau, Thoreau, Baudelaire, Cingria et Fargue, pour ne nommer que quelques-uns des plus importants. Nous tenterons d'élaborer une réflexion ouverte sur la marche depuis ses fondements jusqu'à ses plus récentes formes d'expressions urbaines, en passant par son actualisation dans la nature et ses nombreux défenseurs.

La nature de la marche : quelques pistes

Sans nous lancer dans une étude anthropologique approfondie, nous pouvons supposer que les premiers hommes, et même peut-être plusieurs contemporains de Christophe Colomb, croyaient que le monde se limitait à leur champ de vision ou au bout de terre qu'ils habitaient. Pourtant, certains d'entre eux ont eu le pouvoir d'imaginer

² Karl Gottlob Schelle, *L'Art de se promener*, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche », 1996. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *AP*.

³ David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *ÉM*.

⁴ Rebecca Solnit, *L'Art de marcher*, Paris, Actes Sud, 2002. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *AM*.

un monde au-delà des horizons et des frontières naturelles – que ce soit l’océan, les montagnes ou les forêts – et de partir à la conquête de l’inexploré. Comme l’écrit Rebecca Solnit, « la marche a généré le sentiment de l’espace » (AM, p. 10), et en se levant pour marcher, les mains dégagées du sol, éprouvant la loi de la gravité, l’homme a pu créer des outils pour ouvrir des sentiers à travers forêts et montagnes, ainsi que construire des moyens de transport pour braver vents et marées. Un film de Bernard Émond fait d’ailleurs référence aux aborigènes et à leur relation essentielle à la marche : « Vous marchez toujours et vous vous rappelez que chez les aborigènes australiens, la marche est sacrée. Les aborigènes croient que les dieux ont créé le monde en marchant et qu’il faut marcher pour maintenir son existence. Ils croient que s’ils ne marchent pas, le monde va cesser d’exister⁵. » Ce rapport essentiel et sacré à la marche n’est pas sans rappeler celui des hébreux en route vers la Terre promise, guidés par la voix de Dieu, comme si l’évolution d’un peuple ou d’une tribu allait nécessairement de paire avec un mouvement vers l’inexploré. Solnit évoque justement ses marches dans le désert, qui lui ont rappelé que « marcher permet au corps de prendre sa mesure par rapport à la terre [...] que la terre [est] vaste, et nous bien petits, redécouverte terrifiante et joyeuse » (AM, p. 49).

Solnit fait également référence au mythe de l’homme chasseur et à son mode de déplacement qui « constitue le tout premier signe distinctif de ce que devait devenir l’espèce humaine » (AM, p. 50). Quand l’homme primitif a découvert qu’il pouvait tenir sur ses pattes de derrière, l’*homo erectus* est né et ses « mains libérées eurent alors tout le loisir de se transformer en manipulateurs toujours plus élaborés du monde matériel » (AM, p. 51). À partir de ce moment crucial dans son évolution, l’homme détient un certain pouvoir d’emprise sur le monde, puisque « la faculté de se déplacer debout serait le mécanisme grâce auquel

⁵ Bernard Émond, *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*, Montréal, Cinéma libre, coll. « Portrait au cinéma », 1992.

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

notre cerveau s'est développé » (AM, p. 51). Par contre, la posture du marcheur s'avère chancelante par rapport à celle des animaux, qu'on voit rarement trébucher et qui ne prennent pas autant de temps que l'être humain pour apprendre à marcher. Cette instabilité oblige le marcheur à adopter un rythme régulier et d'abord calculé dans sa manière de poser une jambe devant l'autre, pour que celle-ci devienne ensuite naturelle – même si tout homme civilisé trébuche encore. L'homme, sans instinct, doit être attentif à son corps, et cette attention le pousse peut-être vers une écoute et une réflexion sur l'inscription de son corps dans le monde et le met directement en relation avec lui, autant physiquement que spirituellement. La marche a permis à l'homme d'évoluer, son mode de déplacement bancal lui permettant aussi de se questionner sur sa condition d'homme, son inadéquation avec la nature et son désir de voir plus loin, de surpasser ses limites et éventuellement de contrôler les forces de la nature. La marche représente un des premiers combats de l'homme avec la nature, comme si le simple fait de marcher n'était pas inscrit dans l'ordre des choses. Marcher représente une sortie du ventre maternel ou de la chaleureuse maison, pour aller vers la chute, les blessures, la perte de son chemin, la maladie, la mort, comme une initiation à la douleur de vivre dans un corps inadapté au monde, qui doit sans cesse se battre pour lui survivre et le parcourir : un « désir de saisir ce qui se trouve hors de portée, désir de liberté, d'indépendance loin des confins rassurants de l'éden maternel. Apprendre à marcher, c'est donc se précipiter vers une chute annoncée » (AM, p. 52).

Rebecca Solnit mentionne également l'importance des Péripatéticiens, partisans de la doctrine d'Aristote et de sa méthode d'enseignement, dans l'évolution de la marche – enseigner en marchant – qui inspira bon nombre de marcheurs/penseurs par la suite : on n'a qu'à penser à certains écrivains du siècle des Lumières, aux romantiques et même à Nietzsche, qui affirme que « seules les pensées que

l'on a en marchant valent quelque chose⁶ ». Pourtant, même si « les philosophes marchent [...] ceux d'entre eux qui ont appliqué leurs réflexions à la marche ne sont pas si nombreux » (AM, p. 29). Plusieurs ouvrages ont été écrits sur la randonnée pédestre, sur le voyage, mais il faut attendre l'époque de Rousseau pour que soient rédigés plusieurs livres sur la marche ou la promenade, en lien avec une démarche de l'esprit, comme ce sera le cas au siècle suivant avec *L'Art de son promener* de Karl Gottlob Schelle, écrit en 1802. À contre-courant des philosophes de son temps, Schelle s'intéresse davantage aux « objets de la vie », les expériences concrètes, qu'à ce qu'il nomme « les sphères de la spéculation » (AP, p. 19), aux concepts métaphysiques. Selon lui, la philosophie ne peut « conserver son influence, sa force de conviction générale, que si elle s'applique à des objets de la vie et du monde » (AP, p. 20). De ce fait, il prône la diversité de la marche et la subjectivité du marcheur, apte à ne jamais voir le monde de la même manière et à évoluer dans la nature : « Se promener loin des sentiers battus entretient la connaissance de la nature. » (AP, p. 47) Pour lui, « la promenade en soi n'existe pas » (AP, p. 8), puisqu'il y a autant de promenades que de lieux différents et de marcheurs pour habiter ces lieux. L'homme civilisé ne peut se contenter des représentations de la nature des artistes, écrivains et peintres, et doit retrouver le plaisir de découvrir par lui-même les modèles ou les paysages qui les ont inspirés : « il faut toujours continuer à se cultiver et à lire pour conserver des liens avec la culture et la littérature, de la même façon l'ami de la nature doit toujours continuer à vivre avec elle pour ne pas y devenir un étranger » (AP, p. 80). Malgré le fait que son ouvrage ressemble à une éthique de la marche, avec ses codes et ses obligations culturelles, il représente aussi une incitation à marcher avec un esprit éveillé, un bagage de curiosité, de culture et de connaissances, afin d'être en mesure de traduire ce mouvement par la parole. Ses alliés, Jean-

⁶ Friedrich Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1974, p. 19.

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

Jacques Rousseau et Henry David Thoreau, entre autres, auxquels nous ferons plus tard référence, n'ont pas manqué de faire évoluer cette idée dans la même voie.

Schelle insiste sur la double activité du marcheur et sur le conflit entre le corps et l'esprit qu'il faut réconcilier :

Participer de deux mondes : se voir donné par la vie, comme fin dernière, le jeu de natures raisonnables, et partager en même temps les besoins de créatures physiques – tel est ce qui détermine la singularité d'une existence humaine. En conséquence de quoi, les données physiques et intellectuelles ont en nous une influence contradictoire des plus décisives. En tant qu'êtres raisonnables, et suite à cette détermination, nous désirons toujours étendre davantage notre vie intellectuelle et, si cela était possible, l'élargir même à notre existence; nous désirons nous soustraire au carcan des données physiques, pour autant que le permet notre existence physique. Or ce sont justement les lois de l'existence physique qui mettent dans la vie des barrières de toutes natures à notre activité raisonnable. (*AP*, p. 27)

Dans le même ordre d'idées, Solnit écrit qu'« idéalement, marcher est un état où l'esprit, le corps et le monde se répondent » (*AM*, p. 12). Le regard du marcheur modifie sans cesse le paysage : notre perception évolue, comme si le monde tournait autour de nous, comme si tout se construisait autour de notre regard et par lui. Marcher et penser sont difficilement dissociables et idéalement, le corps et l'esprit seraient actifs au même degré, en harmonie, pour que la promenade ait lieu. La marche ouvre la voie aux sens, à la sensation, comme l'écrit David Le Breton : « Elle plonge dans une forme active de méditation sollicitant une pleine sensorialité. » (*ÉM*, p. 11) L'auteur parle également de la « faculté proprement humaine de donner du sens au

monde » (*ÉM*, p. 11), ce qui a permis à l'homme de se lever sur ses pattes de derrière et de construire peu à peu le monde que nous connaissons aujourd'hui. Le marcheur crée du sens par le biais de repères, par la dénomination des lieux, avant de s'impliquer spirituellement ou esthétiquement au cœur de l'espace. De cette façon, même si le lieu est baptisé, le marcheur/écrivain doit lui redonner sens, le recréer par l'écriture ou par la simple occupation de l'espace : « On voit pourquoi le marcheur est à ce point en quête de noms, lui qui chemine dans une dimension de son existence où plus rien n'a une place précise et où les lieux qu'il parcourt lui sont inconnus, comme inachevés encore à ses yeux. » (*ÉM*, p. 68) Marcher participe donc d'un certain achèvement du monde, autant par l'urbanisation que par la poétisation des lieux.

Pour David Le Breton, la marche se veut une perte des repères et une quête de soi, une manière de « se rassembler soi » (*ÉM*, p. 11) qui s'oppose à toute activité devant remplir une fonction. Il perçoit la marche comme une pratique qui implique un double rôle de spectateur et d'acteur. La marche exige autant un éveil des ressources corporelles (acteur) et spirituelles (spectateur) que l'homme possède : il agit de corps et d'esprit, assiste au spectacle de la nature pour ensuite le créer à son tour, y participer. Le marcheur retourne à un état primitif de sa conscience, se promène pour chercher à comprendre le monde qui l'entoure, et pas seulement pour chercher un point d'arrivée ou le bon chemin. Et même si le regard impliqué dans la marche de l'homme moderne ne peut être le même que celui des premiers hommes, innocents face à la nature, Le Breton maintient que la posture à adopter dans la marche serait celle de la disponibilité totale au lieu : le regard du « nouveau-né » (*ÉM*, p. 22) pour qui tout est encore à apprendre et pour qui chaque signe du monde représente une énigme à résoudre. Cette idée se voit corroborée par Schelle, pour qui l'attention de l'esprit « doit glisser au-dessus des objets [...], répondre à leurs sollicitations plutôt que de se laisser contraindre à leur étude par l'esprit »

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

(*AP*, p. 33). Disons que le marcheur, pour s'harmoniser à la nature plutôt que de s'y sentir étranger, doit être en état de disponibilité face à elle, ce qui ne suppose évidemment pas qu'il lui faille abandonner ses facultés spirituelles. Il s'agirait plutôt d'un certain équilibre entre le corps et la pensée mouvante au rythme de la nature.

L'idée de mouvement ne peut donc être dissociée de celle de la marche, comme le prône Schelle : « L'une des nombreuses conditions de notre existence physique est le mouvement du corps [...] si le mouvement du corps n'est pas directement une des conditions de la vie [...] il en est pourtant une condition indirecte » (*AP*, p. 28). La sur-intellectualisation serait, pour le philosophe allemand, une conséquence de l'inertie corporelle. Le mouvement du corps stimulerait celui de l'esprit, mais celui d'un esprit vivant sans cesse lié au monde en mutation, éveillé par le mouvement terrestre. Pour le marcheur, l'expérience du monde passe inévitablement par le corps avant d'être intellectualisée, conceptualisée, comme l'écrit Le Breton : « Loin de la carte ou du récit, au-delà des lignes imaginaires qui mobilisent le désir, s'étend le chemin réel à suivre, celui qui imposera ses exigences à la volonté et à la résistance physique et morale du voyageur. » (*ÉM*, p. 23) Le corps du marcheur invétéré s'élance vers la chute, la blessure : mettre le corps en mouvement, c'est le mettre en péril. Le corps moderne devient facilement victime du monde au lieu d'en être le témoin ou le participant, et doit se protéger de la nature qui menace sa condition, sa survie, au lieu de se lancer à la découverte de l'inexploré. Par ce mouvement incessant du corps, bien que le marcheur sache s'arrêter, « la marche transfigure les moments ordinaires de l'existence, elle les invente sous de nouvelles formes » (*ÉM*, p. 32), ce qui nous permet d'associer la marche à l'acte créateur. Rebecca Solnit parle de cette importance de la perception qui se fait par le biais du corps, de la marche comme une création en soi, travaillant le monde comme matière première : « la marche elle-même étend le corps au monde, à l'instar des outils qui le prolongent. Le chemin est un

prolongement du marcheur [...] On trouve donc trace du corps qui marche dans les lieux qu'il a créés » (*AM*, p. 47). Le corps agirait comme un pont entre l'esprit et le monde, un récepteur donnant lieu à la création d'une parole qui avance sans répit. Comme l'écrit David Le Breton, la marche est « un détour fructueux pour retrouver la jouissance des événements » (*ÉM*, p. 33), et sans cesse la raviver.

Ce qui nous intéresse par rapport à la marche se trouve justement inscrit dans cet échange constant, par le biais du corps, entre l'esprit et le monde, dans une optique de création littéraire. Comme l'écriture, la marche serait un « appel à la métamorphose de soi » (*ÉM*, p. 164), à la création d'un soi autrement symbolique, détaché de son utilité sociale et apte à renaître sous diverses formes. Le marcheur se promène non seulement dans sa propre mémoire, en méditant sur ses souvenirs, mais au cœur de la mémoire collective. Les signes de l'espace rappellent au marcheur qu'il existe parmi tant d'autres et que les traces des hommes se chevauchent pour aviver sa perception. L'homme marchant déchiffre les signes laissés le long de la route, puis les symbolise dans l'écriture pour refaire le voyage, se perdre dans de multiples chemins et recréer le monde. La marche déploie un nouvel espace symbolique, ouvert aux manifestations artistiques, et l'écriture se fait « mémoire des événements innombrables cueillis au fil du chemin » (*ÉM*, p. 94), une manière de revivre la marche et de s'inscrire dans le monde. Le marcheur parcourt la mémoire du monde, la ressaisit et l'interprète par la marche qui « trace parfois un chemin qui remonte le temps » (*ÉM*, p. 164) : c'est dire qu'écriture et déplacement du corps sont intimement liés par le biais de la mémoire. Partir de chez soi nous fait non seulement ressentir le sentiment de l'Histoire – nous ne sommes pas seuls et des pas ont précédé les nôtres – mais aussi des petites histoires, des récits de soi et des autres, c'est-à-dire des différentes couches symboliques inscrites dans le lieu auxquelles on ajoute les siennes, qu'on le veuille ou non : le lieu avant soi, le lieu avec soi et le lieu après soi, en évolution. Bien que les

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

promeneurs solitaires ne supportent généralement pas la présence d'un autre marcheur, la trouvant gênante pour le travail de l'esprit, l'Histoire et les histoires se trouvent aussi incarnées dans le corps des autres, que l'on rencontre le long du chemin. On retrouve une facette du monde dans un petit territoire, chez ceux qui l'habitent et dans leur manière de l'habiter, soit leur culture. Pour le marcheur-voyageur, la parole des gens devient une narration du monde, de la diversité : « le voyage est un chemin de paroles » (*ÉM*, p. 72) dans lequel il tente de se faire une place. L'écriture, avant de se matérialiser dans les livres, se cherche dans le monde et se dessine avec les pas de l'homme.

La dimension spirituelle de la marche atteint son paroxysme avec le pèlerinage, caractérisé par le passage d'un lieu profane à un lieu sacré. Certains espaces sont devenus sacrés parce qu'une figure mythique, prophétique ou religieuse les a foulés. Dans cette optique, le monde se sépare soudainement en deux. Partant d'un lieu profane, en général la ville, qui représente davantage le confort et la sécurité, le pèlerin se dirige, souvent avec douleur et lenteur – certains pèlerins portent une croix sur leur dos, d'autres marchent avec des cailloux dans leurs souliers, bref, « les pèlerins [...] s'efforcent d'augmenter la pénibilité du voyage » (*ÉM*, p. 69) – vers un lieu sacré, que ce soit le fameux chemin de Saint-Jacques-de-Compostelle ou celui de Chimayó. Cette forme de marche implique un mouvement de répétition incessant, puisque le pèlerin réactualise l'histoire d'une figure sacrée, la raconte à nouveau, de manière personnelle ou collective : « Chemin faisant, le pèlerin accomplit sa propre histoire, et par là aussi il devient partie intégrante d'une réalité religieuse où l'histoire du voyage est celle d'une transformation. » (*AM*, p. 76) Le pèlerin marche en compagnie de présences abstraites, de figures religieuses, et ainsi « descend [...] dans la Terre des dieux en se sentant entouré de l'ombre des milliers de ceux qui ont foulé avant lui le sol sacré » (*ÉM*, p. 160). Le pèlerin, en témoignant d'une rencontre entre le corporel et le spirituel, fait le pont entre la matière

et l'esprit, car pour lui, le sacré se trouve autant sous ses pieds que dans l'au-delà : « L'idée que le sacré n'est pas absolument immatériel et qu'il existe une géographie du pouvoir spirituel est l'hypothèse au départ du pèlerinage. » (AM, p. 74) Le cheminement du pèlerin ne se veut pas linéaire comme le mouvement du citadin qui va d'un commerce A à un commerce B, mais tient davantage de la quête à travers un labyrinthe sacré, où les nombreux détours empruntés symbolisent les difficultés de la quête religieuse. Pourtant, « le pèlerinage chrétien met le voyage et l'arrivée en relation symbiotique. Le voyage sans point de destination aurait quelque chose d'aussi inachevé que l'arrivée non précédée d'un voyage » (AM, p. 75). L'important, ce n'est donc pas d'arriver, mais de marcher jusqu'à l'arrivée.

D'autres modes d'expressions de la marche s'inscrivent davantage dans les milieux urbains. Outre les flâneurs et déambulateurs, de nombreux groupes ont marché dans les rues des grandes villes, avec des intérêts sociaux et politiques, pour manifester en revendiquant leur droit à l'espace et faire acte de parole. Solnit évoque, entre autres, la « Marche contre le Sida » tenue dans le parc du Golden Gate à San Francisco, et observe que « ces marches organisées autour d'une collecte d'argent sont devenues la version américaine contemporaine du pèlerinage » (AM, p. 87). Mais la marche comme revendication ne s'applique pas qu'aux manifestations d'ordre politique. La lutte entre nature et culture se joue dans un désir de franchir les barrières, d'aller au-delà des lieux civilisés, délimités par la loi, pour accéder à une compréhension plus vaste du monde; la marche devient alors révolte ou méfait si elle ne respecte pas les limites qu'on lui impose ou si elle n'est pas justifiée socialement. Le vagabondage représente un bon exemple de marche inutile, marginale, et a même déjà été puni par la loi, comme en témoigne une citation

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

tirée d'une encyclopédie dans *Il n'y a plus de chemin*⁷ de Jacques Brault : « Le vagabondage est puni par la loi française de trois à six mois d'emprisonnement. » Au sujet des droits de l'homme sur la nature, les avis sont partagés. Certains croient que la nature et ses richesses appartiennent totalement à l'homme, et d'autres, comme John Muir, que cite Rebecca Solnit, s'élèvent « contre l'anthropocentrisme, contre l'idée que les arbres, les animaux, les minéraux, le sol, l'eau n'existent que pour satisfaire les besoins de l'humanité, libre d'y puiser quitte à les épuiser » (AM, p. 202). Les citadins veulent avoir accès à la nature – pour son côté récréatif –, alors que les gens de la campagne souvent s'opposent à l'invasion de leurs lieux de tranquillité, tout en jouissant des avantages propres à la ville : l'eau, l'électricité, pour ne pas parler des cinémas, des centres d'achats, etc. Comme si l'homme ne pouvait choisir entre nature et culture.

Hannah Arendt, dans *La crise de la culture*, se réfère à l'origine du mot « culture » pour expliquer ce qu'elle est devenue, avec le temps :

Le mot « culture » dérive de *colere* – cultiver, demeurer, prendre soin, entretenir, préserver – et renvoie primitivement au commerce de l'homme avec la nature, au sens de culture et d'entretien de la nature en vue de la rendre propre à l'habitation humaine. En tant que tel, il indique une attitude de tendre souci, et se tient en contraste marqué avec tous les efforts pour soumettre la nature à la domination de l'homme⁸.

Ainsi, nature et culture n'ont pas toujours été des sœurs ennemies, bien au contraire, et peut-être que la marche se

⁷ Jacques Brault, *Il n'y a plus de chemin*, Poèmes, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 377.

⁸ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972, p. 271.

ALEXIS L'ALLIER

veut une voie privilégiée pour renouer les liens qui semblent aujourd'hui les séparer. Marcher, que ce soit dans la nature ou en ville, prend plus souvent qu'autrement des airs de bagarre, puisque chaque morceau de terrain semble maintenant soit privé, donc inaccessible, soit public, donc accessible à tous. Dans ce cas, marcher implique de marcher par-dessus l'autre, de le bousculer, de le priver d'un morceau du monde, ce que font d'ailleurs les petits groupes communautaires qui se rassemblent pour des causes communes, qui ont intégré les mouvements de masse, les rencontres révolutionnaires à leurs propres idéaux. Ces marcheurs se placent également en position de révolte contre la culture, l'ordre urbain établi (par exemple la circulation des voitures, les feux de signalisation, etc.), alors que le marcheur solitaire marche souvent à contre-courant de tout un chacun, se cherche une place dans la nature, le groupe de manifestants envahit la culture en marchant comme une unité, une masse qui avance dans la même direction, avec les mêmes idées, les mêmes buts. Marcher en groupe témoigne donc d'une identité collective, et la mémoire culturelle se souvient de ces marches, l'immortalise dans les journaux, les livres d'Histoire, alors que les marcheurs solitaires écrivent l'histoire dans leurs propres mots. Les deux sortes de marche, politiques à leur manière, expriment toutes les deux un besoin d'espace plus grand que celui de l'intimité, ou même de la culture, dans un monde de plus en plus étouffant pour l'homme investi d'un besoin de voir et de créer.

Marches en nature : promeneurs solitaires

Henry David Thoreau incarne parfaitement le marcheur solitaire, le *sainterreux*⁹, sans adresse, chez lui

⁹ Ainsi se qualifie Thoreau dans *Balades*, par rapport à l'étymologie du mot « balade », *sauntering*, associé aux « trainards qui vagabondaient par le pays au Moyen Âge et demandaient la charité sous prétexte de se rendre à la *Sainte Terre* ». Par contre, Thoreau entend ce terme dans le sens mélioratif de celui « qui est sans foyer fixe mais chez soi également

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

partout, et même davantage dans la nature qu'en sa demeure. Au lieu de marcher linéairement, il s'aventure hors des sentiers battus en quête d'intangible, d'un dieu toujours fuyant qui le guide dans ses marches, ses *balades*. Comme pour Abraham à qui Dieu ordonne de quitter père et mère pour aller vers le pays qu'il lui fera voir¹⁰, la vie du vagabond est ailleurs, non pas dans un ailleurs fixe, mais dans un ailleurs perpétuel, en exil, libéré des contraintes de la vie en société : « Si tu es prêt à quitter père et mère, frère et sœur, femme et enfants et amis pour ne plus jamais les revoir – si tu as payé tes dettes, fait ton testament, mis tes affaires en ordre, et si tu es un homme libre, alors te voilà prêt à marcher¹¹. » David Le Breton ajoute que le marcheur « n'élit pas domicile dans l'espace, mais dans le temps » (*ÉM*, p. 26), que ce ne sont pas les frontières qui l'arrêtent, mais bien le cycle du jour et de la nuit qui fragmente son parcours. Le marcheur se libère de tout obstacle spatial pour affronter les contraintes temporelles de la nature : « Le marcheur jouit de glisser dans l'anonymat, de ne plus être là pour personne [...] franchir le pas est synonyme de changer d'existence pour une durée plus ou moins longue » (*ÉM*, p. 25). Pour Thoreau, le désir de marcher provient d'un souffle de Dieu, de quelque chose d'impalpable qui le guide. En ce sens, le marcheur doit retourner à un état primordial d'émerveillement face au monde pour se laisser dériver dans ce qu'il appelle le bon chemin. L'enfermement représente une mise à mort pour l'homme, qui devrait d'abord affronter la nature plutôt que de s'en protéger, car la nature ne pourra jamais être connue sous tous ses angles et conservera toujours une part de mystère. Ce mystère attire le promeneur vers l'infinité de la nature, le fait sortir de sa chambre, de sa ville, de tout ce qui lui est familier. Selon Thoreau, l'homme serait plus voué à marcher qu'à s'asseoir et qu'à travailler : pour entreprendre une balade, les

partout ». Henry David Thoreau, *Balades*, Paris, La Table Ronde, coll. « Les petits livres de la sagesse », 1995, p. 7-8.

¹⁰ « Le Seigneur dit à Abram : "Pars de ton pays, de ta famille et de la maison de ton père vers le pays que je te ferai voir », Gn, 12, 1.

¹¹ Henry David Thoreau, *op. cit.*, p. 10.

ALEXIS L'ALLIER

obligations sociales sont mises de côté afin d'être disposé à atteindre cet émerveillement, de comprendre la nature et de s'y insérer. Thoreau enseigne que la marche, que ce soit dans les bois ou dans les rues de la ville, implique une forte activité de l'esprit, qu'elle se voue à un dieu ou pas, en réaction aux promenades des aristocrates dans leurs jardins aménagés, civilisés. La solitude, le fait de marcher sans accompagnateur, sans ami, témoigne d'un rapport profondément spirituel à la marche. Schelle l'exprime en ces mots :

La nature propre, les pensées propres d'un individu ne se développent que dans les heures où, à l'abri d'esprits étrangers, il se retrouve en tête à tête avec lui-même. [...] Se promener en pleine nature, lorsque les objets de la nature stimulent doucement l'activité de l'esprit et, par leur diversité, la maintiennent dans un jeu agréable, voilà qui favorise grandement le commerce avec soi-même, sans avoir ce caractère pénible qui imprègne à la longue l'introspection menée entre les quatre murs d'une chambre. (*AP*, p. 51)

Bref, la marche du promeneur solitaire se veut douce et fluide, pour que corps et esprit se répondent dans un seul mouvement, propice à l'éveil de la sensibilité, d'un rapport plus intime au monde, plus authentique.

Étrangement, la marche de Thoreau, dans *Balades*, commence dans les dernières pages de son livre, comme s'il lui était impossible de ne pas se regarder marcher d'abord, de ne pas étudier son rapport aux autres et à la société, pour justifier sa démarche physique et philosophique. Son rapport à la marche apparaît presque plus important que la marche elle-même. Dans le même ordre d'idées, Rousseau explique son rejet social et les causes de sa solitude avant de parler de ses promenades dans *Les rêveries du promeneur solitaire* : « Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable et le plus aimant des humains a été proscrit par un accord unanime¹². » Même le marcheur invétéré n'arrive pas facilement à faire abstraction de son exclusion, de sa marginalité en tant qu'homme qui ne fait pratiquement que marcher. Il lui faut donc être seul, la promenade solitaire éveillant sa réflexion sur le monde dans lequel il évolue. De toute manière, la marche « est une recherche de contemplation, d'abandon, de flânerie que la présence d'un compagnon briserait, contraignant à la parole, au devoir de communiquer » (*ÉM*, p. 37-38), venant gêner le dialogue entre l'homme et la nature. Deux personnes représentent déjà une société, un début de civilisation : la rencontre du promeneur se fait avec la nature et non avec les hommes. Comme c'est le cas pour Rousseau, le marcheur doit fuir les hommes qui, de toute façon, accablent les philosophes de la nature de leur mépris. Par le biais de la marche méditative, l'homme donne à la nature une conscience, un caractère, un sens. Sans sa perception, elle n'est rien d'autres que des forces, des manifestations physiques au milieu desquelles l'homme ne peut qu'espérer pouvoir se défendre.

Le Breton évoque le silence créé par la présence attentive du marcheur. Il ne s'agit évidemment pas de l'absence de sons, mais d'un état psychique et intellectuel qui efface tout ce qu'il y a autour de soi pour qu'il ne reste que soi et le monde, dans un face-à-face nécessaire et révélateur. Le marcheur se retrouve dans un état si dépouillé que même la parole devient encombrante, n'arrivant pas à traduire ce sentiment de profonde communion avec le monde. Le marcheur s'évertue à chercher les endroits vierges, à défricher, à créer, à organiser la nature selon sa subjectivité, ou simplement à la contempler, à la préserver en y marchant, en y étant et en ne cherchant pas à modifier son état. Pour un marcheur de la trempe de Thoreau, même les routes de campagne doivent être évitées, puisque des

¹² Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Boining International, 1994, p. 11.

hommes les ont construites et qu'elles mènent à des points fixes choisis par les autres. La nature de Thoreau est celle des Anciens, d'Abraham, de Moïse, de ceux qui ont bâti une grande nation à partir de rien, sinon d'un souffle de Dieu, à une époque où tout était encore à faire. Mais ce même marcheur est qualifié de solitaire parce qu'il a été, en quelque sorte, chassé de la ville par les autres et par lui-même. Il désire construire seul, non pas une grande nation, mais un monde propre qu'il dessine au fil de ses pas. Il s'agit pour lui de vivre sans toit ni loi, libre et sauvage, mais avec tout un bagage de connaissance sur le monde, dont il doit partiellement se défaire pour marcher innocemment et entrer en communication avec la nature. Thoreau fait l'éloge de la sauvagerie, de notre origine primitive, autant dans *Walden ou la vie dans les bois* que dans *Balades*. Selon lui, est beau ce qui n'a pas été soumis au travail de l'homme. Il exprime d'ailleurs son dégoût pour les jardins, la nature domestiquée, le « beau » culturel. L'art des hommes de son époque, inférieur selon lui à l'art de la nature, demeure un art civilisé qui ne se soucie guère de la barbarie, de la nature, de l'origine du monde. Le promeneur solitaire, autant Thoreau que Rousseau, s'évertue à resserrer ses liens avec le monde afin de se « rendre compte des modifications de [son] âme et de leurs successions¹³ ».

Pourtant, il n'y a pas que les écrivains des Lumières et du Romantisme qui ont marché dans la nature. Certains auteurs contemporains privilégient encore la nature par rapport à la ville, comme Kenneth White, ou avant lui Charles-Albert Cingria, qui préfère « suivre à gauche une piste indiquée par des oriflammes¹⁴ » que de prendre le train pour se rendre vers la Loire. L'écrivain suisse incarne bien cette ambiguïté que l'on peut ressentir par rapport à la civilisation et qui incite plusieurs marcheurs à fuir la ville pour redécouvrir la nature. Par contre, l'auteur ne met pas

¹³ *Ibid.*, p.18-19.

¹⁴ Charles-Albert Cingria, « Le 16 juillet », *Œuvres complètes*, tome II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1969, p. 19.

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

en scène un sujet contemplatif devant la nature qui témoigne de son ravissement dans une poésie lyrique. Le « je » de Cingria crée le mouvement de la nature en s'y promenant : « L'eau est là. Point de courant. C'est moi qui suis le courant¹⁵. » Plus qu'un décor, la nature devient, avec lui, une matière à façonner : par exemple, il boit les hoquets de la chouette. Toutefois, la nature qu'il rencontre se révèle en partie humanisée, construite par l'homme : on y retrouve des escaliers pour faciliter l'escalade, des bancs pour se reposer et des pancartes pour ne pas se perdre; elle est devenue un « décor civilisé jusqu'au suicide¹⁶ ». Le marcheur se voit partagé entre ses besoins vitaux, se trouver un logis pour passer la nuit, manger, etc., et son désir d'éprouver la nature comme telle, de « continuer, [d']attendre l'aube sur le sable doux de la Loire, [d']avoir froid, ensuite [d']avoir chaud¹⁷ ». Il affrontera la nature jusqu'à en perdre ses sens, et même jusqu'à perdre connaissance. Sa marche aux sources de la vie naturelle le fait évoluer dans l'Histoire : il se rappelle les marches de moines du cinquième siècle qui affrontaient les assauts de la nature. Sa fusion avec la nature lui fait donc vivre une perte de sens, une dérive dans le monde menant au bouleversement de son identité, jusqu'à ce qu'il soit recueilli par un abbé généreux qui lui permet de s'établir dans la nature, dans cet équilibre entre une perte des sens et un retour à la maison, une forme de sécurité : « Je sciais du bois. J'étais parfaitement heureux. Personne ne savait où j'étais. Je ne dépendais que de moi¹⁸. »

Cingria, pour se mouler le plus possible à la nature, refuse d'utiliser les moyens de transports et surtout l'automobile, puisqu'elle ne rend pas compte d'une « personnalité, d'une saveur des lieux¹⁹ ». Il exprime même

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ Charles-Albert Cingria, « Le canal exutoire », *Œuvres complètes*, tome II, p. 93.

sa haine pour les voitures et les feux de circulation dans un court texte intitulé « Rue des canettes » : « Si c'est rouge, on peut passer, même en ne se pressant pas, ce qui est une grande satisfaction vis-à-vis de l'arrogance qui ne se départit pas des conducteurs de véhicules automobiles, surtout le matin. Ils sont tous obligés d'attendre. Pendant ce temps, vous pouvez muser, les toiser²⁰. » Pour savourer la différence entre un lieu et un autre, le marcheur doit parcourir la distance qui les sépare et non pas faire comme si elle n'existait pas, comme si l'espace était virtuel. Ainsi, l'être se métamorphose dans l'oubli momentané des habitudes, en retrouvant un instinct presque animal : « il faut ce transport, cet amour calme, et ce lointain feutré des bêtes, ce recroquevillement des insectes et cette nodosité des vipères dans les accès bas des plantes²¹ ». Bref, le marcheur de la nature se fraie un passage à travers les obstacles, se construit un mode de vie sauvage où il se fond à la nature et s'adapte à elle, avec toute la douleur que cela implique, comme l'a fait le *Baron perché* d'Italo Calvino de manière extrême, en refusant le mode de vie des êtres humains. Ajoutons que la difficulté, pour le marcheur-écrivain, réside non seulement dans la marche, mais dans la mise en forme et en mots de cette marche. Cingria affirme que « le tort, quand on veut parler d'un lieu, est qu'on veut faire de la géographie, c'est-à-dire aussi de l'histoire, et tout de suite on est perdu. Car l'histoire est vivante dans, par exemple, une jambe qui monte²² ». À cette fin, le monde devrait précéder les livres, la matière les mots, suivant l'idée de la quête d'une connaissance sensible d'un lieu en vue d'un texte à venir, vivant et mouvant au rythme des pas. Heureusement, les récits de Cingria ne relèvent jamais d'une fiction absolue, ni d'une pure poésie, ni de la narration événementielle de ses promenades. Son écriture tient

²⁰ *Id.*, « Rue des canettes », *Œuvres complètes*, tome VI, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1969, p. 37.

²¹ *Id.*, « Le canal exutoire », p. 94

²² *Id.*, *Impressions d'un passant à Lausanne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1966, p. 17.

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

davantage d'une relation présente à même le langage, entre le mouvement de la marche et le regard de l'écrivain.

Dans ses déplacements, Cingria adopte la posture de l'étranger et ce même dans les lieux qui lui sont les plus familiers, que ce soit Paris ou Lausanne. En tant que marcheur, ses découvertes ne se font que dans la mesure où les lieux qu'il parcourt s'avèrent toujours neufs, toujours inconnus, même s'il les a visités des centaines de fois, comme le suggère David Le Breton : « La promenade invente l'exotisme du familier, elle dépayse le regard en le rendant sensible aux variations de détails. » (*ÉM*, p. 94) Par ailleurs, en marchant, en observant, le marcheur devient nécessairement, et surtout en ville, la proie des regards : « Et puis on vous regarde. Ce n'est pas parce que vous n'avez pas l'air du pays : c'est parce que vous n'avez pas l'air de tout le monde, qui n'est précisément pas celui du pays²³. » Le marcheur possède la faculté de se perdre partout où ses pas le mènent et d'être perçu comme un étranger, un éternel nomade, ce qui lui permet une totale disponibilité au monde environnant, ne trouvant jamais de réelle demeure. Que ce soit la Seine ou la Loire, ou même Lausanne, le marcheur se dispose aux transformations constantes qui s'opèrent dans le paysage, comme une toile qui se modifierait sans cesse. Donc, dans la nature, Cingria marche de découverte en découverte, se mouvant au paysage par l'écriture. Cette démarche, dans laquelle s'opère une sorte de fusion entre l'environnement et le marcheur, s'inscrit contre le rythme affolant et l'activité déroutante de la ville qui aliène l'individu et ne lui permet pas d'entrer en relation avec le lieu qu'il visite.

Marche dans la ville : déambulations

Comment marcher dans la ville, alors, avec toutes ces voitures, toutes ces frontières? À l'intérieur de ce tumulte contemporain, comme le constate David Le Breton, « les

²³ *Ibid.*, p. 80.

activités individuelles consomment davantage d'énergie nerveuse que d'énergie physique. Le corps est un reste contre quoi se heurte la modernité » (*ÉM*, p. 13) : idée absurde, puisque, comme nous l'expriment les écrivains-marcheurs, le rapport au monde ne peut se faire autrement que par le biais du corps et des sensations. Cette désincarnation urbaine limite l'homme à sa vie de bon citoyen productif et « limite son champ d'action sur le réel » (*ÉM*, p. 13), restreint sa création, sa sensibilité et sa réflexion sur le monde. Avec l'avènement des machines et des technologies, le mouvement du corps humain apparaît presque désuet, comme si la marche représentait une action anachronique, dépassée et donc fortement marginale. Comme l'écrit Le Breton, la marche « anime un souci de l'élémentaire, une jouissance sans hâte du temps » (*ÉM*, p. 19), un mélange d'innocence contemplative et de responsabilisation face au monde et à sa propre humanité, dans un univers axé sur la vitesse, sur la performance. Si la déambulation littéraire s'inscrit d'abord dans la ville, c'est autant par résistance face à la déshumanisation du monde que par désir de comprendre ce monde déconstruit, parce que le marcheur est toujours en quête de sens. Le Breton parle des trottoirs comme d'un lieu où les passants et les coureurs pressés se livrent un combat pour un droit à l'espace. Les uns courent pour s'enfermer ou aller travailler, les autres marchent paisiblement vers nulle part, les uns voudraient plus d'espaces verts et les autres plus de place pour les voitures et plus de vitesse de déplacement. Le corps moderne désire, à l'image de la machine, se déplacer à haute-vitesse, comme si l'être humain voulait se débarrasser de son corps biologique en courant toujours au-delà de lui-même. Pourtant, « il n'y a pas de racines à nos pieds, ceux-ci sont faits pour se mouvoir » (*ÉM*, p. 15) en toute liberté, dans un rapport intime, privilégié au monde. Si la marche ne représente plus qu'un moyen de transport risible à côté des métros, des trains et des avions, plusieurs mouvements sociaux et culturels la valorisent en tant que manifestation d'un droit à l'espace, loisir, retour à la nature, ou comme quête spirituelle. Rebecca Solnit dénote que la marche

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

permet de redonner du sens aux lieux, de recréer le lien qui les unit : « À pied, au contraire, ces lieux restent reliés, car qui marche occupe les espaces entre ces intérieurs. » (*AM*, p. 18) Ainsi, les sens du marcheur lui donnent la possibilité de comprendre l'espace, d'en faire son propre monde et de marcher dans son propre labyrinthe et non dans celui conçu par les urbanistes.

Même si la marche et la déambulation ne sont pas encore prohibées, « le dénigrement massif de la marche dans ses usages quotidiens et sa valorisation comme instrument de loisirs est révélateur du statut du corps dans nos sociétés » (*ÉM*, p. 15). À ce sujet, Le Breton évoque deux types de marcheurs nocturnes : les émerveillés et les effrayés. Pour certains, la ville regorge de beauté et de plaisir, de fêtes nocturnes ou de promenades mystérieuses. Pour d'autres, ce mystère se transforme rapidement en une peur de la noirceur, de l'inconnu. Voilà donc deux manières de sortir de soi pour découvrir un monde sans repères, sans espaces familiers. Par contre, la ville se veut de moins en moins mystérieuse – contrairement à la nature – même la nuit, à cause, notamment, du bruit constant et de la « lumière tamisée dont l'objet est justement de neutraliser la peur, de banaliser les lieux » (*ÉM*, p. 76-77). La ville, construite pour qu'on ne s'y égare pas, offre des repères, recèle de lieux nommés, de plans au coin des rues pour toujours savoir où l'on est et où l'on va. Le marcheur (celui qui crée) possède la faculté de voir au-delà de cette organisation de signifiants, un « monde d'intersignes que [lui seul] perçoit car il n'est plus sous le feu des projecteurs à jouer son rôle sur la scène sociale » (*ÉM*, p. 88). Son regard porté sur la ville ne lui sert plus à éviter celui des autres : il représente le passage entre soi et les autres, sa manière de les saisir, de les constituer, peut-être même de les rencontrer. Chaque sortie dans la ville se veut une manière de « changer d'existence » (*ÉM*, p. 25), de sortir de soi pour entrer en l'autre et dans le tumulte du monde, pour ainsi mieux rentrer en soi, ou chez soi, le temps venu. Le marcheur arrive même à percevoir la nature de la ville,

ALEXIS L'ALLIER

l'espace libre, ouvert à sa subjectivité. Même là où les arbres ont été remplacés par des édifices et les lacs par des piscines, le langage reste le même si le marcheur est en mesure de le capter dans la matière urbaine : « le flâneur marche dans la ville comme il le ferait dans une forêt, en disponibilité de découvertes » (*ÉM*, p. 124).

Par contre, ces marcheurs ne semblent pas être les bienvenus dans la ville et doivent y faire leur place. Itinérants, fugueurs, vagabonds, mais surtout écrivains, poètes, essayistes, ces marcheurs-créateurs permettent à la marche de survivre à l'urbanité, non pas parce qu'ils sont les seuls à marcher, mais parce qu'ils en font une partie intégrante de leur démarche créatrice. Comme l'écrit Le Breton, « marcher, dans le contexte du monde contemporain, pourrait évoquer une forme de nostalgie ou de résistance » (*ÉM*, p. 14). Cette résistance, le marcheur l'exprime par la création d'un monde au-delà du visible, du matériel et de l'utilitaire, par le biais de ses sens. Le Breton parle de marcher, d'entendre, de voir, de sentir et même de humer la ville dans un chapitre sur la marche urbaine : le marcheur assimile à ses pas le rythme de la ville, tout ce qu'il capte le fait réagir, réfléchir et poursuivre son chemin. Il se construit un labyrinthe de rues qu'il connaît et emprunte sans y penser, comme une zone de certitude, mais s'intéresse plus particulièrement aux zones d'ombres, aux lieux qui lui sont encore cachés par la complexité de la ville. Le marcheur écrivain dérive, se laisse attirer par les lieux connus et inconnus, se révèle autant flâneur qu'explorateur, guidé par son instinct, son esprit d'ouverture au monde. En marchant, il élabore une histoire des lieux, des passants, en guettant les anecdotes, les scénarios et les instants de vie, pour, plus tard, à la maison, en faire une autre histoire.

Depuis Baudelaire et son *Peintre de la vie moderne*²⁴, premier écrivain à théoriser la marche urbaine, de nombreux

²⁴ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1968.

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

auteurs ont pris au sérieux le rapport étroit entre la marche et la création littéraire. Antoine Papillon-Boisclair, dans son mémoire sur la poétique du flâneur, rapporte que « l'apparition du flâneur baudelairien est intimement reliée à la naissance de la modernité²⁵ ». Le flâneur constitue un être anonyme qui marche sans but dans la ville, sans ambitions sociales, ou comme l'écrit Walter Benjamin de manière plus précise : « Le flâneur est un homme délaissé dans la foule. Il partage ainsi la situation de la marchandise. Il n'a pas conscience de cette situation particulière, mais elle n'en exerce pas moins son influence sur lui²⁶. » La flânerie se distingue de la promenade par le lieu où elle prend place : la ville. Les deux marches diffèrent également dans le type de parcours spirituel emprunté : « alors que la promenade donne lieu à une méditation suivie, établit une symbiose entre le moi et la campagne, la flânerie entraîne une rêverie désordonnée, évoque des contrastes, le mouvement » (*PDF*, p. 5). Le flâneur marche dans la ville, mais pas à la manière du citoyen pressé de se rendre quelque part, ou marchant pour se détendre. Tout en habitant la ville, le flâneur se retrouve constamment en exil, étranger dans sa propre ville, ce qui lui permet de découvrir sans cesse un espace nouveau, riches de signes, qui stimule son imagination. Cet art inédit pratiqué par bon nombre d'écrivains, d'abord parisiens, leur a donné l'occasion de se renouveler constamment dans l'écriture, pour mieux « habiter la ville en poète » (*PDF*, p. 15). Dans cette perspective, la création littéraire ne se veut pas un miroir de ce qu'est la ville, mais plutôt une transformation personnelle de l'espace à travers « le prisme de [la] conscience » (*PDF*, p. 16) du poète (Baudelaire compare Constantin Guys à un « kaléidoscope doué de

²⁵ Antoine Papillon-Boisclair, *Poétique du flâneur : De Baudelaire à Réda*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2001, p. iii. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *PDF*.

²⁶ Walter Benjamin, *Paris capitale du XIX^{ème} siècle : Le livre des passages*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1989, p. 435.

conscience²⁷ »), une capacité à saisir la complexité d'un lieu et à le resymboliser. Cette conscience se déploie dans la ville, mais surtout au milieu de la foule, perçue par Baudelaire comme « une masse mouvante et protéiforme à travers laquelle l'individu se fraie un chemin » (*PDF*, p.18). Le flâneur, à la fois solitaire et ouvert au monde, s'évertue à rendre le désordre de la civilisation dite ordonnée, il « assimile ces signes pour en retirer quelque chose d'homogène; il structure le paysage urbain de manière à le rendre lisible » (*PDF*, p. 19). Il ré-agence l'espace fragmenté et mouvementé qui lui est donné, pour rendre compte de la « mouvante poésie » de la ville. Chez Baudelaire, et particulièrement dans les *Tableaux parisiens*, la ville comme espace s'avère explicitement liée au texte poétique. Un véritable travail est effectué sur le lieu pour le poétiser : les signes qu'il offre donnent naissance au poème. Le rythme des poèmes de Baudelaire semble accompagner celui de la ville : le rythme saccadé des pas de la foule ou encore, celui plus coulant des traits du soleil.

Le flâneur, à la fois actif et passif, « cherche activement une présence poétique à travers la ville mais il se laisse conduire par le hasard des circonstances » (*PDF*, p. 23). Le flâneur n'est pas prisonnier de son monde intérieur comme certains poètes de l'époque de Baudelaire l'ont été : il s'élance vers les signes extérieurs qui révèlent ou stimulent sa vie psychique. Il faudra attendre Jules Romains et les surréalistes pour succéder honorablement au peintre de la vie moderne de Baudelaire : « La ville étant le lieu de la multitude, Romains vise à définir le nouveau statut dans la collectivité, à concilier le moi au tout. » (*PDF*, p. 38) Le « je » devient alors ce pont entre le sujet et le monde, tout en marquant une distance nécessaire entre les deux. Le flâneur du début du XX^e siècle ressent le besoin d'humaniser la ville moderne en y investissant son moi. Par exemple, Apollinaire prône la recherche de la vérité dans le monde, quête qui passe par la conscience du poète, par un regard

²⁷ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 552.

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

toujours renouvelé sur la matière vitale. Pour le flâneur, il n'y a pas de hiérarchie des signes, tout objet devient susceptible d'alimenter la conscience du poète, il possède la faculté de « mettre sur le même plan le noble et le trivial, l'éternel et le circonstanciel » (*PDF*, p. 42). L'esthétique d'Apollinaire, relativement à sa démarche de flânerie, illustre le mouvement constant du regard et de la position du sujet, tout comme le mouvement effréné de la ville moderne dans laquelle il marche. Dans un même poème, il mêle plusieurs villes, plusieurs époques et plusieurs temps (par exemple, le monde ancien déchu relié à la perte d'un sentiment de transcendance, relié à un amour personnel perdu). La simultanéité des choses fait en sorte que la vie et la poésie s'unissent dans un seul mouvement sensitif et subjectif : temps réel et temps psychique se font écho à l'intérieur de la poésie d'Apollinaire.

André Breton, contrairement à Apollinaire, qui n'a jamais théorisé sa pratique de la flânerie, donnera « à la quête du flâneur une inflexion plus philosophique » (*PDF*, p. 54). Sa quête, davantage liée au désir de rencontrer une femme à érotiser, se veut également un désir de connaissance de l'autre et du monde. La ville lance un appel au flâneur qu'était Breton, un appel qui provoque la quête d'un objet insaisissable, qu'il soit réel ou imaginaire. Le marcheur devient sensible aux hasards de la ville, aux « hasards objectifs » (*Nadja*), définis comme « la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne » (*L'amour fou*), aux événements anodins, à la rencontre de l'autre empreinte de désir et d'une réponse aux mystères du désir « insaisissable, incontrôlable et mystérieux » (*PDF*, p. 58). Le rêve comme état dans lequel le flâneur se retrouve pour accéder au monde, apparaît aussi étroitement lié à la démarche artistique des surréalistes. Toutefois, rêve et réalité ne sont pas hiérarchisés l'un par rapport à l'autre : « Flânerie et rêve participent du même mouvement en ceci qu'ils témoignent d'une impossibilité de tout saisir à la fois. » (*PDF*, p. 62) Le rêve imprègne la réalité plutôt que de lui succéder. Breton poursuit, en quelque sorte, le travail

ALEXIS L'ALLIER

amorcé par Baudelaire et par Apollinaire, par ce qu'on pourrait appeler un « lyrisme amoureux », puisqu'il véhicule le désir d'élever les petites choses du quotidien urbain au niveau de l'esprit du marcheur.

Léon-Paul Fargue se présente comme un autre de ces écrivains flâneurs, successeur de Baudelaire par sa double démarche : la flânerie et l'écriture. Dans *Le piéton de Paris*, il se propose de décortiquer la ville Lumière quartier par quartier, d'écrire « un "Plan de Paris" pour personnes de tout repos, c'est-à-dire pour des promeneurs qui ont du temps à perdre et aiment Paris²⁸ ». S'y croisent les endroits qu'il chérit et qui ont marqué l'histoire, les gens qu'il a connu, les fantômes, les disparus qui imprègnent encore l'atmosphère des lieux, de Montmartre à Saint-Germain-des-Prés en passant par les Champs-Élysées. Dans *Haute solitude*, récit plus poétique, l'auteur évoque le magnétisme des lieux, comme une « glu d'homme²⁹ », où le marcheur dérive et se perd, se moule dans l'espace jusqu'à ce que cette épreuve devienne insoutenable et qu'il rentre à la maison. Or, il ne se moule jamais tout à fait à la réalité extérieure, puisque sa marche se heurte à des fissures dans la toile géographique, à des « zones d'effondrement³⁰ ». C'est dans un constant rapport d'ouverture et de fermeture au monde que l'auteur peut donner lieu à cette double démarche créatrice. Si la fusion avec l'espace se peut, elle se fait par le biais de l'écriture, de la construction d'un monde où le corps du créateur et son environnement correspondent parfaitement. Fargue, par le biais de la littérature française, entre dans une histoire des lieux : « Loin de chercher, comme le père Hugo, les cabrioles mentales et les beaux orages d'où sortent les livres qu'on écrit, je soupçonne les deux épiciers de mon quartier, sur la trace desquels m'avait lancé Balzac, de n'être pas étrangers aux recherches que

²⁸ Léon-Paul Fargue, *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001, p. 18

²⁹ *Id.*, *Haute solitude*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997, p. 44.

³⁰ *Ibid.*, p. 45.

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

j'entrepris plus tard³¹ ». Les épiciers de Balzac deviennent les siens, ceux de son époque : il se sent interpellé par l'histoire des gens de la rue et par l'histoire littéraire incrustée dans la matière même de la ville.

La ville représente la matière première des écrivains déambulateurs, parce qu'elle se raconte à travers leur corps en mouvement. La « géographie secrète³² » de Fargue constitue cette irruption singulière de l'espace en nous et qui nous façonne, oriente notre regard et nos pas. Chaque passant laisse des traces (invisibles) de son histoire dans le monde et le déambulateur, confronté à ces ruptures symboliques dans l'ordre des choses, se propose de les interpréter. Le Breton parle d'une certaine objectivité du marcheur qui se voit confronté à la texture de l'espace dans lequel il évolue : « Son objectivité est toujours filtrée par l'atmosphère du moment » (*ÉM*, p. 124-125). Espaces extérieur et intérieur dialoguent constamment, comme si le marcheur épousait la matière de la ville tout en laissant s'ouvrir à elle son identité. Comme l'écrit Fargue, la « mémoire fait sa toile d'araignée le long des murs suintants de graisse morale³³ ». La géographie secrète renvoie à cet espace à la fois intérieur et extérieur qui se construit par le biais d'un regard et d'un corps en mouvement dans le monde. Il s'agit d'un espace apparemment solide qui s'écroule aux pieds du poète déambulateur, comme un tas de décombres qu'il doit réorganiser. Parce que le monde change sans cesse, la géographie secrète change aussi. La ville devient vivante dans la mesure où l'auteur la recrée continuellement : la ville bouge au rythme de ses pas et de sa pensée. Quand il rentre chez lui, il n'y a plus de ville entière, que des traces de celle-ci dans sa tête. Des ombres se sont croisées, des morts ont laissé leurs traces et les vivants les ont piétinées ou contournées. Pourtant, le marcheur aura été attentif à ces zones d'ombres, à ces

³¹ *Ibid.*, p. 44.

³² *Ibid.*, p. 48.

³³ *Ibid.*, p. 49.

ALEXIS L'ALLIER

fantômes, à cette ville peuplée de multiples soi, ceux du passé qui remontent à la surface et l'interpelle. L'écriture de Fargue traduit cet aspect chaotique de l'espace : le monde n'est pas linéaire et la mémoire s'incarne dans la matière. De cette façon, l'écriture suit le rythme du regard et de la pensée, fragmentés, comme si la construction d'un monde cohérent, total et uniforme n'était pas possible.

Que dire de la marche, suite à ce parcours? Comment arriver à autre chose qu'à un portrait, un paysage d'ensemble (tout de même restreint) des pratiques de la marche et de la déambulation? Rebecca Solnit note que « trop rares sont les essayistes qui s'abstiennent d'expliquer qu'il faut marcher parce que c'est bon pour la santé ou de prodiguer des conseils sur le port et l'allure à adopter » (*AM*, p. 162). La marche ne devrait pas être une histoire d'apparence, de mise en valeur de soi, ni une affaire de codes ou de règles, bien au contraire. Le marcheur fait ses propres règles en se déplaçant dans le temps et dans l'espace, ce qui rend évidemment le champ d'étude qui nous intéresse d'une ampleur infinie, impossible à circonscrire. Si l'on prend le marcheur comme objet d'étude, on ne peut le regarder qu'en mouvement, qu'en le suivant dans sa déambulation, avec toute l'ouverture au monde qu'une telle démarche nécessite. L'éventail aurait pu être beaucoup plus vaste, mais jamais exhaustif : nous aurions pu parler de Gérard de Nerval, de Blaise Cendrars, de Julien Gracq, de Jacques Réda, de Jacques Brault, de Paul Chamberland, de José Acquelin et d'encore bien d'autres, sans jamais épuiser la question. Il nous semble important de noter que la déambulation littéraire, avant d'être un concept, se veut une pratique qui implique un mouvement incessant de la pensée et du corps réconciliés. Cette marche qui éveille les sens et la pensée représente alors un acte marginal, sinon une perte de temps. Tous ces écrivains cités vous diront peut-être que déambuler représente effectivement une perte de temps, ou une perte de repères, une dérive dans les recoins les plus sombres, les plus reculés du monde, pour

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

retrouver quelques paroles (ou quelques traces) égarées au creux de la matière.

ALEXIS L'ALLIER

Bibliographie

ARENDRT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1972.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1968, p. 546-555.

BENJAMIN, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 1989.

BRAULT, Jacques, *Il n'y a plus de chemin, Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000.

CINGRIA, Charles-Albert, *Impressions d'un passant à Lausanne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1966.

_____, *Œuvres complètes*, tome II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1969.

_____, « Rue des canettes », *Œuvres complètes*, tome VI, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1969.

_____, « Vair et foudres », *Œuvres complètes*, tome VIII, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1969.

ÉMOND, Bernard, *Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*, Montréal, Cinéma libre, coll. « Portrait au cinéma », 1992, 51 min.

FARGUE, Léon-Paul, *Haute solitude*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1997.

_____, *Le piéton de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2001.

LE BRETON, David, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1974.

LA DÉAMBULATION, ENTRE NATURE ET CULTURE

PAPILLON-BOISCLAIR, Antoine, *Poétique du flâneur : De Baudelaire à Réda* (mémoire de maîtrise), Montréal, Université de Montréal, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Booking International, 1994.

SCHELLE, Karl Gottlob, *L'Art de se promener*, Paris, Rivages, coll. « Rivages poche », 1996.

SOLNIT, Rebecca, *L'Art de marcher*, Paris, Actes Sud, 2002.

THOREAU, Henry David, *Balades*, Paris, Table ronde, coll. « Les petits livres de la sagesse », 1995.

André Carpentier
Université du Québec à Montréal

Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain

Je n'en finirai jamais avec le vagabondage
débordant qui me retient dans le creux de
moi-même.

Léon-Paul Fargue, *Méandres*, 1946

J'ai choisi de proposer ici quelques remarques sur le déambulateur urbain, parce que l'appellation me correspond, même si je marche parfois dans des milieux et paysages naturels. Ce déambulateur urbain — que Baudelaire nomme flâneur¹, que j'appelle aussi le dériveur, et même le dériveur à plume lorsqu'il est écrivain —, ce déambulateur urbain dont je commenterai brièvement l'action et la disposition d'esprit, ce sera donc à la fois un peu moi, qui, depuis quelques années, suis engagé dans une marche dérivante au sein de la prolixité des choses du monde en parcourant en flâneur les ruelles montréalaises, c'est d'ailleurs ce qui me permettra à l'occasion d'assumer à la première personne les éléments d'une posture d'écrivain déambulateur; mais ce déambulateur urbain, ce sera aussi et beaucoup les autres de mes lectures, les autres aux pas multiples et aux mots abondants, les écrivains flâneurs de ce monde qui ont insinué en moi le goût de la dérive urbaine et avec qui je souhaite partager cette réflexion.

¹ « Observateur, flâneur, philosophe, appelez-le comme vous voudrez... », Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Baudelaire. Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1968, p. 546.

André Carpentier, « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain », André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » n° 10, 2004, p. 45-68.

HUIT REMARQUES

Mes remarques porteront donc sur ce déambulateur urbain « qui va herboriser sur le bitume² », selon la jolie formule de Walter Benjamin, qui va parcourir des fragments de ville dans l'amitié des choses, des lieux, des gens, des coïncidences, qui veut dire ce qui se produit entre l'espace urbain et lui et qui pour ce motif, en porteur de sa géographie secrète, flâne sans se dégager de sa circonstance et sans craindre de mettre le pied dans le monde et dans l'histoire. Mes remarques porteront plus précisément sur celui qui marche en milieu urbain familier – par fait de naissance ou d'adoption –, comme Charles-Albert Cingria à Lausanne, Fernando Pessoa et José Cardoso Pires à Lisbonne, Tiziano Scarpa à Venise, Léon-Paul Fargue et Jacques Réda à Paris, Paul Chamberland et José Acquelin à Montréal, Franz Hessel et Siegfried Kracauer à Berlin, tous écrivains qui ont fait du milieu urbain proche un passage vers autre chose, qui ont fait du familier leur exotisme et leur zone d'errance.

Remarque un : Errance et pensée

Que faut-il donc entendre, dans ce contexte, par errance? Certes pas l'itinérance de celui qui habite la rue, mais la flâne du capteur de signes, qui parcourt un espace aux traits familiers, bien que porteur de mystère, d'indicible, qui consent à perdre certains repères et à se laisser guider par la perception immédiate. J'aime rappeler que dans la formation du verbe errer au sens où nous l'entendons ici, il y a eu contamination du verbe latin *iterare*, faire route, voyager, par le verbe *errare* : se tromper, pour former le sens d'aller s'égarer çà et là, au hasard du labyrinthe. Errer signifie donc s'écarter du droit chemin, le chemin du prévisible, du donné d'avance comme sûr. « *Se perdre* est le seul endroit où il vaille vraiment la peine d'aller³ », écrit

² Benjamin, Walter, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire » [1938], *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002, p. 59.

³ Tiziano Scarpa, *Venise est un poisson*, Paris, Christian Bourgois, 2002, p. 13.

ANDRÉ CARPENTIER

Tiziano Scarpa. Ainsi le contraire d'errer serait de se déplacer en suivant un itinéraire. Je préciserais cependant qu'il arrive que le corps suive un itinéraire, mais que l'esprit soit errant. Dans tous les cas, j'aime parler d'une dérive, et du dériveur comme de celui qui s'abandonne à un mouvement spontané, qui lâche prise. Un dériveur chez qui la reprise de parcours agit à la manière d'un rituel prédisposant à la coprésence de celui qu'Alain Médam appelle l'« écrivain passant⁴ » et des sédiments de sens qui l'attendent. Car l'espace que l'on traverse est toujours un destin.

Tout le contraire d'un marcheur triomphant, l'écrivain dériveur, dans son errance, se heurte aux obstacles, tâtonne, trébuche – n'est-ce pas justement cela, marcher, se jeter en déséquilibre et se rattraper à chaque fois, à chaque pas? –, il investit le lieu de sa présence humaine par les moyens d'un regard, d'une écoute, d'un travail de tous les sens, car il lui arrive de sentir, de tâter, même de goûter. Il est là où il se trouve – comme on retrouve un objet perdu –, tous sens aux aguets, parce que dans le moment de la dérive, il est sans lieu propre. L'espace urbain est son champ d'exercice, auquel il répond par des reprises de parcours indéfinis. Le lieu – si on me permet cette allusion à Kant – est la forme de sa sensibilité; la rue, son ruban de Möbius – ce ruban torique et unilatère qui symbolise l'infini.

Le corps de l'écrivain déambulateur est ce qui est mu dans l'espace et qui traverse le lieu, qui assure sa présence au monde. « Le monde perçu [...] est l'ensemble des chemins de mon corps⁵ », écrit Merleau-Ponty dans ses « Notes de travail ». Or, nous savons que ce corps, entrelacs de relations, est directement lié au pouvoir de la pensée. Chez l'écrivain déambulateur, en effet, malgré son air de ne pas y toucher, car il se promène souvent en flâneur, la relation est

⁴ Alain Médam, « À Montréal et par-delà, passages, passants et passations », *Villes pour un sociologue*, Paris, l'Harmattan, 1998, [p. 119 à 139], p. 131.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 295.

HUIT REMARQUES

étroite entre les éléments de l'apparaître, le lieu qui les porte et sa pensée. Parce que penser, justement – et penser justement –, « c'est réapprendre à voir, à être attentif, c'est diriger sa conscience, c'est faire de chaque idée, de chaque image [...] un lieu privilégié⁶ », comme le suggère Camus, qui, plus loin, ajoute : « Penser, c'est vouloir créer un monde⁷. »

Pour l'écrivain déambulateur, le lieu existe par les corps, les choses et les événements qui le constituent et qui sont autant d'appels à la signification. Le lieu, la chose, l'événement deviennent pour lui ce qui est mis face à son regard; il n'y a de lieu, de chose, d'événement que parce qu'il les reçoit sur un mode relationnel. C'est ce que veut dire penser : devenir relation au sein des relations. Et alors il soupèse la diversité des apparences – c'est d'ailleurs là le sens premier du verbe penser, *pensare* : soupeser. L'écrivain déambulateur ressent, conçoit, fouille, imagine, pense la substance des choses, des gens, des scènes, des événements, des lieux; la substance, c'est-à-dire ce qui se tient dessous, ce qui constitue la permanence des choses. Et curieusement, c'est aussi là tout le sens du mot sujet : ce qui se trouve dessous, à la fois comme ce qui est soumis à la pensée et les différents états de l'individu qui pense.

« Penser, c'est passer⁸ », écrit Michel de Certeau. Nous pourrions inverser les termes et dire que, dans l'acte déambulatoire, passer c'est penser, car le corps et la tête agissent en complices dans le rapport au lieu. En fait, ce serait cela, déambuler : laisser le monde extérieur pénétrer

⁶ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961 [1942], p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁸ « Penser, c'est passer; c'est interroger un ordre, s'étonner qu'il soit là, se demander ce qui l'a rendu possible, chercher en parcourant ses paysages les traces des mouvements qui l'ont formé, et découvrir dans ces histoires supposées grisantes comment penser, vivre autrement. » Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 51.

ANDRÉ CARPENTIER

l'esprit, comme s'il existait un pacte entre la subjectivité du déambulateur et le monde perçu.

Remarque deux : Fouille et savoir

Or donc, le flâneur urbain, toujours en manque de lieu, s'aventure de corps et d'esprit dans la profusion du monde. Il va au hasard et à l'avenant dans l'espace urbain, en quête de significations à éveiller par cette relation même au lieu. Pour cela, il va si possible sans assignation de tâche sociale, si possible débarrassé de son savoir préconstruit, si possible en état de disponibilité. Il se laisse captiver par certains signes du monde, signes pleins ou signes maigres, qu'habituellement il ne perçoit que peu, ou pas. Son mode d'observation est de l'ordre d'une fouille subjective, plutôt que du ressort de l'utilitaire. Car le dériveur maintient un décalage par rapport aux fonctions d'usage; il ne les nie pas, il les observe à proche ou moyenne distance. Le lieu urbain, avec ses énigmes, ses charades, ses intrigues, ses devinettes, est son espace de réalisation. Le déambulateur, bien qu'en apparence se dissociant, en réalité se relie au lieu par un déplacement qui est le « non-lieu où tout se passe⁹ », c'est sa manière à lui de se territorialiser – ou de se reterritorialiser temporairement – sur une ligne de fuite¹⁰.

Le dériveur est à l'aise dans cet écart à proximité des choses, dans son retrait bougé au milieu de l'agitation, qui est la forme de son anonymat et sa manière de tenir à distance ce qu'il cherche à capter, sans trop savoir de quoi il s'agit. Et cette disposition ne lui est possible que par le fait de sa propre et radicale disponibilité.

Le désœuvrement est sa condition; le désœuvrement qui fait pendant à sa frénésie. Car il y a, chez le dériveur, outre sa névrose de passage, « une pulsion scopique et

⁹ Alain Médam, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰ À ce sujet, voir Michel Roux, *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 25.

HUIT REMARQUES

gnostique¹¹ », écrit Michel de Certeau, pulsion à observer et à percer des mystères – dans le sens profane de réalités insaisissables, qui renverraient au caractère profond des choses. Et comme cela se produit dans le lieu opaque de la pluralité, le déambulateur doit savoir penser l'altérité, la pluralité, la diversité – qui « est le lieu de l'art¹² », écrit Camus –, voire l'étrangeté, et cela à travers son propre prisme! Dans sa démarche, le monde se réduit aux proportions de son être, condition favorable à la subjectivation du monde dans un face-à-face d'égal à égal. Dans sa relation au lieu urbain, le déambulateur prétend compter pour la moitié, état d'esprit obligé s'il veut substituer l'ordre d'un vécu à l'ordre d'un imaginaire collectif et figé. Le mot imaginaire référant ici à ces « images d'un auteur, d'une culture, collective ou individuelle, et les significations qu'elles peuvent offrir¹³ ». Ces images et significations induisent des possibilités, mais aussi des limitations à la réception de l'espace; cependant, par leurs effets contraignants même, il arrive qu'elles se constituent en défi et ainsi dynamisent la perception et l'écriture.

La grande affaire de la déambulation, plus que de marcher et d'observer, c'est de libérer son regard, en fait de libérer ses sens et jusqu'à son esprit! De se libérer, non pas du savoir et du souvenir, mais du su, du souvenu, de ce qui, dans le savoir et le souvenir, se fige en une façon de matière écran. Le flâneur déambule, en quelque sorte, parce qu'il préfère féconder ce qu'il ignore ignorer que ce qu'il sait savoir. Ce en quoi il est artiste – c'est-à-dire qu'il frôle l'imperceptible en tissant (texte, *textus*, tissu) son émotion dans le langage. Cet ouvrage de déambuler ne le guide donc pas vers un savoir numérique ou scientifique – sa démarche

¹¹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien (Arts de faire 1)*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10-18 », 1980, p. 172.

¹² Albert Camus, *op. cit.*, p. 155.

¹³ Éric Bordas, « Imaginaire et imagination », Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (éd.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 290.

ANDRÉ CARPENTIER

étant moins directement cognitive qu'heuristique –, mais le tient dans une visée d'accès intuitif au proche mystère du lieu – il n'en demande pas davantage, lui qui est plus écrivain que géographe, s'il est géographe!

L'écrivain déambulateur, par ses parcours, fait donc émerger le sens en combinant, d'une part, des perceptions significatives, qui abordent l'espace tel qu'il est perçu, et d'autre part, des pratiques signifiantes de l'espace, qui se rapportent au sujet tel qu'il se comporte et agit dans cet espace et tel que cet espace signifie pour d'autres qui le traversent, et aussi pour lui-même¹⁴. Oscillant entre réalités objectives et réalités construites, il se branche au territoire, qu'il investit de ses propres valeurs. Les catégories référentielles se superposent (référénts sociologiques, historiques, mémoriels, identitaires, esthétiques, etc.), les filtres de son regard se multiplient et s'ajustent en conséquence, produisant aussi bien des phases d'amnésie que d'anamnèse. Car l'écrivain déambulateur, qui sillonne et réécrit sans cesse le lieu, parcourt aussi des temps, et ainsi peut-être construit-il son propre temps.

La déambulation engage à une culture du passage. Une forme de présent infini qui fait trait d'union entre les temps des espaces fréquentés, les espaces de tous les temps, les autres et soi, soi d'avant, de maintenant et de jamais; rien d'étonnant à ce que Michel de Certeau conçoive la déambulation comme « procès infini d'être absent et en quête d'un propre¹⁵ ».

Remarque trois : Premier détour par le Je

Déambulant dans ma ville ou en pays exotique, je ne suis pas du genre à me précipiter sans rien voir, mais il arrive

¹⁴ Voir Albert Lévy, « Pour une socio-sémiotique de l'espace. Problématique et orientations de recherche », Sylvia Ostrowetsky (éd.), *Sociologues en ville*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 162-163.

¹⁵ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 188.

HUIT REMARQUES

parfois que, tout absorbé au marcher, sans doute par souci d'égarer, j'en oublie d'être un observateur passionné. Et c'est souvent là le début de quelque chose.

Jacques Réda en fait la remarque dans *Ferveur de Borges*¹⁶ : que dans l'espèce générale de la marche déambulatoire, flânerie et exploration, qui sont chacune à sa façon un mode de recherche, se contrarient. Tandis que « la flânerie est plutôt désintéressée, [...] l'exploration, au contraire, suppose un but et la plus extrême attention », voire des désirs de compréhension, de « clartés¹⁷ », écrit Réda. Et pourtant, comment ne pas s'engouer simultanément d'une approche et de l'autre, de l'abandon de l'une, la flânerie, à l'impression et au spectacle du moment, et du caractère d'étude plus consciencieuse de l'autre, la marche exploratoire, qui fait du lieu un domaine de recherche. À moins que flâne et exploration se puissent combiner, ou qu'elles soient porteuses d'une démarche par quelque manière commune. C'est d'ailleurs ce que suggère implicitement Réda qui, pour capter ce qui l'appelle dans les rues, faubourgs et banlieues, affecte l'humeur rêveuse et détachée du promeneur, ce qui lui permet d'atteindre à un état second, participant à la fois de l'hypnose, dit-il, et de l'éveil du chasseur, un état qui serait la condition première pour surprendre certaines significations.

Et quel serait donc l'objet de recherche du déambulateur? Une hypothèse parmi d'autres plausibles renverrait à l'état même dans lequel cette effraction dans le lieu plonge le déambulateur. « Ce qu'il y a d'important, écrit Charles-Albert Cingria, c'est moins ce qu'on voit que l'état dans lequel on se trouve quand on voit¹⁸ ». Cet état ne se réduit pas à l'humeur du déambulateur, mais réfère à sa manière d'être dans le lieu, à sa présence à ce qui lui fait signe. Cet état, l'écrivain l'énonce, souvent sans s'en rendre

¹⁶ Jacques Réda, *Ferveur de Borges*, Paris, Fata Morgana, 1987, p. 91.

¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

¹⁸ Charles-Albert Cingria, *Bois sec Bois vert*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1963 [1948], p. 13.

ANDRÉ CARPENTIER

compte, comme une donnée inéluctable de la littérature de déambulation – comme l’inscription du temps qu’il fait au revers de la carte postale.

Je vais donc me perdre par mes ruelles prétendant rester soucieux des usages et des significations du lieu urbain que je fréquente, mais pleinement conscient de travailler à tracer la représentation de ma propre ruelle, une façon de ruelle vécue, je dirais : de ruelle pratiquée. Et plus qu’une ruelle perçue ou pratiquée, une ruelle à produire, inlassablement et sans espoir d’achèvement. L’écrivain déambulateur cherche à dire des choses sur ses lieux de passage en piochant dans ses observations, dans sa sensibilité, dans ses travers, dans sa mémoire, dans son savoir, mais aussi dans la matérialité même du lieu. Il fouille par l’écriture, et sans doute jusque dans l’écriture. Il lui arrive même d’oublier le lieu de référence et de ne plus dériver que dans sa propre écriture.

Le mieux, c’est quand le territoire me darde jusqu’à la maison et m’incite, ou plutôt m’oblige à la notation, même si ce n’est que le lendemain ou plus tard. Le mieux encore, c’est quand tout un pan de formulation ou un simple mot, voire un accent lyrique – du genre qui permet d’accéder à l’émotion et à la pensée – s’impose et entraîne tout un fragment d’écriture, qui n’est jamais que l’infime fraction d’un monde... qui n’est pas le monde. Ma méthode serait donc : au retour à la maison, laisser travailler la fonction imaginante et imageante à propos d’une impression de camée dans la tôle rouillée d’un hangar, d’un promeneur chargé de son hypothèque et de sa solitude de gardien de phare, d’un cook à bedaine poilue, accroché à son barbecue, qui, dans la théogonie des ruelles, est le Zeus du Panthéon.

Comme je vois la chose, il y aurait deux phases dans la démarche de l’écrivain déambulateur, une première qui le mènerait, par fascination, à tout fouiller du regard, à tendre l’oreille, à ouvrir la main, à sentir, mais à retenir sa parole, si pressée de relater, d’exprimer; et une seconde étape, inverse

HUIT REMARQUES

de la première, où il se convierait lui-même à retenir son ardeur, à laisser le lieu venir à lui et à laisser aller ses mots. Et alors l'écrivain déambulateur, en artiste travaillant sur le motif, de capter frénétiquement des images et de jeter dans le carnet, non pas les phrases qui leur correspondent, mais les seules phrases possibles, celles qui font être la chose, celles sans quoi la chose n'existerait tout simplement pas. Mais je le dis mal : l'œuvre n'est pas la réalité, elle se surajoute à elle, « et ce faisant, précise Carlos Fuentes, elle la crée¹⁹ ».

Et dans ce travail, chacun son approche langagière. Pour Charles-Albert Cingria, c'est ce qu'il nomme *surexactitude*, que Jacques Réda, dans *Le bitume est exquis*, ouvrage consacré à Cingria, décrit comme « une juste amplification du détail jusqu'à une sorte de démesure mais qui fait voir et toucher presque²⁰ ». J'en parle parce que ça me convient comme aspiration.

Remarque quatre : Deuxième détour par le Je

Mais qu'est-ce donc, à tout prendre, que cette expérience de dérive plume à la main, sinon une mise en fragments de bricolages plus ou moins narratifs, plus ou moins réflexifs, plus ou moins lyriques, de l'expérience d'une tranche du monde? Le plus difficile, à l'écrit de ces morceaux, réside dans le maintien du pacte référentiel, cette cohésion attendue et prétendue entre la réalité et soi-même. Par quelque manière, la référence, ici, me pose plus de problèmes qu'en Inde, au Népal ou dans les plaines

¹⁹ Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1997, p. 19.

²⁰ Jacques Réda, *Le bitume est exquis*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 58. Quelques années plus tard, dans une entrevue, Réda ajoutera : « C'est un excès métaphorique qui ne "passe" que si tout – dans la phrase, dans le paragraphe, dans l'œuvre même et son climat particulier – le justifie. » *L'Œil-de-Bœuf rencontre Jacques Réda*, Paris, L'Œil-de-bœuf, 1993, p. 21.

ANDRÉ CARPENTIER

d'altitude de l'Ouest du Tibet²¹, j'entends dans l'écriture, comme si le peu d'exotisme me paralysait, non pas dans la marche, mais dans la quête de ce petit quelque chose qui déclenche l'écriture. Je veux parler de cette petite magie qui connecte l'observation à la langue personnelle de l'écrivain, qui seule peut porter cette langue personnelle jusqu'à la notation, et possiblement à l'écriture. Mais cela aussi je le dis mal : la petite magie, c'est que le lieu parle la langue personnelle de l'écrivain et que celui-ci l'entende, et qu'alors ce soit le dehors qui fasse écho dans le creux vacant de l'écrivain passant.

Pour la circonstance, je me suis donc un peu engagé dans le « métier de réaliste²² », pour reprendre une expression chère à Nerval, lui-même déambulateur et maraudeur, mais pas si réaliste que ça, à tout bien considérer, et plutôt pas, à vrai dire, si du moins on appelle réaliste celui qui tend à trouver sa sincérité en se fidélisant à la richesse du monde extérieur, qu'il entend traiter avec exactitude; mais je le serais au moins un peu par l'aspect d'une observation plus absorbante que vigilante, une observation cependant éclairée par la fonction imaginante et imageante, ce qui constitue ma manière de réagir avec sincérité à ce que je vois. Cela, bien que sachant, comme nous l'apprend Kierkegaard, que « la vraie subjectivité n'est pas celle qui sait²³ ». Mais celle qui fouille, dirais-je.

Voilà sans doute pourquoi l'écrivain observateur se met sans cesse en situation, c'est-à-dire se situe par rapport aux données du réel, entre autres par des mots techniques ou scientifiques, par des descriptions et par des listes, par

²¹ Curieusement, dans le lieu exotique, je crois assez bien savoir ce que je suis; dans le lieu familier de l'autre, cependant, on dirait que mon savoir m'ignore : je ne sais plus trop ce qu'il advient de moi.

²² « ... Je m'arrête. — Le métier de *réaliste* est trop dur à faire. » Gérard de Nerval, « Les nuits d'octobre », *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952 [1852], p. 133.

²³ Sören Kierkegaard, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, traduit du danois par Paul Petit, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1949, p. 268.

HUIT REMARQUES

lesquelles on dirait qu'il joue à citer le réel à comparaître; mais « cette “mise en situation”, écrit le philosophe Thierry Paquot, ne peut se satisfaire d'une description de type “réaliste” ou “naturaliste”, elle réclame du faux pour dire le vrai, un vrai dissimulé, travesti, inachevé²⁴ ».

En fait, je suis pleinement éveillé au fait que les fragments que je façonne s'écrivent dans la frange commune de la dualité réalité/invention, cette zone où le compte rendu (je ne peux dire vérité) et l'imagination (ni fantaisie ni tromperie) se superposent et se confondent. Il me semble qu'il en va toujours ainsi dans l'expérience de l'extériorité paysagère. Et pour passer à l'aveu, disons que j'ai bien conscience de m'intéresser moins à la validité référentielle qu'à ce que Pierre Sansot appelle une « conviction d'ordre poétique²⁵ », la mienne de conviction, bien sûr, qui transite par mon regard et par ma langue personnelle, mais qui passe aussi par l'objet épié, auquel je donne sens en l'observant. Pas *mon* sens, pas *son* sens – je ne sais même pas ce que cela voudrait dire –, mais *du* sens hérité de cette relation même. À noter que le mot poétique, ci-haut employé, n'est pas pris au sens du poème, en tant que forme poétique, mais comme cela dont parle Paul Valéry dans *Tel quel* lorsqu'il définit « La poésie » :

Est l'essai de représenter, ou de restituer, par les moyens du langage articulé, *ces choses* ou *cette chose*, que tentent obscurément d'exprimer les cris, les larmes, les caresses, les baisers, les soupirs, etc., et que *semblent vouloir exprimer les objets*, dans ce qu'ils ont d'apparence de vie, ou de destin supposé. Cette chose n'est pas définissable

²⁴ Thierry Paquot, « Le paysage urbain, l'écoumène de la modernité », Chris Younès (éd.), *Ville contre-nature. Philosophie et architecture*, Paris, La Découverte, 1999, p. 159.

²⁵ Pierre Sansot, *Les pierres songent à nous*, [s.l.], Fata Morgana, 1995, p. 26.

ANDRÉ CARPENTIER

autrement. Elle est de la nature de cette énergie qui se dépense à répondre à ce qui est...²⁶

J'appartiens à l'ordre des écrivains déambulateurs qui écrivent moins sur le vif qu'en rétrospective. Cela me va, puisque je choisis l'appropriation interprétative contre l'illusion du tableau fidèle à la réalité. C'est là que se construit ma sincérité. À toutes fins pratiques, comme déjà dit, je cherche moins à cerner le cliché des ruelles montréalaises qu'à fonder ma ruelle imaginaire. Les ferments de cette compulsion ressortissent à ce petit paradis urbain lui-même et à l'état dans lequel sa fréquentation me tient.

Mais la chose, bien que juste, est un peu bien vite dite; il ne faudrait pas faire trop bon marché du lieu tangible, qui fait sa place en moi en me martelant les pieds, en m'esquintant le dos, en me traversant le corps, ce qui est un autre aspect de ce qui fonde l'état du déambulateur.

Remarque cinq : Secret et variété

Dans le réseau urbain, au sein de ce qui, à la plupart, paraît de peu de variété, voire uniforme parce qu'usuel, ou informe parce qu'usé, le déambulateur se laisse distraitemment porter vers des dislocations, des anfractuosités, des saillies, vers le chaos et le hasard qui façonnent l'hétérogène du lieu, mais aussi vers le plat, le banal, le truisme de ce familier – peu importe que l'orbe de sa planète soit toujours le même! Et tout ensemble, ce chaos et cette répétition de se composer en mystère, au sens de ce qui se cache²⁷. Je n'ai pas d'autre mot. Aragon, dans

²⁶ Paul Valéry, *Tel quel*, dans : *Œuvres de Paul Valéry II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960 [1941], p. 547.

²⁷ « [...] le poète appelle ce qui, en se dévoilant, fait apparaître justement ce qui se cache », Martin Heidegger, « ...L'homme habite en poète... », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1958 [1951], p. 240.

HUIT REMARQUES

Le Paysan de Paris, nomme cela « la lumière moderne de l'insolite²⁸ », référant à cette matière qui convie le passant à une forme de distraction méditative et au « sentiment du merveilleux quotidien²⁹ » qui le braque sur ses propres abîmes.

Pour l'écrivain déambulateur, ces espaces urbains, distribués sur le territoire tels les sentiers et culs-de-sac d'un labyrinthe, même dans leur caractère de cohérence et de répétition, induisent leur principe de variété, qu'ils mettent constamment en jeu – et qui le mettent, lui, en péril et en joie. Ces lieux ne lui paraissent ni neutres, ce qui en ferait des espaces sans lieu, ni vides de cohérence, ce qui ne prêterait qu'à des énumérations et à des conjonctions – il y a ceci *et* cela *et* cela encore *et* autre chose *et* son contraire *et* etc. –, et même lorsque le déambulateur choisit d'énumérer la diversité, produisant des listes ou des énoncés descriptifs, apparemment dans une façon de détachement, il imprime toujours sa marque. Car la liste, sous couvert de mise en ordre du réel, est sa stratégie de résistance, sa manœuvre de récusation contre toute tentative de synthétiser l'hétérogène. Et la description, opération d'ancrage qui désigne le même défaut de totalité, n'est elle-même jamais neutre, qui renvoie à un anthropocentrisme sous le jour propre des idées et sensations du déambulateur; qui plus est, la description engage à une aspectualisation et à une mise en situation qui mettent le sujet et l'objet en relation, et en relation avec d'autres.

C'est que tout, dans le lieu pratiqué, porte sa charge – charge de savoir, charge d'émotion –, même et avant tout l'écrivain déambulateur lui-même, à qui le réseau urbain se dévoile à la façon d'un jeu de blocs, au-dessus duquel, en adulte enfant, il vole un temps, puis se replie et se courbe, et régresse jusqu'aux dimensions de son

²⁸ Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1966 [1926], p. 20.

²⁹ *Ibid.*, p. 16.

ANDRÉ CARPENTIER

labyrinthe, et s'y perd, en outre de s'y engager avec la lucidité aveugle du peintre poursuivant des volumes dans le plat de la figuration. Le plus difficile, c'est de s'élever à peine au-dessus de ce qu'on voit, pas trop, on risquerait d'être happé par des désirs et des obsessions de synthèse, voire de vérité. Plutôt se maintenir dans ses ellipses, dans ses accumulations, dans son goût pour le sous-texte des ombres. On trouve, chez tous ces écrivains passants, qui sont des plus-que-passants, de ces ellipses et concaténations, et ce penchant pour les arcanes du commun.

Remarque six : Troisième détour par le Je

Marcher dans le réseau des ruelles, dans son aspect d'espace semi clos et normé, c'est jouer à dedans/dehors : il faut périodiquement en sortir, traverser une rue et aborder un nouveau segment et ses fragments fugitifs de réalité. Il y a là quelque chose de frénétique, mais aussi de régénérateur, peut-être même d'initiatique, comme s'il s'agissait de travailler à être admis au mystère du lieu – qui comme le paysage se constitue de visible et d'invisible. Le déambulateur de ruelle se précipite donc sans cesse dans la petite épreuve d'un nouveau segment, d'un nouveau paysage et ses valeurs de face cachée, et ses analogies de structures avec les occupants, à peu près toujours le même paysage, mais finalement tout à fait autre, paysage de hangars décrépits, de potagers en friche, de terrasses modestes, mais parfois jusqu'à fastueuses, avec des glycines et des piscines, comme autant de métaphores de notre civilisation fanée érigeant ici et là ses marques d'humanité et ses mirages de sur-modernité; et chaque fois le déambulateur espère en ressortir, et en ressortir moins malade de son temps et de son lieu.

Cette forme d'avancée critique au ralenti qu'est la dérive flâneuse soumet l'écriture à sa fonction interactive entre l'être et le lieu, qui consiste à ouvrir l'un à l'autre et l'autre à l'un. C'est précisément là que se situe l'art de l'écrivain

HUIT REMARQUES

déambulateur qui, par sa vision et son langage, je dirais surtout par l'activité d'une conscience imaginante et imageante, transfigure le lieu qui le transfigure. N'est-ce pas une fonction de l'imaginaire (compris ici au sens de ce qui relève du domaine de l'imagination), que de justement viser à éprouver de nouvelles relations, au sens de nouveaux rapports réciproques?

Je dirais que la déambulation implique un échange entre des pulsions subjectives et des injonctions objectives émanant du milieu ambiant. Dans les meilleurs cas, il arrive que s'établissent ce que Michel Roux appelle des « *relations analogiques*³⁰ » entre l'être et le lieu arpenté et que cela crée « du *sens* et de l'*existence*³¹ » entre eux – ce qui constitue une assez jolie définition de la relation. C'est que, dans l'écriture de déambulation, le sujet déambulateur est le médiateur d'une production sensible par laquelle l'écriture vise à s'enraciner authentiquement dans le réel. C'est-à-dire subjectivement.

Je propose de redire cela d'une autre manière : la puissance imaginante et imageante de l'écrivain déambulateur agit comme axe d'échange et de métabolisation (dans le sens de mettre le monde dans son univers), qui, idéalement, fait s'ouvrir la réalité et conduit à faire être les choses – pour soi. C'est bien ce que dit le géographe Michel Roux : « Le territoire n'existe pas "en soi" mais "par soi" et "pour soi".³² » Pour cela, donc, il y a exigence d'être à la fois attentif et imaginatif, dans le sens d'attentif dans le travail d'imagination et imaginatif dans l'attention portée aux choses, aux êtres, aux événements. Certains peintres, surtout, ont bien compris cela. Un Picasso, pour qui l'art commence là où le réalisme finit. Un Paul Klee, pour qui la peinture – je dirai donc la littérature – ne

³⁰ Michel Roux, *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, p. 48.

³¹ *Id.*

³² Michel Roux, *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, Paris, l'Harmattan, coll. « Ingénium », 2002, p. 23.

ANDRÉ CARPENTIER

rend pas le visible, mais l'invisible. Et qui sait, peut-être le visible n'est-il qu'un moment de l'invisible.

Remarque sept : Espace et répétition

L'écrivain déambulateur relance inlassablement sa marche dans un milieu qu'il espère générateur d'écriture. C'est la grâce qu'il se souhaite. Cet écrivain, comme Jean-Michel Maulpoix le dit de Jacques Réda, est avant tout « piéton de sa propre langue³³ ». Sa vraie destination, c'est le passage frayé dans les mots. Et il arrive parfois que le lieu se transforme en objet, que le sujet déambulateur projette sur les horizons de sa sensibilité et qui donc transite par sa représentation privée du monde. Il me semble que c'est d'abord et avant tout justement cette sensibilité et cette représentation privée qui traversent l'œuvre des grands écrivains déambulateurs. On aura bien plus vite oublié les détails architecturaux et mondains de la rue des Martyrs que la sensibilité de faux misanthrope de ce vieillard pittoresque, nommé Paul Léautaud, qui s'enfonce dans la nuit avec des reliefs de table dans la poche pour ses chats de rencontre.

L'écriture et la déambulation ont en commun les détours et retours, les contournements, les arrêts, les audaces, les errements, les abandons, sur la voie des apories du présent et d'une identité impénétrable. Et bientôt l'écriture elle-même se fait déambulatoire, qui va et vient sans but précis, sans téléologie, selon la fantaisie de l'écrivain passant, qui a la manie de parcourir des lieux, qui erre, qui se fraie un chemin dans le réel et s'y compose un regard, qui laisse porter son attention sur ceci, rebondir sur cela, dévier vers autre chose, jusqu'à ce que cette attention revienne à son point d'origine, le déambulateur, tel qu'en lui-même il marche vers un devant-lui et pense par devers lui, c'est-à-dire qu'il combine idées et sensations pour se relier à ce qui est et à ce qu'il est. Le déambulateur urbain dont on dit

³³ Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1986, p. 42.

HUIT REMARQUES

qu'il s'engage dans un pas à pas de rôdeur lâché dans l'espace, en réalité est en quête d'un écho qui le disposerait à un pas à pas dans les mots pour dire l'espace, et pour se dire dans l'espace. L'écrivain déambulateur finit toujours par prendre prétexte de l'espace pour se dire, et ultimement, cela prend forme d'échange dynamique entre son langage personnel et le lieu.

Pour Michel de Certeau, l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation est à la langue, comme un mode d'appropriation du système topographique par le piéton. Marcher serait comme faire des phrases dans l'espace langagier. Et de Certeau de citer Roland Barthes : « L'usager de la ville prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret³⁴. »

Nous ne réalisons jamais toutes les possibilités de la langue; il en va de même de l'espace pratiqué, ne serait-ce qu'à cause de l'ordre du bâti, mais aussi des interdits sociaux, de nos défaillances d'audace, de désirs, de pulsions, d'imaginaire, de nos réserves diverses, parce qu'il y a tant à faire et à vivre, et parce que l'espace urbain est tout simplement inépuisable. Alors le dériveur à plume trie dans les signifiants de la langue spatiale, il compose des tournures spatiales. C'est ainsi que se crée, dans la marche-démarche du dériveur et dans le texte de déambulation, une organicité mobile de l'espace urbain. Cette mobilité du déambulateur, de Certeau, dans une perspective freudienne, la met aussi en lien avec l'arrachement au corps maternel, expérience jubilatoire de l'enfance, dont elle serait la répétition.

Car ce déambulateur, il lui faut et la diversité et la répétition. On pense ici à Cingria relançant infatigablement sa quête sur son vélo, à Réda sur son solex, à Fargue en taxi, la nuit, qui se monte des factures à engloutir ses droits d'auteur. On pense aussi à Restif de la Bretonne, qui va,

³⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, p. 182.

ANDRÉ CARPENTIER

toutes les nuits de 1790, s'immiscer dans la marge des quartiers populeux, en quête d'anecdotes et de sujets d'indignation. Le déambulateur urbain semble avoir grand besoin de se rassurer sur la pérennité des cycles et sur l'immutabilité de certaines figures. Mais en cela, peut-être, répond-il avant tout à l'exigence de reprise de cette répétition même? « La répétition qui rend malade et qui guérit³⁵ », comme le suggère Deleuze.

Pourquoi cette reprise infinie du mouvement déambulatoire? Pour casser le silence blessant du monde et que l'altérité et la diversité s'expriment en soi? Pour faire remonter le mystère de sous la poussière des choses, de sorte à rompre l'usuelle coïncidence avec le lieu et avec soi-même? Pour coaliser les fragments d'une image de soi dans le monde? Mieux : pour laisser advenir le monde qui ne serait pas plus ailleurs qu'en soi? Pour rendre la voix à un rapport au réel que le réel lui-même étrangle? Pour se saturer d'image, de sorte à rendre possible l'effacement temporaire d'un trauma? En quelque sorte pour maintenir l'affrontement au réel, dans une espèce de mouvement perpétuel qui défixe, jusqu'à faire disparaître l'objet sous la répétition? Ce qui serait soutenu par des procédures répétitives de perceptions imaginaires menant à une production sérielle de fragments d'écriture? Je ne sais pas répondre à ces questions insidieuses qui sont toutes en elles-mêmes des façons de réponses; je ne peux offrir que le commentaire le plus général emprunté à Deleuze : que « [l]a répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais [qu']elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple³⁶ ». Et que dire de celui qui en fait sa névrose?

³⁵ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 96.

HUIT REMARQUES

Remarques huit : En guise de clausule

Le domaine du déambulateur urbain, c'est l'intuition des choses et des aires de réalités urbaines, qui transite par la relation perceptive. C'est sa manière à lui d'augmenter sa sensation de vie, certes, mais plus encore, sa manière de se déprendre, non pas de ce qu'Aragon appelle « l'illusion Réalité³⁷ », mais de ses illusions sur la réalité; c'est sa manière de se laisser gouverner par le « sentiment du merveilleux quotidien³⁸ » déjà évoqué, sa manière de devenir le lieu de résonance de l'altérité et par là, de tendre vers sa réalité par la médiation de l'extériorité. Le déambulateur se constitue en sujet en s'écartant de lui-même, de sa consistance mondaine, et en se portant à la rencontre du lieu, de l'objet. Le hasard est sa pratique et son maître de jeu. Souvent le spectacle du paysage urbain lui devient un objet de lecture, et parfois, dans les meilleurs cas, rares mais recherchés, un motif et une dynamique d'écriture, ce qui ne l'empêche pas de buter sur les mots, de bégayer sur les pavés.

Je parle évidemment d'une écriture capable de dire cette présence au monde. Une écriture limpide ou obscure, retenue ou profuse, peu m'importe – il y a longtemps que j'ai compris que la simplicité est le comble de la grandiloquence; mais une écriture qui s'investit comme corps-esprit, une écriture qui fouille et qui se présente comme relationnelle; j'entends, une écriture qui s'offre comme le don d'une intuition, d'une faculté imaginante et imageante, plus que d'un savoir – sauf à reconnaître, comme Carlos Fuentes, que « [l]'imagination est le nom du savoir en littérature comme en art³⁹ ». Et d'ailleurs, peu

³⁷ Louis Aragon, *op. cit.*, p. 81.

³⁸ *Ibid.*, p. 16. À noter qu'Aragon définit plus loin le merveilleux comme « la contradiction qui apparaît dans le réel », p. 250.

³⁹ Carlos Fuentes, *Géographie du roman*, p. 19.

ANDRÉ CARPENTIER

m'importe que la personne derrière le texte soit ou pas le dépositaire érudit et conscient de ce savoir, si son écriture en est le truchement. Il lira tous les livres parus, au titre d'histoire, de sociologie, d'urbanisme, il en apprendra beaucoup, mais pas les mêmes choses que s'il *marche* le territoire – comme disaient nos Anciens, dans une forme syntaxique autrefois permise – , au sens d'arpenter le territoire. Et j'ajouterais, me prévalant de l'étymologie du verbe marcher : de le marquer⁴⁰, ce territoire, d'y imprimer sa trace... langagière, bien sûr.

L'écrivain déambulateur se trouve, dans le lieu arpenté, comme Chateaubriand devant la mer, constatant que tout le monde regarde ce qu'il regarde, mais postulant que personne ne voit ce qu'il voit. Alors, ce lieu arpenté, il s'agit pour lui, non pas de seulement l'enregistrer comme existant en le nommant, mais de l'inventer pour lui-même en le métabolisant, sans quoi il ne serait partout que le même, homogène et se subsumant sous ses propres photocopies. N'est-ce pas ce que dit San-Antonio, dans *Plein les moustaches*, que « le monde, il faut l'inventer, sinon, en fin de compte, il est partout pareil.⁴¹ »

⁴⁰ « MARCHER, v. intr. est issu (1170) du francique °*markôn*, “marquer, imprimer (un pas)”[...] » *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires le Robert, 1993, tome 2, p. 1190.

⁴¹ San-Antonio, *Plein les moustaches*, Paris, Fleuve noir, coll. « San-Antonio » no 123, 1985.

HUIT REMARQUES

Bibliographie

ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche », 1966 [1926].

BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'intégrale », 1968 [1863], p. 546-565.

BENJAMIN, Walter, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire » [1938], *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, no 39, 2002.

BORDAS, Éric, « Imaginaire et imagination », Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (éd.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961 [1942].

CINGRIA, Charles-Albert, *Bois sec Bois vert*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1983 [1948].

CERTEAU, Michel de, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.

_____, *L'invention du quotidien (Arts de faire 1)*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10-18 », 1980.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

FUENTES, Carlos, *Géographie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 1997.

HEIDEGGER, Martin, « ...L'homme habite en poète... », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1958 [1951].

KIERKEGAARD, Sören, *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*, traduit du danois par Paul Petit, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1949.

ANDRÉ CARPENTIER

LÉVY, Albert, « Pour une socio-sémiotique de l'espace. Problématique et orientations de recherche », Sylvia Ostrowetsky (éd.), *Sociologues en ville*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 161-177.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Jacques Réda*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1986.

MÉDAM, Alain, « À Montréal et par-delà, passages, passants et passations », *Villes pour un sociologue*, Paris, l'Harmattan, 1998, p. 119-139.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964.

NERVAL, Gérard de, « Les nuits d'octobre », *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1952 [1852].

PAQUOT, Thierry, « Le paysage urbain, l'écoumène de la modernité », Chris Younès [éd.], *Ville contre-nature. Philosophie et architecture*, Paris, La Découverte, 1999.

RÉDA, Jacques, *La ferveur de Borgès*, Paris, Fata Morgana, 1987.

_____, *Le bitume est exquis*, Montpellier, Fata Morgana, 1984.

_____, *L'Œil-de-Bœuf rencontre Jacques Réda*, Paris, L'Œil-de-Bœuf, 1993.

ROUX, Michel, *Géographie et complexité. Les espaces de la nostalgie*, Paris, l'Harmattan, 1999.

_____, *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, Paris, l'Harmattan, coll. « Ingénium », 2002.

SAN-ANTONIO [pseud. de Frédéric Dard], *Plein les moustaches*, Paris, Fleuve noir, coll. « San-Antonio » no 123, 1985.

HUIT REMARQUES

SANSOT, Pierre, *Les pierres songent à nous*, [s. l.], Fata Morgana, 1995.

SCARPA, Tiziano, *Venise est un poisson*, Paris, Christian Bourgois, 2002.

VALÉRY, Paul, *Tel quel*, dans *Œuvres de Paul Valéry II*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960 [1941].

MARCHER À PARIS ET AUTOUR

Philippe Archambault

Université du Québec à Montréal

Un parcours. Une lecture de *Hors les murs* de Jacques Réda

Une suite d'opérations articulées (gestuelles et mentales) – littéralement c'est cela, écrire – trace sur la page les trajectoires qui dessinent des mots, des phrases, finalement un système. Autrement dit, sur la page blanche, une pratique itinérante, progressive et régulée – une marche – compose l'artefact d'un autre « monde », non plus reçu mais fabriqué.

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*.

Les premiers mots, tout comme les premiers pas, sont soumis à un étrange vertige : sans appui, ils accomplissent un saut – un passage – initiant et déterminant une marche singulière, qui sans cesse cherche son équilibre dans le pas-à-pas de l'écriture. Cette défaillance qui naît de l'affrontement à la page blanche, surface immaculée qui appelle et réclame l'écriture, est également alimentée par un trop-plein, un foisonnement d'idées et de parcours possibles.

Ainsi, chancelant, nous amorçons une démarche en vue d'explorer et de comprendre une parcelle de l'œuvre poétique de Jacques Réda. La critique – certains exégètes, du moins – a tôt fait de désigner ce poète français du vingtième siècle par le biais d'expressions (« piéton de Paris », « poète en solex », etc.) qui, bien qu'elles ne soient pas dépréciatives, demeurent superficielles comme tout

Philippe Archambault, « Un parcours. Une lecture de *Hors les murs* de Jacques Réda », André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » n° 10, 2004, p. 71-83.

UN PARCOURS

cliché et arbitraires comme toute caricature. Il est vrai que Réda circule parfois en solex, il est vrai également que sa principale aire de déambulation est la région parisienne, mais il y a plus important. Au fil de la poésie rédienne se dessinent des itinéraires qui n'ont rien de touristique, des parcours en marge, loin du centre et de ses attractions; et si parfois, à fleur de bitume ou au long de la Seine, le poète s'aventure au cœur de la métropole, il ne s'y attarde guère, il s'en éloigne pour reprendre sa ronde de rôdeur des périphéries. Chez Réda, et cela dès *Les Ruines de Paris* (1977), se fait sentir un amour, fait d'attirance et d'attachement, pour les banlieues, pour les espaces suburbains, lieux du bord où la ruine et le vague (l'indéterminé) abritent la merveille et l'espoir. Ce rapport à un territoire particulier (la banlieue) met en perspective non seulement une caractéristique importante de l'œuvre de Réda, mais aussi et surtout, il ouvre la voie à un questionnement essentiel sur la pratique de l'espace. Ce qui tient à distance le cliché et la caricature.

À travers le recueil *Hors les murs*¹ (1982), nous voulons sonder une pratique de l'espace à la fois sous l'angle de la déambulation et de l'écriture. Ce qui nous intéresse, c'est le rapport entre le piéton-poète et le « lieu pratiqué² » : qu'est-ce qui attire et sollicite Réda dans la banlieue, et quelle est son attitude envers elle? Par extension, ce questionnement se rapporte aussi à la relation, à l'échange dynamique entre le poème et l'espace de déambulation : comment le travail poétique transforme-t-il le réel? Comment l'écriture elle-même se fait-elle déambulation, marche à travers l'imaginaire par la voie des mots? Puis, corollairement à cette réflexion sur l'espace, sur sa pratique et sa représentation, s'ajoute celle sur le temps : comment se traduit-il à l'intérieur de la poésie? Sous quelles formes

¹ Jacques Réda, *Hors les murs*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001, p. 11. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *HM*.

² Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien (Arts de faire 1)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990, p. 173.

PHILIPPE ARCHAMBAULT

cette dimension se rend-elle sensible, lisible? À la fois horizons et balises d'écriture, ces questions, disons-le d'emblée, n'appellent point de réponses, seulement des propositions : indications, pistes à suivre, et autres questions.

À présent, il s'agit de nous frayer un chemin.

Ambivalence : ferveur et lassitude

« Je ne cesserai donc jamais de chercher, d'attendre : /Qu'est-ce qui me réclame? » (HM, p. 11)

Ce passage de « Deux vues de Javel/II » ainsi que les poèmes « périphériques » « Aux banlieues » et « L'incorrigible » interrogent explicitement l'essentiel d'une pratique déambulatoire : qu'est-ce qui lui donne lieu et l'alimente sans cesse? Un désir, une attirance irrésistibles qui fondent et articulent la marche, poussent Réda à errer sans trêve hors les murs. La déambulation rédienne répond à un appel, à une convocation du lieu; elle se fait vocation, dont l'origine semble échapper au poète. Ce qui le « réclame », le « convoque » dans les banlieues, demeure obscur : un « pourquoi sans réponse³ », une intrigue fondant la quête et l'attente, et qui, parce qu'insoluble, relance inlassablement la marche.

À cette attirance fondamentale se rattache une ferveur, un enthousiasme incorrigible pour les paysages suburbains dont la « magie équivoque » (HM, p. 115) n'a cesse d'éblouir et de surprendre le poète. À travers ces lieux en perpétuelle métamorphose, il s'avance, jamais las de contempler les splendeurs ruinées, les terrains vagues et les potagers en friche, où s'amoncellent les « ordures resplendissantes »

³ *Id.*, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993, p. 174. Citons également ce passage révélateur : « Est-ce que j'avance vers une énigme, une signification? Je ne cherche pas trop à comprendre. Je ne suis plus que la vibration de ces cordes fondamentales tendues comme l'espérance, pleines comme l'amour. », p. 14.

UN PARCOURS

(*HM*, p. 26). S'enthousiasmant de la banalité du décor fade et déglingué, le poète de la banlieue sait que le détail anodin recèle sa part de merveilleux : il suffit d'y poser un regard prospecteur tout encombré de poésie. Dans « L'incorrigible », Réda fait l'aveu qu'aussi longtemps qu'il lui restera un peu de vigueur, il ira parmi les dédales de la banlieue parisienne. Insatiable, le désir se mêle à un amour, ou du moins à un attachement, que ranime chaque promenade à travers les faubourgs.

Cependant, ce désir et cette ferveur sont voués à l'inconstance et parfois, ils s'éclipsent sous le poids de la fatigue, de l'épuisement. Le poème « Aux banlieues » se formule comme un adieu : Réda évoque les multiples charmes de la déambulation banlieusarde, mais se dit désenchanté, prêt à délaissier ces territoires de « surprise morose » et de « fade enchantement ». Pourquoi ce retournement? À cause de la monotonie des lieux, qui apparaissent nus et familiers, dépourvus d'étrangeté et de secrets pour le poète qui vécut là « en parfait autochtone ». Épuisement passager, puisque l'œil s'est blasé des surfaces et des formes, où naguère il déchiffrait « la merveille et le désastre⁴ ». Au creux de cette lassitude se loge un sentiment de désarroi face à l'espace suburbain. Ce désarroi se manifeste notamment par cette quête de la « Vallée Heureuse » qui entraîne le poète de plus en plus loin hors les murs, dans l'univers champêtre des *Eaux et Forêts*, là où la nature, sans être intacte, donne à voir un visage moins dévasté que celui de la banlieue. La nature offre au marcheur un « asile transitoire » (*HM*, p. 91), où l'oubli et l'apaisement apparaissent possibles. Mais, comme l'écrit Réda, « on ne se refait pas » (*HM*, p. 115). Le désarroi ne peut rien contre la vocation : le poète ne saurait abandonner définitivement ses banlieues pour un univers davantage bucolique.

⁴ Sous-titre de l'ouvrage suivant : Jean-Michel Maulpoix, *Jacques Réda*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1986.

PHILIPPE ARCHAMBAULT

Entre ferveur et lassitude, l'attitude ambivalente de Réda face au lieu qu'il pratique nous amène à poser une autre question : qu'est-ce qui maintient le piéton-poète dans l'espace? Autrement dit, qu'est-ce qui assure l'équilibre entre ses deux mouvements contradictoires? Deux propositions, deux hypothèses, nous semblent valables. D'abord, il y a la présence de l'espoir – promesse de beauté et de révélation – qui se profile parmi les ruines, et qui accompagne, qui enveloppe le marcheur. Cette espérance – ce petit quelque chose qui sauve de la banalité – est introduit dans maints poèmes (*HM*, p. 11, 15 et 16) par des adverbes d'opposition (cependant, pourtant, mais, etc.). L'espoir, un ciel rosé ou un arc-en-ciel, donne la réplique à la décrépitude inquiétante des lieux. Dans la plupart des poèmes de *Hors les murs*, il y a de ces petits détails marqués de tendresse qui illuminent les paysages, parfois très sombres, de la région parisienne.

Mais cet espoir n'est-il pas seulement un effet d'écriture? Comment savoir si cette « vieille espérance » se loge véritablement au cœur de l'homme? Il serait périlleux de déduire un tel sentiment d'après la lecture de quelques poèmes, et de l'attribuer à Jacques Réda. D'ailleurs, jusqu'à quel point peut-on parler du « Réda marcheur », de cet homme qui déambule à travers Paris? Cerner et décrire une attitude qui se joue, en premier lieu, hors texte (dans l'espace urbain, en l'occurrence) demeure risqué, ou du moins sujet à de grandes réserves. Si nous formulons cette évidence – garde-fou de l'interprétation –, c'est non seulement afin de nous éviter des faux pas, mais également pour indiquer les limites d'une analyse désireuse d'éclairer une pratique des lieux (déambulation) par le biais d'une pratique du langage (poésie). Nous reviendrons sur ce problème dans la deuxième partie de notre itinéraire.

Outre l'espoir, le travail poétique, cet « art que rien ne décourage » (*HM*, p. 71), semble concilier ferveur et lassitude. L'horizon de l'écriture, cette possibilité d'écrire *sur* le lieu, de le figurer et de le transfigurer, attire et maintient

UN PARCOURS

le piéton-poète dans les faubourgs, puisqu'il donne une valeur et une destination à ses pas : le poème. En marchant, le poète des banlieues « thésauri[se] chacun de [s]es pas au profit de l'insatiable prosodie » (*HM*, p. 94). Déambulant, il glane les mille et un détails au long du chemin afin de donner lieu au texte. Si la déambulation rédienne est à l'origine dépourvue de sens, reposant entièrement sur un désir inexplicable, elle s'avère, en contrepartie, productrice de sens. La marche à travers l'espace, qui elle-même produit du sens, déploie des réseaux innombrables de signification, se prolonge en se reproduisant par et dans l'écriture. Notre propos n'est pas tant d'affirmer que l'écriture donne un sens à la déambulation, mais bien qu'elle permet un certain dialogue avec le lieu : un échange dynamique entre l'espace suburbain et le poème, s'articulant sur une double pratique, déambulatoire et scripturaire. Non seulement ce dialogue avec le lieu (on pourrait même parler de correspondance) crée un certain équilibre entre ferveur et lassitude, comme en témoignent les poèmes « Aux banlieues » (aveu) et « L'incorrigible » (désaveu), mais il rompt aussi le silence de la marche : les mots se font échos des pas.

L'écriture, une « pratique itinérante⁵ »

« Quiconque entreprend de circuler en compagnie de Réda [...] doit se rappeler que le poète est avant tout piéton de sa propre langue⁶ »

« Quiconque », c'est le lecteur, qui à son tour se fait piéton, déambulant de vers en vers, retraçant l'itinéraire du poème à travers l'imaginaire de la langue. Les propos de Maulpoix invitent à reconsidérer la déambulation rédienne sous un angle différent, celui de l'écriture, du travail poétique. Ce changement de perspective permet, d'une part, une nouvelle compréhension de la pratique déambulatoire, et de l'autre, il diminue les risques d'égarement, car il ne s'agit plus d'interroger le poème afin d'y déceler les indices

⁵ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 200.

⁶ Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.*, p. 42.

PHILIPPE ARCHAMBAULT

d'un « faire » hors-texte (la marche dans la ville), mais de voir à l'intérieur même du poème comment se joue et s'articule l'autre marche, celle de l'écriture. D'ailleurs, Maulpoix l'indique clairement : la véritable déambulation du poète se fait au fil des mots, dans le pas-à-pas de la poésie.

Avant d'élaborer cette conception singulière de l'écriture, il convient de s'interroger sur les possibilités et pouvoirs qu'offre (mais ils ne se donnent pas, jamais acquis et toujours à reconquérir) la langue au poète. Essentiellement, la langue, et par extension le poème, constitue un espace de rencontre et de confrontation : elle instaure et permet un dialogue entre le monde et le poète, entre le réel et l'imaginaire. Espace tiers où tout transite à travers un dense réseau de sens, la langue permet au poète de se définir, de se localiser dans le monde. Cela signifie qu'il n'y a pas « de rencontre possible avec le monde hors de la reconnaissance des pouvoirs poétiques de la langue » (*HM*, p. 40). La langue jette un pont entre le poète et la réalité, elle pratique un passage permettant d'atteindre (en le nommant) le réel.

À ce pouvoir fondamental se rattache celui de la représentation, d'où découle la poésie. Évidemment, le travail poétique ne se borne pas à un travail de représentation (de reproduction) : il tient également de l'invention et de l'irreprésentable. Dans le cas de Réda, il nous semble préférable de parler d'un pouvoir, ou plutôt d'un exercice de transfiguration (pris dans son acception étymologique). L'écriture rédienne transforme le paysage, lui fait subir des métamorphoses par le truchement de la métaphore et de la comparaison. Par son travail poétique, Réda refaçonne, réaménage ses lieux de déambulation avec un constant souci d'y faire (ap)paraître « la part d'idéalité qu'il[s] recèle[nt] » (*HM*, p. 47). Dans nombre de poèmes de *Hors les murs*, cette pratique crée une atmosphère merveilleuse (par exemple, « Villejuif » et « Deux vues de Vaugirard/II ») ou fantastique (par exemple, « Deux vues de Vaugirard/I »). Comme un peintre au regard enfantin, le

UN PARCOURS

poète restitue aux banlieues la merveille – couleurs et formes de l’imaginaire – dans l’espace du poème.

Par contre, s’il y a de la merveille (de l’inouï) chez Réda, elle fait partie intégrante de la banalité, d’un quotidien éprouvé et partagé : elle roupille à l’ombre d’un peuplier ou croupit dans une vulgaire flaque d’eau. La poésie rédienne, si liée aux banlieues, à l’espace d’un quotidien, donne voix à un désir d’ancrer le poème au cœur de la réalité. Le poème converge vers la vie en prenant sa source dans cette expérience merveilleusement banale : la marche. Là réside le charme de cette poésie. Ainsi, le travail poétique permettrait un rapprochement, ou du moins un contact différent avec la vie, comme si l’imaginaire rendait plus sensible le monde des choses et donnait à voir autre chose, et autrement.

Espace dialogique, de métamorphose et de rapprochement, la poésie de Réda témoigne d’une écriture, d’une « pratique itinérante » complexe et singulière. La déambulation qu’accomplit le piéton-poète sur la page blanche déploie une géographie propre et particulière dans les limites (codes et vocabulaire) de la langue. Dans le poème, l’espace référentiel (la région parisienne) se trouve balisé et représenté par les mots. La marche devient narration, récit se déroulant au fil de la syntaxe, répondant ou non à des formes poétiques qui donnent au pas sa cadence et sa longueur. On pourrait parler d’une transmutation des signes, d’un passage d’un état (physique) à un autre (symbolique), d’un espace à un autre. Mais il ne peut y avoir d’équivalence entre la déambulation et l’écriture, seulement un parallèle : ce qui implique un écart irréductible entre les deux. S’il y a transmutation, elle s’accomplit dans la perte, d’autant plus que le travail poétique de Réda ne vise pas à convertir, à représenter fidèlement (dans *Hors les murs*, nous sommes loin du compte rendu) une réalité (la région parisienne), mais cherche davantage à concilier le réel et l’imaginaire. Poésie de l’alliage et de l’hétéroclite, toujours en deçà et au-delà de la réalité.

PHILIPPE ARCHAMBAULT

Par ailleurs, le parallèle déambulation/écriture, que nous venons de tracer, est suggéré par certains poèmes de *Hors les murs*, dont « L'incorrigible », « Vanves » et « Janvier à Montreuil ». Dans ce dernier poème, on surprend le poète arpentant une « esplanade imaginaire » en poussant sa « charrette de mots ». Réda se fait piéton de sa propre poésie, la traversant comme il erre dans Paris, « entre l'ombre des mots et les jardins » (*HM*, p. 76), entre le présent de l'écriture et la mémoire des sens. Il va « d'un coin de rue à l'autre » comme « le vers repart et tourne dans la strophe » (*HM*, p. 115). Un même mouvement anime et lie la déambulation et l'écriture : un mouvement à travers l'espace, qu'alimentent un désir obscur (« un pourquoi sans réponse ») et un amour voué à la fois aux banlieues et à la langue. Ainsi, chez Réda, le poète et le piéton demeurent indissociables (d'où l'emploi de l'expression « piéton-poète »); au fond, ce qui les distinguent, ce sont uniquement leurs moyens de locomotion (leurs véhicules) : l'un circule à pied ou en solex, et l'autre par la voie du liquide, encre sous pression ou motorisée. Mais même cette distinction ne tient pas la route, puisque, après tout, on ne cesse pas d'être poète en cessant d'écrire.

Deux fuseaux : ciel et ruines

« [...] la carapace/Des épaves dispense au passant
des leçons/De choses sur les fins dernières. Mais
l'espace/Éclate sur un fond immuable de bleus/Et
de gris[...] » (*HM*, p. 42).

Ciels crépusculaires aux touches impressionnistes déversant sur la grisaille de la ville toute une gamme de couleurs, ou ciels clairs où s'acheminent de lents troupeaux de nuages. Pratiquement chaque poème de *Hors les murs* (comme les proses des *Ruines de Paris*) a son ciel, illusion spectrale, ultime paroi sur laquelle glisse le regard du piéton-poète. Cette omniprésence – si fascinante – interroge non seulement une représentation de l'espace, mais ouvre aussi un questionnement sur la symbolique du

UN PARCOURS

ciel. Par sa dimension atmosphérique, le ciel figure le changement perpétuel : espace en constante métamorphose, où tout se renouvelle et se perpétue sans laisser la moindre trace. Écran ou toile de fond où se lit le cycle des saisons, le ciel renseigne sur le temps qu'il fait, mais aussi sur le temps qui passe. Saisi dans cette double dimension spatiale et temporelle, le ciel dévoile au piéton-poète une étendue et une durée incommensurables, auxquelles il ne peut se mesurer. Le poète peut continuer d'écrire, le piéton de marcher, mais l'horizon, cette ligne dernière sans cesse repoussée, reste à jamais hors d'atteinte.

Loin d'être un simple « motif pictural », le ciel révèle au piéton-poète « une origine, un destin non-terrestres » (*HM*, p. 16). Étranger (extra-terrestre), le ciel lui rappelle qu'il appartient à un autre temps que celui de l'humain, à un autre espace que celui de la ville : il lui rappelle l'Univers, l'Infini. En fait, le ciel donne à lire la double fable de l'immuable et du transitoire. Dans le poème « Vue de Montparnasse », le ciel fait figure de passeur, ou mieux, de conteur qui assure « une espèce de continuité entre les territoires ravagés d'aujourd'hui et les anciennes pâtures⁷ ». Parce qu'il est sans âge (atemporel), il témoigne de tous les temps : le piéton-poète peut y déceler la « solennité des préhistoires » (*HM*, p. 29) et les reflets du monde présent. À la fois source de nostalgie et d'espoir, le ciel l'accable et le reconforte. De plus, le ciel, bleu pur ou gris opaque, accentue par effet de contraste la dégénérescence de tout ce qui s'inscrit sur le fuseau du cycle humain.

Tout comme le ciel, les ruines – les vestiges du temps passé – occupent une place prépondérante dans la poésie de Réda. Pour le piéton-poète, le « charme des lisières » (*HM*, p. 69) réside dans les décombres et les débris, d'où son affection particulière pour les terrains vagues : espaces du désordre et de l'hétéroclite. La merveille est à découvrir parmi les formes et structures ravagées, car tout comme

⁷ *Ibid.*, p. 55.

PHILIPPE ARCHAMBAULT

l'épave qui renferme son trésor, les ruines cèlent un or terni (oublié), et ce n'est que par la poésie qu'elles retrouvent leur éclat. Par contre, si les ruines contribuent à une esthétique de l'espace (ville/poème), elles accusent aussi la décrépitude des lieux, et viennent donner « des leçons/de choses sur les fins dernières » (*HM*, p. 42). Les vestiges symbolisent la ruine, c'est-à-dire la faillite des entreprises humaines sous l'action inexorable du temps. En cela, les ruines enseignent, elles aussi, le transitoire, l'impermanence de toute chose.

Cependant, ces paysages suburbains travaillés par le désarroi (au sens de désordre) sont moins des espaces propices à la nostalgie que des contrées vouées à la rêverie et à la contemplation. S'il y a de la nostalgie hors les murs, c'est près des jardins et au long des cours d'eau qu'elle étreint le cœur du piéton-poète. Bien qu'il soit voué au délabrement, le terrain vague, cet eldorado de la poésie rédienne, signifie avant toute chose « terrain libre », puisque non-assigné et en marge de l'activité besogneuse et utilitaire des hommes. Terrain de jeux dont le destin vague donne lieu à toutes sortes de conjonctures. Si le piéton-poète aime les lieux désordonnés et ravagés, c'est « à cause de [sa] certitude qu'une révélation s'y prépare, ou sa promesse du moins⁸ ». Cadavres ou agonisants, les ruines préfigurent pourtant une renaissance, une restauration prochaine : le regard et les mots du poète devançant le train-train cyclique des choses et des êtres.

Une dernière halte s'impose afin d'interroger la légitimité et la pertinence de notre itinéraire : en fin de parcours, ce n'est pas le vertige, mais le doute qui se manifeste. Bien que limitée, la première étape trace les contours – les traits essentiels – de l'ambivalence du piéton-poète, de cette ferveur alimentée d'amour et de désir, soutenue par l'espérance et le travail poétique, et qui toujours demeure sous la menace de la lassitude. Évidemment, notre réflexion sur les pouvoirs de la langue (l'écriture) s'avère, elle aussi,

⁸ Jacques Réda, *Les Ruines de Paris*, p. 116.

UN PARCOURS

restreinte : tout le rapport du poète à la langue reste à développer. Par contre, elle nous a conduit à penser le travail poétique en tant que « pratique itinérante ». Piéton de sa propre langue, le poète circule d'abord de mot en mot dans l'espace du poème. Sur le terrain vague de la page blanche, la marche donne lieu à des itinéraires et à des paysages urbains nourris par l'imaginaire et travaillés par l'imagination. La poésie de Réda donne à lire une géographie située à mi-chemin entre le rêve et la réalité : poésie au creux et sur le bout de la langue. Finalement, l'analyse des motifs du ciel et de la ruine nous a permis de cerner une dimension importante et inéluctable de toute pratique de l'espace : le temps. Parcourant les poèmes de *Hors les murs* en filigrane, les deux fuseaux temporels, celui de l'immuable et du transitoire, se perçoivent dans le ciel entier et dans les fragments terrestres. Sous les mots du poète, tous deux s'unissent : les deux axes se recourbent en un même infini. En définitive, ce n'est qu'un parcours possible parmi tant d'autres. Pour notre part, nous continuerons à nous promener, nonchalant et rêveur, en compagnie du poète des banlieues.

PHILIPPE ARCHAMBAULT

Bibliographie

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien (Arts de faire 1)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1990.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Jacques Réda*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1986.

RÉDA, Jacques, *Hors les murs*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2001.

_____, *Les Ruines de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1993.

Guillaume Corbeil
Université du Québec à Montréal

S'inscrire dans l'immuabilité. La déambulation dans « Grande banlieue sud » d'Eugène Dabit

À une vision linéaire du temps, modèle sur lequel s'établissent les concepts d'Histoire et de progrès – « ça évolue », disent les disciples de la modernité, « ce n'est plus comme dans le temps », disent les nostalgiques – s'oppose une vision circulaire qui, elle, s'inscrit dans une compréhension du monde basée sur l'immuabilité ou, en opposition au progrès, sur la tradition. Selon cette dernière vision, les choses durent depuis toujours et ne se termineront jamais, elles se répéteront sans cesse, comme la musique sur un vieux disque qui joue interminablement. C'est le clivage entre ces deux conceptions du temps que met en scène le court texte « Grande banlieue sud¹ » d'Eugène Dabit, tiré du recueil *Faubourgs de Paris*, paru en 1933. Dabit, par l'inscription de ces deux modes de vie, évoque les deux grandes idéologies de l'entre-deux-guerres : la modernité et le temps linéaire, l'évolution qui lui est propre, ainsi que le traditionalisme, marqué par une temporalité circulaire, un éternel recommencement du passé.

¹ Eugène Dabit, « Grande banlieue sud », *Faubourgs de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *GBS*.

Guillaume Corbeil, « S'inscrire dans l'immuabilité. La déambulation dans "Grande banlieue sud" d'Eugène Dabit », André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » n° 10, 2004, p. 85-98.

S'INSCRIRE DANS L'IMMUABILITÉ

« Grande banlieue sud » devrait être lu davantage comme l'affirmation d'une réserve face à la modernité – qui mènera l'Europe, six ans après la publication du texte de Dabit, vers une industrialisation militaire massive marquant le début de la deuxième Guerre mondiale –, que comme une annonce prophétique réactionnaire et nostalgique. Dabit désire rappeler au lecteur la part de beauté que propose un mode de vie traditionnel face à la menace de la modernité, à l'urbanisation des campagnes. L'auteur s'inscrit à contre-courant de la grande majorité des écrivains du siècle précédent, dont Baudelaire qui prône le progrès dans l'expression artistique, ou du moins la reconnaissance d'un état transitoire de l'art intégrée à l'intemporalité qui le caractérise :

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. [...] cet élément transitoire, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de les mépriser ou de vous en passer. En les supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable [...] En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite².

Cette réserve, Dabit la traduit dans sa narration par l'intrusion d'un Parisien, grand défenseur des valeurs modernes, dans la routine d'une petite auberge de Montlhéry, le Maillet d'Or, où il y travaillera comme serveur. Nous viserons ici à étudier la transition du personnage-narrateur, son passage d'un mode de vie urbain vers un mode de vie traditionnel, son inscription dans un temps

² Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1968, p. 553-554.

GUILLAUME CORBEIL

plus circulaire, qui influencera sa vision du monde, et plus précisément sa vision du lieu.

Un présent perpétuel

Dès le début du texte, le déictique « depuis un mois » crée un recul et annonce qu'il s'est opéré, chez le narrateur, un changement, sans qu'il en dévoile encore la nature :

Depuis un mois, j'habite à Montlhéry où un camarade m'a trouvé une place de garçon dans une auberge. [...] je pensais ne pouvoir jamais reprendre mon ancien métier, ni supporter le dépaysement; puis une existence neuve m'a captivé, l'air vif de la campagne m'a donné des forces. (*GBS*, p. 103)

Le narrateur avoue, en quelque sorte, avoir vécu deux états différents : idée supportée par le syntagme « existence neuve ». Son rapport au monde, bouleversé, a également modifié son identité, son existence étant constamment décrite en fonction de sa relation avec le lieu. La démarcation au niveau des temps de l'énonciation sert davantage à différencier les deux perceptions – existences – du narrateur, qu'à marquer la chronologie du récit. L'utilisation de l'imparfait renvoie à un temps passé, antérieur non seulement au présent de l'énonciation, mais aussi au moment où le narrateur s'est rendu compte de la beauté de la campagne, dans toute son immobilité.

Ce qui est écrit au présent s'inscrit dans l'immuabilité de cette beauté soudainement révélée : le narrateur se trouve en-dehors du temps. Le présent de l'indicatif implique ainsi un présent d'ordre générique³ : il décrit la journée typique, à laquelle toutes les autres journées obéissent, ont obéi et obéiront; la seule journée. Il s'agit d'un temps-état, d'un

³ Nous emploierons ce terme tout au long du texte pour qualifier ce qui est le contraire de spécifique.

S'INSCRIRE DANS L'IMMUABILITÉ

temps immobile qui se répète perpétuellement, un temps circulaire. Le narrateur n'utilise pas le présent seulement pour faire correspondre le temps de l'énonciation à celui de l'énoncé, mais pour créer cette impression d'immuabilité, d'éternel présent, qu'il décrit si bien en affirmant, dans cette phrase essentielle à la compréhension du texte, que les gens de la campagne « ont un passé [et que] leur avenir ressemblera à leur présent » (*GBS*, p. 108). Tous les temps se fondent en un seul présent. La dernière phrase du récit vient également corroborer cette impression de répétition : « Bonne nuit. À demain... » (*GBS*, p. 119). Tout se répétera, encore et encore, comme le cycle infini du jour et de la nuit.

Ce qui s'écrit dans le présent doit d'abord s'avérer routinier. L'état de la campagne peut être perçu comme un disque qui rejoue chaque jour les mêmes instants. Pour qu'une chose puisse exister dans ce présent générique, il faut qu'elle se soit inscrite dans la tradition du lieu, qu'en se répétant, elle soit devenue une habitude. Quand le narrateur arrive à Montlhéry, étranger aux gens du village, nul ne semble le remarquer. Non seulement on l'ignore, mais on ne semble pas réaliser qu'il existe. C'est qu'il ne représente pour le moment qu'un événement ponctuel, synchronique. On ne le voit pas, parce qu'il n'a pas encore buriné sa présence dans la routine du lieu. Une semaine après son arrivée, on refuse encore de reconnaître son existence, même s'il ne représente plus un élément étranger. Tous font mine de ne pas l'apercevoir : « Une semaine plus tard, personne ne me regardait plus. » (*GBS*, p. 104) Mais au fil des jours, plus il s'inscrit dans le présent générique, plus, enfin, ceux qui ne voient du monde que ce qui s'y répète, avoue qu'il s'y trouve. Après quelque temps, « on [lui] dit tu, et si on est content de [lui] on [l']appelle par [son] prénom » (*GBS*, p. 106). Il apparaît lentement, sa présence se fait sentir, parce qu'on l'accepte désormais comme un élément de la routine et le reconnaissant, on l'interpelle. Cette insertion se poursuit jusqu'à ce que tous le connaissent, car il s'est définitivement inscrit dans le présent générique. De ce fait, le narrateur parle de « chaque matin »

GUILLAUME CORBEIL

(*GBS*, p. 110) (marque du cyclique) plutôt que de certains matins en particulier (marque du ponctuel), comme s'il faisait partie de la routine du lieu.

La déception face au lieu imaginé

Ces deux temps déploient chacun un réseau isotopique bien distinct. Le temps antérieur, celui de l'imparfait, ne représente pas seulement ses souvenirs et sa perception du mode de vie de la ville, mais plus globalement un monde construit sur les concepts de modernité et de progrès. Dans ce premier état, le narrateur maudit sa présence à la campagne : « Un matin d'hiver, je suis arrivé à la gare de Perray-Vaucluse. Il me restait à faire huit kilomètres sur une route qui s'annonçait monotone. [...] Il pleuvait. J'avancais sans joie dans une campagne que j'avais imaginée libre et que découpaient des lotissements » (*GBS*, p. 103). À ce moment, il ne peut saisir la beauté du lieu qui s'offre à lui parce qu'elle ne correspond pas à l'idée qu'il s'en était faite, lui, l'homme de la ville et ses valeurs modernes. La beauté qu'il recherche se fonde sur le modèle linéaire de la ville : il s'agit d'une beauté qui serait constituée d'événements ponctuels extraordinaires. À ce moment, pour lui, beauté et monotonie forment deux réseaux sémantiques antonymes. Par ailleurs, au temps présent, il dira avoir trouvé « une existence neuve », la campagne n'aura pas changé. L'objet perçu (la campagne) sera le même. C'est lui, mais plus précisément sa perception, son regard sur la campagne, qui aura changé. Les réseaux sémantiques de la beauté et de la monotonie se fonderont alors en un seul. Le statisme de la campagne ne s'opposera plus à une forme de beauté, mais en constituera plutôt la source.

L'urbain propose un mode de vie axé sur le ponctuel, sur une suite d'événements différents qui s'enchaînent, sans jamais se répéter. La répétition y est proscrite, car elle entraîne la banalité, la monotonie : elle abolit la linéarité du temps et l'utopie d'un progrès perpétuel. Le traditionnel, lui, trouve son fondement dans la répétition, dans le circulaire.

S'INSCRIRE DANS L'IMMUABILITÉ

Ce qui explique que lorsque le narrateur fait son entrée à l'auberge, « les consommateurs [le] dévisag[ent], di[sent] à voix basse quelques mots » (*GBS*, p. 104). On rejette ce nouvel arrivant, non pas par xénophobie, non pas parce qu'il n'habite pas Montlhéry (plusieurs étrangers sont acceptés par les villageois parce que leur venue est régulière), mais parce qu'il incarne une intrusion momentanée qui vient perturber leur routine.

S'inscrire dans l'immuabilité

Ces deux visions antagonistes – car c'est véritablement autour d'elles, à travers le narrateur, que se tisse le conflit de « Grande banlieue sud » – s'opposent dans leur manière d'aborder le lieu. Quand le narrateur décide de s'intégrer au mode de vie de la campagne, il prend conscience de la menace urbaine qui pèse sur la campagne, en dénotant « les signes qui annoncent sa mort » (*GBS*, p. 107). Cette menace est aussi exprimée par l'expansion de Paris, dont les banlieues commencent à envahir la campagne : « Ils se laissent tenter par Paris dont ils entendent la rumeur, dont ils voient les vagues mourir sur le territoire de leur commune » (*GBS*, p. 108). Dès son arrivée à Montlhéry, le narrateur réalise qu'il bouleverse un ordre, qui, comme la Grande place, « depuis quarante ans, peut-être un siècle, [...] n'a pas changé » (*GBS*, p. 108). Même les hommes, s'ils sont différents d'une génération à l'autre (il faut bien mourir de temps en temps) ne génèrent pas de véritables changements. Chacun veut succéder à son père : « Ils ont un passé; au cimetière, ils retrouvent la tombe de leurs parents; leur avenir ressemblera à leur présent. » (*GBS*, p. 108)

Le monde de la campagne, mais surtout son mode de vie propre, se révèle alors au narrateur. Cette nouvelle perception sera exprimée par le terme « ascension », laissant entendre qu'il s'élève vers un espace autre, une autre vision du lieu : « Bien entendu, j'ai fait cette ascension. Du sommet, j'ai découvert un pays neuf. Je n'étais plus collé contre lui, perdu en lui, ma pensée se libérait. »

GUILLAUME CORBEIL

(*GBS*, p. 109) Si, à ce moment, le narrateur utilise le terme d'« ascension », c'est d'abord pour désigner une élévation physique dans l'espace, parce qu'il « monte un escalier en spirale » (*GBS*, p. 109) pour avoir ainsi un certain recul sur le lieu. Mais au-delà de ce déplacement corporel, l'ascension connote aussi une progression vers un état idéal. Dès que le narrateur accepte d'emprunter le sentier qui le mène à une intériorité nouvelle, la relation qu'il entretient avec le lieu devient dialogique. Il s'inscrit dans le mode de vie propre à ce lieu, et parallèlement le lieu le marque et modifie sa subjectivité. Voyons comment il décrivait le lieu avant ce changement de perception :

À flanc de coteau s'élevait une cité noirâtre avec un clocher, un drapeau, des bâtisses à l'alignement, une avenue où les vieillards de l'asile en uniforme accomplissaient quelque corvée. Alentour, des pavillons de briques, des jardins entre des grilles, des chemins creusés de fondrières, des chantiers, des terrains en friche. Il pleuvait. J'avancais sans joie (*GBS*, p. 103).

Cette description, qui, au début du récit, sous-entendait une certaine étrangeté du personnage face au lieu, est connotée de manière très péjorative par l'ennui qui semble s'en dégager. La description de cette première marche s'oppose à celle de la déambulation du narrateur faite un peu plus tard dans le temps présent : « On longe les murs d'une propriété, ceux d'une ferme; de l'autre côté de la route s'étendent des champs, et, à flanc du coteau, des bois violâtres. Une longue rue boueuse traverse le village et conduit sur une place où s'élèvent une église noire et la station du chemin de fer » (*GBS*, p. 106). Le lieu, en soi, reste le même : il s'agit du même « flanc de coteau », de la même église. C'est la perception qu'en a le narrateur qui a changé. À travers son regard renouvelé, la beauté du lieu se révèle à sa sensibilité : ce qui, au moment de son arrivée, lui paraissait monotone, banal, il le rapporte maintenant avec une certaine poésie. Sa sensibilité à la beauté de la campagne

S'INSCRIRE DANS L'IMMUABILITÉ

prendra encore plus d'ampleur dans une troisième description qu'il fera de ce lieu :

Je voyais la route de Perray-Vaucluse et les lotissements qui la bordent; la région de Corbeil, de Melun, avec les fins pylônes de la station télégraphique de Sainte-Assise; la région d'Etampes et celle de La Ferté-Allais, avec des routes luisantes; une campagne très douce et vieille, peuplée de villages, de fermes, pleines de vergers en fleurs, vallonnée, boisée, partagée, caressée par des mains d'hommes. Toutes les traces du passé (*GBS*, p. 109-110).

Parce que le narrateur accède enfin à ce mode de vie traduit par le présent de l'indicatif, à cette éternelle continuité que dessinent « toutes les traces du passé », la véritable beauté du lieu se dévoile enfin à ses yeux. Il en rend compte par une caractérisation qui confine au sublime (« fins », « luisantes », « douce », « caressée », etc.) et élève graduellement le lieu rural dans sa hiérarchie de valeurs. Parce qu'il ne cherche plus la beauté propre à la ville, il peut accéder à une toute autre beauté : celle du banal. Le banal est ici compris comme « uniformité de penser, de sentir et d'être⁴ », comme l'écrit Sami Ali : en somme, les exigences de conformité qui déterminent les normes sociales d'une sensibilité. Après s'être en quelque sorte moulé aux mode de vie de la campagne, le narrateur réalise donc, confronté à son ancienne existence, que le quotidien et la beauté peuvent être synonymes. Le regard aliéné des hommes de la ville qu'il observe dans le train, différent de son propre regard, fait émaner la sensibilité du sien : « Ils jettent un coup d'œil sur le paysage, et, selon les mois : "Tiens, ce n'est plus inondé ici" ou "C'est comme chez nous, pour rentrer, faut enfoncer dans la merde." Ils lisent dans ce paysage, en suivent les changements. » (*GBS*, p. 117) Si les

⁴ Sami Ali, *Le banal*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1980, p. 9.

GUILLAUME CORBEIL

gens qu'il observe recherchent le changement pour se sortir de leur misère, de leur « merde », le narrateur, quant à lui, apparaît sensible au temps générique du train, qu'il décrit encore au présent de l'indicatif, temps qui traverse « les mois ». Le malheur des gens de la ville provient justement de leur incapacité ou de leur refus à trouver une certaine beauté dans le banal : « Ils cancanent comme des concierges, et gémissent à la pensée de rentrer au magasin ou au bureau » (*GBS*, p. 118).

La déambulation qu'il effectue dans les campagnes entourant le village de Montlhéry marque son entrée dans ce temps cyclique propre à la ruralité : c'est là que s'accomplira sa communion avec l'immuable. Il la décrit comme une promenade, certes, mais comme une promenade générique qui retrace celles d'avant et de toujours. Devant le marché, il dépeint l'activité qui s'y déroule « le lundi ». La marque du présent nous laisse croire qu'il est en train de faire cette promenade, qu'il se trouve devant le marché, un lundi, et nous relate l'activité qu'il observe. Mais certains déictiques de temps, qui témoignent d'une certaine circularité, notamment « les jours suivants la place est vide » (*GBS*, p. 107) – chose impossible à dénoter dans un présent linéaire –, suivront de manière à nous laisser comprendre qu'il ne s'agit pas d'un lundi synchronique, d'un lundi en particulier, mais bien d'un portrait de l'ensemble des lundis. La promenade qu'il fait transcende le temps. Il déambule à travers toutes les journées superposées les une aux autres, dévoilant la beauté cyclique du lieu.

La révélation du lieu réel

Plus son existence à travers cette temporalité cyclique se confirme, plus le narrateur porte la marque du lieu : plus il s'y fonde. Il ne fait pas que devenir familier pour les gens de la campagne, mais devient littéralement l'un d'eux. À son arrivée, son corps porte la différence de mode de vie entre lui et les gens de Montlhéry : « Nous n'avons pas la même

S'INSCRIRE DANS L'IMMUABILITÉ

odeur, le même teint, les mêmes mains, et je suis mieux habillé. Notre parler, nos gestes sont différents. Ils ne sont pas tous campagnards, mais leurs parents travaillent la terre. Moi, pas d'erreurs, je suis de la ville. » (*GBS*, p.106) L'insertion du narrateur en ce lieu entraînera des changements sur son corps, qui, à son arrivée, révélait son étrangeté : « Bien vite, mon visage prendrait la patine des murs, mon allure ressemblerait à celle des habitants. On m'a remarqué, on ne me remarque déjà plus. » (*GBS*, p. 108) À partir de ce moment précis, il ne représente plus une fissure dans le quotidien : il s'y est complètement intégré, intérieurement et extérieurement. Plus loin dans le texte, il commence à se confondre avec le lieu en intégrant sa routine, en accédant à toute la poésie que renferme l'ordinaire. Le narrateur réalisera la mutation qui s'est opérée en lui en retournant brièvement dans la ville :

Tous lisent religieusement leur journal, beaucoup en ont un second qui sort à demi de leur poche. Ils disent en soupirant : « Il n'y a rien, ce matin. » Que souhaitent-ils pour les tirer de leur vie quotidienne : une guerre? une révolution? Les crimes, les reportages sensationnels [...] les passionnent. (*GBS*, p. 118)

À ce moment du texte, alors que le narrateur perçoit la beauté du quotidien, il constate l'absurdité de l'obsession pour la nouveauté propre aux gens de la ville, recherchant dans les journaux l'événement extraordinaire qui créera l'impression d'une journée spéciale, la spécificité de chaque moment pour qui garantira leur avancée vers le progrès. Afin de fuir la répétition, chaque matin doit être différent, porter une nouvelle plus extraordinaire que la veille et assurer la différence entre aujourd'hui et hier.

Si au début du récit, le narrateur était insensible à la beauté de la campagne, ses critères de beauté étant ceux d'un homme de la ville, à la toute fin du récit, c'est la ville, où l'on retrouve soudainement « des visages, plus abattus,

GUILLAUME CORBEIL

plus pâles », une « atmosphère de fatigue, d'acceptation, d'ennui », des femmes, « qui se maquillent pour cacher leur fatigue » (*GBS*, p. 118-119), qui révélera sa laideur. Cela lui fera réaliser que « [sa] ville a changé, [qu']elle est plus menaçante, inhumaine, artificielle, presque monstrueuse » (*GBS*, p. 118).

Un voile de fumée couvre Paris. Les usines sont plus nombreuses. Entre des fabriques coule la Seine aux flots troubles [...] et de hautes maisons se dressent, aussi noires que les usines. Le train s'arrête. On saute sur le quai, on descend un escalier, on suit un couloir où soufflent les courants d'air. Nous voilà lâchés dans Paris (*GBS*, p. 118).

En retournant dans Paris, le narrateur éprouve un certain désabusement face à la vitesse et à l'atmosphère étouffante propres à la ville. La Seine, symbole de la beauté de Paris, est désormais trouble, victime des effets néfastes de la modernité, de la pollution, de la destruction de la ville. Le narrateur décrit les gens comme étant « lâchés dans Paris » parce que sa ville est devenue une jungle, un lieu sauvage où l'ordre est aboli, et où son dégoût s'exprimera clairement : « Je ne veux plus y vivre. Le bruit m'étourdit, les odeurs m'écoeurent. J'ai l'esprit et les jambes d'un malade. Je crois que je vais étouffer entre ces hommes, qu'ils ne me laisseront aucune place, la petite place dont j'ai besoin pour vivre. » (*GBS*, p. 118) La marche, comme déplacement vers un lieu nouveau, s'est avérée une révélation humaine pour le narrateur, puisque, comme l'écrit David Le Breton, « l'homme qui marche a rarement l'arrogance de l'automobiliste ou de celui qui emprunte le train ou l'avion car il demeure toujours à hauteur d'homme en sentant à chacun de ses pas l'aspérité du monde et la nécessité de se concilier amicalement les passants croisés sur son chemin⁵ ».

⁵ David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, coll. « Essais », 2000, p. 62-63.

S'INSCRIRE DANS L'IMMUABILITÉ

Le marcheur, que ce soit en ville ou à la campagne, renoue ses liens avec le monde et se fait sans cesse une place pour mieux vivre.

L'essence du texte ne repose donc pas sur l'intégration du narrateur au mode de vie cyclique de la campagne, mais sur l'opposition de deux états perceptifs principaux, de deux existences différentes, que traversera le narrateur pour qu'il réalise l'absurdité du mode de vie vers lequel l'Occident se dirige au début du XX^e siècle dans sa quête du progrès. C'est l'opposition entre ces deux modes de vie qui, dans le texte, marque l'ère moderne industrielle de l'entre-deux-guerres. Le narrateur, par sa prise de position, critique la modernité parisienne et son impact sur les campagnes qui la bordent, ses « grandes banlieues » mettant en péril tout un ordre social basé sur l'immuabilité et que l'on a tendance à dénigrer étant donné son statisme, son apparente banalité.

Par le caractère sublime de la révélation du narrateur suite à sa déambulation à travers la campagne, est aussi révélée au lecteur une prise de position de l'auteur en faveur de la préservation de certaines traditions, ou du moins une réserve face à la modernité. Il serait tentant, en considérant la vague socialiste qui règne au moment où Dabit écrit ce texte, de supposer à l'auteur un côté propagandiste marxiste, par sa prise de position en faveur du paysan et par le discours qu'il adresse à la société bourgeoise : une prise de position idéologique qui dénonce le mode de vie citadin, bourgeois. Toutefois, sa critique de la modernité, mais surtout sa critique de l'avancée de l'industrialisation, qui constitue le cœur même des programmes politiques socialistes, nous laissent entendre que l'écrivain, par sa posture, prône tout autre chose : le narrateur exprime une certaine crainte face à la déshumanisation que pourrait entraîner la modernité. La différence entre les rapports amicaux et familiaux qu'entretient le narrateur avec les gens dans l'auberge à la fin du récit, et ceux de nature froide et étrangère qu'il

GUILLAUME CORBEIL

perçoit à son égard de la part des passagers du train, témoigne de l'aliénation que peut engendrer la vie en ville.

Pourtant, ce n'est pas tant la modernité qui est pointée du doigt dans le texte de Dabit que l'incapacité d'apprécier la beauté du quotidien qu'entraîne une existence construite en fonction d'un temps linéaire : l'incessant besoin de nouveauté banalise chaque événement en le privant de sa dimension poétique. Le récit de Dabit invite alors le lecteur à prendre conscience de la beauté du lieu, en s'y arrêtant, car c'est en prenant le temps de découvrir la beauté du lieu, en y déambulant, que le narrateur parvient à se libérer de l'aliénation qu'exerce sur lui la modernité. À travers cette déambulation, la sensibilité du narrateur se manifeste au cœur d'une poésie qui apparaît soudainement dans les descriptions qu'il fait de la campagne. C'est parce que le lieu transcende tous les présents que le narrateur, suite à sa déambulation, accède à un présent générique, à un temps hors-temps, qui le mènera à une existence nouvelle. La déambulation est ainsi relatée comme un arrêt dans le temps. Elle permet au narrateur de réaliser que la beauté de l'existence ne réside pas dans l'événementiel, mais dans la sensibilité du regard qui offre la possibilité de déceler la beauté logée dans l'immuable, dans la poétique propre au lieu.

S'INSCRIRE DANS L'IMMUABILITÉ

Bibliographie

ALI, Sami, *Le banal*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1980.

BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1968.

DABIT, Eugène, « Grande banlieue sud », *Faubourgs de Paris*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1990, p. 103-119.

LE BRETON, David, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, coll. « Essais », 2000.

**MONTRÉAL ET SES POÈTES
DÉAMBULATEURS**

Jonathan Lamy
Université du Québec à Montréal

La marche de José Acquelin dans la ville, la vie et le ciel

Marcher dans la rue comme si
l'on marchait à l'intérieur de
l'âme infinie du monde avec la
conscience de notre fragilité.

Michel Camus, *Aphorismes sorciers*.

Où suis-je quand je marche? L'interrogation suinte quelque part entre le sol et soi. Ce n'est pas une question d'ordre touristique, mais poétique. Elle accompagne la marche, se pose comme les pas dans la ville. Car le sujet n'est pas toujours à l'endroit où il se trouve. La blague qui consiste à *aller voir ailleurs si j'y suis* prend, dans le contexte de la déambulation littéraire, une dimension profondément transcendante. La marche – mouvement du corps, mais aussi, et peut-être plus encore, du regard dans l'espace – rend tout lieu anachronique¹, y compris celui où je suis. Si je suis ici, je peux poser mes yeux ou me projeter ailleurs, par fantasme ou grâce au souvenir. En regard de la déambulation, le réel apparaît bien plat, voire même trompeur, espèce d'archive ou de cartographie privée de

¹ Pour penser ce caractère anachronique, depuis les cimetières juifs jusqu'au cyberspace, en passant par la figure de l'étranger, voir Simon Harel, « Pêril en la demeure. Les espaces anachroniques de l'exclusion », Pierre Ouellet (dir. pub.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2003, p. 111-132.

Jonathan Lamy, « La marche de José Acquelin dans la ville, la vie et le ciel », André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » n° 10, 2004, p. 101-116.

LA MARCHE DE JOSÉ ACQUELIN

cette mobilité essentielle qu'offrent le corps et le regard. Parcourir un lieu le transforme, l'habite de traces et de fantômes, de passages.

« [C]'est vrai ce trottoir n'est pas uniquement trottoir² », écrit José Acquelin dans *Le piéton immobile* (1990). Cette remarque, comme plusieurs autres chez ce poète, semble à la fois banale et métaphysique. Pour qui s'y attarde un peu, regarde avec ses yeux et son corps, il va de soi qu'un « trottoir n'est pas uniquement trottoir ». On pourrait dire cela de toute chose. Ici, il s'avère impensable de réduire le trottoir à ce « chemin surélevé réservé à la circulation des piétons », pour en reprendre la définition moderne. Un trottoir renvoie aussi à ceux et à celles qui y marchent, y attendent l'autobus, à leurs traces, leurs crachats, leurs déchets et mégots de cigarettes, aux feuilles mortes l'automne, au sel et à la neige l'hiver. Un trottoir n'est jamais uniquement trottoir. Les « passages, passants et passations³ », selon l'expression d'Alain Médam, s'y impriment comme autant d'empreintes dans un ciment fraîchement coulé et à jamais malléable. Pourtant, et bien qu'indéfiniment modifiable, c'est toujours, déjà et encore, le même immobile macadam.

Peut-on vraiment parler d'immobilité dans la dynamique de l'urbanité et de celle de la déambulation? S'il y a immobilité, il y a aussi, parallèlement, mobilité, comme en témoigne le titre du recueil d'Acquelin, *Le piéton immobile*. Mais un piéton peut-il être immobile? Oui, sans doute, répondront d'aucuns, en pensant au bref arrêt à un feu rouge ou sur un banc. Or, si le corps peut être stationnaire, il en va rarement de même pour le regard. Et c'est sans

² José Acquelin, *Tout va rien* suivi de *Le piéton immobile* et de *Passiflore*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 2000, p. 95. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention TVR.

³ Alain Médam, « A Montréal et par-delà, passages, passants et passations », *Villes pour un sociologue*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 119-139.

JONATHAN LAMY

compter « [I]es pas que je fais en plus,/[c]eux hors de moi-même⁴ », évoqués par Jean-Aubert Loranger, certainement le premier poète québécois chez qui l'on retrouve des traces textuelles de déambulation urbaine. Tant à la marche qu'à l'immobilité, il y a toujours un « accompagnement » – au sens du célèbre poème d'Hector de Saint-Denys Garneau, essentiel pour penser la déambulation dans la poésie québécoise. Marcher met en branle toute une machine de projections de soi dans l'espace, « Par toutes sortes d'opérations, des alchimies/Par des transfusions de sang/Des déménagements d'atomes/Par des jeux d'équilibre⁵ ». Une spiritualité, une forme moderne de transcendance habite le tissu urbain, où l'identité côtoie inextricablement l'altérité. Une simple promenade dans la ville, si elle peut être utilitaire, peut aussi s'avérer une expérience transpersonnelle radicale.

Marcher, penser, parler, écrire

Transposant le cogito cartésien dans l'espace, Jean-Yves Petiteau écrit : « Je marche donc je suis. »

Le philosophe est d'abord un marcheur, le rythme de son corps scande une pensée qui se déplace [...] La marche reste un acte fondateur par rapport au langage, et par le déplacement qu'elle opère, un geste libérateur qui met la pensée en mouvement⁶.

Ainsi, marcher fait penser, fait écrire aussi, son dynamisme insufflant, par contagion mécanique, un mouvement aux neurones. Marcher et penser peuvent être métaphores l'une

⁴ Jean-Aubert Loranger, *Les Atmosphères. Poèmes et autres textes*, Paris, La Différence, coll. « Orphée », 1992, p. 73.

⁵ Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 85.

⁶ Jean-Yves Petiteau, « “Je marche donc je suis” ou les jalons de l'être dans la méthode des itinéraires », Sylvia Ostrowetsky (éd.), *Processus du sens. Sociologues en ville no. 2*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 115.

LA MARCHE DE JOSÉ ACQUELIN

de l'autre. Michel de Certeau propose avec justesse un réseau de significations entre l'acte de marcher, celui de parler et celui d'écrire, ce qu'il nomme des « énonciations piétonnières⁷ ». Ce serait un peu cela, la déambulation littéraire : des mouvements conjoints de la marche, de la pensée, de la parole et de l'écriture.

On retrouve cette dynamique plurielle chez José Acquelin, depuis son premier livre, *Tout va rien* (1987). D'abord par une référence à l'oralité, à l'ouïe : « dans la rue j'ai croisé une parole » (*TVR*, p. 22). Le bruissement vient se substituer au grouillement de la foule et dans celui-ci, une parole s'incarne et vient éclipser la personne qui aurait parlé. Si l'œil se brouille lorsqu'il se fixe, l'oreille qui, dit-on, n'a pas de paupières, peut correspondre à la figure du piéton immobile. Elle ne bouge pas et pourtant, elle est remplie de mouvements, de traces, de passages, avec lesquels on peut entrer en contact, les rencontrant dans la rue.

Les sens sont en quelque sorte altérés dans la marche et, avec eux, la temporalité : « ça prend parfois des décennies/pour juste traverser une rue » (*TVR*, p. 23). La rapidité de la circulation urbaine – dont l'image la plus forte s'incarne dans certaines scènes des documentaires *Baraka* et *Chronos* de Ron Fricke – apparaît ici renversée. Le temps s'arrête à la lumière rouge pour laisser passer des siècles entiers. Un peu comme le trottoir évoqué plus haut, la rue devient le lieu de la traversée d'une vie. Se faisant, l'espace et ses signes éclatent avec la linéarité du temps qui n'a plus lieu d'être dans la déambulation, ne pouvant tenir compte de la transcendance et opérer de véritables déplacements. Des événements inattendus surgissent, rompent le fil de la vie courante, des surprises percent le tissu de la ville : « j'attends le bus un poème arrive » (*TVR*, p. 25). Après la parole, c'est le poème qui, dans

⁷ Michel de Certeau, « Pratiques d'espace », *L'Invention du quotidien (Arts de faire 1)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2001, p. 148.

JONATHAN LAMY

l'attente et l'apparente immobilité, se révèle personnifié, devenant lui aussi un élément du paysage urbain, à rencontrer.

Le dialogue métaphorique mis en place, en espace, autour de la rue, lieu de rencontres, de traverses et d'attentes, incarne bien ce que celle-ci permet de dire, ce qu'elle peut contenir ou représenter : la musique de la ville, ses énonciations, sa temporalité particulière de même que sa poésie. Dans les extraits cités, Acquelin procède par torsion du réel, par substitution, comme ce poème qui arrive à l'arrêt d'autobus, créant un effet déstabilisant. Par quelques détails et impressions, la même entreprise de mise en images d'une perception autre de la réalité se poursuit dans *Le piéton immobile*. « Il suffit de la perspective en sablier d'une ruelle » (*TVR*, p. 101), c'est-à-dire de l'interaction entre le regard et le temps, pour que la ville montre sa face cachée, celle de la ruelle, mais aussi celle de l'immatériel. Dans un poème aux couleurs plus narratives, on retrouve cette même rupture qui, du quotidien, nous plonge dans le métaphysique : « il y a le soleil les peupliers/un homme en bleu qui donne/des cacahuètes aux pigeons/à un écureuil du parc/puis en un instant/tout le système solaire/est un ensemble vide/qui se remplit/ici » (*TVR*, p. 109). Si les « photons invisibles/travers[ent] les mains et les galaxies » (*TVR*, p. 101), une scène banale de parc peut être entrecroisée par des considérations d'ordre cosmologique. Le quotidien, dans ce geste de nourrir des oiseaux et de petits animaux, est représenté par Acquelin comme une forme de méditation par laquelle un homme peut surmonter le néant et rejoindre tout l'univers.

Tel l'espace, le poème est « piqueté et troué par des ellipses, dérives et fuites de sens », participant de ce que Michel de Certeau nomme un « ordre-passoire⁸ ». À travers ces brèches dans la réalité, ces trous dans la passoire du paysage, le poète glisse ses réflexions et ses

⁸ *Ibid.*, p. 161.

LA MARCHE DE JOSÉ ACQUELIN

questionnements. Il rappelle qu'être dans un parc, c'est aussi être dans l'univers, et que l'essence de la vie peut suintier du plus simple geste. Opérant, comme le rêve, par déplacement, le poète transcende, sans transition, l'ordinaire pour verser dans l'universel, le philosophique. De la même manière, il saute de l'utilitaire à l'existential : « je vais [...] chez l'épicière asiatique du coin/pour changer la bière vide de mon corps » (*TVR*, p. 112). L'activité, si banale, d'aller porter des bouteilles vides devient ainsi l'occasion d'un ressourcement identitaire. La déambulation permet également l'inverse, soit de passer du céleste au terre-à-terre, de l'infini au détail, de l'abstrait au très concret. « [L]e ciel neige sur le trottoir/le sucre neige au fond de la tasse/la cigarette neige dans le cendrier/le chant des moineaux neige dans la neige/un passant passe et jette un kleenex rose » (*TVR*, p. 113).

Toutefois, si le regard poétique englobe l'univers, le sujet n'a pas d'emprise réelle sur lui, sa marche n'influence en rien celle du monde. « [J]e dis que je suis le piéton immobile/qui laisse la terre tourner sous ses pieds/pour savoir que je n'ai pas à avancer/afin de voir comment tout marche/sans moi » (*TVR*, p. 115). Acquelin, après que la parole et le poème soient apparus directement à lui par hasard, vient reconnaître « que tout se passe de soi-même » (*TVR*, p. 120), que même si la perception, de façon plus ou moins magique, transforme le monde, celui-ci existe en dehors de toute présence humaine. Le monde se veut à la fois modifiable et inaltérable, comme le montre Loranger dans « Les signets », après avoir décrit l'espace dynamique et sonore d'une marche militaire, en concluant : « La rue existe⁹. » Les signes existent donc en dépit de tout regard porté sur eux, car l'espace « n'a pas besoin d'être parlé pour signifier, il signifie directement¹⁰ ». Le sujet peut laisser la terre, le monde et la rue déambuler à sa place, en eux-

⁹ Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰ Albert Lévy, « Pour une socio-sémiotique de l'espace », Sylvia Ostrowetsky (éd.), *Sociologues en ville*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 162.

JONATHAN LAMY

mêmes et pour eux-mêmes.

Dans cette posture, « on peut être ce piéton calme/friand de la particule de lumière/dans toute goutte de pluie envisagée » (*TVR*, p. 136), comme Acquelin l'écrit dans *Passiflore*. Ainsi, l'immobilité, ou du moins le « calme », permet d'être en état de disponibilité, attentif au subtil détail, sinon à l'invisible. Le regard devient un lieu d'interactions sensorielles, de synesthésies. Il goûte : « les rues sont en réglisse sous la pluie » (*TVR*, p. 149). Et il sent : « un parfum continue de passer/sans regarder avant de traverser » (*TVR*, p. 164). Personnifié ou choséifié, l'espace s'avère marqué par l'imagination. Les mots et leur sens se déplacent avec l'œil, glissent vers la bouche, le nez ou l'oreille sans jamais rencontrer ni obstacle, ni frontière, ni résistance. Peut-être est-ce parce que « le monde n'a que des chemins/et aucune porte » (*TVR*, p. 175)?

Espace libre

À l'image de la traversée d'une rue qui prend des décennies, la déambulation poétique fait voler en éclats la linéarité de la rue, du temps et de l'espace. Cette altération se poursuit dans *Chien d'azur* (1992)¹¹ : « je vais au bord du monde/le coin de la rue est encore plus loin » (*CA*, p. 15). Le rapport entre l'ici et l'ailleurs, le tout près et le très loin, s'inverse ici de manière assez radicale. Dans la marche et dans le poème, le temps et l'espace s'étirent, se criblent de ruptures. Ainsi, il paraît plus facile d'atteindre le lointain, le cosmique, que le tout – trop? – près. Le déambulateur, tel un funambule, marche sur les frontières, les clôtures, se situe toujours *au seuil d'une autre terre*, pour reprendre le titre du recueil de Paul Chamberland.

¹¹ José Acquelin, *Chien d'azur*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1992. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *CA*.

LA MARCHE DE JOSÉ ACQUELIN

Michel de Certeau écrit : « Marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre¹². » La déambulation témoigne d'un éternel passage, d'un éternel présent, auquel les pas ne coïncident que rarement. Le sujet se découvre à la fois en retard et en avance sur lui-même et le monde, dans le temps et l'espace. Confiné à n'être qu'à un seul endroit à la fois, il est, en quelque sorte, absent dans sa présence au monde. Dans le mouvement de la déambulation, le poète semble toujours déjà ailleurs, et jamais là où il se situe : « chaque pas avance ce que nous ne serons plus » (CA, p. 39). Chez Acquelin, c'est davantage la vie que la rue qui est traversée. Chaque pas déleste le sujet du poids de son passé. Ainsi, la marche, autant une mue qu'une expérience d'étrangeté, donne au marcheur l'impression d'aller à la rencontre, non pas de l'autre, d'une parole ou d'un poème, mais de lui-même.

Dans son dernier recueil, *L'inconscient du soleil*, où le nomadisme s'incarne beaucoup plus par le voyage que par la déambulation, Acquelin écrit : « je me sens en voyage chez moi¹³ ». On croit être à Montréal et soudain on se sent ailleurs, la ville éveillant en soi le souvenir ou le rêve d'un ailleurs ou d'un autrefois, sensation parfois si forte qu'on doute fondamentalement du lieu où l'on serait supposé se trouver. Où suis-je là où je marche? Le marcheur ne le sait pas. Sachant peut-être d'où et vers où il va, le marcheur n'a que faire de l'ici, il cherche continuellement, comme l'écrit Alain Médam, « à se transporter, à se transposer ailleurs, à l'autre bout du monde – sur place! –, à l'autre extrémité des manières d'être et de vivre¹⁴ ».

Si la mobilité ambivalente de cette position peut susciter un vertige qui n'a rien d'agréable, voire même engendrer la négation du sujet comme corps habitant le monde, il surgirait également une certaine liberté de cette confusion

¹² Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 155.

¹³ José Acquelin, *L'inconscient du soleil*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Poésie », 2003, p. 58.

¹⁴ Alain Médam, *op. cit.*, p.129.

entre le mouvement de la marche et celui de l'univers : « le simple fait de marcher me rend libre » (CA, p. 25). Activité pourtant banale, l'avancée dans l'espace est « un geste libérateur », selon les mots de Petiteau, qui ouvre d'innombrables possibilités. Le promeneur peut se sentir maître du choix de ses déplacements et, par ricochet, de sa vie : « je sais que je vis quand je sais que je perds mon temps » (CA, p. 38). Dans son inutilité – c'était d'ailleurs « opaque et gratuit » (CA, p. 15) que le *je* allait « au bord du monde » – et sa liberté, la marche délivre le marcheur du poids du monde. Une certaine prise de conscience, qui prend racine dans le corps, s'envole en réflexions ou en images.

Poussant encore plus loin cette liberté et cette remise en question de l'espace réel, Acquelin écrit : « maintenant aujourd'hui/parce que l'air descend jusqu'au sol/on peut encore dire/que nous marchons dans le ciel » (CA, p. 47)¹⁵. On retrouve ici le passage entre le céleste et le terre-à-terre évoqué plus haut par le poème qui nous transportait du « ciel [qui] neige » au « kleenex rose », mais d'une façon moins cérébrale (plus près des sensations), faisant davantage se dissoudre les éléments de l'axe vertical. S'il est possible de se sentir « en voyage » en marchant près de chez soi, il est aussi possible de s'y sentir comme au beau milieu du ciel. Il s'en dégage un nomadisme qu'on pourrait qualifier d'aérien et rapprocher de l'image qui fait le titre du roman de Jack Kerouac : *Les clochards célestes*¹⁶. Car l'espace incarne, outre l'environnement dans lequel on se trouve, l'immensité galactique. Porter mon regard au ciel, c'est le parcourir, m'y retrouver.

¹⁵ Bien que cela mènerait sur une toute autre piste, qui serait celle des références aux cultures autochtones chez José Acquelin, j'aimerais mentionner qu'un chant amérindien (*Chippewa*) dit sensiblement la même chose : « In the sky I am walking ». Mis en musique par Karlheinz Stockhausen (*Mode records*, 1998), on le retrouve dans Margot Astrov, *American indian prose and poetry, an anthology*, New York, Capricorn Books, 1946.

¹⁶ Jack Kerouac, *Les clochards célestes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990.

LA MARCHE DE JOSÉ ACQUELIN

On rencontre un autre écho du ciel, au tout début du poème en prose intitulé « La vie ne comprend pas » : « On sort de chez soi parce qu'on a besoin du ciel, même si on ne le sait pas. On va dehors comme on pleure¹⁷. » Dans le ciel qui descend jusqu'à nos pieds, la neige ou la pluie constituent le reflet extériorisé de la libération que procurent les pleurs. Et à la fin de ce poème : « La rue nous traverse et on n'existe plus ». L'harmonie entre l'intérieur et l'extérieur se rompt, l'un étant projeté sur l'autre. La coquille de l'espace, qui est « l'œuf de nos sens » (LÀ, p. 12) se brise et de cette manière, nous brise aussi. Si, bien que transformée ou transfigurée, « la rue existe », comme nous le lisions chez Loranger, c'est le sujet déambulant qui court le risque de ne plus exister. Il peut être dissipé par ce qui, hors de son contrôle, le traverse.

« [C]'est parce qu'on n'arrête pas un oiseau du regard/qu'on s'arrête sur le trottoir comme ça », écrit Acquelin (CA, p. 73). L'oiseau, lui, « marche » littéralement dans le ciel. Lire son vol dans le ciel donne au marcheur l'envie de voler. Comme cela lui est fondamentalement impossible, en dépit de plusieurs siècles d'avancées techniques, l'homme n'a d'autres choix que de s'arrêter. L'envolée, comme le regard, connaît peu l'immobilité. Il se trame là encore quelque chose de très intéressant entre le mouvement des yeux et celui des pas. S'ils sont à peu près synchroniques, le champ de vision se déplaçant avec la marche, il semble qu'être fixe facilite le déplacement du regard et la projection imaginaire de soi dans l'ailleurs. C'est possiblement ce qui pourrait rapprocher *Le piéton immobile* et « Le regardien », suite dans laquelle le texte intitulé « Le vieil homme » met en scène, de façon particulièrement explicite et intéressante, le rapport entre l'immobilité et le regard.

¹⁷ José Acquelin, « Le regardien », *Là où finit la terre*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Poésie », 1999, p. 12. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention LÀ.

JONATHAN LAMY

Un silence nous appelle. Comme on ne peut pas lui répondre, on parle ou on écrit. Ou on sort, on va dans un café observer l'effet de la solitude des autres sur soi, ou l'inverse. Ou on fait comme ce vieil homme, qui s'assoit au coin d'une rue passante, probablement fatigué de rester chez lui. Il se laisse imprégner du mouvement, sur le trottoir et dans la rue. Puis il lève la tête, fixe une percée de lumière entre les nuages. On sent qu'il aimerait prendre tout ce qui le traverse, l'élever, à bout de sens, jusque-là où ses yeux cherchent à se maintenir. À la façon qu'il garde la tête levée, on devine qu'il connaît bien l'importance de son geste immobilisant (*LÀ*, p. 30).

Au commencement, il s'agit d'un appel, d'un silence, comme d'un « besoin du ciel ». Être dehors, c'est être en contact avec le ciel, avoir la possibilité de le voir, de le sentir jusque sur soi et en soi. En réponse – ou en guise de réponse, le dialogue avec le silence étant impossible –, la parole, l'écriture, la marche et l'observation sont posées, par la récurrence de la particule *ou*, comme autant de possibilités équivalentes. Comme quoi ces activités reviennent à peu près au même dans l'optique de la déambulation, apparaissent reliées, comme le soulignait de Certeau. Mais ces pratiques n'annihilent pas « l'effet de la solitude », tout au plus le portent-elles à l'extérieur; on est aussi seul dehors que dedans. Côtayer d'autres solitudes ne met pas fin à la sienne propre.

Alors intervient une autre possibilité qui traduit une véritable expérience de l'altérité. Allant au-delà de la confrontation entre l'intérieur et l'extérieur ou de la réciprocité des regards et des solitudes, « fai[re] comme ce vieil homme » et « passer à l'autre¹⁸ », *on* s'imagine alors *lui*, faisant ce qu'il fait, voyant ce qu'il voit, sentant ce qu'il

¹⁸ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 163.

LA MARCHE DE JOSÉ ACQUELIN

sent. L'identification à l'autre permet de « s'élancer, rompre avec soi et pourtant, par-delà, se poursuivre¹⁹ ». Se retrouver dans l'autre, passer par lui comme par un chemin pour aller plus loin vers soi. Ici, cet autre « se laisse imprégner » de la déambulation du monde, cherche, du moins aux yeux du narrateur de ce poème, à faire corps avec le dehors. « Puis il lève la tête », quittant du regard le sol où il est assis, remontant l'axe vertical pour « fixe[r] une percée de lumière entre les nuages ».

Depuis cette immobilité s'élabore toute une tension entre « ce qui le traverse » (la rue, les passants, les photons) et « là où son regard cherche à se maintenir » (le ciel). Ce simple fait de regarder s'inscrit comme une résistance héroïque face à la ville et au réel, venant déstabiliser le mouvement urbain et l'« énonciation piétonnière » pour devenir carrément « immobilisant ». Comme si le regard, qui pourtant « n'arrête pas un oiseau », pouvait le faire sur un « nombre incalculable d'humains et d'animaux, de fleurs et de pierres, qui se sont figés ainsi, les yeux tournés vers le ciel » (*LÀ*, p. 30). Belle image de symbiose entre l'animé et l'inanimé, le sol et le ciel, dans un espace parallèle, celui du regard, libre et réinventé, qui réaffirme son pouvoir transformateur sur l'univers.

Palimpsestes

« [V]oilà je t'aime parce que cela nous efface en nous montrant le chemin effacé. » (CA, p. 68)

Ces deux vers nous amènent en dehors de l'osmose que peut opérer la déambulation. Ici, comme pour la rue qui traversait le sujet, c'est le réel qui réaffirme sa présence. On quitte les projections réciproques entre l'espace et un sujet, tenté de se faire objet (une « bière vide » par exemple) ou de disparaître, pour arriver dans ce qui serait un « lieu

¹⁹ Alain Médam, *op. cit.*, p. 119.

JONATHAN LAMY

palimpseste²⁰ » où tout s'efface, sauf peut-être l'amour. La marche, qui ailleurs traçait son mouvement dans l'espace et accompagnée d'un regard transformant les lieux, efface ceux-ci, tout comme les marcheurs apparaissent effacés par l'amour.

Un peu comme dans le poème « Le vieil homme », l'apparition d'un tiers, d'un autre, ici créé par l'amour, est ce qui permet un semblant d'harmonie entre soi, l'autre et le monde. Bien qu'il n'y ait rien de céleste ou de cosmique dans ces deux vers – que l'amour, le chemin et l'effacement –, on y retrouve une expérience transpersonnelle ou évoquant une certaine « translucidité²¹ ». Car le chemin, s'il est de prime abord un tracé dans l'espace qui permet de le parcourir, constitue aussi la métaphore de l'endroit où, dans une vie, deux êtres se croisent, un carrefour où la rencontre peut avoir lieu. Le chemin étant déjà effacé, c'est l'amour qui efface ou voile le couple comme sujet, et devient alors perceptible en tant que lieu. On aime, comme on marche, pour s'éclipser de soi et pour entrevoir le chemin, lui-même effacé, qui a mené à cette disparition.

Ici, ce n'est pas la mémoire qui altère l'image du lieu, le masque et fait que l'on oublie son apparence, mais l'amour et sa transparence, qui absout ceux qui s'aiment et laissent voir cet effacement. C'est le principe même du palimpseste, qui efface et dévoile à la fois, et où tout se révèle paradoxalement indélébile et invisible. La trame, le chemin, permet la superposition et la suppression infinies des traces. La déambulation participe de ce principe; la mémoire, l'amour, l'écriture et la pensée aussi, traçent leurs chemins, laissent des empreintes et des indices de leurs effacements dans l'espace et l'esprit.

Alors [quand l'itinéraire physique se double
d'un itinéraire mental] l'espace dans lequel

²⁰ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 163.

²¹ José Acquelin, *L'inconscient du soleil*, p. 41.

LA MARCHE DE JOSÉ ACQUELIN

se dessinent tous les trajets est une vue de l'esprit et propose des parcours intrapsychiques. Alors, parcourir [...] c'est tout à la fois se donner la possibilité de voir les moments de la pensée, d'une pensée qui se précède toujours elle-même²².

On a parfois le vertigineux sentiment d'avoir déjà pensé ce que l'on pense, d'être déjà venu où l'on est, d'avoir déjà écrit ce qu'on écrit, d'être précédé par soi-même. Impression de déjà-vu, dit, écrit ou pensé, impression d'inquiétante étrangeté. La déambulation n'est jamais que physique; d'autres dimensions, d'autres déambulations s'y ajoutent inextricablement. Marcher illustre le cheminement de l'esprit, en indique le parcours multiple et mobile où souvenirs, émotions et réflexions se mêlent. La ligne du trajet se démultiplie en plusieurs traits qui dialoguent et forment un ensemble de sculptures invisibles et en mouvement, construites par le corps, le regard et l'esprit.

Ainsi, chez Acquelin, on passe de la marche, à la parole, à la pensée, à l'écriture, à l'amour, chacun masquant et découvrant ce qui suit et ce qui précède, dans un jeu constant d'aller-retour et d'alliages métaphoriques qui vient brouiller les frontières du réel et du temps. Le sujet qui marche cherche à coïncider avec celui qu'il sera ou qu'il est déjà, tout en étant précédé par lui-même. À l'image du palimpseste, le parcours d'un chemin, parsemant l'espace d'empreintes, semble s'accompagner d'un effacement, celui du chemin ou du marcheur. Question d'équilibre, de rythme, de mouvement. Incrire, raturer, effacer et inscrire encore tous ces mouvements, ces mots et ces pensées, à défaut d'en imprégner réellement l'univers, le peuplent de marques qui peuvent se ressentir, mais pas se voir, et laissent des empreintes sur le texte. Ces impressions deviennent plus que réelles dans les poèmes d'Acquelin, où la déambulation

²² Michaël La Chance, *Les penseurs de fer*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale », 2002, p. 176.

JONATHAN LAMY

constitue l'écriture de ces aléatoires palimpsestes dans
l'espace identitaire, imaginaire et transcendantal.

LA MARCHE DE JOSÉ ACQUELIN

Bibliographie

ACQUELIN, José, *Chien d'azur*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1992.

_____, « Le regardien », *Là où finit la terre*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Poésie », 1999, p. 7-41.

_____, *Tout va rien* suivi de *Le piéton immobile* et de *Passiflore*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 2000.

_____, *L'inconscient du soleil*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Poésie », 2003.

ASTROV, Margot, *American indian prose and poetry, an anthology*, New York, Capricorn Books, 1946.

DE CERTEAU, Michel, « Pratiques d'espace », *L'invention du quotidien (Arts de faire 1)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2001, p. 139-191.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993.

LA CHANCE, Michaël, *Les penseurs de fer*, Montréal, Trait d'union, coll. « Spirale », 2002.

LÉVY, Albert, « Pour une socio-sémiotique de l'espace », Sylvia Ostrowetsky (éd.), *Sociologues en ville*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 161-177.

LORANGER, Jean-Aubert, *Les Atmosphères. Poèmes et autres textes*, Paris, La Différence, coll. « Orphée », 1992.

MÉDAM, Alain, « À Montréal et par-delà, passages, passants et passations », *Villes pour un sociologue*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 119-139.

PETITEAU, Jean-Yves, « “Je marche donc je suis” ou les jalons de l'être dans la méthode des itinéraires », Sylvia Ostrowetsky (éd.), *Processus du sens. Sociologues en ville no 2*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 114-128.

Éric Richardson
Université du Québec à Montréal

Le témoin nomade La pratique déambulatoire de Paul Chamberland

Tu me demandes ce que je veux au
juste./je te réponds : que sautent
les entraves./Ces mots restent en
l'air suspendus/alors que je
m'engage dans l'allée en forêt./Des
plantes et des arbres en bordure,
de l'ombre du sous-bois/parvient
du non-écrit/et j'entre par la
sensation en un devenir muet.

Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre terre*.

Partipriste de la première heure, Paul Chamberland fait incontestablement parti des grandes figures de la littérature québécoise. Poète, philosophe, essayiste et enseignant, le témoin nomade ne cesse, dans ses essais comme dans ses œuvres littéraires, d'élaborer sa réflexion sur le devenir du monde par le biais d'une approche géopoétique de l'univers. Lorsqu'il déambule, Chamberland habite le lieu, l'environnement, laissant ainsi advenir l'intensité du monde dans la vacuité de l'esprit, au cœur d'un nihilisme¹ et de la

¹ « En nomadisant, on côtoie le nihilisme. C'est en vivant jusqu'au bout le nihilisme que l'on peut atteindre (c'est une question d'intelligence ouverte et d'énergie poétique) la « contrée » dont parle Nietzsche et, plus généralement, les rives de la géopoétique. » Kenneth White, *Les finisterres de l'esprit*, Lanester (Morbihan), Scorff, 1998, p. 10.

Éric Richardson, « Le témoin nomade. La pratique déambulatoire de Paul Chamberland », André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » n° 10, 2004, p. 117-133.

LE TÉMOIN NOMADE

révolte intime² propre au poète. Ses publications les plus récentes, *En nouvelle Barbarie*, *Intime faiblesse des mortels*, *Au seuil d'une autre Terre*, ainsi que *Une politique de la douleur*, reprennent la ligne de conduite amorcée par l'écriture des *Géogrammes*³ : sonner le glas de l'humanité irréversiblement condamnée et rallier la minuscule communauté se vouant à sa cause⁴. La déambulation, discrètement présente au sein de son dernier recueil, demeure ce qu'elle était déjà à l'époque de *L'inavouable*, c'est-à-dire la principale façon de s'abandonner à la spontanéité *dans la proximité des choses*.

² Contrairement aux affirmations de Julia Kristeva, théoricienne du concept psychanalytique de ré-volte (retour-retournement-déplacement-changement, c'est-à-dire questionnement sur le passé et la re-naissance du sens), nous croyons que le nihilisme ne peut être envisagé comme la pseudo-révolte d'un homme réconcilié dans la stabilité illusoire et mortifère de valeurs nouvelles qui ne se retournent pas sur elles-mêmes puisque ces caractéristiques sont déjà appliquées au concept de « mauvais nihilisme » (résignation face au monde contemporain, absence de questionnement, croyance en l'infériorité de la nature devant l'homme et interruption de tout devenir). Le véritable nihilisme, c'est-à-dire l'expérience de l'absurde décrite par Albert Camus dans *L'homme révolté*, peut au contraire re-crée l'intimité (le plus intérieur) dans un questionnement intense et critique vis-à-vis du monde.

³ « À la lettre, des écrits sur ou de la Terre. Chaque géogramme se propose comme un fragment de la Terre, du phénomène ou de l'événement qu'est la Terre dans son inépuisable diversité. » Paul Chamberland, *Le multiple événement terrestre*, *Géogrammes 1*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1991.

⁴ « Ces livres sont le dépôt, en quelque sorte, de ce qui avait été brassé dans les *Géogrammes* de la décennie 90. J'ai voulu sortir d'une certaine exaspération face à l'image et la métaphore. Il me fallait atteindre une nouvelle forme de littéarité par rapport à mon travail d'écriture. Je me sentais à la recherche d'une parole qui tient à l'essentiel. » Paul Chamberland cité dans David Cantin, « Entretien – Paul Chamberland, dire l'insupportable », *Le Devoir*, Montréal, édition du 19 et du 20 avril 2003. <http://www.ledevoir.com/2003/04/19/25772.html>, p. 2.

ÉRIC RICHARDSON

De l'égopoétique⁵ à la géopoétique : le dialogue du nomade et du lieu

Depuis sa venue à l'écriture, le lieu constitue, pour Paul Chamberland, un territoire à la fois englobant et englobé. Le sujet se manifeste dans le lieu et se l'approprie dans son discours, donnant ainsi libre cours à une réalité qui se répercute sur les alentours : « dans la ruelle Saint-Christophe est-ce ma vie que je dispute aux poubelles au pavé la vie que je prends en chasse/aie-je fait d'un haut-le-cœur ma vérité⁶ ». Ici, le narrateur se laisse gagner par le lieu et se laisse emprendre par des détails et des regards, dans une certaine métabolisation de l'immédiat. Toutefois, le texte de Chamberland ne laisse pas encore advenir le lieu pour et par lui-même, c'est-à-dire dans sa propre logique. Bien qu'il ouvre un témoignage, ainsi qu'un partage d'informations, le lieu ne produit pas, au sens propre, au sein du texte, puisque l'écriture fait davantage office de tremplin ou de passerelle vers une intériorité du sujet (sa condition personnelle et sociale), que vers la potentialité symbolique du lieu : « qui entendra nos pas étouffés dans l'ornière américaine où nous précède et déjà nous efface la mort terrible et bariolée des Peaux-rouges/en la ruelle Saint-Christophe s'achève un peuple jamais né une histoire à dormir debout un conte qui finit par le début⁷ ». Dans les ouvrages postérieurs de Chamberland, cette métabolisation de l'immédiat ne débouche plus sur l'intériorité du narrateur poétique, celui-ci s'efforçant de dénoter la subtile particularité du lieu plutôt que de l'occulter : « [d]ans le parc Saint-Viateur à la tombée du jour, personne sur les balançoires, ni alentour. Je me balance. Un merle chante tout proche. Aucun désir, aucune inquiétude. Il n'y a que

⁵ Poésie effusive, lyrisme subjectif, exhibition de l'*ego* ou autoréférentialité, mouvement qui renvoie davantage à l'individu qu'au monde.

⁶ Paul Chamberland, *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable*, Montréal, Typo, 1985, p. 107.

⁷ *Ibid.*, p. 109.

LE TÉMOIN NOMADE

“ce qui arrive”. [...] Marcher, écrire. *Témoin nomade*, j’absorbe le divers du monde⁸ ». On reconnaît ici davantage le poète-philosophe et son penchant pour une réflexion vide de lyrisme⁹, réflexion où un seul désir, celui d’écrire continuellement, « impersonnellement », subsiste sous une forme épurée, fragmentée par le temps et par l’incompréhension du monde. Il s’ensuit donc, par la médiation d’un nomadisme et d’un nihilisme – comme l’affirme le poète Antonio Ramos Rosa dans la citation placée en exergue au poème liminaire du recueil *Au seuil d’une autre Terre*¹⁰ –, un dépassement du lieu : une métabolisation transcendantale où « [sans] cesser d’être ici/nous serons d’un coup ailleurs/accueillis¹¹ ».

Errance poétique où la spatialité du texte répond à celle du lieu habité, la pratique déambulatoire, ici, rend d’abord compte du climat, d’une sensation ou d’une perception immédiate pour ensuite dériver librement dans l’expérimentation du langage :

Et partout je m’adapte au vide de n’importe qui. Je suis assis sur le rebord, assez large pour servir de banc, d’une vitrine de magasin désaffecté, à l’angle nord-ouest de Saint-Denis et Ontario. Une matinée tiède avec soleil légèrement embué, une luminosité ocre, un souffle très discret. Je me suis arrêté là pour

⁸ Paul Chamberland, *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 11.

⁹ « Avec les géogrammes, je romps, je le sais, avec la conception courante de la poésie. Je romps avec le lyrisme personnel : « privé »; avec un discours poétique exclusivement fondé sur l’autoréférentialité. Il ne fait aucun doute à mes yeux que cette voie est désormais épuisée. Ce à quoi elle donne lieu est une chose morte, qui se signale, dans le pire des cas, par ce que j’appellerais de l’autisme poétique. » *Id.*, « Les géogrammes sont-ils des poèmes? », *Le travail de la forme*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Travaux de l’atelier », 1995, p. 58.

¹⁰ « Ici n’est pas le lieu/ici n’est pas ici ou c’est/l’extrême clôture » *Id.*, *Au seuil d’une autre Terre*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 24.

ÉRIC RICHARDSON

poursuivre ce *rapport de laboratoire de poésie pratique*. La rêverie urbaine! Percevoir une autre ville mais au plus près de la ville réelle, de sa matière, du mouvement indéfiniment varié de ses apparences. De préférence dans les endroits les plus passants, les environnements faits pour le grand multiple Anonyme. Et donner consistance au double de la ville, à son rêve empêché – découragé, jamais tout à fait¹².

« Rêverie [...] dans l'abstraction proliférante urbaine¹³ » où le nomade avance « au bord de la néantisation¹⁴ », la déambulation permet la construction d'une sémiotique du monde à même l'imperceptible matériel, « matière » et « mouvement indéfiniment varié » de l'univers. Cette évacuation du sujet démesurément introspectif, qualifiée par l'auteur de « néantisation », où « [l]a faim doit se manger elle-même¹⁵ », dévoile l'« autre » réalité, son « double » d'ordinaire invisible, l'espace méditatif où, à partir du matériau premier, se déploie d'autres signaux livrés par la réalité : « [d]es plantes et des arbres en bordure, de l'ombre du sous-bois/parvient du non-écrit/et j'entre par la sensation en un devenir muet¹⁶ ». Ici, c'est la rencontre entre l'environnement et l'écrivain, le lieu et l'espace en soi, qui alimente le processus de création. Dans les extraits précédents, la subjectivité du poète s'estompe : tout en étant sujet et témoin de l'osmose (entre ce dernier et le lieu pratiqué), l'auteur s'associe à l'autre insaisissable et inaccessible, s'adapte au « vide » de « n'importe qui ». Cette « agonie » ressentie n'est pas exclusivement personnelle, loin de là, mais apparaît aussi reliée à cette globalité du « grand multiple anonyme ». Ainsi, Chamberland assume la

¹² Paul Chamberland, *Témoin nomade*, Montréal, l'Hexagone, 1995, p.32.

¹³ *Id.*, *Le multiple événement terrestre*, *Géogrammes 1*, p. 93

¹⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁵ Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre Terre*, p. 58.

¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

LE TÉMOIN NOMADE

condition du nomade en pratiquant l'écriture géopoétique¹⁷. Il se fait la voix de personne tout en étant celle de chacun et, témoin de la réalité, il n'aura de cesse de mobiliser son énergie pour rendre compte des devenirs du monde dans cette dialectique personnel/impersonnel :

Le *je* qui écrit, dans la mesure où il sait, écrivant, poursuivre une œuvre nécessaire, ce *je-là* est « impersonnel ». C'est le sujet de *l'expérience*. Un chercheur parmi les chercheurs. Et qui tente, par les moyens de l'écriture, de cerner, d'élucider, de cristalliser et de relancer l'expérience, l'expérience de tout ce qui se passe instant par instant – la *réalité*¹⁸.

« [S]ujet de *l'expérience* », c'est-à-dire du « *plus profond* et [du] *plus singulier* de l'expérience humaine¹⁹ », le *témoin nomade* « cern[e] », « élucid[e] », « cristallis[e] » l'actualité, cette « réalité » de l'« instant ». Il témoigne de la captation des signes, de l'expérimentation du langage et du corps (écriture et marche) et ce, dans une totale disponibilité face à l'évènementiel. Le dehors fait alors incessamment écho à l'espace intérieur du sujet. Recitons un passage de *Marcher dans Outremont ou ailleurs* :

Dans le parc Saint-Viateur à la tombée du jour, personne sur les balançoires, ni alentour. Je me balance. Un merle chante tout proche. Aucun désir, aucune inquiétude. Il n'y a que « ce qui arrive ». Marcher dans Outremont. Marcher, s'arrêter, repartir. Marcher, écrire. *Témoin*

¹⁷ « [...] Rimbaud vit, si je puis dire, ultra-physiquement. Pas de "moi essentiel" chez lui – pas de moi, pas d'essence du tout, rien qu'une énergie énorme et un silence brûlant./Je suis, certains l'auront déjà remarqué, en train d'indiquer le chemin qui va de l'égo-poétique hautaine à la géopoétique. » Kenneth White, *op. cit.*, p. 89.

¹⁸ Paul Chamberland, *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, p. 83.

¹⁹ Julia Kristeva, *La révolte intime*, Paris, Fayard, coll. « Le livre de poche », 1997, p. 69.

ÉRIC RICHARDSON

nomade, j'absorbe le divers du monde. Un devenir-impersonnel est engagé²⁰.

Cet extrait exprime clairement cette tendance vers l'impersonnel allant de pair avec l'absence d'attentes; « aucun désir, aucune inquiétude ». Il n'y a que « ce qui arrive », c'est-à-dire l'événement non embrayé par l'intention, ce « divers du monde » « absorb[é] » à distance. Déambulant pour sonder ce qui peut n'être perçu qu'au ralenti, l'auteur écrit et marche parallèlement. Tantôt il écrit, tantôt il marche : il « sor[t] de la vie », se rend disponible et élabore ses réflexions, invariablement reliées aux grands problèmes du monde :

Marcher, écrire : fuir. Écrire semble un accompagnement pour rien. [...] La patience, Blanchot, *L'écriture du désastre*. L'écriture achève de me sortir de la vie et je reste en suspens. C'est faire cesser moi mot à mot. Annuler le temps. Le temps du deuil est nul. Il ne se sera jamais rien passé, j'écris. Absence, bloc d'air, figements d'états, d'affects. D'images. Quoi donc? (Écrire, une occupation patiente) mais ceci, du moins : *témoigner*, ne rien laisser caché de ce qui tue les vivants, rappeler l'empoisonnement des sources. Insister²¹.

On peut déduire que cette patience évoquée par Chamberland s'inscrit au contact de l'absolu et cette fusion ne peut advenir qu'après une dérive hors du temps, dans un « devenir impersonnel » constamment réactivé : « [d]evenir la Terre! Être, dans son cours, ses voltes, ses sursauts, ses stases, ses latences, et son volcanisme, sa jubilation sismique, sa danse, sa respiration, le devenir

²⁰ Paul Chamberland, *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 13.

LE TÉMOIN NOMADE

terrestre. Une chorégraphie orbitale²² ». L'écriture-témoignage devient alors vérité globale, *nexus* d'événements, parole « impersonne[lle] », fragmentaire et collective, seul discours qui soit modulé d'humilité face à la vie et aux événements terrestres.

La gnose ou le nomadisme de l'âme

La triplicité écrire/marcher/témoigner occupe une grande place dans l'œuvre de Chamberland. Loin d'être de simples phénomènes indépendants, écrire, marcher et témoigner s'avèrent unis et explorés parallèlement par l'auteur : ils constituent les moteurs de son écriture et de sa signifiante. La notion de gnose²³, – essentielle pour comprendre la portée du concept du devenir-impersonnel ainsi que l'idée d'une dépossession du monde –, provient d'une conception théologique où le mysticisme occupe une place prédominante. Chez Chamberland, toutefois, on ne trouve pas une telle adhésion à la conception purement spirituelle du monde véhiculée par la religion gnostique : « [m]ême si les fantasmagories d'Eons et de Démiurges propres aux gnostiques ne suscitent en moi aucun intérêt, je n'en éprouve pas moins [...] cet envahissant sentiment d'exil. Je ne suis pas *ici* chez moi. Il y a bel et bien une sortie, un *exitus mundi* à pratiquer²⁴ ». La gnose ne renvoie pas à un culte, mais bien à un agir, à une forme d'action visant à utiliser pleinement le potentiel humain : « Gnose : un savoir transformation de l'être. Indissociablement, savoir et devenir, théorie et pratique, voir et agir. Et ce mouvement est moins de l'individu que du monde²⁵. » Ainsi, le devenir-impersonnel, mis en marche par la déambulation, n'implique pas qu'une objectivation de la subjectivité, mais représente une complète symbiose entre l'être humain et l'univers qui l'entoure.

²² Paul Chamberland, « Les géogrammes sont-ils des poèmes? », p. 48.

²³ *Gnôsis* : mot grec désignant la connaissance.

²⁴ Paul Chamberland, *Le Recommencement du monde : Méditations sur le processus apocalyptique*, Longueuil, Le préambule, 1983, p. 178.

²⁵ *Id.*, *Témoin nomade*, p. 71.

ÉRIC RICHARDSON

Cette façon d'envisager l'écriture, cette « transformation » de l'« être »-écrivain en un témoin nomade, relève autant des acquis du « savoir » que de l'involution de l'individu²⁶. Par une réappropriation du corps, cette pratique renvoie, en termes deleuziens²⁷, à la reterritorialisation d'une déterritorialisation, c'est-à-dire à un investissement des sens dans le lieu visité, point de convergence entre le sujet et l'espace. Relevant davantage « du monde » que de l'individu, la gnose mobilise l'écriture qui ne constitue plus qu'« [u]n savoir-actualisation du connaissable à chaque instant [...], instantanée-perpétuelle du donné à mesure [...], [s]avoir expérientiel de la transformation ininterrompue [p]lus réel que tout exigeant désignable par perceptions et intellections. [...] Gnose, connaissance de l'intime en tous²⁸ ». L'expérience véritable de l'écriture n'apparaît donc possible qu'à travers la gnose. Elle renvoie à un savoir-pratique évoluant à chaque instant, puisant dans l'alentour de chacun, au sein du Nous²⁹, le matériau nécessaire à la métamorphose.

²⁶ « Dans le devenir, il s'agit plutôt d'involuer : ce n'est ni régresser, ni progresser. Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là même peuplé. C'est cela qui est difficile à expliquer : à quel point involuer, c'est évidemment le contraire d'évoluer, mais c'est aussi le contraire de régresser, revenir à une enfance, ou à un monde primitif. Involuer, c'est avoir une marche de plus en plus simple, économe, sobre. [...] L'expérimentation est involutive, le contraire de l'over-dose. C'est vrai aussi de l'écriture : arriver à cette sobriété, cette simplicité qui n'est ni la fin ni le début de quelque chose. » Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996, p. 38.

²⁷ « Ce qui compte dans le désir [d'écrire], ce n'est pas la fausse alternative loi-spontanéité, nature-artifice, c'est le jeu respectif des territorialités, re-territorialisations et mouvements de déterritorialisation. » *Ibid.*, p. 119.

²⁸ Paul Chamberland, *Témoin nomade*, p. 70.

²⁹ « Je me rappelle [...] qu'un autre nom de cette Troisième Personne, c'est le Paraclet, le Saint-Esprit, le *Libre Esprit*, celui qui souffle où il veut. Et qui, par une remarquable correspondance, du grec ancien au français, rapproche le "noûs" – esprit – du "nous". » *Id.*, *Le Recommencement du monde : Méditations sur le processus apocalyptique*, p. 124.

LE TÉMOIN NOMADE

On constate que l'« agir » dont parle Chamberland ne peut se définir hors de la triplicité écriture/regard/marche du devenir-impersonnel : il réunit l'acte de marcher, de déambuler, d'aller au gré de l'environnement, où tout signe attend d'être capté. Il s'agit d'un mouvement parallèle à celui de l'univers et l'auteur n'aura de cesse de représenter le mouvement de la marche conjoint à celui de l'écriture, comme une « nécessité vitale » :

Marcher dans Outremont ou ailleurs. Le trottoir est une bande vidéo. Je mets le réel en marche. Je marche, je m'arrête, j'écris. Étendu dans l'herbe d'un parc, ou assis à la table d'un café, j'écris. Je repars. Il fait nuit ou il fait jour. Marcher est une nécessité vitale. J'actionne le réel, je fais défiler les multiples, j'accélère la modification des apparences. Quand je marche, je me projette dans un couloir d'événements³⁰.

La métaphore « trottoir »/« bande vidéo » est évocatrice : il s'agit de l'image illustrant le mieux cette disponibilité du sujet face au réel. Chamberland « actionne » ce « réel » et il le « met en marche ». Il peut à tout moment appuyer sur pause et écrire dans l'immobilité de l'instant. Se déploie alors un « couloir » optique « d'événements », une osmose entre le lieu et le regard, provoquée et dynamisée par la marche, par ce travail du corps en écho au travail de l'esprit. Fragmentaire, et empreinte d'une réflexion sur les grandes problématiques actuelles, l'écriture de Chamberland puise dans le réel cette connaissance de l'intime, ce matériau propre au témoignage. Prise dans un mouvement ininterrompu, l'écriture se fait relance de la marche qui se veut à son tour relance de l'écriture :

Marcher, s'arrêter, écrire, repartir. La ligne d'écriture s'entrelace au fil des pas. Séquences de parcours et fragments textuels alternent. La

³⁰ *Id.*, *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, p. 14.

ÉRIC RICHARDSON

ligne d'écriture peut à tout moment être interrompue, *dérangée* par l'événement. La station d'écriture intensifie la volonté de savoir, relance le désir, remet en marche. L'alternance se fait d'elle-même, est ce qui produit. Le livre se compose de fragments disséminés, aléatoires : *un graphe de l'allure nomade*. C'est de cette façon que se reconstitue le témoignage³¹.

La déambulation dans l'espace urbain instaure un dialogue entre le physique et le textuel, entre les « séquences de parcours » et les « fragments » d'écriture. La marche, embrayée par le corps, permet le déploiement de l'écriture, bien que dans ce dernier extrait, le désir soit manifeste, « relanc[é] », se formant à même la déambulation. Il faut néanmoins comprendre l'objet de ce désir, recréé par le corps en déplacement, comme un témoignage impersonnel de la réalité et du monde qui passe nécessairement par l'écriture. La « station d'écriture », à la fois cause et conséquence de la posture déambulatoire, représente un graphe de l'allure nomade, un témoignage sous la forme de fragments. C'est donc cette « station d'écriture », cette gare-halte déambulatoire qui conduit directement à la marche, au déplacement, au nomadisme et au témoignage. Ce cycle répété encore et encore, cette « alternance » entre l'écriture et la marche « est ce qui produit », ce qui va créer le « livre », soit cet assemblage des témoignages que l'auteur perçoit et expérimente.

Témoin nomade : invention et transformation

Chamberland expérimente donc une écriture dynamisée par un dépassement du lieu physique. Cette écriture, loin de s'enliser dans la subjectivité du poète, tend constamment à se faire collective, impersonnelle, s'adressant à la communauté sous la forme d'un témoignage :

³¹ *Ibid*, p. 15.

LE TÉMOIN NOMADE

Que pourrait-il alors se produire? Seriez-vous seul à ce moment là, ou auriez-vous été rejoint en route par des compagnons, qui en seraient au même point que vous? Au moment où toute la ville étincelle autour de vos pas, cette chose [l'énigme] serait-elle venue vers vous? Auriez-vous cessé, simplement, d'en douter? Est-ce que ce serait un peu comme de s'abandonner à la douceur de mourir, les yeux ouverts, enfin³²?

L'écriture de Chamberland se révèle communautaire de deux manières. Premièrement, elle parle pour l'humain, se fait son porte-étendard, allant à l'encontre de tout ce qui remet en question sa liberté. Deuxièmement, elle vise à produire un compte-rendu, un texte gémellaire pour le compagnon-chercheur, cet être sans attache, ce nomade³³ parlant au nom de l'humanité entière :

Quels que soient les « contenus » expérientiels, le « je » dit sans cesse qu'il expérimente, perçoit, sent, agit, s'engage dans des pratiques, par rapport à quoi le sens, la vérité, éclatés, disséminés, gagnés par la confusion, se pivotent et se mesurent. Ce « je » que travaillent toutes sortes de contenus, qui se laisse investir par des forces, c'est celui de n'importe quel lecteur engagé dans une pratique « poétique » de la vie – je veux dire, bien sûr, invention et transformation. Ce « je » est conjugable par tous les chercheurs³⁴.

³² Paul Chamberland, *L'inceste et le génocide*, Longueuil, Le préambule, coll. « Le Sens », 1985, p. 30.

³³ « Que la pensée soit lancée comme une pierre par une machine de guerre. La vitesse absolue, c'est la vitesse des nomades, même quand ils se déplacent lentement. Les nomades sont toujours au milieu. La steppe croît par le milieu, elle est entre les grandes forêts et les grands empires. La steppe, l'herbe et les nomades sont la même chose. Les nomades n'ont ni passé ni avenir, ils ont seulement des devenirs [...] ils ont seulement de la géographie. » Gilles Deleuze et Claire Parnet, *op. cit.*, p. 39.

³⁴ Paul Chamberland, *Témoin nomade*, p. 11.

ÉRIC RICHARDSON

Dans ce passage, Chamberland nous fait comprendre que le chercheur se veut d'abord et avant tout un « je » qui ressent, qui se laisse investir par le lieu et qui, par l'écriture, réinvente le monde. Ce « je », plutôt que d'être muré dans sa propre identité, se voit « conjugable par tous les chercheurs ». Collectif et polyphonique, il souhaite témoigner pour l'entité plurielle des compagnons-chercheurs. Le nomade n'appartient à aucun lieu : c'est du choc entre le non-lieu et le lieu que naît sa parole. Plutôt que d'être totalement désobjectivé, il tend à faire abstraction des réalités qui le concernent personnellement pour capter les divers signaux qui s'y manifestent. De plus, nous pouvons constater que plusieurs personnes peuvent correspondre au personnage du chercheur, en posséder les attributs et la soif de témoigner, sans nécessairement pratiquer assidûment l'écriture. Un « lecteur » est autant compagnon-chercheur que peut l'être un auteur, ce qui n'instaure rien de moins qu'une fraternité grandissante de chercheurs. Lorsqu'il parle d'« éclat[ement] » du « sens » et de la « vérité », Chamberland identifie l'objet du « chercheur » comme la quête d'un état où tous les signes participent d'un même système. Le fait de lire le témoignage ou de l'écrire n'a donc aucune importance. Il faut seulement en comprendre les enjeux, et c'est en cela que réside l'essence même de tout témoignage, à savoir l'accession à un ensemble de connaissances. Ainsi, ce phénomène du témoignage, par le biais de ce que l'auteur qualifie de rapport de laboratoire de poésie pratique ou de pratique poétique de la vie, tend à présenter certaines réalités que capte le nomade :

L'écart est minime entre le mouvement automatique (involontaire) de l'écriture et son mouvement retenu, consigné, puis à la fin proposé au circuit d'échange socio textuel. Mais j'évite de céder à la tentation d'annuler l'écart. [...] L'intention en elle-même est claire : former le texte en tant qu'instrument de précision, pour caractériser le processus de

LE TÉMOIN NOMADE

mutation dont je suis à la fois le sujet et le témoin. De cette façon, induire une opération analogue dans la conscience du lecteur. Un texte chercheur, destiné au chercheur... Rapport de laboratoire. Le laboratoire de poésie pratique³⁵.

« [S]ujet » et « témoin » du « processus de mutation », de la métamorphose, de l'osmose déambulatoire, Chamberland produit un texte « destiné au chercheur », ainsi qu'à tous ceux qui le deviendront, parlant à chaque être humain, mais visant plus particulièrement celui qui, dans le témoignage, devient le double de l'auteur, sujet et témoin à son tour. Ni fiction, ni réflexion lyrique, le témoignage constitue un travail, une action visant l'évolution collective, un « [r]apport de laboratoire » dans l'expérience du langage. Il devient le récit de toutes les subjectivités possibles, comme c'est le cas pour l'écriture des géogrammes : « Pris dans leur ensemble, les géogrammes se proposent comme un récit, mais un récit qui soit chant, un chant qui soit récit (la réversibilité signifiée par la double formule en révèle l'enjeu : une géopoésie)³⁶ ».

Nous pouvons dire que l'écriture de Chamberland redéfinit la subjectivité et se fait témoignage de la simultanéité des réalités, tout en se servant de cette subjectivité comme d'un tremplin vers l'ailleurs. Déambulant dans le monde comme dans l'espace intérieur, dans les rues des métropoles comme au cœur d'une forêt, le témoin nomade continue de « dire l'insupportable avec le moins de mots possibles³⁷ », nous offrant sa poésie « tel un baume ou une source d'éveil³⁸ ». Bien que chaque moment de la journée puisse déboucher vers l'écriture, la

³⁵ *Ibid.*, p. 51.

³⁶ Paul Chamberland, « Les géogrammes sont-ils des poèmes? », p. 55.

³⁷ *Id.*, cité dans David Cantin, « Entretien – Paul Chamberland, dire l'insupportable », p. 2.

³⁸ David Cantin, « Entretien – Paul Chamberland, dire l'insupportable », p. 3.

ÉRIC RICHARDSON

déambulation, davantage que toute autre activité, joue un rôle clé dans l'expérience géopoétique. Provoquant la mise en disponibilité du sujet, embrayant les sensations, la déambulation instaure un dialogue entre le nomade et l'environnement, entre le corps et l'esprit. Plongé au cœur de l'infiniment imperceptible, le sujet advient au cœur du témoignage, dans une optique de pur partage. L'écriture qui s'y révèle procède de la tension entre le constat du réel avili, catastrophé, et l'aspiration à la nouvelle Terre, Gaia "l'unique"³⁹ », faisant ainsi de l'espace du dire le « lieu de résistance [où apparaît] la riposte de l'humain face à l'inhumain⁴⁰ ». Face à l'état actuel de notre planète comme de notre civilisation, c'est au poète comme à nous, compagnons-chercheurs, de continuer le tracé des lignes de cette contrée qui réjouit de façon durable, ultime espace où s'accomplit l'action des hommes et où « [l]es yeux grands ouverts s'étonnent / de voir s'étendre au paysage familier/le jamais vu d'une autre Terre⁴¹ ».

³⁹ Paul Chamberland, « Les géogrammes sont-ils des poèmes? », 1995, p. 61.

⁴⁰ *Id.*, cité dans David Cantin, « Entretien – Paul Chamberland, dire l'insupportable », p. 2.

⁴¹ Paul Chamberland, *Au seuil d'une autre Terre*, p. 24.

LE TÉMOIN NOMADE

Bibliographie

CANTIN, David, « Entretien – Paul Chamberland, dire l'insupportable », *Le Devoir*, Montréal, (19 et 20 avril 2003).
<http://www.ledouvoir.com/2003/04/19/25772.html>.

CHAMBERLAND, Paul, *Au seuil d'une autre Terre*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003.

_____, *L'assaut contre les vivants*, *Géogrammes 2*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1994.

_____, *L'inceste et le génocide*, Longueuil, Le préambule, collection « Le Sens », 1985.

_____, *Le froid coupant du dehors*, *Géogrammes 3*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1997.

_____, *Le multiple événement terrestre*, *Géogrammes 1*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1991.

_____, *Le Recommencement du monde : Méditations sur le processus apocalyptique*, Longueuil, Le préambule, 1983.

_____, « Les géogrammes sont-ils des poèmes? », *Le travail de la forme*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Travaux de l'atelier », 1995, p. 35-62.

_____, *Marcher dans Outremont ou ailleurs*, Montréal, VLB éditeur, 1987.

_____, *Témoin nomade*, Montréal, l'Hexagone, 1995.

_____, *Terre Québec suivi de L'afficheur hurle et de L'inavouable*, Montréal, Typo, 1985.

DELEUZE, Gilles et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1996.

KRISTEVA, Julia, *La révolte intime*, Paris, Fayard, coll. « Le livre de poche », 1997.

ÉRIC RICHARDSON

WHITE, Kenneth, *Les finisterres de l'esprit*, Lanester (Morbihan), Scorff, 1998.

DÉAMBULATIONS EN VILLE
ÉTRANGÈRE

Alexis L'Allier
Université du Québec à Montréal

**Virginia Woolf et le moi ballotté
dans la ville en mémoire.
Sur « Au hasard des rues.
Une aventure londonienne »**

La mémoire comme un lieu, un bâtiment, une succession de colonnes, de corniches et de portiques. Le corps à l'intérieur de l'esprit, comme si là-dedans nous déambulions d'un lieu à l'autre, et le bruit de nos pas tandis que nous déambulons d'un lieu à l'autre.

Paul Auster, *L'invention de la solitude*

On connaît Paris, Londres, Montréal et New York, leurs rues et leurs quartiers, on connaît la ville et la modernité, les déchets qu'on répand et les biens qu'on récolte au passage, la librairie du coin et le café entre deux courses. Pourtant, en chemin, on s'égare et on se perd soi-même en répandant quelques traces malgré nous, des restes de notre passage, sans savoir qui les recueillera, qui en fera quoi, qui les piétinera et qui verra en eux des matériaux d'écriture. On se trompe si l'on pense que les écrivains courent les rues, calepin de notes à la main, à la recherche du sujet le plus urbain, le sujet de l'heure. Pourtant, il y a, et il y a eu,

Alexis L'Allier, « Virginia Woolf ou le moi ballotté dans la ville en mémoire », André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » n° 10, 2004, p. 137-152.

LE MOI BALLOTTÉ DANS LA VILLE

depuis Baudelaire et son *peintre de la vie moderne*¹, des écrivains qui se sont appropriés l'espace urbain par le biais de l'écriture, qui sont sortis de leur chambre et de leur solitude pour tenter d'ouvrir un dialogue entre leur ville – leur espace de tous les jours – et leur subjectivité en mouvement. Si une déambulation littéraire existe, elle naît de la rencontre de ce qu'on pourrait appeler la ville en mémoire – c'est-à-dire le souvenir qu'on a de la ville, les traces qu'elle a laissées dans notre conscience – et de l'écrivain en marche, qui ne peut se déplacer sans un corps qui laisse des traces et sans un regard investi à la fois de souvenirs et d'une certaine présence d'esprit. Cette ville en mémoire est confrontée, par la déambulation, à une ville toujours nouvelle, renouvelée par son tumulte, les multiples passages, les multiples regards qui s'y croisent. Ainsi, la ville des écrivains, bien que matérielle, ne peut exister que par une narration, une mise au monde par le langage : elle est constamment à redire, à resymboliser par un moi emporté dans un mouvement autant physique que narratif.

Ce dialogue entre la ville et l'écrivain est mis à l'œuvre dans la nouvelle « Au hasard des rues. Une aventure londonienne² » de Virginia Woolf, sur laquelle nous nous pencherons plus particulièrement, récit où une femme déambule au cœur d'une urbanité foisonnante d'histoires et de livres dans l'idée d'écrire l'histoire d'une ville en mouvement, de la contenir dans un texte. Pour parler de Virginia Woolf, on abordera généralement les thèmes de la solitude, de la féminité, de la chambre à soi, de l'eau et de l'introspection, mais on oubliera sans doute de parler de l'écrivaine flâneuse, celle qui, en quête d'écriture, aimait

¹ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1968.

² Virginia Woolf, « Au hasard des rues. Une aventure londonienne », *La mort de la phalène*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968. Ce texte a d'abord été publié sous le titre « Street Haunting » dans la *Yale Review* en 1927. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *AHDR*.

ALEXIS L'ALLIER

marcher dans les rues de Londres et observer l'activité de la ville. Dans « Au hasard des rues », la double démarche de l'écrivaine et de la flâneuse est exprimée dans un même souffle; l'écriture et la marche se marient dans un retour perpétuel à la mémoire. La narratrice sort de chez elle, tente de se perdre (autant sur le plan de la géographie que de l'identité), mais se retrouve sans cesse à travers la matérialité de la ville, confrontée aux passants, aux vitrines qui évoquent des souvenirs de ses passages antérieurs. L'isolement entraîne le déplacement qui, lui, rappelle l'isolement insoutenable, la solitude de la chambre, là où l'écriture prend forme. Le texte naît de ce perpétuel passage de l'intériorité de la narratrice à l'extériorité des choses, de la pensée au corps marchant dans le monde. Avec Virginia Woolf, la narration devient quête du monde en soi et de soi dans le monde, et la ville de Londres se transforme en un livre ouvert dans lequel le marcheur écrivain découvre des traces et y laisse les siennes.

Marcher hors de soi

Dans « Au hasard des rues », le mouvement se manifeste à partir d'un désir matérialisé dans un objet, un simple crayon à se procurer, de la même manière que l'envie d'acheter des fleurs a fait sortir Clarissa de chez elle dans *Mrs Dalloway*. Ici, un instrument de rédaction devient prétexte à une promenade et à une écriture, « une excuse pour traverser la moitié de Londres à pied » (*AHDR*, p. 127), excuse dont la narratrice a besoin pour s'extraire de son intimité. Bien sûr, le crayon n'est pas un symbole aléatoire, puisqu'il se veut métaphore d'une écriture se jouant dans l'anticipation et dans la mémoire du marcheur. De ce fait, le crayon dédouble le temps. D'une part, il est un pré-texte parce qu'il précède le récit et doit être trouvé pour que l'écriture ait lieu concrètement. En permettant à la narratrice de sortir de chez elle, le crayon devient un but à atteindre et, en demeurant dans son esprit, lui fait construire intérieurement l'histoire de sa promenade. C'est ce que nous appellerons le temps de la déambulation.

LE MOI BALLOTTÉ DANS LA VILLE

D'autre part, il servira à l'écrivaine dans la rédaction du texte issu de sa déambulation, lorsqu'elle reviendra chez elle et qu'elle revivra sa promenade dans le temps de l'écriture. Le crayon est donc à la fois métaphore et matière; il permet la symbolisation de la ville et la matérialisation du symbole en une écriture qui ne se perdra pas. Ce décalage entre les temps permet à la narratrice de s'extraire d'elle-même, de son identité présente, solitaire et stagnante. En effet, c'est physiquement qu'elle sort de cette *chambre à soi* pour dépouiller « le moi que [ses] amis connaissent » (AHDR, p. 127), pour se défaire de la vision que les autres ont d'elle et devenir anonyme au milieu de la foule. Comme l'écrit David Le Breton, « franchir le pas est synonyme de changer d'existence pour une durée plus ou moins longue [...], le marcheur jouit de glisser dans l'anonymat³ ». En plus, l'auteure opte pour un *nous* à la fois englobant et attentif aux détails, comme un œil qui surplombe la ville, mais qui peut se faufiler dans ses recoins les plus obscurs. Il n'est pas question ici d'objectivité, mais d'un désir de tout voir d'un même regard et d'un unique coup d'œil, ce que seule l'écriture rend possible. Le passage de l'intériorité à l'extériorité se fait non seulement par la marche dans le tumulte de la ville, mais aussi par une narration qui permet une vision du monde plus ouverte à l'autre et à ses histoires sans fin, à la pluralité narrative du monde moderne. Jamais Virginia Woolf n'emploie la première personne, comme si, au lieu d'entrer directement dans les êtres, elle passait par l'espace en mouvement, n'étant témoin de l'intériorité des gens que par leur rapport à l'espace urbain.

Dans *Mrs Dalloway*, un des plus célèbres romans de Virginia Woolf, nous avons droit au même genre de regard sur la ville. Par l'intermédiaire d'un narrateur oscillant entre l'omniscience et la subjectivation, qui voit défiler une multitude de personnages sans avoir accès directement à leur intériorité, l'écrivaine fait entrer et agir ses personnages dans le monde en leur attribuant un passé, des souvenirs,

³ David Le Breton, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000, p. 25.

un rapport ambigu à leur environnement. Clarissa Dalloway incarne bien cette ambivalence, puisqu'elle pénètre « comme une lame à travers toute chose [mais] en même temps, elle [est] en dehors et [regarde] ». Son seul don est de « connaître les gens presque par instinct [...] en marchant⁴ », rarement en les abordant, en entrant dans leur vie par les voies du dialogue. Tout en ayant envie de faire une promenade, elle reste le plus souvent cloîtrée chez elle pour se préparer à recevoir le monde. Or, dans « Au hasard des rues », un mouvement constant entre l'intériorité et l'extériorité s'effectue. Une fois sortie de la maison, la narratrice se promène devant les façades d'immeubles et de commerces et s'imagine à l'intérieur des murs, où les gens et leurs histoires se cachent. Comme l'écrit Cécile Wajsbrot dans un dossier sur Virginia Woolf, « le square permet le retirement, mais le retirement n'a de sens qu'au cœur même de la ville, et l'intérêt de la ville, ce sont les gens⁵ ». Les histoires ne se déploient pas dans les lieux isolés et intimes, comme les parcs ou les espaces verts, les restes de la nature dans la ville, mais plutôt là où les gens se bousculent. C'est un combat entre la profonde solitude de l'écrivaine et son désir d'accéder à l'activité de la ville qui se joue dans un désordre de passages, d'objets et d'idées. Le regard de Virginia Woolf n'est donc pas seulement une introspection, comme l'écrit Chantal Lacourarie dans une thèse sur l'écrivaine anglaise : « On a beaucoup insisté sur l'importance du regard intérieur, peut-être pas assez sur l'acte biologique de voir et regarder⁶ », ni sur l'acte de se déplacer. Dans « Au hasard des rues », le regard sur l'intimité devient un « œil énorme » (*AHDR*, p. 128) pour qui tout reste à voir, même si on ne peut voir tout. Il ne s'agit pas ici d'un observateur omniscient, d'un Dieu qui voit tout et sait tout, mais bien d'un autre soi qui glisse « en

⁴ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, Paris, Le livre de poche, traduction de S. David, 1993 [1925] p. 20.

⁵ Cécile Wajsbrot, « Londres, une passion ambiguë », *Dossier sur Virginia Woolf*, Magazine littéraire, n° 275, mars 1990, p. 29.

⁶ Chantal Lacourarie, *Texte et tableau dans l'oeuvre de Virginia Woolf*, Cédex, Presses universitaires du Septentrion, 1992, p. 34.

LE MOI BALLOTTÉ DANS LA VILLE

surface » (*AHDR*, p. 129) sur les choses, un peu endormi, quoique toujours présent. Pour Virginia Woolf, le langage émane des images perçues, que ce soit celle d'un vase sur le foyer ou celle de l'immense dessin tracé par le désordre perpétuel de la ville. Cette image étendue et flottante est perçue à même la narration, c'est-à-dire que « le perçu et le sujet percevant ne font qu'un, le monde extérieur est tel qu'il est donné à l'esprit et aux sens, indissociable des modalités de la perception et des impressions⁷. » À première vue, le récit semble dépourvu d'intériorité, mais la perception du monde par le regard est en soi une intériorité, sans que les émotions ne soient exprimées directement par une femme qui dit *je*. Le monde n'existe que par cette observation sensible d'éléments du réel par un sujet capable de créer du langage, du symbolique. Il n'y a pas de monde extérieur sans perception intérieure : « Mondes extérieur et intérieur, matière et esprit, êtres perçu et percevant sont indissociables⁸. » Le narrateur cherche son moi éparpillé à travers la ville en suivant ses instincts :

Où est le véritable moi? En janvier sur le trottoir?
Penché sur le balcon en juin? Suis-je ici, suis-je là?
Peut-être que le vrai moi n'est ni celui-ci ni celui-
là, ni ici ni là, mais quelque chose de si divers, de si
fluctuant, que c'est aux seuls moments où nous
lâchons la bride à nos désirs et les laissons naviguer
à leur guise que nous sommes en vérité nous-
mêmes (*AHDR*, p. 134).

Le moi n'est pas défini ou définitif, il se constitue à même l'espace où il déambule, avec son passé imprégné dans la matière de la ville et le présent de cette ville toujours changeante. L'univers littéraire de Virginia Woolf se construit par cette fusion presque invisible entre la subjectivité de l'écrivain dans l'espace et le monde matériel qui s'intègre à lui de façon mémorielle. Le marcheur est

⁷ *Ibid.*, p. 196.

⁸ *Ibid.*, p. 198.

ALEXIS L'ALLIER

« [environné] d'objets qui évoquent en permanence les particularités de [son] caractère et ravivent les souvenirs de [son] expérience personnelle » (*AHDR*, p. 128). Derrière cette narration à première vue détachée, asexuée, se cache une identité qui, en constante reconstruction, met de l'avant une histoire personnelle des lieux empruntés.

Au carrefour d'histoires sans dénouement

La narratrice de « Au hasard des rues », avant même d'être sortie de chez elle, fait jaillir l'histoire d'une coupe sur la cheminée, un objet qu'elle s'est procuré lors d'une de ses promenades :

[N]ous avons rapporté la coupe à ce petit hôtel où, en pleine nuit, l'aubergiste se querella si violemment avec son épouse que nous nous sommes tous précipités pour regarder dans la cour où nous vîmes le lacin des vignes tout au long des colonnes et, blanches dans le ciel, les étoiles. Cet instant s'est fixé, indélébile, marqué comme une monnaie parmi des millions d'autres qui ont imperceptiblement glissé dans l'oubli (*AHDR*, p. 128).

La mémoire se fige dans la matière; l'histoire d'un homme jaillit d'une tache sur le tapis et un autre homme surgit d'une tasse de café, mais le regard est si impatient que « sitôt la porte refermée sur [lui], tout cela disparaît » (*AHDR*, p. 128), le souvenir est enterré par la marche, le déplacement. Il ne subsiste alors de ce regard errant qu'une perception élémentaire qui lui permet de se confondre avec la foule, de l'autre côté du décor, derrière les murs de la ville, pour devenir un témoin de la vie des gens. Le regard de la narratrice n'est pas impliqué, il ne pénètre pas de plein fouet à l'intérieur des lieux avec son imposante identité. Il a besoin de dériver, de se laisser bercer par le mouvement de la ville, de s'oublier un peu pour essayer de tout capter en même temps. Cet « œil énorme » de la narratrice est d'abord

LE MOI BALLOTTÉ DANS LA VILLE

observateur des devantures, se contente « des seules surfaces » pour ne pas risquer « de s'ébranler » (*AHDR*, p. 130). Elle se souvient des vieilles histoires, mais n'en génère pas de nouvelles, elle ne crée sur le moment qu'une histoire de sa mémoire, qui comme le mouvement urbain, ne peut jamais s'arrêter. Par contre, même si la narratrice tente de tout voir, elle ne peut s'empêcher de « sélectionner la beauté » (*AHDR*, p. 130), d'avancer dans une direction plutôt qu'une autre, et ainsi, de laisser poindre malgré elle quelques parcelles d'identité. Son regard est comme un sculpteur qui agence les formes, la matière, pour en faire une histoire qui tient debout, puis s'effondre avec le temps, se forme et se déforme au gré de ses mouvements.

Plus tard dans sa promenade, l'œil arrive tout de même à s'arrêter un instant devant la porte d'un bottier et à imaginer l'histoire d'une paire de pieds. Une naine entre, entourée de deux grandes dames, pour essayer des souliers, devenir quelqu'un d'autre, se mettre à rêver et
s e d i t q u e
« les pieds sont ce qu'il y a de plus important dans toute la personne, qu'il y eut des femmes dont les pieds ont inspiré des passions » (*AHDR*, p. 131), puis ressort du commerce et redevient ce qu'elle était, une naine sans envergure, méprisée. Son histoire révèle toutefois à la narratrice que sans ces pieds, sans ce corps biologique capable de se lever et d'aller vers le monde, il n'y aurait pas de récits, pas de transformation de soi (ou peut-être seulement quelques récits d'agoraphobes confinés dans leur solitude et leurs histoires de solitude). La promenade du regard est sensorielle, instinctive, et les histoires ressortent des lieux empruntés « au hasard des rues ». Une histoire se termine et l'œil poursuit sa route, sort de la foule pour arpenter les rues. Encore une fois,

ALEXIS L'ALLIER

rien n'a été approfondi, rien ne peut l'être, car tout bouge si rapidement et l'œil est emporté par le tourbillon de la ville. Comme l'écrit Rebecca Solnit dans *L'art de marcher*, « l'identité est pour Virginia Woolf une forme d'oppression réductrice », alors que la solitude et l'introspection dans la foule « la délivrent du fardeau moderne de son identité⁹ ». En ce sens, la narratrice préfère « pouvoir pour un court instant revêtir le corps et la pensée des autres » (*AHDR*, p. 140) que d'être prisonnière d'un moi qui lui dicte qui elle est dans un monde où tout est basé sur le travail, où les gens sont confinés à une fonction sociale. Dans la ville moderne, « les circonstances contraignent à l'unité; il convient que l'homme soit un tout » (*AHDR*, p. 134).

Comment raconter toutes ces histoires, comment les approfondir? Tout défile si rapidement, la ville est si riche de signes et de récits que la fuite est inévitable pour qui veut « supporter le poids des heures » (*AHDR*, p. 133). La langue et les pas ne peuvent que fuir devant ce trop-plein de signification, aller de l'avant sans cesse pour voir du nouveau et oublier le passé. De ce fait, Virginia Woolf « aimerai[t] écrire quatre lignes à la fois [...] parce qu'il [lui] semble toujours que les choses se passent à tant de niveaux différents simultanément¹⁰ ». Le monde est rempli de couches de poussières, couches de temps, qui recouvrent les histoires de passants et la narration permet de tout voir, de tout dire en même temps, de ne pas se limiter à un espace-temps donné. Les livres usagés auxquels s'attarde la narratrice représentent également ces passages et ces mondes sans fin. Ils sont en interrelation avec les inconnus

⁹ Rebecca Solnit, *L'Art de marcher*, Paris, Actes Sud, 2002, p. 250-251.

¹⁰ Eleanor Levieux, « La correspondance ou les reflets d'une vie », *Dossier sur Virginia Woolf*, Magazine littéraire, n° 275, mars 1990, p. 25.

LE MOI BALLOTTÉ DANS LA VILLE

qui déambulent ou font la course contre la montre. Chaque livre ouvert permet la découverte d'une individualité, chaque homme trace « un portrait de lui-même qui lui désigne à tout jamais sa place au chaud foyer de la mémoire » (AHDR, p. 135). D'un autre côté, ce sont les passants qui nourrissent les livres et les portraits mouvants qu'on retrouve le long des rues. C'est le corps qui donne vie à la ville, le corps vivant et attentif. La ville sans passants n'est qu'un décor de béton où les automates font leur devoir et racontent sans cesse la même histoire par rapport à la place qu'ils occupent dans la ville, donnant l'impression que la ville est en vie alors qu'elle agonise. Ces êtres sont sans regard, occupés à travailler et seul cet oeil énorme, formé autant par le déambulateur écrivain que par la foule de passants, insuffle un courant de vie incessant, un corps nouveau à la ville.

À l'instar du mouvement des vagues, cher à Virginia Woolf, qui oscillent, se rencontrent, se confondent et se perdent, les histoires de la ville s'enchaînent au rythme des vies qui se croisent et s'effleurent à peine, comme « une marée ponctuelle, éternelle, balayant les flots de l'ancienne fiction » (AHDR, p. 136). Pour l'auteure, la ville est un livre ouvert qu'on lit en s'y promenant et où l'on peut faire des ratures, opérer des transformations, réécrire à sa guise. Évidemment, ni un livre ni une ville ne seront jamais parcourus dans tous les sens; impossible de tout voir, de tout lire, de tout traduire. Cet état de fait est particulièrement perceptible dans *Mrs Dalloway* où une multitude de personnages se rencontrent dans la ville et racontent leur histoire dans le temps d'une journée à Londres. Par contre, l'épisode de la bouquinerie de « Au hasard des rues » vient marquer un arrêt dans le mouvement effréné de la ville. La narratrice s'emmitoufle dans la chaleur réconfortante des livres, comme elle s'arrêtera pour écrire, pour récréer le monde afin de ne pas se faire engloutir : « dans le courant contraire de l'être, nous pouvons jeter notre ancre; ici, nous retrouvons notre équilibre après les splendeurs et misères de la rue » (AHDR, p. 134). Ce lieu

ALEXIS L'ALLIER

n'est pas pour autant de tout repos puisqu'il représente, pour la narratrice, une espèce de jungle primitive où tout s'enchevêtre, en comparaison avec l'ordre rassurant « des livres apprivoisés des librairies » (*AHDR*, p. 135). Le mouvement ne se fait plus dans le corps de la ville, mais dans celui des livres usagés et des traces du passé qu'ils contiennent. Avec le temps, ils ont accumulé les traces de plusieurs identités, en plus de celle de leur auteur, et deviennent des compagnons de passage qui façonnent le moi :

C'est ainsi qu'en fouillant dans la librairie nous nous lions d'amitié soudaine et capricieuse avec ces inconnus, ces disparus dont il ne reste, par exemple, en guise de témoignage, que cet opuscule de poèmes si joliment imprimé, avec un portrait de l'auteur merveilleusement gravé (*AHDR*, p. 136).

Le narrateur, par le biais des livres et de la poussière, retourne en Grèce antique, remonte le Rhin, déambule entre les Pyramides et la vie des paroissiens d'Edmonton, le passé « bouillonne sur la poussière du plancher comme une mer inquiète » (*AHDR*, p. 136). Pourtant, comme « le nombre de livres en ce monde est infini » (*AHDR*, p. 137), la promenade doit se poursuivre, il faut s'enfuir de peur de manquer quelque chose, laisser tomber le livre en sachant qu'on a rien oublié, que tout ce qui a été vu ou entendu ressurgira quelque part, transformé.

La ville et la mémoire en traces

« Au hasard des rues » nous fait découvrir un Londres aux mille possibilités, aux mille souvenirs qui défilent sous les yeux du passant, s'empilent, s'émiettent sous les pas des marcheurs et deviennent malléables. Comme Virginia Woolf l'écrit dans son journal :

LE MOI BALLOTTÉ DANS LA VILLE

Londres est enchanteur, je sors et c'est aussitôt comme un tapis magique et me voilà transportée au sein de la beauté, sans avoir eu à lever le petit doigt. Les nuits sont surprenantes, avec tous ces portiques blancs et les avenues larges et silencieuses. Les gens entrent et sortent, légers, alertes, comme des lapins. Un de ces jours, je vais écrire à propos de Londres¹¹.

L'histoire ne se termine pas avec la journée des commerçants et des carriéristes qui rentrent à la maison. Aux yeux du marcheur, elle ne fait que commencer quand les lumières s'éteignent. C'est effectivement la ville de soir que nous retrouvons dans « Au hasard des rues », où la pénombre privilégie le détachement. En dessous des éclairages artificiels, les passants semblent irréels, comme s'ils devenaient malléables, comme les souvenirs, ouverts à l'interprétation. La narratrice est enchantée par toute cette vie abandonnée au passage par des gens trop pressés de revenir chez eux pour retrouver le confort de leur moi intime, secret. Ces gens se sont répandus malgré eux en une histoire à déchiffrer pour qui sait la percevoir. Dans l'univers de Virginia Woolf, comme le constate Chantal Lacourarie, « la perception et la mémoire puiseraient leur origine dans les images visuelles [...] les événements marquants, les obsessions sont matérialisés et imprimés dans la mémoire par des images plus qu'ils ne sont recouverts par des sensations¹² ». La ville serait donc une série de tableaux ou une série de livres ouverts, mais de livres en images qui se dessinent devant le lecteur en marche. Le marcheur va chercher les histoires à travers les signes gravés dans la ville, comme l'écrit Virginia Woolf dans un texte sur Londres :

Il semble jaillir du pavé d'horribles tragédies
[...] On dirait que la foule des passants lèche

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² Chantal Lacourarie, *loc. cit.*, p. 48.

ALEXIS L'ALLIER

l'encre des affiches [...] l'esprit devient une pierre gluante qui reçoit des impressions tandis qu'Oxford Street en décolle un ruban sans fin d'images, de sons, de mouvements nouveaux¹³.

Les histoires sortent de la matière et les passants se matérialisent dans la ville, ils ne peuvent vivre les uns sans les autres pour que la ville prenne forme. Les auteurs de la modernité ont dû faire face à une multitude de changements urbains qui ont exercé une influence certaine sur leur rapport à l'espace. La rue est « bordée maintenant de vitrines où [on] prélève des articles luxueux dont [on] meuble une maison et une vie imaginaires – avant de les renvoyer toutes deux au néant pour retourner à sa promenade¹⁴ ». Les histoires de la ville ne s'achèvent jamais, elles n'ont de conclusions que lorsque le marcheur se fatigue d'écrire : « Le puzzle ne se complète jamais¹⁵. »

Nous pouvons noter que les écrivains modernes ont davantage écrit sur la ville que sur la campagne, sans doute parce qu'ils l'habitent en plus grand nombre, mais peut-être aussi parce qu'elle est plus riche de signes et de diversité. La ville, construite par l'homme, modelée par lui à son image, avec toutes ses contradictions, sa complexité, constitue le meilleur témoin de son époque, comme le note Thierry Paquot : « Le paysage urbain, à l'image de la modernité, est changeant, coloré, bruyant, mouvementé [...] Le paysage urbain est “puzzlé” et “spleenisé” [...] Il est là pour muer. Disparaître et revenir. Le paysage urbain est un livre dont les pages ne cessent de tourner¹⁶. » La ville du marcheur n'est pas coulée dans le béton; elle se reconstruit au fil de ses pas, comme un chemin qui se trace par le biais du regard,

¹³ Virginia Woolf, *La scène londonienne*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 23.

¹⁴ Rebecca Solnit, *op. cit.*, p. 250.

¹⁵ Virginia Woolf, *La scène londonienne*, p. 23.

¹⁶ Thierry Paquot, « Le paysage urbain, l'écoumène de la modernité », Chris Younès (éd.), *Ville contre-nature. Philosophie et modernité*, Paris, La découverte, 1999, p. 159-160.

LE MOI BALLOTTÉ DANS LA VILLE

en plus de se transformer matériellement d'une promenade à l'autre. La ville représente un carrefour où tous les récits se croisent, pour ne pas dire un fouillis primitif, un désordre de signes distincts, « une forêt où vivent ces bêtes sauvages, nos compagnons, les hommes » (*AHDR*, p. 140). Et ces signes ne peuvent se lier que par le regard, et le regard attentif de l'écrivain est apte à créer ces liens par le mouvement physique de la marche, mais surtout par le mouvement incessant de sa pensée et de l'écriture. C'est par le mouvement que le narrateur prend possession de la ville. Comme l'écrit David Le Breton, « la ville n'est pas hors de l'homme, elle est en lui, elle imprègne son regard, son ouïe, et ses autres sens, il se l'approprie et agit sur elle selon les significations qu'il lui confère¹⁷ ». Tout ce qui reste à la fin du récit, « le seul butin prélevé sur les trésors de la cité » (*AHDR*, p. 140), c'est le crayon, l'écriture incarnée dans un symbole, mais un symbole maniable, un objet qui fait jaillir à la pensée une suite de petites histoires de surface et d'intériorité. Vers la fin de « Au hasard des rues », la narratrice aperçoit un passant et, en s'approchant, réalise qu'il s'agit d'une image d'elle-même, six mois auparavant, comme si la ville en mémoire et la ville de la marche se confondaient. Tout récit se construit sur une image du passé, celle de soi dans les rues, et tout souvenir ressurgit intensément par des images mouvantes, incrustées dans la ville du marcheur, la ville de son regard. Le récit s'écrit en revenant sur ses pas et en éliminant « les éléments d'incertitude » (*AHDR*, p. 138), c'est-à-dire que l'écrivain construit par-dessus ses souvenirs avec sa pensée au moment de l'écriture, qu'il s'intègre au passé avec sa présence d'esprit. Après avoir marché, la narratrice rentre chez elle, retrouve son costume d'écrivain, y ajoute quelques lambeaux des multiples identités qu'elle a arborées durant son séjour à l'extérieur de ses murs et reconstruit le monde à sa guise.

¹⁷ David Le Breton, *op. cit.*, p. 121-122.

ALEXIS L'ALLIER

Et le crayon dans tout ça? La narratrice aura eu l'occasion de l'oublier à chaque nouvelle histoire. Parce qu'au fond, qu'est-elle allée chercher dans la ville sinon elle-même? Et comment se retrouver soi-même sans sortir un peu de soi, de son identité figée dans la pierre de son individualité? Comment l'écriture, pour Virginia Woolf et pour les écrivains déambulateurs, pourrait-elle se dissocier du mouvement; celui du corps et celui de la pensée au même rythme, l'être quittant son intériorité, marchant dans son propre labyrinthe au cœur du labyrinthe de la ville? Cette sortie de soi n'est possible, cependant, que par le regard lié à une narration du monde. Cet oeil à la fois détaché et englobant permet à la narratrice de quitter son moi accablant, de se confondre avec les citadins pour construire un récit de la ville en émoi. En sortant de son identité, elle déambule au cœur des gens, accompagnée d'une mémoire sans cesse ravivée; elle se reconstruit avec le monde. À partir d'objets personnels, en lien direct avec l'autre, incarné ici par les rues de la ville et ses gens, l'écrivain marcheur plonge dans l'intimité des passants, se l'approprie pour la raconter à sa manière. Le mouvement de la déambulation est primordial parce qu'il constitue une sortie de soi qui ramène à soi, une oscillation constante entre l'identité et l'altérité, incarnée dans la matière, et la construction du récit va aussi dans ce sens. La narratrice de « Au hasard des rues » sort de chez elle pour y revenir avec son crayon, comme si de rien n'était, mais avec une histoire en tête, qu'elle pourra revivre en l'écrivant. Virginia Woolf n'a créé ni la marche ni la ville mais, avec son oeil narrateur capable de construire un monde à l'image du casse-tête de la pensée, elle a mis à l'épreuve la fragilité de son identité dans la complexité de la ville.

LE MOI BALLOTTÉ DANS LA VILLE

Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1968, p. 546-555.

LACOURARIE, Chantal, *Texte et tableau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Cédex, Presses universitaires du Septentrion, 1992.

LE BRETON, David, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.

LEVIEUX, Eleanor, « La correspondance ou les reflets d'une vie », *Dossier sur Virginia Woolf*, Magazine littéraire, n° 275, mars 1990, p. 25-29.

PAQUOT, Thierry, « Le paysage urbain, l'écoumène de la modernité », Chris Younès (éd.), *Ville contre-nature. Philosophie et modernité*, Paris, La découverte, 1999.

SOLNIT, Rebecca, *L'art de marcher*, Paris, Actes Sud, 2002.

WAJSBROT, Cécile, « Londres, une passion ambiguë », *Dossier sur Virginia Woolf*, Magazine littéraire, n° 275, mars 1990, p. 29-31.

WOOLF, Virginia, « Au hasard des rues. Une aventure londonienne », *La mort de la phalène*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968.

_____, *La scène londonienne*, Paris, Christian Bourgois, 1983.

_____, *Mrs Dalloway*, Paris, Le livre de poche, traduction de S. David, 1993 [1925].

Ariane Fontaine
Université du Québec à Montréal

**Noyade dans
Venise est un poisson
de Tiziano Scarpa**

La matière est eau.

Allen Ginsberg, *Reality Sandwiches*.

Marcher, écrire, parcourir un espace, qu'il soit géographique, littéraire ou même onirique, supposent une transformation de soi, aussi minimale soit-elle, une certaine re-symbolisation du monde. Un dialogue, même silencieux, prend forme entre le lieu pratiqué et le sujet qui le parcourt, qui tente de le cerner et d'en saisir les signes et les formes. En outre, l'appropriation d'un système topographique par la marche, par l'écriture et par un « je », entraîne une désarticulation et une métamorphose de ce même espace afin qu'une parole, une symbolique autre en ressurgisse. L'imaginaire du déambulateur traverse et empreint les divers signes du réel. Ainsi, la frontière et la distance entre l'espace et le sujet s'estompent jusqu'à disparaître parfois. La réflexion particulière au processus déambulatoire s'inscrit, de ce fait, à l'intérieur d'un questionnement sur sa propre subjectivité au sein d'un espace à la fois réel et imaginaire. Dans *Venise est un poisson*¹, de Tiziano Scarpa, et dans

¹ Tiziano Scarpa, *Venise est un poisson*, Paris, Christian Bourgois, 2002. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *VP*.

Ariane Fontaine, « Noyade dans *Venise est un poisson* de Tiziano Scarpa », André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » n° 10, 2004, p. 153-166.

NOYADE DANS VENISE EST UN POISSON

cette perspective déambulatoire, on constate que les limites, quelles qu'elles soient, s'effacent.

Tiziano Scarpa est né à Venise. Il a étudié la littérature et, en plus d'écrire des romans et des récits, a rédigé des essais sur des auteurs italiens déconstructivistes, tels que Giorgio Manganelli. Sa démarche littéraire rend d'ailleurs compte de cette volonté de déconstruction formelle et narrative, de cette abolition de la distance entre le réel et l'imaginaire au cœur du langage. Dès lors, Venise, cet espace incertain, indéfini, ni terre ni mer, où l'on a voulu réaliser l'impossible, faire du solide sur de l'instable, apparaît propice à cette distorsion de la réalité, au renversement de la fonction convenue des choses dans le récit qui nous intéresse. Il en ressort, dans l'écriture, une exaltation métaphorique, une nouvelle poétique de la ville. Le guide² élaboré par Scarpa témoigne d'une expérience de l'effacement des limites, notamment au niveau du genre et de la forme qu'il adopte. Puis, à travers l'exploration corporelle (les dix premiers chapitres sont consacrés à une partie du corps et à sa représentation urbaine) et métaphorique de la ville, peu à peu, disparaissent dans le texte toutes les frontières, toutes les balises.

Cent genres

D'emblée, à la lecture de *Venise est un poisson*, le lecteur s'interroge sur la réflexion et les caractéristiques qui en sous-tendent l'écriture. Sous quel genre littéraire pourrait-il être classé? La réponse est simple et complexe : partout et nulle part. Ce paradoxe renvoie au fait même de combiner déambulation et écriture, qui implique à la fois d'être et de ne pas être dans la marche, d'être là et de ne pas y être, d'être partout et nulle part en même temps, singulier et pluriel. Le sujet de la marche et de l'écriture se diffracte, se

² Le terme « guide » est utilisé par Tiziano Scarpa de manière ludique ou ironique par rapport à ce que constitue habituellement un guide touristique : il s'agit bel et bien pour nous d'un texte littéraire.

ARIANE FONTAINE

démultiplie en plusieurs instances subjectives ou voix narratives. Ainsi, *Venise est un poisson* peut constituer un manuel d'histoire de la ville, un guide touristique, un dictionnaire, un rapport chirurgical, un recueil de souvenirs autobiographiques, un essai mythique. De multiples genres s'y confondent, ce qui engendre plusieurs pactes de production et de réception. Par exemple, sous les allures d'un récit mythique, à travers des métaphores et une personnification de la ville, le narrateur rapporte des données historiques expliquant l'édification de la ville et les conquêtes vénitiennes :

Venise a toujours existé comme tu la vois ou presque. C'est depuis la nuit des temps qu'elle navigue. Elle a touché tous les ports, s'est frottée à tous les rivages, les quais, les embarcadères : sur ses écailles sont restés attachés des nacres du Moyen-Orient, des sables phéniciens transparents, des mollusques grecs, des algues byzantines. (*VP*, p. 7-8)

Tranquillement, par le biais de ce que Michel de Certeau³ nomme les dispositifs symboliques, les collages, les références historiques et les rumeurs ressassées, le texte prend la forme d'un guide. Cette incertitude générique, ce mélange de plusieurs genres sous le simple nom de guide, dévoile déjà la dialectique propre à Venise et à la déambulation, qui repose sur la perte de repères et sur la reconstruction d'un espace géographique et littéraire où s'abolit toute contrainte. Au sein de cette construction générique, tout apparaît possible; divers genres, idées et tonalités s'entremêlent et s'incarnent dans ce récit foisonnant et unique. D'entrée de jeu, ce genre qui n'en est pas un et qui les réunit tous, connote cet effacement des frontières et de l'impossible. C'est dans ce mouvement entre le convenu et l'inconnu, le familier et l'étrange, que résident

³ Michel de Certeau, « Marches dans la ville », *L'Invention du quotidien (Arts de faire 1)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 171 à 198.

NOYADE DANS VENISE EST UN POISSON

l'intérêt et la dynamique inhérente à l'œuvre et à la déambulation.

Dé-formes

Dans le même ordre d'idées, la forme changeante du texte participe de cette ambiguïté textuelle et géographique propre à la ville de Venise. Le discours s'avère ici pluriel; à un ton rigoureux, « historique » et presque scientifique, se conjuguent une étonnante poésie, des métaphores, une voix ludique, voire intime. C'est au cœur de cette pluralité discursive, dans la juxtaposition de références intertextuelles et dans cette ambivalence littéraire et générique, que se manifestent le morcellement du corps (celui du livre et celui du marcheur) et la rupture du sujet. Le narrateur dissèque Venise en fonction d'une multiplicité formelle. Le parcours est à la fois poétique et biologique : « Ou bien, que tu sois une bouchée de nourriture charriée dans l'intestin : l'œsophage d'une ruelle très étroite t'enserme entre ses parois de brique presque jusqu'à te broyer. » (*VP*, p. 12) Le langage utilisé et la construction textuelle particulière recréent alors l'espace urbain en fonction de l'imaginaire du promeneur : « Sur les calli s'ouvrent les entrées secondaires : de Venise, aujourd'hui, nous nous servons surtout de l'arrière, la ville nous tourne le dos, elle nous montre ses épaules, elle nous séduit par son derrière. » (*VP*, p. 22) De toute évidence, le réel, le symbolique et l'imaginaire se confondent dans la forme même du récit, qui « tourne la frontière en traversée⁴ ». Les repères se distordent, tout apparaît désormais possible.

Ajoutons que le narrateur, tout au long du texte, s'adresse à un « tu » qui relève aussi d'une certaine ambivalence. Qui est ce « tu » avec lequel le narrateur établit un dialogue, une relation de confiance? Le « tu », c'est le lecteur, c'est tous les lecteurs. C'est le touriste qui

⁴ *Ibid.*, p. 224.

ARIANE FONTAINE

arrive à Venise et ce sont tous les résidants de cette ville. Ce « tu » incarne cette personne spécifique et n'importe qui, y compris le narrateur interpellé par le lieu qu'il revisite : « Je veux te raconter cinq petites histoires qui se sont passées à cette époque : peut-être me sont-elles arrivées à moi, peut-être m'ont-elles été rapportées, peut-être en ai-je été le témoin. » (*VP*, p. 33) De plus, le narrateur semble s'inscrire et exister, de par son omniscience, au centre de ce « tu » auquel il s'adresse. Dans cette adresse se confondent donc le particulier et le multiple, le singulier et le pluriel. Le narrateur projette sa propre pensée, l'expérience commune sur ce « tu » qu'il incarne : « Tu écarter les bras et tu arrives à toucher les deux parois d'une calle, d'un côté à l'autre. Dans les plus étroites, tu n'arriverais même pas à jouer des coudes. Elles semblent taillées sur mesure pour tes épaules : tu as presque envie de les parcourir de profil. » (*VP*, p. 39) Cette instance annonce la déconstruction ou la démultiplication du sujet errant et souligne l'effacement de la limite entre soi et l'autre, entre le corps urbain et le corps humain.

Au scalpel

En outre, Venise s'avère sans contredit la ville de l'incertitude, du « peut-être », du fractionnement, étant d'ailleurs formée de 118 îlots, d'environ 200 canaux et de 400 ponts. C'est cet espace équivoque, luttant tous les jours contre les éléments de la nature, qu'observe l'auteur au gré de ses pas, par l'entremise de ses sens. Celui-ci dépeint une Venise en continuelle transformation, se redéfinissant à tout moment par ses propres contradictions. Venise se forme et se déforme, prise d'assaut par une mouvance naturelle, mais aussi en proie aux rêveries du promeneur qui se l'approprie et la « dépèce », en quelque sorte.

Au long de l'exploration corporelle de cette ville qu'il connaît et qu'il « réapprend » sans cesse, le narrateur assiste et éprouve sa déconstruction signifiante. La marche

NOYADE DANS VENISE EST UN POISSON

rappelle, dans ces conditions, une véritable opération, une chirurgie menant à la transfiguration du corps de la ville et de celui qui la démembrer. Du poisson qu'elle était d'abord, Venise devient une forêt à l'envers, une tortue, une femme, une toilette, un appartement, etc. Elle acquiert une dimension charnelle, objectale, et doit donc être anticipée par les sens du promeneur. C'est littéralement dans la chair des rues, les os des ponts, le sang des canaux que surgissent divers signes. Un nouveau corps symbolique se déploie dans la marche. Ainsi, Venise se goûte, se mange. Le dialecte vénitien se défait de son sens premier et incarne soudain la saveur de Venise : « Si tu veux goûter les saveurs de Venise, il faut que tu sois capable aussi de mordre à pleines dents dans son alphabet, d'enrouler ses sons sur ta langue, de mâcher un peu de son dialecte. » (*VP*, p. 58) De même, Venise se touche, se gratte : « Tu as spontanément envie de la toucher. Tu l'effleures, la caresses, lui donnes des chiquenaudes, la pincés, la palpés. » (*VP*, p. 39) Une relation intime s'installe entre le corps de la ville et celui du déambulateur; la distance s'efface peu à peu.

Dans cette ville propice à la déconstruction et à la récréation, sous le discours rigoureux, mais quasi délirant du narrateur, la réalité s'éclipse pour laisser place à une nouvelle poétique, aux métaphores qui s'incarnent dans la réalité de la ville : « Une ville *transhumante*, ou métaphorique, s'insinue ainsi dans le texte clair de la ville planifiée et lisible⁵ », écrit de Certeau. Tranquillement, se met en place un univers où la métaphore côtoie le réel, où l'imaginaire signifiant du déambulateur devient en fait la seule réalité et vérité possibles. Par le biais de ces métaphores composant un monde onirique mais authentique, le narrateur et le lecteur vivent une expérience unique du déséquilibre et de l'effacement de toute limite et de toute contrainte.

⁵ *Ibid.*, p. 174.

Suivre la ligne, chanceler

Se poser en tant que sujet disponible à Venise relève, comme nous l'avons dit, d'une expérience poétique de la transformation et du déséquilibre. La ville est présentée dans l'œuvre comme un monde labyrinthique que le marcheur doit, de façon incontournable, accepter et éprouver. De nombreuses lignes – horizontales et verticales – dessinent ce labyrinthe, ce paysage urbain. Plusieurs traits se croisent, se distordent, s'opposent, se rejoignent. Les ponts, les canaux, les passerelles de bois construites lors des marées hautes, les vénitiennes aux fenêtres et les pierres du pavage forment un espace constitué de lignes, de balises :

Il est certain que les urbanistes les ont projetées [les pierres du pavage] exprès pour les enfants qui s'amuse à marcher sans jamais fouler les lignes. [...] Être enfant à Venise, cela veut peut-être dire s'habituer à ne pas dépasser les lignes, à respecter les contours des formes, pour en bouleverser en fait les contenus (VP, p. 14-15)?

La ville apparaît donc contrainte par ses frontières particulières, « inexorablement isolée par l'eau, dans l'impossibilité de s'étendre, de dépasser ses propres bornes, devenue folle à cause de trop de méditation, trop d'introspection » (VP, p. 15).

Toutefois, cette ville coincée par ses propres limites représente aussi un lieu d'incertitude quant à son étendue et à son relief. Du jour au lendemain, lors de la marée haute (*acqua alta*), l'eau monte, le pavé se mue en immense piscine, la terre devient mer. La noyade et l'enfoncement guettent la ville et le promeneur. Il n'y a donc pas qu'un tracé de lignes horizontales à Venise; il s'y déploie également un mouvement vertical de chute et d'élévation. Ainsi, à l'opposé de cette crue des eaux lors de *l'acqua*

NOYADE DANS VENISE EST UN POISSON

alta, Venise tombe en morceaux. Elle s'écroule et constitue alors un risque pour la tête du marcheur sur laquelle s'écrasent des excréments d'oiseaux, de tuiles, des pierres, des pots de fleurs et même des animaux. Ces météorites en chute libre créent, en fin de compte, des lignes verticales, une nouvelle pluie, et placent les corps des marcheurs dans une situation précaire et instable où la vie et la mort semblent coexister et se confondre.

Quiconque se promène à Venise est habité par un doute incessant, un déséquilibre. Le marcheur éprouve le risque que représente chacun de ses pas, sa présence en ce lieu. Étant à la fois enserré dans un espace bien délimité, hanté par la menace de l'effondrement et sans repère, il en vient finalement à se perdre. À cet égard, le narrateur explique que parcourir et ressentir la ville signifie aussi « se perdre ». Il faut choir en soi et hors de soi, accepter la chute pour que se décèle une nouvelle poétique du monde. Dans cette chute, le sujet déambulateur se transforme et renaît devant ces nouveaux signes et symboles qui se déploient devant lui et en lui. *Se perdre* est la seule issue à cet espace sans issue, clos, mais mouvant et vaporisé : « *Se perdre* est le seul endroit où il vaille vraiment la peine d'aller. » (*VP*, p. 13)

Et plonger

Face à ce déséquilibre constant, le plongeon ou la chute adviennent réellement et littéralement. La limite séparant et définissant les divers signes, de même que la réalité convenue, s'effacent pour le promeneur. Cette disparition de la limite et de la signification avérée des choses et des mots s'inscrit en filigrane du discours narratif. Le réel perd sa fonction référentielle et un nouveau langage métaphorique s'édifie peu à peu. Les signes perçus se distordent et s'éloignent de leur définition habituelle. Ainsi, les statues défèquent des livres, les cigales jouent les espionnes, les voix des gondoliers se muent en klaxons et les rames des gondoles deviennent des cuillères remuant

ARIANE FONTAINE

l'eau des canaux comme s'il s'agissait d'une soupe. Marcher à Venise entraîne l'oblitération de la face connue, de la surface significative des choses. Un sens poétique original s'élabore pour le déambulateur, aussi touché par cette métamorphose, en proie à une quelconque disparition ou à une re-subjectivation.

À ce propos, le corps du marcheur perd son caractère biologique. Dès lors, dans le chapitre consacré aux oreilles, le narrateur relate l'histoire d'un écrivain aveugle qui voyait Venise avec ses oreilles, au son des gouttes de pluie sur le pavé. De même, la ville (ses contours, ses reliefs) se lit et se déchiffre non pas avec les yeux, mais bien avec les mains : « Ferme tes yeux et lis avec tes doigts la physionomie des statues, les bas-reliefs, les moulures rainurées, les alphabets sculptés sur les plaques à hauteur d'homme. Venise est une main courante ininterrompue en Braille. » (*VP*, p. 44) Les sens du marcheur subissent un bouleversement de leur fonction spécifique, tout comme la ville, dépouillée de son caractère urbain sous-entendu, recouvre une dimension charnelle et sensible. Il se produit donc un renversement de la réalité et ultimement, disparaît l'équilibre entre le réel, le symbolique et l'imaginaire, ce que la psychanalyse définirait comme une forme de délire.

Ici, au large

Dans cette perspective, au gré des pas du marcheur, la réalité se déconstruit et ainsi s'estompe la distance préétablie entre le sujet et l'espace qu'il visite et réinvente de sa plume. Comme nous l'avons vu, Venise apparaît ici personnifiée. Elle vit, respire, se meut et parle; elle est humaine et animale. La frontière entre la nature et la culture vacille; la ville ne se révèle plus être le fruit d'une construction humaine, mais incarne un paysage, une forêt, un animal. Elle perd son caractère urbain et devient un corps mouvant : « Venise est un poisson [...] Elle ressemble à une sole colossale allongée sur le fond. Comment se fait-il

NOYADE DANS VENISE EST UN POISSON

que cet animal prodigieux ait remonté l'Adriatique et soit venu se terroriser ici précisément? » (VP, p. 7) D'emblée, une relation s'installe entre elle et son visiteur, au sein de laquelle les deux entités vont s'influencer, se perturber, s'interpénétrer jusqu'à ce que s'efface l'écart qui les sépare. Le corps de Venise s'avère aussi être le corps du narrateur et vice-versa. Le paysage urbain – ses beautés et ses horreurs – se confond à l'aura du déambulateur : « Le fond se condense, se cristallise en une figure qui est moi-même. Et si les choses se passent bien, je ne pourrai me retenir de me demander, est-elle en train de m'embrasser moi ou le paysage? » (VP, p. 31) Visiter Venise consiste donc à être le spectateur de sa propre existence incertaine, de sa déformation, de sa transformation infinie, de son effacement.

Face à cette émergence d'une réalité autre, le narrateur témoigne de l'expérience inévitable qu'est l'effacement de toute limite, de toute frontière entre les divers signes qu'offrent la marche et l'existence. De cette façon, le narrateur, au cours des chapitres, rend compte de cette fusion, de cette impossible dissociation entre le spirituel et le charnel. Le corps pense et l'esprit s'incarne dans la marche : « Je te propose cet exercice spirituel : deviens pied. » (VP, p. 16) Le sujet en mouvement ressent une confusion entre ce qui est de l'ordre du corps et de l'ordre du psychique; il se morcelle et se recompose, meurt et renaît *autre*, à l'envers de lui-même, de son existence corporelle et spirituelle.

Dans la même foulée, se révèle une symbiose entre l'intérieur et l'extérieur, la frontière entre les deux se dissipant. Cette dialectique s'avère propre à l'espace vénitien clos, mais aussi ouvert et dispersé, disparaissant au large. Dès lors, tout flâneur constate et éprouve cette forme de *dés-ordre*. L'intimité n'existe pas ou plutôt, elle appartient à la foule. À cette fin, les maisons se déversent dans les rues et même les moments et les gestes les plus intimes se découvrent sous le regard d'autrui. La ville offre, dans cette

ARIANE FONTAINE

mesure, de nombreux lieux secrets, mais néanmoins publics, où faire l'amour : « Ils sont en train de faire l'amour : sous les yeux de tout le monde, mais tout le monde dort. » (VP, p. 35) L'intimité se dévoile au grand jour et s'efface alors la limite entre les nids d'amour douillets, la maison, et la rue, l'espace partagé par tous. Il en est de même pour les cabinets qui se situent le plus souvent à l'extérieur : « Parmi les hommes aussi, il y en a qui prennent les *calli* pour des toilettes en plein air. » (VP, p. 70) La frontière entre ce qui appartient à l'ordre du particulier et à l'ordre de la communauté se dissout. La ville est intérieure, l'intime s'affiche, est arboré et partagé : « Venise est comme un intérieur, un appartement fait de couloirs et de salons : on marche toujours dedans, on n'est jamais vraiment dehors, l'extérieur n'existe pas même dans la rue. » (VP, p. 46)

Puisque l'intimité n'existe que dans la mesure où elle relève de la communauté, du général, il est aisé de comprendre l'importance que prennent le masque et la cachette à Venise. Or, même les individus portant des masques pour tenter de passer incognito incarnent en fait des personnages, jouent des rôles et deviennent alors publics. Le masque ne permet pas cette restitution de l'intime, du propre, mais constitue le passage vers l'exaltation et l'élargissement de soi et de son identité : « Leurs masques ne sont pas une double face, une identité supplémentaire ou, pire, un refrain hypocrite : ce sont des épaissements du visage, ce sont des *faces calleuses*. » (VP, p. 47) Même au cœur de cette démarche entreprise pour recouvrer un peu d'anonymat grâce au masque, subsiste cette fusion (et confusion) de l'intérieur et de l'extérieur afin que s'efface toute limite et que se dévoile ce qui ne se montre pas.

Une seule marée

De même, dans *Venise est un poisson*, on assiste à l'abolition de la différence entre le passé et le présent, entre

NOYADE DANS VENISE EST UN POISSON

la vie et la mort. Au long du texte, le narrateur revit et actualise des réminiscences passées. La marche dans la ville entraîne le rejaillissement de moments et de souvenirs enfouis dans la mémoire du promeneur. Comme Baudelaire l'a souligné, « le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent⁶ ». Des histoires vécues, de vieilles rencontres, des images presque jaunies s'ancrent désormais dans le temps présent, se reconstruisent par l'écriture et renaissent dans l'actualité du texte : « Et les fantômes, on les sent au pif. Les esprits, ont les inspire et les expire. » (VP, p. 74) Divers temps se superposent jusqu'à ce que les frontières s'estompent pour laisser place à un hors-temps où tout devient possible. La ville n'existe donc pas uniquement de par sa réalité palpable et contemporaine, mais aussi par le biais de son passé, du souffle et des rêves de ceux qui ont posé les pieds et le regard sur elle, « Venise est incrustée d'imaginaire. » (VP, p. 74)

La marche met au jour une nouvelle réalité dans laquelle le temps se dérobe et traduit un effacement de la frontière entre la vie et la mort. D'ailleurs, lorsque l'auteur mentionne que « Venise est fondée sur un cadavre » (VP, p. 79), il souligne cette impossible dissociation de l'existence et de la mort. La ville, ici, s'édifie et s'organise à partir de sa propre mort, de son passé révolu, de ses fantômes et de ses esprits, tout comme le déambulateur se reconstruit grâce à la résurrection de certains souvenirs et à la disparition de sa réalité temporelle. L'expérience vénitienne est mortelle et revivifiante : « Venise peut être mortelle. Dans le centre historique, la radioactivité est très forte. Chaque vue, même modeste, dès qu'on s'en rapproche est source de radiation [...] Le sublime ruisselle à flots [...] Tu es prise à coups de façades, giflée, malmenée par la beauté » (VP, p. 75). Déambuler dans ce lieu à la fois passé et présent permet de ressentir conjointement son existence et sa propre fin dans

⁶ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 791.

ARIANE FONTAINE

la mesure où le danger de la promenade, ce risque de chute imminent (la mort), par la négative, témoigne indéniablement de sa présence et de son existence dans le tourbillon de ces rues. Dans une perspective phénoménologique, le déambulateur vénitien serait essentiellement *l'être-pour-la-mort*; il est parce qu'il éprouve sa finitude. À ce propos, le récit que fait le narrateur du célèbre chat heideggerien dans le chapitre sur les yeux ne relève pas du hasard; il fait référence à cette expérience du flâneur qui, à Venise, ouvre grand les yeux (curieux et insatiable qu'il est) sur sa chute, sa mort incontournable et donc sur son existence primordiale.

En somme, le motif de l'eau et du poisson qui donne le titre au récit, ou plutôt au guide, dans la perspective de la déambulation, fait sens. Il renvoie à cette mouvance, à cette instabilité et à cette perpétuelle transformation qui caractérise Venise et que vit, par le fait même, le sujet qui parcourt cet espace. Ainsi, le texte, autant en ce qui a trait à sa forme ambivalente que dans les chapitres consacrés aux diverses parties du corps, témoigne d'un mouvement incessant, d'une déconstruction géographique, corporelle et poétique. Décortiquant Venise et analysant les déséquilibres et les métamorphoses du corps de tout promeneur, le narrateur voit se dessiner, au détour d'une jambe ou d'une main, au gré de sa pensée modulant l'espace, une expérience de l'effacement de toute limite. Peu à peu, disparaissent tous les repères, la fonction convenue des choses et l'équilibre entre le réel, le symbolique et l'imaginaire. Enfin, il en ressort une re-symbolisation du monde et de soi qu'engendre ce dialogue fusionnel entre l'imaginaire du promeneur et les signes urbains, et qui participe de cette déconstruction et re-construction d'un univers et d'une poétique, propre ici à la déambulation et à l'écriture. Dans ce délire poétique et physique, tout apparaît désormais possible. La déambulation entraîne alors une noyade, la possibilité de se retrouver autre et même à la fois.

NOYADE DANS VENISE EST UN POISSON

Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles, *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980.

DE CERTEAU, Michel, « Marches dans la ville » et « Récits d'espace », *L'Invention du quotidien (Arts de faire 1)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980.

SCARPA, Tiziano, *Venise est un poisson*, Paris, Christian Bourgois, 2002.

Mélanie Carrières
Université du Québec à Montréal

Apparitions des lieux dans La Pleurante des rues de Prague de Sylvie Germain

Sylvie Germain est l'auteur de plusieurs romans – *Le Livre des Nuits*, *Nuit-d'Ambre*, *Jours de colère*, *Chanson des mal-aimants*, etc. – dans lesquels la nuit, comme métaphore de l'invisible et de l'insaisissable, occupe une place prépondérante. L'ouvrage qui nous intéresse ici, *La Pleurante des rues de Prague*¹, met aussi en scène ce thème, ainsi que son opposé, le jour, davantage associé à une possibilité de percevoir la réalité des choses. La Pleurante, personnage fantomatique, prend la forme d'une géante immatérielle dont les apparitions, pourtant saisies par la narratrice, correspondent à la division des chapitres, le tout formant douze tableaux. Les apparitions de la Pleurante, femme-déesse au pas claudicant, révèlent alors le lieu dans ses rapports au temps, à la vie, à la mort et à l'esprit.

Sylvie Germain cultive un amour profond pour Prague. Lorsqu'elle a obtenu son doctorat de philosophie à la Sorbonne, elle s'y est exilée sept ans afin d'y enseigner la

¹ Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *PRP*.

Mélanie Carrières, « Apparitions des lieux dans *La Pleurante des rues de Prague* de Sylvie Germain », André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » n° 10, 2004, p. 167-184.

APPARITIONS DES LIEUX

littérature française. Elle s'est alors mise à écrire sur cette ville au brouillard fantomatique et au passé mystique. *La Pleurante des rues de Prague* est né de son passage en ces lieux. Ce livre offre une porte d'entrée directe dans l'œuvre de Sylvie Germain. On y retrouve les thèmes qui lui sont chers : l'invisible, l'altérité et le langage. La Pleurante, à travers qui la lumière autant que l'Histoire sont réfractées, dévoile le lieu au regard saisissant de la narratrice qui parcourt cet espace. Le corps de la Pleurante incarne, en outre, les êtres silencieux et les morts qui peuplent encore la ville et leur permet ainsi de s'inscrire dans un hors-temps, à la jonction du futur et du passé. Bref, le texte relate la quête d'absolu de la narratrice : vouloir saisir l'infinie profondeur de la Pleurante par le langage. La géante est à la source de tout : des impressions mystérieuses de la ville, des apparitions des personnages, des songes, de l'écriture des lieux, du livre que nous tenons entre nos mains. Par contre, l'écriture de Sylvie Germain, par l'utilisation d'un « on » détaché, généralise l'expérience vécue de la narratrice. De ce fait, l'expérience de déambulation englobe la présence du lecteur, comme s'il se promenait avec la narratrice dans les rues de Prague.

L'inspiration du lieu

Le projet d'écriture de la narratrice, alimenté par l'envie de décrire les visions troublantes que la Pleurante a semées au fil de ses itinéraires, est exposé en prologue pour spécifier la nature du livre à venir. La narratrice y explique que la compréhension des lieux était nécessaire pour que le texte de déambulation prenne forme. Il a fallu d'abord que la géante y entre : « Elle est entrée, soudain. Mais cela faisait des années déjà qu'elle rôdait autour du livre. » (*PRP*, p. 15) La Pleurante a donc collaboré à la construction du texte : son entrée dans le livre est comparée à un songe, à une force pouvant transcender toute barrière physique et surpasser l'invisible. Ainsi, la narratrice dépasse la réalité apparente ou banale du monde pour atteindre une dimension intangible, en raison même de ce pouvoir de la

MÉLANIE CARRIÈRES

Pleurante. Sylvie Germain utilise, dans l'épilogue, le terme « écrivain » pour désigner l'instance narrative, celle qui témoigne de ses rencontres avec la Pleurante : « La faute n'en revient qu'à l'écrivain, – comme on dit un récitant » (*PRP*, p. 120). Il s'agit pour l'écrivain d'accéder à une réalité inconnue de lui-même pour que se déploie l'étonnement et que prenne forme l'écriture : « Cet étonnement venait tout juste d'éclorre, il n'était pas encore parvenu à la conscience. Il couvait dans les limbes d'un rêve en train de naître. » (*PRP*, p. 25) Ainsi, la géante apparaît, surgit :

Elle avance droit devant elle sans jamais reculer. Ses déambulations semblent mues par de secrètes urgences, et son sens de l'orientation est le plus déroutant qui soit. Il lui arrive de s'immobiliser au milieu d'une rue déserte, ou d'obliquer sans raison apparente. C'est qu'elle a perçu alors un bruit inaudible à tout autre. (*PRP*, p. 16)

La Pleurante permet à la narratrice d'accéder à son écriture. Le parcours du lieu, quant à lui, consiste en une expérience préalable qui mènera à une mise en récit de l'aspect tangible et intangible du monde. L'écriture traduit non seulement l'expérience concrète des lieux, mais représente un dépassement des sens, une perception des différents aspects d'une réalité insaisissable parce que fragmentée. Le rapport unique au lieu s'inscrit alors dans une expérience singulière du langage, qui constitue une révélation pour la narratrice. Par ailleurs, l'idée de hasard, de surgissement, s'avère essentielle à cause de l'impossibilité de relater avec exhaustivité le rapport au lieu et l'expérience vécue par les mots. Le trajet de la narratrice dans la ville ne peut se tracer d'avance, dû à l'aspect aléatoire de la réalité rencontrée au long du parcours, et ses visions relèvent alors de l'indicible.

APPARITIONS DES LIEUX

Le hasard des déambulations

« Mais qu'en est-il du hasard? Il se confond tantôt avec la chance, tantôt avec la malchance, et les idées de risque, de doute, de péril et d'aventure lui sont liées. La notion de hasard est si fuyante et floue, il faut être vigilant avec elle. » (*PRP*, p. 17) Le principe du hasard génère les apparitions de la géante, il représente ce passage incontournable vers le fuyant, le flou. Autrement dit, il réside dans l'acceptation de ne pouvoir accéder à une saisie, à une compréhension absolue des lieux. Nécessairement, il faut se soumettre aux rencontres fortuites, aux perceptions imprévisibles qui nous orientent, sans pouvoir atteindre le « tout », la réalité dans toute sa complexité, sa globalité. Ce hasard représente une façon de déambuler dans la ville et renvoie à l'aspect imprévisible de l'écriture, comme l'expérimente la narratrice :

[La Pleurante] marche sans jamais se retourner. Elle va son chemin. Mais nul ne saurait dire où mène son chemin, ce qui rythme sa marche, ce qui la pousse ainsi. Elle passe, comme les chiens errants, les vagabonds, les feuilles mortes emportées par le vent. Le vent, le vent de l'encre se lève à son passage et souffle dans ses pas. Et le livre qui suit, n'étant composé que des traces de ces pas, s'en va lui aussi au hasard (*PRP*, p. 17).

L'écriture et la déambulation dans la ville de Prague deviennent un seul et même processus s'exerçant au gré du hasard. L'écrivain, dans l'expérience de la déambulation, trouve le moyen de restituer les apparitions de la Pleurante et de côtoyer l'inattendu. La géante constitue une vision floue, elle-même semeuse de visions : sans elle, rien n'advient au regard.

Il peut se passer des mois sans qu'on la voie.
Mais il importe peu en vérité que ses

MÉLANIE CARRIÈRES

apparitions soient rares et éphémères, et même qu'un jour elles cessent tout à fait. Il n'en demeure pas moins qu'elle est là, dans la ville, à tout instant présente, bien qu'invisible. Le soleil et la lune, lorsqu'ils entrent en éclipse, se dérobent à la vue, mais ne désertent pas leur lieu céleste. [...] Il arrive d'ailleurs parfois que sa présence se fasse soudain sentir sans s'offrir à la vue ni à l'ouïe. C'est un je-ne-sais-quoi qui glisse à fleur de conscience, à l'insu des cinq sens. C'est un vague, très vague émoi de la pensée, comme un léger souffle de brise qui trouble l'air, à peine – et l'on sait qu'elle est là (*PRP*, p. 37).

Ici, nous comprenons mieux le projet du livre que la narratrice nous prépare à lire : il sera composé de fragments, tout comme les apparitions de la géante se révèlent sporadiques, comme des instants privilégiés où l'être peut s'approcher de l'absolu et témoigner d'une intense lucidité. Ces fragments d'absolu partagent un fait commun : ils naissent de la communion du lieu avec celui qui le visite. À mesure que se précise le portrait de la géante, nous suivons ses apparitions à travers la ville, dans la ville. La géante, de par son caractère intemporel, traverse Prague dans son ensemble : « elle est l'aura du lieu, montée du sol, du socle de terre et de roche » (*PRP*, p. 118). La Pleurante occasionne certaines apparitions du passé. C'est sans doute pourquoi, avant qu'elle n'apparaisse, l'attention de la narratrice est dirigée vers le lieu, les gens, les choses autour d'elle. Elle se laissera par la suite entraîner par ses révélations imprégnées de mystère, tout comme l'écriture constituera ce lieu d'une fusion entre son esprit et les lieux qui l'entourent.

Les déambulations dans la ville de Prague sont relatées sous forme de chroniques. Le prologue explique le rôle de la Pleurante au sein du texte, et par la suite, nous découvrons comment sa figure a pu émerger dans le

APPARITIONS DES LIEUX

paysage du déambulateur, en l'occurrence de la narratrice. Celle-ci nous avise que sa démarche est redevable au hasard : « Et le livre qui suit, n'étant composé que des traces de ses pas, s'en va lui aussi au hasard » (*PRP*, p. 17). Sylvie Germain nous présente donc des chroniques d'apparitions, mais le déroulement de ces apparitions ne se veut pas fortuit, aussi imprévues soient-elles. C'est même cette progression qui confèrera son sens à l'ensemble du texte. Pour Sylvie Germain, le hasard renvoie plutôt à une quête d'absolu qu'à une incertitude. Ce qui se produit au cours des déambulations (l'étonnement, l'inopiné) s'affiche comme une réalité chaotique et incertaine du monde, qui s'articule par l'écriture (le découpage en chapitres, le thème de chacune des apparitions, l'évolution de la narratrice, etc.) Contrairement aux Surréalistes dans les textes desquels le hasard s'inscrivait dans la syntaxe même, Sylvie Germain, par des procédés littéraires (des anaphores, de nombreuses descriptions, des répétitions, etc.), utilise le hasard propre à la marche et au mouvement de la pensée pour élaborer la cohérence du récit. Comme l'expérience ne peut être traduite dans son ensemble, le procédé fragmentaire semble inévitable dans la construction du texte : « Tout reste à dire, tout reste à faire. À récrire. Ou peut-être, plutôt, tout reste à lire, – car ce sont les autres, les vivants et les morts, qui constituent déjà le livre, tout livre. » (*PRP*, p. 128) La narratrice ne peut donc tout relater puisque elle-même n'a accès qu'à des parcelles de réalité. Il s'agit pour elle de conserver ses révélations multiples, de les réaliser dans l'écriture : cette finalité constitue le souci de l'auteur.

Marcher en se souvenant

Lorsque la narratrice rencontre la Pleurante pour la première fois, elle ne la reconnaît pas instantanément et ressent un certain étonnement, un « confus remuement du cœur » (*PRP*, p. 23). Cet événement se déroulant dans une noirceur troublante, éveillera la sensibilité de la narratrice. La Pleurante se réfugiera à nouveau, quelques instants plus tard, dans l'épaisseur de la pénombre. Lors de la deuxième

MÉLANIE CARRIÈRES

apparition de la géante, la narratrice l'apercevra et la reconnaîtra. La répétition de l'événement permet de préciser l'impression laissée par cette femme mystérieuse : cette fois, elle « arrive en plein cœur du témoin de son apparition » (*PRP*, p. 26).

Les apparitions successives permettent à la narratrice de poser un regard plus juste sur les visites imprévisibles de l'inconnue, ou du moins, de reconnaître celle-ci. Alors que la première rencontre survient en pleine nuit, c'est à une heure ni diurne ni nocturne que se produit la deuxième apparition. Entourée d'un dense brouillard, nulle lumière n'éclaire la Pleurante. Cet entre-deux, entre le jour et la nuit, jette un voile sur le visible : tout devient fantomatique et la géante disparaît presque aussitôt qu'elle est reconnue. La troisième apparition a lieu lors d'un matin sans brouillard, à la fin de l'hiver, où la limpidité de l'air laisse tout transparaître. La conscience de la narratrice s'aiguise au gré de cet éclaircissement de l'atmosphère, mais elle comprend qu'elle ne pourra jamais voir le visage de la Pleurante : « Comment pourrait-elle avoir un visage qui lui soit propre, et même un corps de chair et d'os, quand sa face n'est faite que de l'effacement de milliards de visages et que son corps n'est fait que des sueurs et des larmes des morts et de tous les vivants. » (*PRP*, p. 71)

Puis, pour la première fois, la rumeur de la Pleurante est perçue par la narratrice : il s'agit d'un bruit souterrain pareil à un sanglot d'une infinie douceur. Son corps, à l'affluent de toutes les douleurs du monde, atteint peu à peu les sens de la narratrice et lui révèle la nature de cette femme qui fait sans cesse couler des larmes : « Car ce n'était pas elle, non, pas elle seule qui geignait et pleurait de la sorte. C'était la ville entière, la ville et ses faubourgs, et au-delà encore. C'était la terre, des vivants et des morts. » (*PRP*, p. 33) Les trois premières apparitions de la Pleurante ont donc lieu à différents moments du jour. La temporalité linéaire du récit contraste avec le fonctionnement des apparitions : « Elle avance à rebours

APPARITIONS DES LIEUX

dans le regard et dans la mémoire. Le temps de l'apercevoir et de la reconnaître, elle avait disparu » (*PRP*, p. 28). La géante se révèle à la narratrice comme un souvenir émanant du passé. Les apparitions structurent le lieu en fonction du souvenir.

De plus, les descriptions de la nature associées à l'état d'esprit de la narratrice confèrent sa cohésion au texte. Lorsque celle-ci se retrouve en un lieu où « il ne se passe rien. Rien que ce bleu de schiste, éblouissant, qui craque dans le ciel », par exemple, elle se sent en « attente indéfinie, abrupte » (*PRP*, p. 53). Ainsi, l'esprit de la narratrice se moule au temps qu'il fait, aux manifestations de la nature. S'ajoute à cette relation dialogique la tierce figure de la géante qui corrobore ce que ressent la narratrice : « il était impossible de discerner si la géante avançait ou s'éloignait, si elle gravissait la rue ou bien la descendait, malgré toute l'attention portée sur elle. Et pourtant elle marchait » (*PRP*, p. 54). L'apparition détourne certes l'attention de la narratrice, mais prolonge l'attente, maintient l'impression de sur-place qu'elle ressentait de prime abord.

Tout demeure dans les plis de la robe de la géante immatérielle, dans ses larmes d'invisible pleurante. Car lorsqu'elle sème sur son passage telle ou telle vision de visage, tel ou tel écho de voix, ce n'est nullement pour les jeter, pour en finir avec leur souvenir, mais au contraire c'est pour raviver ce souvenir, lui restituer les couleurs du présent – pour le faire battre comme un cœur nouveau-né. Et lorsqu'elle s'échappe, sitôt surgie, et que la vision ou l'écho qu'elle avait suscités s'estompent à leur tour, elle ne laisse pas à l'abandon le souvenir d'un instant revivifié, – elle le reprend, le réenfouit dans les plis de sa robe, et le berce avec plus de tendresse encore au rythme de sa marche. (*PRP*, p. 57)

MÉLANIE CARRIÈRES

Comme le laisse deviner ce passage, les visions laissées en ce lieu deviendront progressivement plus intimes pour la narratrice. Le paysage, par exemple, s'imprègne du visage du père de cette dernière. L'air ambiant révèle un souvenir personnel, ramène la narratrice vers ses propres origines, et donc vers un lieu éloigné de Prague, mais qui ne peut surgir que dans cette ville. Sur la surface du ciel se dessine une image qui retournera sitôt dans l'invisible².

L'Histoire des anonymes

Une fois la présence de la Pleurante ressentie, la narratrice devine que celle-ci continuera à errer dans le lieu sans jamais le désert. La narratrice reconnaît l'approche de la Pleurante par l'émoi qu'elle suscite chez elle. Les prochaines apparitions donneront une voix à un homme décédé plus de cinquante ans auparavant. La voix sera transportée par le vent circulant dans une maison que la narratrice longe, un vent insufflé par cet émoi préalable. Le bruit, qui ressemble d'abord à un souffle, prendra lentement la consistance de la voix d'un homme que l'Histoire a oublié : cet être s'empare alors du corps de la Pleurante. Son nom sera scandé à plusieurs reprises comme pour rappeler la douleur intense d'un homme et celle de millions d'autres comme lui, qui portaient une étoile jaune. « C'est que, sous ses grands airs, l'Histoire pue. Il conviendrait de le sentir, et il importe de le dire, pour que l'on sache à quel point la douleur des victimes fait vraiment mal et que l'on n'oublie pas qu'une larme pèse un poids gigantesque. » (*PRP*, p. 45) La géante au pas claudicant, par

² Citons ce passage révélateur par rapport à la figure du père : « Il n'y pas de temps abstrait; le temps est toujours celui d'un corps qui le porte et l'éprouve, celui de l'histoire d'un vivant. Et il se révéla être, en cet instant éclaté, couleur de suie bleutée, celui d'un homme qui gisait alors dans un lit à mille kilomètres de là, le corps rompu par la maladie. Un homme atteint dans son souffle et ses os. Toute la souffrance de cet homme s'engouffra dans la rue, se réverbéra dans le ciel aux éclats de métal, et mugit dans le vent. [...] Les yeux de mon père, couleur noisette » (*PRP*, p. 55).

APPARITIONS DES LIEUX

son seul souffle, a accueilli l'histoire d'un individu natif de Prague, l'Histoire officielle de la ville ayant mis à l'écart de trop nombreuses voix humaines perdues dans la multitude des douleurs.

La déambulation de la narratrice dans Prague ne se bute pas aux faits connus et victorieux retenus par l'Histoire. Les lieux recèlent les traces des événements les plus honteux, ceux qu'il vaudrait mieux oublier. La Pleurante, faisceau de lumière par laquelle se projette l'Histoire anonyme de Prague, offre à la narratrice une version intime du lieu, de la vie des gens qui y ont habité, des souvenirs qui s'y enfouissent. Au fil des apparitions, d'autres voix renaissent. Des êtres du passé dont la douleur est médiatisée par la figure de la géante prennent possession de son corps. Seules ces douleurs permettent à la Pleurante d'apparaître. Ainsi, le nom d'un garçon mort avant qu'il ne soit un homme retentit. Les mots de poèmes qu'il a laissés se font entendre. La narratrice, guidée par les forces de ces apparitions, nomme les personnes qui reprennent alors vie pendant un court instant (Bruno Shulz, Franta Bass par exemple). Leur nom devient aussi important que la douleur qui les habite et leurs traces s'inscrivent dans le texte : « Là où passait la géante la moindre chose reconquerrait toute l'ampleur de son nom » (*PRP*, p. 122). La dénomination redonne vie aux oubliés et éveille des histoires du passé.

La figure de Dieu

En plus d'évoquer des histoires individuelles, la Pleurante peut porter dans ses bras toute la ville, tout le peuple. Elle devient Prague. Les fleuves de la ville sont ses larmes; le tintement des tramways, le bruit de l'eau qui tombe de ses yeux; et le reflet des ponts sur l'eau, son lait. Les lieux de la ville se cristallisent en la figure de l'Immatérielle (la géante) afin d'évoquer les origines d'un tel endroit :

MÉLANIE CARRIÈRES

Un instant, juste un instant, toute la ville fut bercée sur les genoux de la géante, fut enveloppée dans ses bras, caressée par le chant qui montait de son ventre, de ses entrailles de terre et de racines, de son cœur tintant de larmes au goût de lait. Un instant, un merveilleux instant, la ville fut délestée de son siècle de plomb et de crasse et de sang, et retrouvera le très beau songe de ses origines. (*PRP*, p. 62-63)

La géante qui berce la ville, dans le passage ci-mentionné, se rapproche en quelque sorte d'une figure divine. La Pleurante peut en fait représenter toutes les différentes facettes de Prague : les impressions laissées par le lieu, les histoires singulières d'individus, l'âme d'une ville entière. En l'absence de Dieu, elle se fait l'écho des misères du monde qui condamnent à vivre, dans l'indifférence, une douleur sans nom. La Pleurante sème des traces dans la vie des hommes, elle leur procure une réponse tangible, quoique éphémère, pour supporter un état, et peut-être pour construire du sens au sein de leur univers. Ce sens se forme en cumulant des perceptions du réel. L'imaginaire et le songe s'y intriquent aussi, lentement, permettant au regard du déambulateur de tisser sa trame personnelle à celle du lieu. Le passage de la Pleurante ne dure « que ce que dure le blanchiment d'une vaugette s'arrachant à la masse opaque de la mer pour courir sur le sable » (*PRP*, p. 67). Le signe de sa présence s'inscrit comme un phénomène incompréhensible, mais révélateur d'une réalité signifiante : « Dès que nous frôle, et si peu que nous frôle la fugace boiteuse, nous nous tenons debout, les pieds solidement posés sur le sol, le front en plein vent, et les yeux grands ouverts sur le visible, le palpable. » (*PRP*, p. 98)

En épilogue, le lecteur peut saisir en quoi la figure de la Pleurante est divine. Le rôle de l'épilogue dans ce livre est d'explicitier l'expérience de la narratrice : en y modifiant sa position d'énonciation, la narratrice n'est plus sujet de

APPARITIONS DES LIEUX

l'expérience, mais sujet pleinement inscrit dans la parole, dans la référentialité d'une expérience réelle ou imaginaire. À ce titre, le prologue et l'épilogue encadrent le récit imaginaire du livre comme pour montrer comment s'écrit la fiction, comment elle requiert un regard qui ne se contente pas d'observer le monde, mais de le ressentir. Voici ce qu'énonce la narratrice à propos du lien qu'entretient la Pleurante avec Dieu :

Et le mot Dieu, – où était-il? Se disait-il? Les pas de la géante faisaient résonner le silence contenu dans ce mot, faisaient tinter l'absence étendue dans ses lettres, la faisaient luire. [...] C'est comme si l'on dressait un rempart de bronze face à la mer; à marée haute la mer viendrait frapper contre et l'on se dirait en montrant le rempart sonore : – "C'est cela, la mer, – ce son sourd." Et alors on ne saurait rien de l'immensité des eaux, de leur splendeur, de leurs abysses, de leur houle et de leur fine écume, de leurs couleurs, de leurs reflets, de leurs odeurs, de leurs scintillements et de leurs ténèbres (*PRP*, p.126-127).

La vision de la Pleurante ne dure qu'un instant, mais résonne longtemps dans le corps des hommes. Dans le récit, elle « apparaît » (les chapitres portent chacun le titre d'apparitions : première apparition, deuxième apparition, etc.), mais sa force consiste en fait à planer au-delà des sens, à apparaître « entre l'infini et nous ». Elle gravite autour de deux mondes : « La géante marche entre ces deux espaces, ces deux temporalités, et c'est pourquoi elle boite. Et elle boite d'autant plus qu'elle ne parvient jamais à équilibrer le poids écrasant des crimes et des douleurs, du mal et malheur, avec la pitié sans mesure qui émane de Dieu. » (*PRP*, p. 127)

À la lisière du visible et de l'invisible, cette femme, bien que la narratrice la désigne comme étant une « géante

MÉLANIE CARRIÈRES

immatérielle », possède pourtant un corps. Elle s'incarne en accueillant l'autre en elle. La Pleurante, on le sait, évoque l'histoire des vivants comme des morts, ceux dont le corps a disparu. Privé de son corps propre, l'être s'inscrit alors dans le corps de l'autre. Pris par « ces deux corps qui nous précéderent comme de toute éternité, qui nous ont engendré, – ceux des parents » (*PRP*, p.89) et aussi par cet autre corps « qui surgit soudain, venu d'ailleurs [...] C'est notre corps second. Et qui, bien qu'étranger, parce qu'étranger, nous devient aussi consubstantiel, par les voies du désir qui coupent à l'oblique celles de la filiation » (*PRP*, p. 89). La Pleurante réunit les contraires, contient d'innombrables corps formant un corps immense de douleur, le sien : « Comme à chacun de ses surgissements elle ne demeura qu'un instant. [...] comme un corps qui a froid, qui a faim et a peur, – un vrai corps de chair et de sang et de nerfs soudain qui s'éveille à l'intérieur de notre propre corps. Corps des autres, corps de l'autre, étranger et si proche à la fois » (*PRP*, p. 67). Même si son aspect visible s'avère fuyant, il prend tout de même forme aux yeux de la narratrice. Les descriptions de la Pleurante tracent un portrait détaillé de sa silhouette : sa démarche, ses vêtements, son corps aussi. Elle est, en ce sens, une forme d'Incarnation : elle matérialise l'étrangeté, la douleur et bien d'autres mystères humains.

Puis, lorsque s'opère une communion entre la narratrice et la Pleurante, la dimension spirituelle du lieu surgit : l'être s'avère alors véritablement en contact avec une réalité dont il perce la façade. En fait, le lieu se révèle saint, dans la mesure où la narratrice ne sait plus si la figure de la Pleurante correspond à une réalité extérieure ou à son imagination : il se voit sanctifié par la présence de la Pleurante. Pour Sylvie Germain, le lieu est saint « dès l'instant où l'on s'y tient en pauvre, en humble hôte qui ne revendique rien » (*PRP*, p. 104), autrement dit lorsqu'on y croise la Pleurante. Le corps de la narratrice, en traversant le lieu, parvient à entrer en contact avec la Pleurante, avec ce corps étranger et altruiste qui incarne l'âme d'une ville.

APPARITIONS DES LIEUX

Les lieux et les mots

Comme le lieu ne se limite pas aux espaces ouverts, aux lieux publics de la ville, des endroits clos, une chambre par exemple, feront émaner de la Pleurante une vérité propre à la douleur de Prague. Une petite fille trop pauvre pour avoir des souliers sera confinée à l'espace d'un lit où se garder au chaud pendant tout l'hiver. Le visage de cette petite fille détournera l'attention de la narratrice de la lecture d'un texte de Kafka. Soudain, les mots du livre perdront leur signification devant une souffrance réelle : « Il suffit parfois de l'épiphanie d'une image pour que le langage d'un coup se plombe et s'épuise et que la pensée s'égare » (*PRP*, p. 72). Pendant que la narratrice lit, la Pleurante apparaît. Alors qu'auparavant elle investissait des espaces réels, voire naturels, elle surgira cette fois au sein du texte, d'un espace imaginaire, qui renvoie à une image déroutante. Le texte possède, comme la ville de Prague, les caractéristiques du lieu. L'auteur précise ce que le lieu représente pour l'être et comment il peut se l'approprier :

Or les textes aussi sont des lieux – ils le sont même par excellence. Ils sont des lieux où tout peut advenir –, l'éblouissement et les ténèbres, et jusqu'à la Parole de Dieu. Ils sont les lieux où s'illuminent la solitude, l'absence, où stridule le vide, où chante le silence. [...] Et le cœur fait naufrage, énamouré d'espace, épris d'immensité, oublieux de la mort car soudain de plain-pied avec elle –, avec son futur imminent. Et le cœur fait naufrage pour mieux remonter au jour, dans les hauteurs du jour, et accoster la terre. La terre où nous croyons vivre, mais qui demeure toujours promise, toujours à l'horizon. La terre vers laquelle il nous faut sans cesse revenir, par tous les chemins. [...] Et les chemins de l'encre participent de tous; ils sont des raccourcis (*PRP*, p. 85-86).

MÉLANIE CARRIÈRES

Le sens est ultérieur à l'expérience réelle que vit la narratrice au long de son parcours. La réalité parfois banale et insensée est façonnée par l'imaginaire de celle qui se promène dans la ville, jusqu'à ce qu'elle décèle une dimension symbolique dans le texte. La narratrice accède à l'écriture en intriquant le réel d'un imaginaire et en articulant cette réalité imagée dans le langage.

Avant toute écriture, dans le cas de la narratrice, il y a d'abord eu une expérience de déambulation. Le bruit du vent qui tremble dans les plis de la robe de la Pleurante se rapproche, d'un point de vue sémantique, du frémissement discret d'un chuchotis d'encre. Tout comme les pas de la Pleurante sont invisibles, s'effacent d'eux-mêmes, on ne peut entendre l'esprit ou les idées de la narratrice, mais seulement lire les textes issus de sa marche dans la ville. L'écriture fait du bruit, tandis que l'esprit de la narratrice, qui ne peut écrire en même temps qu'elle marche, est animé par cette volonté de nommer ce qui se déploie autour d'elle et de le matérialiser sur papier : « Et le mot vent rameutait tous les vents, de la plus fine brise à la plus violente rafale. [...] Il cinglait l'instant, la matière, le visible, qui se redressaient, étincelants, et le réel montait à l'aigu, tout irrigué d'imaginaire, niellé de songes » (*PRP*, p. 125).

Ce désir d'écrire est réalisé par la présence matérielle de la géante dans le texte : « La géante au pas claudicant, au cœur pleurant, faisait éclater les vocables comme des silex, des pierres de foudre, leur restituait le feu de leur origine, leur rendait le tranchant et la sonorité qui furent les leurs lorsqu'ils jaillirent à la pointe des éclairs frappant le sol » (*PRP*, p.121). Le passage de la Pleurante dans le livre, dont la narratrice nous expose la fabrication, accorde aux mots une matérialité qui les rend presque palpables. Le récit demeure linéaire, la syntaxe cohérente, et même hautement maîtrisée : c'est le désir d'une écriture au plus près du corps qui est raconté. « Elle faisait sourdre des rivières, bleuir des forêts et s'étendre des plaines, zigzaguer des chemins et courir des chemins à l'intérieur des mots. [...] Les mots

APPARITIONS DES LIEUX

entraient en mouvement, en vibration, comme des cloches dont on agite le battant. Et leurs sons se mêlaient les uns aux autres » (*PRP*, p. 121). Le récit se raconte à l'intérieur des mots. La présence du corps dans le texte transforme le moment d'écriture de la déambulation passée en moment présent : les visions, la marche s'incarnent dans le texte.

Il est maintenant plus facile d'imaginer pourquoi l'auteur énonce l'impossibilité de traduire entièrement les apparitions de la Pleurante dans son prologue. Le sens complet du livre ne peut être saisi, l'auteur le sait d'avance, et devant cette impossibilité, elle ne fait qu'écrire par intuition. L'étonnement permet d'approcher l'ampleur du réel, le foisonnement de la réalité. Une citation de Sartre pourrait résumer cette idée : « Impossible d'exprimer la contingence, tout au plus peut-on la faire sentir³. » Le langage, pour Germain comme pour Sartre, sert à faire « sentir » la multitude des possibilités.

Le moment d'adieu avec la Pleurante et la fin du récit coïncident, bien que l'écriture aurait pu se poursuivre indéfiniment dans le souvenir de la ville et des apparitions de la géante, dans un autre lieu : « Tout amour, qu'il soit filial, fraternel ou celui des amants, garde à jamais la marque de l'adieu qui un jour le frappa, garde vive à jamais la plaie de cet adieu, même si l'autre, l'aimé, le prodigue, s'en revient et renoue. » (*PRP*, p. 107-108) La quête de la narratrice se veut une recherche de vérité qui transcende sa venue dans les rues de Prague, telle qu'en fait foi la réalité historique à laquelle elle accède. La Pleurante repasse sans cesse dans les pas évanouis des morts, de ces déambulateurs disparus qui poursuivent leur route dans l'esprit des vivants. Le déambulateur sillonne le lieu, y évoque ses souvenirs, y voit plus loin que l'horizon. Il parvient à s'étonner et à percer l'invisible dans le hasard de sa marche. En se revêtant d'un autre corps, la Pleurante

³ Jean-François Louette, « Sartre et la contingence », *Magazine littéraire*, n° 312, juillet-août 1993, p. 60-64.

MÉLANIE CARRIÈRES

projette des images visuelles, sonores, sensibles aux êtres humains. En son corps changeant, prend place une parole signifiante. La dénomination s'effectue en extirpant une réalité retenue dans l'oubli : il s'agit d'activer la mémoire en lui donnant vie par la Pleurante, qui matérialise cette réalité, ces noms oubliés. Le temps est fortifié par le présent, par la peau et la chair de la Pleurante, et retient l'être humain dans sa gravité terrestre. Le temps n'est pas une accélération vers la mort, mais une acceptation du réel et du passé : non pas un leurre, mais une forme vivante. Le rôle de la Pleurante est de consolider le poids du corps des hommes sur terre, d'arrimer leurs pieds au sol et d'inviter leur regard à scruter l'horizon. La Pleurante n'accélère pas la chute de l'homme, mais lui permet de poursuivre sa marche.

APPARITIONS DES LIEUX

Bibliographie

GERMAIN, Sylvie, *La Pleurante des rues de Prague*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

LOUETTE, Jean-François, « Sartre et la contingence », *Magazine littéraire*, n° 312, juillet-août 1993, p. 60-64.

Hadj Zitouni
Université du Québec à Montréal

Camus, le flâneur de l'absurde. Une lecture de *Noces*

Qui nous a retournés ainsi pour
que, quoi que nous fassions,
nous soyons dans l'attitude du
départ?

Rainer Maria Rilke, *Les élégies à Duino*.

Marcher, se déplacer d'un lieu à un autre, même à reculons, c'est le fait réel de ce mouvement qui fait qu'on avance et évolue dans le temps et dans l'espace. Les plus sages disaient que nous marchons bêtement vers notre mort, vers notre fin et qu'il s'agit d'une chose absurde. Dans *Le Mythe de Sisyphe*¹, Camus explique que l'homme peut dépasser sa condition absurde par sa lucidité, par sa révolte, qu'il n'existe pas d'autre monde et que le seul bonheur accessible à l'homme se trouve dans la communion avec le monde sensible. Ainsi, incontestablement, le déambulateur marche vers cette communion : « notre nature est dans le mouvement² », écrit Pascal.

Le déambulateur, en quelque sorte, marche en fuyant le réel présent et en souhaitant la rencontre d'un hypothétique futur. Il lui arrive parfois de se déplacer sans but précis : il marche alors parce qu'il ressent simplement le désir de le faire, le besoin de se distraire de son ordinaire. C'est comme

¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

² Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Flammarion, 1986, p. 85.

Hadj Zitouni, « Camus, le flâneur de l'absurde. Une lecture de *Noces* », André Carpentier et Alexis L'Allier [éd.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura » n° 10, 2004, p. 185-197.

CAMUS, LE FLÂNEUR DE L'ABSURDE

si, dans ce mouvement physique de la marche, l'homme retrouvait, dans cette conjonction du corps et de l'esprit, ses instruments de perception, un équilibre aiguisant sa pensée, une vision renouvelée des choses qui l'entourent et le traversent par moment. La marche témoigne de son existence, de son appartenance au monde. Une relecture de *L'homme révolté*³ nous mène à croire que l'action, le mouvement, est inhérent à la nature humaine, comme le pensaient les Grecs : il nous suffit de bouger et les choses bougeront autour de nous.

Pourquoi Camus? Parce que c'est un homme habité par un silence fécond et une solitude enrichissante. Aussi parce que sa philosophie de l'absurde est née d'une confrontation entre l'appel et le silence déraisonnable du monde. Il ne s'agit pas de ce silence qui émerge au moment où la parole s'interrompt, mais de celui qui préfigure la naissance de la parole. Camus est un de ces écrivains chez qui les mots ont longtemps mûri avant qu'il ne se livre à l'écriture. Il fait partie de ces auteurs dont les fondements philosophiques précèdent l'existence de l'œuvre. Il nous faut imaginer le Camus adepte de la marche en flâneur de l'absurde.

Dans *Noces*⁴, nous assistons à l'une des principales étapes de cette transformation. Il suffit de suivre Albert Camus, en flâneur du silence, dans le parcours de son récit, pour assister à un détachement progressif du corps répondant à l'appel du monde et devenant peu à peu réceptif à ses mystères. Comment un simple exercice de marche peut-il faire surgir, chez l'homme, le sentiment d'échapper à sa propre existence, la volonté de suivre son intuition, les sens devenant ce par quoi il communique avec le monde? Comment découvre-t-on et pense-t-on le monde à partir de l'espace qui se déploie au rythme de ses pas? En attendant, la vie, dans les lieux de *Noces*, demeure

³ Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

⁴ *Id.*, *Noces* suivi de *L'été*, Paris, Gallimard, 1959. Désormais, toutes les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *N*.

HADJ ZITOUNI

suspendue à quelque chose qui la dépasse infiniment. Et l'auteur de conclure que, d'après son expérience, l'homme doit se mettre en marche s'il veut un jour rencontrer le monde.

« Il y a un temps pour vivre, nous dit Camus dans *Noces*, et un temps pour témoigner de vivre » (*N*, p. 18). Tout notre propos provient d'une contemplation, d'une réflexion, qui précède le temps de l'écriture, un temps où la parole n'existe pas encore. C'est cette expérience de nature physique qui nous intéresse ici, qui nous invite à dégager une nouvelle facette de l'œuvre de Camus. Ainsi, dans sa dernière entrevue au journaliste du *US Venture* qui l'interrogeait sur ce que « les critiques français avaient pu négliger dans son œuvre », Camus répondait : « la part obscure, ce qu'il y a d'aveugle et d'instinctif⁵ ».

C'est un souvenir de l'espace foulé que l'écriture de l'absurde prolonge. Camus tente de nous faire partager cette pratique de la marche, davantage sensorielle que cognitive. Cette dimension, presque ignorée par les études sur Camus, fait partie de l'auteur lui-même : « il lui suffit de vivre de tout son corps et de témoigner de tout son cœur⁶ ». Chaque chose a son temps et l'écriture, qui peut engendrer des sensations originelles, représente alors une phase de soulagement et de repos. Ce qui la précède, c'est toute cette activité qui amène l'auteur à ce moment de repos. On retrouve la même lucidité, les mêmes interrogations sur cette venue à l'écriture chez Colette. Ainsi, à Renée Hamon, qui ne savait pas « ce qu'on doit mettre dans un livre », Colette répondait : « Moi non plus, figure-toi... On n'écrit pas un roman d'amour pendant qu'on fait l'amour⁷. »

⁵ Spector, Robert Donald, *Interview avec Albert Camus*, *US Venture* n° 3, décembre 1959.

⁶ *Ibid.*, p. 18-19.

⁷ Colette, *La naissance du jour*, Paris, Flammarion, 1984, p. 7.

CAMUS, LE FLÂNEUR DE L'ABSURDE

Ses promenades dans les villes de Tipasa et de Djemila, Camus les entame par une simple excursion dans des lieux antiques. Il marche simplement, librement. Il avance naïvement au milieu des ruines à la découverte de villes mortes. Il s'abandonne au mouvement de la marche, au bercement de son corps, au son de ses pas : il ouvre les yeux et son regard entreprend une course vigilante. « C'est la vie qui le façonne et le dirige⁸ », s'explique-t-il. Tous les paysages sont perçus exclusivement par ce regard jeté vers l'extérieur. Le mouvement du corps crée une rencontre entre l'homme et le monde, une tentative de communion qui ne peut que conduire à l'altruisme, au partage et à la générosité. Camus ne fait qu'un avec le monde qui l'entoure. Il entre en communion avec lui.

Suivons Camus dans ces promenades qui l'ont conduit, dans Tipasa et Djemila, à vivre une expérience singulière sur cette terre natale qui lui apparaît comme le lieu de l'intensité de la sensation, le lieu de son exaltation, qui éveille chez lui les germes de l'écriture. Tipasa, une ville romaine d'Algérie, située à 65 km d'Alger, est une ville en ruines figée dans le temps, le théâtre de plusieurs époques anciennes, une ville ouverte comme un livre d'histoire, qui invite à la curiosité du savoir. À distance, il est possible de la cerner d'un seul regard et de voir se fixer un à un ces villages de pêcheurs qui se sont greffés autour d'elle. Aujourd'hui, la plupart de ces villages ont été remplacés par des cités modernes brouillant un décor pourtant intact dans l'œuvre de Camus.

Djemila, c'est le désert sur les hauts plateaux constantinois, « [c]e n'est pas une ville où l'on s'arrête et que l'on dépasse » (N, p. 24). En fait, il s'agit plutôt d'un paysage ouvert, fouetté par des rafales de vent à perte de vue, d'un lieu peu accueillant, empreint d'une tonalité sombre et amère, où le soleil assèche, brûle et dévaste les

⁸ Albert Camus, *Carnets (mai 1935-février 1942)*, Paris, Gallimard, 1962, p. 82.

HADJ ZITOUNI

corps. Tipasa, quant à elle, permet de ressentir la plénitude, la satiété dans l'abandon à la nature, et plus spécifiquement au soleil et à la mer. À Djemila, le feu du soleil règne en pétrifiant les corps sans retenue.

Le récit de *Noces* débute lors d'une excursion ordinaire : une marche, des pas s'additionnent, des pieds s'élèvent et tombent, créant un mouvement du corps, une promenade dans une cité antique où l'homme se surprend à réfléchir sur son sort, sur sa vie. Camus n'arrive pas dans ces lieux avec l'innocence de l'enfant, ni même celle du premier homme, mais bien avec ses souvenirs et son expérience. Sa conscience du présent ne peut se dissocier d'un passé dont on ne connaît les limites. Alors, pourquoi ce paysage de Tipasa s'est-il inscrit dans sa mémoire au point de devenir une sorte de refuge mental dans la grisaille parisienne, pourquoi a-t-il écrit, vingt ans plus tard, *Retour à Tipasa*? Est-ce la masse du Chenoua (massif montagneux) qui l'a bouleversé, la plénitude d'une mer immobile ou le fait d'être « enfoncé parmi les odeurs sauvages et les concerts d'insectes somnolents » où Camus ouvrit « les yeux et [le] cœur à la grandeur insoutenable de ce ciel gorgé de chaleur » (*N*, p. 14)? Ou n'est-ce pas plutôt à cause de ce paysage magique, de « cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer » (*N*, p. 16)?

Tipasa constitue, de toute évidence, un lieu exceptionnel, tout autant par la nature imposante qui l'encadre que par les traces d'une civilisation disparue. L'entrée dans ce « royaume des ruines » invite à un voyage dans le passé : là se trouvait une rue avec les étals des marchands, là on voyait la demeure d'un riche patricien, ici le temple de Cérès où un prêtre lisait dans les entrailles d'une bête sacrifiée le destin d'une famille ou d'une nation, et des hommes marchaient, parlaient, riaient, s'injuriaient. Toute une vie. Camus ne relate pas ces envolées imaginaires de la mémoire. Sans doute, ces images ont-elles traversé ses pensées et ne les a-t-il pas retenues. Ce n'est pas à partir du regard qu'il porte et de la marche seulement que se

CAMUS, LE FLÂNEUR DE L'ABSURDE

construit son texte, mais il se fonde aussi sur l'éveil des souvenirs. Il faut être historien et questionner les ruines sur le passé. Au fond, ce qui intéresse l'auteur, c'est la présence de ces ruines dans ce qu'elles ont de permanent et dans l'idée qu'elles formulent quelque chose de durable, devant le passage du temps.

À Tipasa, Camus se trouve seul devant la mer, dans le vent, face au soleil, enfin libéré d'une histoire scellée. Il est heureux de partager ses multiples et permanentes découvertes de l'antique cité. Tout ici semble beau, invite au bonheur, à l'échange et à l'introspection. Il n'existe pas d'autre lieu où Camus se sente libre, aussi ouvert au monde et en relation directe avec lui-même. C'est dans cette forme de sensualité de l'instant qui s'impose que Camus trouve une grande part de son inspiration, une inspiration qui fait renaître l'espoir. Lautréamont, dont les œuvres ont nourri la pensée de Camus, écrivait à l'éditeur Verbroekhoven : « vous savez, j'ai renié mon passé, je ne chante plus que l'espoir⁹ ». Cet espoir renvoie à celui d'un présent en mouvement. « Les Grecs avaient bien raison de faire sortir de la boîte de Pandore l'espoir comme le plus terrible des maux » (N, p. 49), dit Camus. Pour ce dernier, « il n'y a de vérité que du corps, de l'instant, et de ce monde-ci, en sorte que tous les sortilèges du lendemain, qui font vivre l'homme dans un avenir plus au moins lointain, sont menteurs et funestes¹⁰ ». L'auteur de *Noces* évoque, décrit et exalte la magie, autant réelle que poétique, de ce bonheur momentané.

En outre, la déambulation, ne renvoie pas seulement au fait de se déplacer d'un lieu à un autre, mais aussi au fait de donner libre cours au regard, au rythme du corps, sans retenue aucune. Avec *Noces*, faute de biens matériels ou de richesse, Camus invite le lecteur à vivre au contact

⁹ Jean D'Ormesson, *Une autre histoire de la littérature française. Tome 2*, Paris, Nil Édition, 1997, p. 188.

¹⁰ Joseph Hermet, *À la rencontre d'Albert Camus*, Paris, Beauchesne, coll. « Beauchesne Essai », 1990, p. 56.

HADJ ZITOUNI

permanent de la nature et de ses variations. Le seul profit de l'existence, suggère-t-il, c'est d'en profiter pleinement, de la vivre intensément. Même si l'observateur ordinaire n'y voit qu'une forme de jouissance inconséquente ou déraisonnable, la vie n'a pourtant de sens qu'à travers ce que chacun peut en tirer. Selon Camus, « [i]l vient toujours un moment où l'on a trop vu un paysage, de même qu'il faut longtemps avant qu'on l'ait assez vu. Les montagnes, le ciel, la mer sont comme des visages dont on découvre l'aridité et la splendeur à force de regarder au lieu de voir. Mais tout visage pour être éloquent doit subir un certain renouvellement » (*N*, p. 19).

À la lecture de *Noces*, nous nous sentons conduits dans cette aventure silencieuse, entraînés par le vide qui déploie l'étendue et la magie des lieux. Nous semblons lancés dans un vaste espace, là où la parole devient inutile, où le corps, par son mouvement, se prononce, s'énonce. Il devient source vitale, principe de vie et d'individuation. Il se donne comme texte à déchiffrer. Il parle en se taisant, élaborant son propre langage. Tout se passe comme si le corps demandait à l'écriture de se mettre à l'œuvre, d'advenir.

Après chaque description de paysage, le narrateur camusien avance, marche pour découvrir du nouveau : au bout d'une ligne droite, il découvre l'entrée menant à un univers bleu pigmenté de jaune qui s'épanouit sous le soupire odorant et âcre de la terre en Algérie. Au fur et à mesure, la présence de la nature s'accroît, la mer enfle, assaille les rochers de vagues mesurées, mais rondes et pleines : « Les yeux tentent vainement de saisir autre chose que les gouttes de lumière et de couleurs qui tremblent au bord des cils. L'odeur volumineuse des plantes aromatiques racle la gorge et suffoque dans la chaleur énorme » (*N*, p. 11).

Tipasa enseigne à Camus que le bonheur relève du présent, non pas celui de l'écriture, mais celui qui précède l'écriture, du regard et de la contemplation, de cette

CAMUS, LE FLÂNEUR DE L'ABSURDE

interpellation du monde extérieur, devenu objet du bonheur, de la joie, de la jouissance. Il nous semble parfois que la conscience fige le temps et inscrit l'expérience hors de toute durée. En effet, les moments d'extase vécus à Tipasa par l'auteur de *Noces* donnent l'impression que notre flâneur fusionnait de façon intemporelle avec l'espace. En avril 1938, Camus écrit à Blanche Balain : « Dans ces paysages désolés et desséchés, dans ces paysages que j'aime par-dessus tout en Algérie, j'ai toujours su trouver une leçon de dénuement et d'amertume qui me rendait presque toujours à moi même. C'est-à-dire à peu près à la conscience de ce que je devais être¹¹ ». « Oui, je suis « grand libertinage de la nature, de la mer et du désert », un « jour de noces avec le monde » (N, p. 13). À Tipasa, l'auteur vit ce moment d'intensité où il se lie à la nature. Les bruissements les plus imperceptibles s'estompent face au noir, « Chenoua [...] prend racine dans les collines du village et s'ébranle d'un rythme sûr et pesant pour aller s'élancer dans la mer » (N, p. 11). Le regard se détache, s'éloigne avec l'âme autour de ces colonnes romaines qui s'élancent vers le ciel. Suivant la cadence des pas, ces colonnes paraissent errer dans un amphithéâtre où quelques moutons broutent une herbe grasse. Des gradins supérieurs, il est possible, en un regard circulaire, de reconstituer les lignes harmonieuses du petit théâtre, du nymphée aux marbres brisés, des villas dont subsistent les fondations et quelques riches pavements estompés à force de temps et de pas. Plus loin, vers l'est, des nécropoles ouvertes glissent jusqu'au ressac des vagues, toutes festonnées de lentisques, saxifrages ou giroflées, somptueux cimetière marin où chaque homme semble renaître au contact d'une mer féconde. En ce vaste amphithéâtre ouvert sur le Chenoua et cerné d'un rideau d'oliviers, de mimosas, de chênes verts et d'eucalyptus, les ruines alors prennent vie et, dans leur hymen avec les flots, incitent à céder au culte de Tanit.

¹¹ José Lenzini, *L'Algérie de Camus*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Les chemins de l'œuvre », 1987, p. 107.

HADJ ZITOUNI

Camus va, au cœur de cette cité, avec calme et bonheur, tous ses sens offerts à la volupté du monde : il vit un grand jour de noces avec le monde. À la fois observateur et acteur, il parvient dès lors à s'insérer parfaitement au sein de cette exaltation dionysiaque. Il s'engage dans un érotisme qui conserve toutefois une certaine pudeur. Les éléments de la nature se marient pour repousser la mort; l'homme se donne tout entier à la vie. Puis il s'arrête un moment. Il avance encore dans la cité. Il s'assoie sur une marche, au pied d'une colonne ou près d'un pan de mur. Dans le silence, Camus s'imprègne de la splendeur de cette nature qui se métamorphose suivant l'angle du regard, selon les extravagances ou les caprices de la lumière dans les arbres, sous les taillis, sur les ruines ou sur l'eau : « À Tipasa, je vois équivalent à je crois et je ne m'obstine pas à nier que ma main peut toucher et mes lèvres caresser. » (*N*, p. 18) Ces mots, qui naissent exclusivement du silence et du mouvement, annihilent la peur de la mort.

Cette déambulation libre, créatrice, s'inscrit également dans le corps du visiteur nonchalant qui devient une sorte de canal, comme peut l'être le regard. Des sensations traversent et filtrent en effet les frontières du corps. En caressant la pierre grêle d'un sarcophage, en cueillant un brin d'absinthe qu'il écrase lentement entre ses doigts pour en percevoir l'essence subtile ou forte, Camus se prouve à lui-même que ces moments de bonheur sont bel et bien réels, que son corps fusionne momentanément avec le reste du monde. Il s'ouvre à cette communion qui se fait entre lui et l'univers qui l'entoure : « par [ma peau], dit Camus, je déchiffrais l'écriture du monde » (*N*, p. 25). Il faut avancer vers l'eau et le ciel, œil et corps ouverts, et revendiquer avec passion cette exubérance physique, cette profonde union de l'homme avec la nature. « Cette image toute particulière, disait Bergson, qui persiste au milieu des autres et que j'appelle mon corps, constitue à chaque instant, une coupe transversale de l'universel devenir. C'est donc le lieu de passage des mouvements reçus et renvoyés, le trait d'union entre les choses qui agissent sur moi et les choses sur

CAMUS, LE FLÂNEUR DE L'ABSURDE

lesquelles j'agis, le siège, en un mot, des phénomènes sensori-moteurs¹². »

Camus identifie une autre dimension propre à la déambulation, soit la jouissance : « j'appelle imbécile celui qui a peur de jouir » (N, p. 18). La jouissance s'offre au prix de cet effort de la marche. L'écrivain l'évoque par ces mots : « nous marchons à la rencontre de l'amour et du désir » (N, p. 13). La mer, par ses mouvements capricieux, charme ce visiteur et l'invite à enfile son maillot, à se glisser dans l'élément fluide à la manière d'un grand squalo. Dans la vague longue, il ressent tout de suite « le saisissement, la montée d'une glue froide et opaque » (N, p. 15) et cette impression de glisser dans un lit moelleux ouvert comme une marée qui s'empare de son corps. Il s'éloigne de la rive jusqu'à atteindre cette insondable cachette dans les entrailles de la mer : « Les objets situés autour de nous, écrit Bergson en avertissement, représentent, à des degrés différents, une action que nous pouvons accomplir sur les choses ou que nous devons subir d'elles¹³. »

Il faut beaucoup de temps, nous dit Camus, pour arriver à Djemila, contrée désertique. En atteignant cette ville, il éprouve un immense regret d'avoir traversé cette distance en avion, de n'avoir pu faire cette longue route, de n'avoir pu saisir les changements de paysages et de reliefs, de lumière, de couleurs. Le désert, c'est d'une certaine manière le miroir de l'homme, le territoire sans bornes et sans repères où il n'a ni le loisir, ni la faculté de se raccrocher aux autres par la parole ou par le regard. Il convient alors de lier ses gestes au monde : « je suis ce vent et dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. Et jamais je n'ai senti, si avant, à la fois mon détachement de moi-même et ma présence au monde » (N, p. 26).

¹² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1982 p. 168.

¹³ *Ibid.*, p. 160.

HADJ ZITOUNI

Ces ruines au milieu du désert, cette ville morte, font sentir à Camus son dénuement et évoquent sa propre mort : « il ne me plaît pas de croire que la mort ouvre sur une autre vie. Elle est pour moi une porte fermée » (*N*, p. 27). Puis il continue en disant que « dans cette grande confusion du vent et du soleil qui mêle aux ruines la lumière, quelque chose se forge qui donne à l'homme la mesure de son identité » (*N*, p. 24). Le vent, à Djemila, trace le portrait d'une de ces journées de marche habituelle, parmi les hommes du désert. Camus déambule dans les venelles ombragées, s'arrêtant près d'un étal regorgeant d'épices colorées et parfumées, respirant à plein nez ces odeurs oubliées, curieux mélange de piment doux, de jasmin et de cannelle.

Il marque une halte dans ce bar sombre où le cliquetis des dominos couvre les cris des joueurs. Il savoure longuement un thé à la menthe, épais et brûlant, servi dans un petit verre opaque orné de motifs verts et rouges; il s'attarde là, accoudé à ce comptoir poisseux. Puis, c'est le retour à la lumière du jour, dans cette foule qui glisse indolente vers on ne sait quel destin¹⁴.

Partant de son expérience, Camus témoigne de la force et du courage de ce peuple du désert :

Si longuement frotté du vent, secoué depuis plus d'une heure, étourdi de résistance, je perdais conscience du dessin que traçais mon corps... j'étais par le vent, usé jusqu'à l'âme... j'étais un peu de cette force selon laquelle je flottais, puis beaucoup, puis elle enfin, confondant les battement de mon sang et les grands coups sonores de ce cœur partout présent de la nature (*N*, p. 25).

¹⁴ José Lenzini, *op. cit.*, p. 105.

CAMUS, LE FLÂNEUR DE L'ABSURDE

Là, il pense à ces hommes énigmatiques et silencieux qui, depuis les temps les plus reculés, vivent sur les vastes étendues de sable d'un « pays démesuré », cheminant inlassablement, sans jamais se soucier de l'oasis quittée ou de celle à retrouver, sans obéir à un désir de conquête ou de possession. Ce sont de véritables seigneurs misérables et libres d'un étrange univers.

Ce vaste désert peut-il lui rappeler le silence de la mer et de la pierre? Chose certaine, Camus ne s'y perd pas : il s'y retrouve plutôt dans la sensation du mouvement d'un lieu à un autre. Ainsi, l'espace demeure, comme une ouverture entre lui et cette terre natale.

HADJ ZITOUNI

Bibliographie

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1959.

CAMUS, Albert, *Carnets (mai 1935-février 1942)*, Paris, Gallimard, 1962.

_____, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

_____, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

_____, *Noces suivi de L'été*, Paris, Gallimard, 1959.

COLETTE, *La naissance du jour*, Paris, Flammarion, 1984.

D'ORMESSON, Jean, *Une autre histoire de la littérature française. Tome 2*, Paris, Nil éditions, 1999.

HERMET, Joseph, *À la rencontre d'Albert Camus : Le dur chemin de la liberté*, Paris, Beauchesne, coll. « Beauchesne Essais », 1990.

LENZINI, José, *L'Algérie de Camus*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Les chemins de l'œuvre », 1987.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris, Flammarion, 1986.

SPECTOR, Robert Donald, *Interview avec Albert Camus*, US Venture n° 3, décembre 1959, p. 25-40.

Collection «Figura»

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau, (dir.), «Désert, nomadisme, altérité», n° 1, 2000.

Anne Élaïne Cliche et Bertrand Gervais, (dir.), «Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable», n° 2, 2001.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès, (dir.), «Utopies en Canada», n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel, (dir.), «Archive et fabrique du texte littéraire», n°4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré, (dir.), «La science par ceux qui ne la font pas», n°5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent, (dir.), «L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses», n° 6, 2002.

Rachel Bouvet et François Foley, (dir.), «Pratiques de l'espace en littérature», n° 7, 2002.

Anne Élaïne Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier, (dir.), «Imaginaire et transcendance», n°8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, (dir.), «Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels», n°9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier, (dir.), «Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain», n°10, 2004.

Université du Québec à Montréal
Département d'études littéraires
Case postale 8888
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
H3C 3P8

Téléphone: (514) 987-4125
Télécopieur: (514) 987-8218

Figura
Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire
figura@uqam.ca
<http://www.figura.uqam.ca>