

RACHEL BOUVET

VERS UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE

Lectures de
Kenneth WHITE
Victor SEGALEN
J.-M. G. LE CLÉZIO

VERS UNE APPROCHE
GÉOPOÉTIQUE

Membre de
L'ASSOCIATION
NATIONALE
DES ÉDITEURS
DE LIVRES

Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2

Téléphone : 418 657-4399

Télécopieur : 418 657-2096

Courriel : puq@puq.ca

Internet : www.puq.ca

Diffusion/Distribution :

- CANADA** Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) J7H 1N7
Tél. : 450 434-0306 / 1 800 363-2864
- FRANCE** AFPU-D – Association française des Presses d'université
Sodis, 128, avenue du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77403 Lagny, France – Tél. : 01 60 07 82 99
- BELGIQUE** Patrimoine SPRL, avenue Milcamps 119, 1030 Bruxelles, Belgique – Tél. : 02 7366847
- SUISSE** Servidis SA, Chemin des Chalets 7, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél. : 022 960.95.32



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

VERS UNE APPROCHE GÉOPOÉTIQUE

Lectures de
Kenneth WHITE
Victor SEGALEN
J.-M. G. LE CLÉZIO

RACHEL BOUVET



Presses de l'Université du Québec

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

Bouvet, Rachel, 1964-

Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, Victor Segalen,
J.-M. G. Le Clézio

Comprend des références bibliographiques.

ISBN 978-2-7605-4265-5

1. Géographie dans la littérature. 2. Poétique. 3. White, Kenneth, 1936-
– Critique et interprétation. 4. Segalen, Victor, 1878-1919 – Critique et interprétation.
5. Le Clézio, J.-M. G. (Jean-Marie Gustave), 1940- – Critique et interprétation. I. Titre.
PN56.G48B68 2015 809'.9332 C2015-940056-2

Les Presses de l'Université du Québec
reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada
par l'entremise du Fonds du livre du Canada
et du Conseil des Arts du Canada pour leurs activités d'édition.
Elles remercient également la Société de développement
des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.

Conception graphique

Richard Hodgson

Photographie de la couverture

Côte bretonne, **Rachel Bouvet**

Mise en pages

Le Graphe

Dépôt légal : 2^e trimestre 2015

- › *Bibliothèque et Archives nationales du Québec*
- › *Bibliothèque et Archives Canada*

© 2015 – Presses de l'Université du Québec

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

Imprimé au Canada

À Jean, Éric, Ken, André, Hélène, Pascal,
Jean-Claude, Denise, Bertrand, Julien, Chloë
et tous ceux qui ont embarqué à bord de *La Traversée*

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos

La Bretagne comme ancrage	XIII
---------------------------	------

Première escale

La géopoétique fondée par Kenneth White	1
1.1. Amarrage	3
<i>Balises</i>	5
<i>Cordages</i>	7
<i>L'archipel</i>	11
<i>Le mouvement et la question de l'altérité</i>	23
<i>Le dehors et la question du paysage</i>	26
<i>L'atelier nomade et la recherche de nouveaux territoires</i>	33
1.2. L'acte de paysage	42
<i>Les Grands Sites</i>	44
<i>Paroles de lauzes</i>	50
1.3. Marges et résistances	56
<i>L'arrière-pays gaspésien, aux marges de l'espace habité</i>	57
<i>Résistance et écoumène</i>	60
<i>La poétique de la trace</i>	63
1.4. Cartes et compas	71
<i>Qu'est-ce qu'une carte ?</i>	71
<i>L'imaginaire cartographique, entre exploration et navigation</i>	73
<i>De la carte au calque</i>	77
<i>Navigation géopoétique à travers les cartes</i>	79
<i>De la carte au poème</i>	82
<i>L'invention de nouvelles conventions cartographiques</i>	83
<i>La carte en prise sur le dehors</i>	85

Deuxième escale

Lecture et altérité chez Victor Segalen	91
2.1. La lecture en question dans <i>Peintures</i>	93
<i>Cheminer pas à pas à travers le texte</i>	95
<i>Une lecture nomade</i>	98
<i>Énigme et fascination</i>	100
<i>Le choc du divers</i>	102
<i>Lecteurs complices</i>	106
2.2. Le « dehors savoureux » dans <i>Équipée</i>	108
<i>Au pays du réel</i>	109
<i>La chambre aux porcelaines</i>	110
<i>La figure du col</i>	113
<i>Le choc du divers et le renouvellement des figures</i>	117
<i>Une lecture escarpée</i>	119
2.3. La spatialité troublée dans <i>René Leys</i>	122
<i>Entrer à reculons</i>	123
<i>Vivre en parallèle</i>	124
<i>Les noms et les lieux</i>	126
<i>Le centre inaccessible</i>	127
<i>Renversement et refiguration de l'espace</i>	128
<i>La confusion dans le labyrinthe</i>	131
<i>La carte comme échiquier</i>	131
<i>Habiter la maison, la ville, le monde</i>	133
2.4. À la croisée des cultures: la rencontre des <i>Immémoriaux</i>	136
<i>Pacte de lecture et immersion culturelle</i>	137
<i>Décentrement et déstabilisation</i>	139
<i>Parole et lecture</i>	146
2.5. Figures de la mer chez Segalen et Le Clézio:	
du récif à la vague	152
<i>La mer et l'écriture</i>	153
<i>Mappemondes, cartes et récifs</i>	156
<i>De la Méditerranée à l'océan Indien</i>	158
<i>La mer, figure de la limite</i>	160
<i>L'exotisme et l'idée de limite</i>	161
<i>Le brassage culturel, les vagues et la fluidité</i>	162

Troisième escale

Topographie des espaces aquatiques et désertiques chez J.-M. G. Le Clézio	169
3.1. Pour une approche géopoétique de l'espace romanesque	171
<i>L'espace romanesque et la géographie</i>	172
<i>Géographie littéraire, géocritique et géopoétique</i>	174
<i>Un espace figuré</i>	180
<i>Le point d'ancrage du paysage</i>	182
<i>La ligne, le parcours et la frontière</i>	185
<i>La surface de la carte</i>	187
<i>Des volumes à habiter</i>	189
3.2. L'espace désertique, du roman au récit de voyage	192
<i>Les dimensions onirique et cosmique du paysage désertique</i>	195
<i>La brume de sable</i>	196
<i>Le parcours et les cartes</i>	199
3.3. L'expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit	200
<i>La vision panoramique de l'immensité</i>	203
<i>À l'horizon, les mirages</i>	207
<i>L'immensité intime et l'apprentissage du bonheur</i>	208
3.4. La géographie des frontières	211
<i>Altérité et spatialité</i>	213
<i>La frontière</i>	214
<i>L'altérité binaire</i>	215
<i>L'altérité des frontières</i>	217
<i>La lecture et les mouvements de distanciation</i>	218
3.5. Autour de la Méditerranée : l'espace aquatique et les lieux de précarité	221
<i>Habiter un lieu de précarité</i>	223
<i>Habiter le monde, une pratique des lieux fondée sur la mobilité</i>	230
<i>Suivre le mouvement des eaux douces et salées</i>	233
<i>La dimension cosmique de l'habiter</i>	235

Conclusion	237
------------	-----

Annexes

1 – Ateliers nomades et carnets de navigation de La Traversée	245
2 – Articles parus	247

Bibliographie	249
---------------	-----

AVANT-PROPOS

La Bretagne comme ancrage

À l'orée de ce livre, j'aimerais évoquer un paysage, celui de l'océan tel qu'on peut l'observer le long des côtes bretonnes sculptées par l'eau et le vent. Un paysage longuement écouté, goûté, humé, aimé, contemplé depuis les hautes falaises, en marchant sur le sable, ou en étant bousculée par les vagues, un paysage ayant laissé en moi des traces durables puisqu'il m'habite depuis l'enfance. C'est face à l'horizon marin que j'ai connu les premiers moments d'émerveillement face à la beauté du monde. Je suis restée sous l'emprise de cet élan si particulier fait de désir et de curiosité que suscite la vastitude, positionnant l'esprit dans un mouvement d'ouverture. Un élan qui anime aussi la géopoétique, ainsi que je l'expliquerai plus loin.

Si ce paysage fondateur me procure un sentiment d'être au monde d'une telle intensité, c'est sans doute parce que mon ancrage y est très profond. Mais qui dit ancrage annonce en même temps le départ, le voyage. C'est tout le contraire d'un enracinement, d'une fixation de l'identité dans un territoire. Lors d'un récent séjour à Brest dans le Finistère, j'ai compris pourquoi il m'est si difficile de faire ce que la plupart des gens font sans mal, c'est-à-dire habiter un même pays toute une vie durant. J'ai beau faire, je ne peux m'empêcher de me projeter vers un ailleurs, vers des lointains inconnus qui m'attirent comme des aimants, puis vers des territoires connus et aimés qui me ramènent à eux, où que j'aie. Le fait est que je ne peux rester trop longtemps éloignée de la Bretagne. Après un certain temps, je ressens une douleur sourde, un mal à l'âme qui me fait chavirer, rendant le quotidien insupportable. Je ressens le besoin, physique, de marcher sur le sentier des douaniers pour rêver pendant des heures, de m'asseoir près des touffes de bruyère pour que mes pensées puissent

se dévider dans les bourrasques et suivre les lacis de l'écume en bas des rochers, de nager dans l'eau salée jusqu'à être totalement submergée par la fascination sans bornes que procure l'océan.

Alors j'y retourne, encore et toujours. La lame de fond qui me ramène à mon ancrage premier apporte à chaque fois son lot de découvertes. J'ai intégré sans m'en rendre compte le mouvement du ressac, un mouvement devenu tellement familier qu'il fait maintenant partie de mon identité. Ceux qui ont vécu près de la mer comprendront comment un tel accord avec l'élément aquatique en vient à se nouer, comment on finit par incorporer le rythme de la houle. Un calme intérieur nous habite après d'interminables marches le long de l'océan, le regard rivé sur les vagues ou sur les goélands, la peau et les cheveux caressés par le vent, et le bruit réconfortant de la mer toute proche, se fracassant sur les rochers aux formes extravagantes. Le paysage maritime est soumis à une tension constante entre la crête et le creux de la vague, entre le flux et le reflux, entre le proche et le lointain. Il vibre au rythme cosmique de la marée, tributaire de la force d'attraction de la Lune. Tandis que les chocs répétés de l'eau sur la pierre et les rafales soufflant sur la lande cisèlent le granite, les vagues remuent sans arrêt les algues, les coquillages ainsi que les fines particules recouvrant la grève et finissent par arrondir les pierres prises dans leur roulis. Vivre à l'unisson de cette force gigantesque, sublime, c'est aussi côtoyer une douceur infinie, celle du galet dans le creux de la paume, celle du sable sous le pied, celle du souffle sous l'aile de la mouette.

Après plusieurs années de recherches ayant porté entre autres sur les œuvres de Victor Segalen, Kenneth White et J.-M. G. Le Clézio, je me suis aperçue que ces trois écrivains voyageurs avaient en commun non pas un paysage fondateur ou un paysage de prédilection, mais un ancrage : celui de la Bretagne. Certes, leur lien à cette presqu'île se décline de différentes façons, y compris sur le plan géographique : Segalen naviguait surtout entre le Finistère Nord et le Pacifique, Kenneth White vogue principalement entre les Côtes-d'Armor et l'Écosse, J.-M. G. Le Clézio entre le Finistère Sud et le Nouveau-Mexique en passant par le Morbihan, l'océan Indien et la Méditerranée. À eux trois, ils me font faire le tour de la Bretagne et le tour du monde, ce qui n'est pas rien. Si ces trois auteurs partagent un ancrage breton, je ne chercherai pas pour autant à comparer leur démarche d'écriture. Ce qui m'intéresse, c'est de réfléchir à la dimension

géographique de l'acte de lecture. Chaque lectrice, chaque lecteur est habité par des paysages, par des questionnements existentiels singuliers. Toute perspective de lecture est liée à un ancrage géographique : voilà ce que l'on omet trop souvent de dire. J'ai longtemps cru que seul l'intérêt pour les œuvres avait guidé mon choix, avant de réaliser que tout partait de cet ancrage breton : la sensibilité accrue aux paysages maritimes et désertiques, la découverte de la géopoétique et la réflexion sur l'altérité.

Empreint de force et de douceur tout à la fois, le paysage maritime accueille autant les déchainements les plus formidables lorsque des tempêtes font rage que les sons mélodieux des flûtes ou des harpes celtiques en temps d'accalmie. Car cette péninsule bordée d'îles bruisse de musique, de paroles et de légendes en trois langues distinctes, des langues qui se sont frottées les unes aux autres, en se métissant parfois. Le courant menace toujours d'emporter deux d'entre elles : le breton et le gallo, toutes deux considérées comme des langues en grand danger d'extinction par l'Unesco. Le breton, pour moi, c'est avant tout une langue chantée, celle que l'on fredonnait dans les fest-noz, une langue qui suscitait des sentiments ambivalents chez ceux à qui on ne l'avait pas transmise, au nom de la modernité, et qui déclenchait aussi des passions. L'historienne Mona Ozouf souligne, dans *Composition française*, l'un des plus grands paradoxes de la Révolution française, qu'elle a étudiée longtemps en tant qu'héritière des valeurs républicaines, c'est-à-dire avec une posture de l'intérieur l'obligeant à occulter ses origines bretonnes¹. Il lui a fallu de longues années avant de raconter le clivage ayant marqué son enfance : d'un côté, une idéologie républicaine, dont le français était la seule langue reconnue, de l'autre, la culture bretonne, catholique, reposant sur des coutumes ancestrales. Le français s'est imposé par la force en Bretagne : au nom de l'égalité, les instituteurs se sont chargés d'anéantir le breton en instaurant une culture de la honte ; au nom de la liberté, on a refusé aux gens le droit fondamental de penser dans une langue autre que le français. Qui se souvient que « baragouiner » a pour étymologie *bara*, « pain », et *gwin*, « vin », des aliments que les pèlerins d'abord, et les soldats ensuite, quémandaient dans les régions de France où l'on se gaussait de leur manière ridicule de parler, au point où seule cette connotation péjorative, aux relents xénophobes,

1. Mona Ozouf, *Composition française. Retour sur une enfance bretonne*, Paris, Gallimard, 2009.

a subsisté dans l’imaginaire de la langue ? Ou encore que « plouc » vient de *plou*, « paroisse », faisant partie de nombreux toponymes bretons tels que Plougastel, Ploumanac’h, Plouha, Plouharnel, Ploumilliau... ? C’est une langue que je n’ai jamais parlée, mais comme la chanson et la musique dépassent largement les limites de la Basse-Bretagne, je l’ai souvent entendue. Ses sonorités ont accompagné mes rêves d’adolescente après des soirées passées à la fredonner dans les fest-noz et les festivals, à danser au rythme des bourrées, des An Dro, des gavottes et des laridés, à reprendre en chœur des paroles dont le sens m’échappait. Elle suscitait des sentiments ambivalents chez ceux qui en avaient été privés ou qui ne parvenaient pas à s’extirper du clivage allant de pair avec son héritage. On luttait, on lutte encore, pour sa survie.

Le gallo, c’était la langue parlée en Haute-Bretagne, celle que j’entendais à l’occasion des visites familiales chez mes grands-parents paternels, une langue que la génération de mes parents a dû taire et refouler pour pouvoir s’intégrer dans les institutions françaises et évoluer dans la sphère sociale. Est-ce parce qu’elle était considérée à l’époque comme un patois, un idiome beaucoup moins noble que le breton, appartenant quant à lui à la famille des langues celtiques ? Toujours est-il que cette langue d’oïl, dérivée du bas latin comme le français, s’évanouissait peu à peu sans que personne ou presque s’en soucie. Cela semblait suivre le cours des choses, un peu comme si elle s’était usée au cours des siècles au contact du français, la seule langue admise à la ville, à l’école, dans la maison où nous grandissions. Ce n’est que récemment, en partageant l’exaltation de mon père redécouvrant les mots de son enfance dans un dictionnaire gallo-français, que j’ai pu mesurer l’importance de cette mémoire occultée et les conséquences de cette acculturation². S’il lui a fallu attendre l’âge de la retraite pour se réapproprier sa langue maternelle, c’est sans doute parce qu’il lui était nécessaire de se dégager du milieu du travail pour retrouver cette part de lui-même enfouie sous la honte. À moins que ce ne soit le fait

2. Henriette Walter, professeure de linguistique à l’Université de Haute-Bretagne (à Rennes), a étudié le cas du gallo dans son ouvrage intitulé *Aventures et mésaventures des langues de France*, Paris, Honoré Champion, 2012. Thierry Jigourel écrit à ce sujet : « Les Hauts-Bretons savent maintenant qu’ils ne parlent pas “patois” mais “gallo”, c’est-à-dire une langue romane de la grande famille des langues d’oïl, qui, pour avoir eu moins de chance que le français c’est-à-dire la langue francienne parlée autour de Paris et propulsée unique langue officielle d’un Hexagone décidément bien psychorigide, n’en est pas moins une langue et digne de respect. » (*Parler et chansons de nos grands-pères en gallo. La langue de Haute-Bretagne*, Romorantin, Éditions CPE, 2011, p. 8).

de bêcher et de retourner les mottes de terre du jardin du matin au soir qui a fait ressurgir sans qu'il y prenne garde les mots gallésans, profondément liés à la ruralité.

Le prisme langagier à travers lequel nous découvrons la terre, la mer, l'humain, la musique, joue un rôle déterminant dans notre rapport au monde ; il laisse son empreinte, sa marque, dans notre manière d'exister, de comprendre les choses qui nous entourent. Ceux qui ont la Bretagne comme ancrage linguistique ont sans doute un jour éprouvé la tension découlant de la diversité des langues. Côtayer une langue sans la connaître vraiment, c'est un peu comme entendre des voix s'éteignant dans le lointain, apparaissant déformées en raison de la distance, des voix qui n'ont plus la force de proférer les sons habituels alors qu'elles ont habité les alentours pendant des générations. Des langues fantômes en quelque sorte, dont les toponymes et les patronymes gardent les traces. Quoi d'étonnant dès lors à ce que les questions de langue et d'altérité me préoccupent ? Comment pourrait-il en être autrement quand on assiste à la disparition dans l'indifférence la plus complète d'une langue parlée durant une dizaine de siècles ? Installée au Québec depuis plus de vingt ans, j'ai appris ce que signifie lutter pour la survie d'une langue. Non pas que je sois nostalgique par rapport à ces langues en voie d'extinction ou révoltée au point de malmenager les institutions, mais je demeure convaincue que la richesse réside dans la diversité des idiomes, dans la traversée des langues et des cultures, qui se sont de tout temps succédé et entremêlées. La certitude d'une langue enfouie, d'une altérité en soi, voilà ce que le mouvement incessant de la mer me murmure, ce qui forme le flux et le reflux de ma pensée, ce qui oriente mes pérégrinations vers le lointain. Or, pour dénouer un nœud, il faut se familiariser avec les cordages, devenir aussi habile qu'un marin sur son embarcation, apprendre à reconnaître les différents types d'attaches. L'impossibilité de parler la langue de mes ancêtres, de l'aimer, de la reconnaître, a sans doute aiguisé mon désir d'en connaître d'autres, très éloignées, comme la langue arabe, apprise à vingt ans ; de la même façon que cette altérité a suscité un intérêt chez moi pour des paysages aux antipodes du paysage maritime, comme celui du désert. À bien y penser, les dunes du Sahara ont d'abord été perçues dans l'imaginaire occidental à partir de la métaphore marine, joignant dans une seule image le rivage et l'erg, l'île et l'oasis, les bateaux et les caravanes.

L'inversion du regard ou, tout au moins, la transformation du regard grâce à la distanciation qu'offre le lointain, est une étape essentielle dans la compréhension de ce qui est proche, qu'il s'agisse de paysage ou de langue. L'immensité marine et l'immensité désertique forment les deux versants d'une immensité intime que je ne cesse de rechercher autour du monde et dans la littérature.

C'est à partir de cet ancrage géographique et culturel que j'ai lu les textes de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio. Dans ce livre, je ferai souvent appel à la géographie, aussi bien à la géographie physique qu'à la géographie humaine, avec les questions de paysage, de carte, de territoire, d'archipel, de frontière. Les liens entre littérature et géographie se sont beaucoup développés ces dernières années, mais leur histoire reste somme toute assez récente. La géographie littéraire en est encore au stade de l'émergence.

Dans le premier chapitre, je présenterai la géopoétique à partir des propositions de Kenneth White, fondateur de l'Institut international de géopoétique, dont le siège social se trouve sur la côte de granite rose, à Trébeurden. Liée à l'exploration du dehors, la géopoétique a suscité des rapprochements entre littérature et géographie tout en mettant à contribution la philosophie et les arts ; il s'agit en effet d'un champ transdisciplinaire ouvert à la recherche et à la création. Après avoir donné quelques éléments de définition, j'expliquerai en quoi consiste un atelier nomade, une activité au cœur de l'approche mise sur pied au Québec, là où s'est développé l'un des plus grands îlots de l'Archipel géopoétique. À partir des essais de White et de certaines notions empruntées à la géographie, comme celles d'acte de paysage ou d'écoumène, je montrerai comment la géopoétique permet de déployer une approche singulière des paysages, aussi bien ceux des grands sites naturels protégés que ceux en proie aux transformations. Je m'intéresserai aussi à la question de la marge, à la résistance par rapport aux systèmes en vigueur dans la société occidentale puisque l'un des buts de la géopoétique, en offrant un point de vue décentré, est de déclencher une critique radicale. Enfin, j'étudierai ce merveilleux outil des géographes qu'est la carte en évitant de le réduire à un seul de ses aspects, comme cela arrive trop souvent, et en ciblant de nouvelles bases à partir desquelles ouvrir le champ géopoétique.

Le chapitre suivant donnera l'occasion de mieux connaître l'une des inspirations majeures de la géopoétique, Victor Segalen. Kenneth White a consacré plusieurs essais à cet auteur, sur lequel il revient de manière récurrente. Il se trouve que le premier livre de White que j'ai lu, *Théorie et pratique du voyage*, est celui qu'il a consacré à Segalen, ce qui a contribué à les rapprocher dans mon esprit. Quelques traces segaleniennes subsistent à Brest, sa ville natale, et dans la forêt du Huelgoat, où il est mort, mais ce sont ses voyages en Polynésie et en Chine qui ont profondément marqué son écriture. Mort trop jeune, beaucoup trop jeune, à l'âge de quarante et un ans, il n'a pas pu concrétiser son projet d'écrire un second tome des *Immémoriaux*, dans lequel il aurait pu raconter la disparition de la langue et de la culture bretonnes, comme il l'avait fait pour les Tahitiens. L'attrait pour le lointain, pour les langues étrangères – le tahitien et le mandarin – contrebalance le malaise lié à la région qu'il a fuie dès qu'il a pu et à la langue d'où est issu son nom de famille, ce fameux « épi de seigle » qu'il évoque dans *René Leys*. En prolongeant les interrogations de l'auteur, j'examinerai le processus de lecture auquel ses textes nous invitent. La lecture géopoétique se déploie à partir d'une posture qui privilégie les paysages, le mouvement, le dehors et la critique radicale de la société ; en ce sens, elle rejoint les aspects principaux de l'œuvre segaleniennne. Qui plus est, Segalen s'avère un auteur incontournable en ce qui concerne la réflexion sur l'altérité. Si la notion de Divers et la définition singulière de l'exotisme qu'il propose ont suscité autant de débats et de développements dans des domaines aussi diversifiés que la philosophie, les études littéraires et l'anthropologie, c'est sans doute parce qu'il initie un questionnement de fond au sujet de l'un des plus puissants ressorts de notre présence au monde.

Lecture, paysage et altérité : la mise en relation de ces trois termes pave la voie à une réflexion sur la traversée des cultures, qui est, comme on le sait, l'un des grands axes de l'écriture leclézienne. Le dernier chapitre propose une lecture géopoétique des textes de J.-M. G. Le Clézio, une lecture qui se décline en fonction des différents genres que sont le roman, la nouvelle et le récit de voyage. C'est parce que le rapport à l'espace occupe le premier plan dans les textes lecléziens que l'approche géopoétique apporte un éclairage intéressant. Rappelons que la Bretagne constitue pour Le Clézio une lointaine origine, puisque l'un de ses ancêtres a quitté la baie de Lorient lors des troubles révolutionnaires avant de s'installer

sur l'île de France, devenue par la suite l'île Maurice, et que son nom breton, signifiant « les enclos », le rattache toujours à cette presqu'île. Né à Nice, ayant vécu au Nouveau-Mexique et effectué de nombreux voyages, ce n'est que récemment qu'il s'est installé à proximité de l'océan Atlantique, du côté de Douarnenez. Parmi les nombreux paysages que contient son œuvre, j'ai choisi de me limiter aux paysages maritimes et désertiques : en comparant les genres romanesque, viatique et nouvellistique, j'examinerai comment le récit évoque l'immensité du désert et de la mer, comment les éléments naturels se déploient, comment la saisie panoramique les concentre en une vision, à quel moment la dimension onirique l'emporte sur la dimension cosmique, etc. Parallèlement, je poursuivrai la réflexion entamée avec Segalen sur l'altérité et sur la traversée des cultures en m'interrogeant sur le lien qui se noue entre l'individu et le monde. Très souvent placés dans des lieux de précarité sur le plan social, les personnages lecléziens vont chercher au dehors les ressources nécessaires pour surmonter les difficultés, des ressources qui leur donnent accès au sens profond de la vie. C'est au contact de la mer et du désert, procurant tous deux des émotions intenses, que se révèle un nouvel art d'habiter le monde.

Entendons-nous bien : je ne cherche pas à associer Le Clézio au mouvement géopoétique, ni à mesurer la géopoéticité d'une œuvre, comme le fait Catherine Chauche dans son essai *Langue et monde*. L'analyse existentielle qu'elle propose met en effet à profit la philosophie de Heidegger et les théories linguistiques de Guillaume : « La méthode existentielle permettra de prendre la mesure géopoétique des paysages littéraires les plus exemplaires du xx^e siècle et d'évaluer la teneur du monde que l'écriture de l'écrivain ou du poète fait advenir³. » Mon intention est tout autre : je voudrais montrer que la géopoétique peut donner lieu à une approche singulière des textes littéraires et expliquer de quelle manière une interprétation basée sur les principes essentiels de la géopoétique peut se déployer. L'approche géopoétique est ici conçue comme une méthode qui ouvre des voies, des chemins (en grec *methodos* signifie « chemin ») donnant accès aux subtilités du texte. Loin de moi l'idée de donner des clés d'interprétation ou encore un ensemble de règles qu'il suffirait d'appliquer. La géopoétique est un champ ouvert, où la rigueur est essentielle – sinon on ferait

3. Catherine Chauche, *Langue et monde. Grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 25.

n'importe quoi –, un champ offrant suffisamment de souplesse pour que des démarches personnelles différentes puissent s'y investir. La personne qui voudrait mettre en œuvre une telle posture de lecture doit d'abord découvrir par elle-même la géopoétique et s'approprier la démarche avant de se lancer dans des analyses. Il serait vain de se contenter des quelques repères donnés dans ce livre. Plusieurs conditions doivent être réunies pour qu'une lecture géopoétique puisse avoir lieu. La première concerne le texte : ce ne sont pas tous les textes littéraires qui peuvent se prêter à une telle approche, mais bien ceux dans lesquels l'espace occupe une place de choix, soit parce que la dimension géographique y est importante et que le dehors y est évoqué, ou parce qu'ils contiennent selon les cas des paysages, des cartes, des frontières ou des parcours, ou encore parce qu'ils suggèrent des manières singulières d'habiter le monde. La seconde condition concerne le lecteur⁴ : se laisser imprégner par le texte ne suffit pas ; c'est lorsque le rapport au texte s'intensifie au point de susciter chez le lecteur une réflexion sur son propre ancrage géographique, voire une transformation de son rapport au monde, que l'on peut parler d'une posture géopoétique. Si la lecture ne donne pas au bout du compte le désir de partir ou d'explorer l'environnement immédiat, si elle ne réactive pas autrement dit l'appel du dehors, si elle ne contribue pas à la densification de la présence au monde, c'est que la posture prise n'aura pas déployé tous les possibles de la géopoétique, c'est qu'elle n'aura pas été suffisamment en prise avec la vie. Croire qu'on dialogue avec l'auteur par l'intermédiaire de la lecture est un leurre, les théories de la lecture l'ont bien montré. Les conditions et le déroulement d'une lecture géopoétique, de même que ses implications sur la vie du lecteur n'ont pas encore fait l'objet de réflexion, ni dans le cadre de la géopoétique ni dans le cadre des théories de la lecture⁵. C'est la contribution que j'aimerais faire ici, et je tiens à remercier les étudiants qui se sont prêtés à de telles lectures dans mes cours et séminaires, de même que les assistants de recherche qui ont contribué à un moment ou un autre à cette recherche. Je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son soutien financier.

4. Lecteur ou lectrice : l'emploi du masculin renvoie aux deux genres dans l'ensemble de l'ouvrage, à moins d'indications particulières.

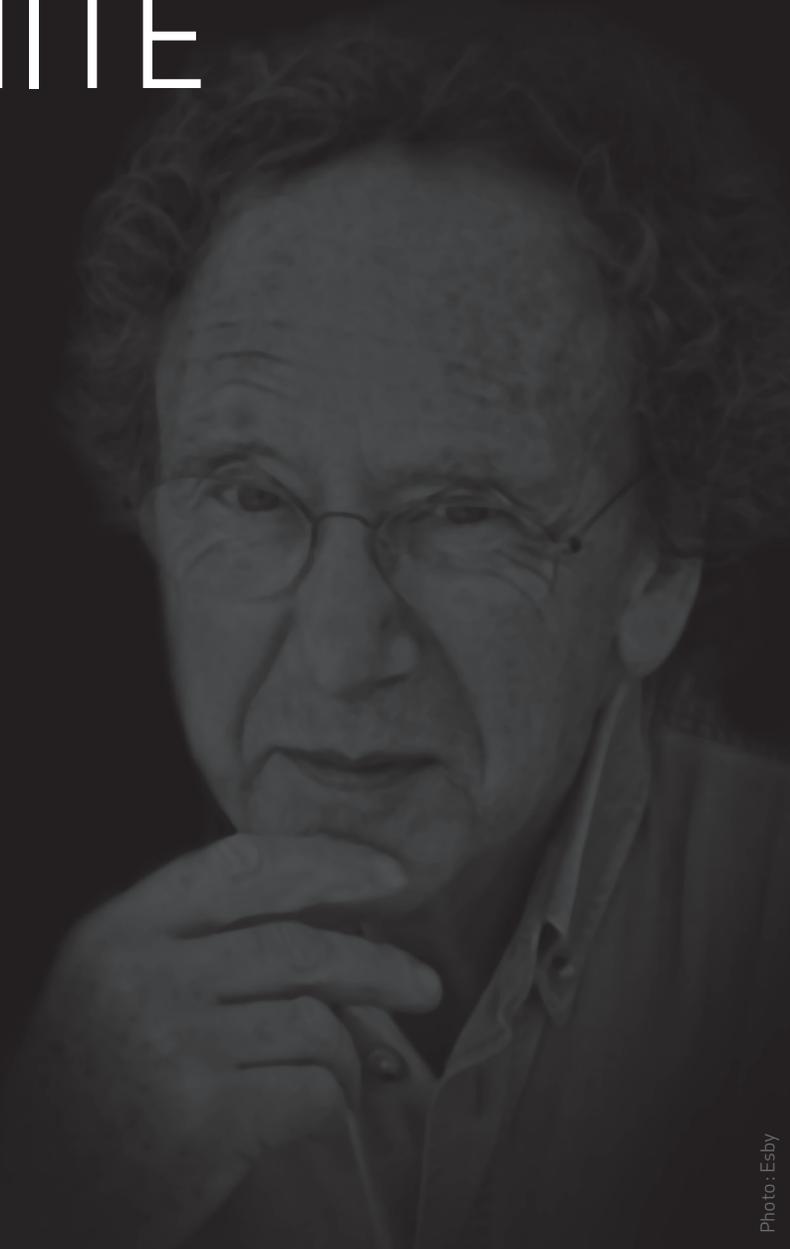
5. À part l'article que j'ai publié en collaboration avec Myriam Marcil-Bergeron, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », 2013, p. 4-23, <<http://id.erudit.org/iderudit/1017364ar>>.

La géopoétique étant, en grande partie, une aventure collective, je tiens à dire que les échanges et les différents projets menés au cours des dix dernières années ont largement contribué à nourrir la réflexion que je propose dans ces pages ; c'est pourquoi je remercie tous ceux qui ont participé avec moi à la fondation de La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, tous les membres qui nous ont rejoints au fil des ans de même que les membres de l'Institut international de géopoétique et des différents ateliers de géopoétique avec lesquels j'ai échangé au fil des ans.

Plusieurs passages de cet ouvrage ont obéi au mouvement du ressac : publiés dans des revues ou dans des ouvrages collectifs, ou encore présentés sous forme de conférences, ils ont été remaniés en tout ou en partie et intégrés à une réflexion plus large. Installée au milieu des marais salants de Guérande depuis quelques jours pour terminer ce livre, dans un village de paludiers dont j'admire chaque jour la lente et patiente récolte du sel marin tout en m'émerveillant devant les mouvements si délicats des aigrettes, huîtres et autres échassiers, je m'efforce de concentrer, moi aussi, l'essentiel des idées qui me sont venues à propos de la géopoétique. J'en profite pour dire ma reconnaissance à l'égard de ma famille, qui a rendu ce séjour possible. Il me reste à souhaiter que ce livre trouve des lecteurs sur les rives où il échouera, celles des ateliers de géopoétique et du monde universitaire, et que la marée jouera son rôle, qu'elle remuera les pensées y étant consignées afin qu'elles participent à leur tour au vaste mouvement des idées que suscite la géopoétique.

La géopoétique
fondée par

Kenneth
WHITE



1.1. Amarrage

Conçue par l'écrivain Kenneth White, la géopoétique vise à développer un rapport sensible et intelligent à la terre en élaborant une nouvelle manière d'envisager les rapports entre les disciplines artistiques et scientifiques. En fondant, en 1989, l'Institut international de géopoétique, il a ouvert un champ, le « champ du grand travail », dans le but de remuer des pensées sédimentées depuis des années et de stimuler à la fois la recherche et la création. Kenneth White a longtemps refusé de donner une définition de la géopoétique parce qu'il ne voulait pas que celle-ci se fige et devienne restrictive ou qu'elle soit mal interprétée. Toutefois, étant donné que les réflexions présentées dans ses essais sont parfois difficiles à saisir, quelques aspects de la géopoétique demeurent flous aux yeux de certains lecteurs, voire de certains membres de l'Institut de géopoétique. C'est dans le but de répondre à ces questionnements et de donner des balises à ceux qui choisissent de travailler dans ce champ, ou qui s'y intéressent tout simplement, que je rappellerai ici quelques éléments de définition.

La géopoétique est à la fois un concept dont les soubassements restent stables, et un champ de recherche et de création transdisciplinaire en constante évolution. En raison de cette vitalité propre au champ géopoétique, la définition elle-même évolue. De nouveaux concepts se créent, des manières de faire et de penser aussi. Ce qu'il faut bien voir, c'est que la géopoétique n'a rien de dogmatique : il ne s'agit pas d'une école avec un manifeste et un maître à penser, mais d'un mouvement regroupant un ensemble d'individus qui s'interrogent sur leur rapport au monde, sur le sens des textes, des œuvres ou de la vie, des individus qui

sont sans cesse en chemin, au travail, grâce à la réflexion, à la création de poèmes, dessins, essais, œuvres diverses, et à l'interaction avec les autres. Il s'agit d'un « mouvement » dans tous les sens du terme – c'est dire que l'idée de mobilité joue un rôle dans l'élaboration conceptuelle elle-même. En effet, ce champ de recherche et de création évolue à la faveur des gestes individuels et collectifs. Si le fait d'explorer des lieux, des manières de faire, de créer des espaces de rencontre entre des individus provenant de disciplines diverses, de chercher de nouvelles formes d'expression demande de l'audace, il importe également de donner à l'élaboration conceptuelle une certaine souplesse afin que chacun puisse y trouver sa place et y contribuer à partir de ses lectures, de ses expériences, de son propre rapport au monde. La géopoétique n'est pas un concept que l'on peut expliquer en une heure dans une salle de cours ou que l'on peut comprendre juste en lisant tel livre ou tel article. Ceux qui s'intéressent à ce mouvement ont souvent l'impression de faire de la géopoétique sans le savoir depuis un certain temps. Passionnés de voyages dans des pays lointains ou de flâneries à travers leur propre ville, de randonnées en montagne ou de balades près du rivage, auteurs ou lecteurs de poésie, de récits ou de cartes, pourvus d'un « œil géographique¹ » ou photographique, habités par la passion des mots ou des images, ils arpentent chacun le champ géopoétique à leur façon, à partir d'un angle singulier, à partir de leur propre personnalité. Pour parvenir à s'en faire une idée, il est tout aussi important de prendre connaissance de l'œuvre de Kenneth White et des *Cahiers de géopoétique*, ou des publications réalisées dans les Ateliers de géopoétique, que d'aller dehors, pour explorer conjointement le monde extérieur et le monde des idées et développer soi-même un rapport sensible et intelligent à la terre. C'est pourquoi chacun des membres de l'Institut international de géopoétique a sa propre compréhension de la géopoétique, colorée par des expériences particulières. Il n'empêche qu'elle s'élabore sur des bases communes, qu'il m'incombe à présent de préciser.

1. Éric Waddell, « L'œil géographique devant le regard du fleuve », dans Jean Morisset et Éric Waddell (dir.), *Au rythme des vents et des marées*, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, coll. « Carnets de navigation », n° 1, 2005, <<http://www.calameo.com/read/00011279073ee2194f06c>>.

Balises

Commençons par donner quelques balises. D’abord, le préfixe, *géo* – la Terre. Tous les êtres humains vivent sur terre, c’est là une évidence. Malgré tous les efforts déployés par la NASA et autres agences du même genre, nous habitons toujours la même planète. Plutôt que de favoriser l’appartenance à une nationalité, à une ethnie, à une langue, à une religion, à un parti politique, à une conviction idéologique, la géopoétique privilégie cette appartenance commune à la Terre, partagée par l’ensemble des êtres humains. Certes, notre planète a été entièrement cartographiée et explorée ; c’est d’ailleurs pour cette raison que les yeux se tournent si facilement vers les confins de la galaxie, dans l’espoir de coloniser d’autres planètes ou à tout le moins d’en rêver. Mais la cartographie scientifique à laquelle on s’est livré, avec des appareils très sophistiqués et des mesures très précises, a laissé énormément de zones d’ombre. À partir du moment où le regard tente de saisir la poésie des lieux et de surprendre les éclats de la vie au quotidien, tout change : chaque parcours sur terre donne l’occasion de faire de nouvelles découvertes, intimes d’abord et avant tout, et de chercher à les partager.

Nous pouvons maintenant mieux comprendre le sens de *géo* dans « géopoétique », écrit Kenneth White. Il ne s’agit pas d’un rapport de force entre les États (comme dans « géopolitique »), mais d’un rapport fécond à la terre et du surgissement éventuel, *possible*, d’un monde. Le travail géopoétique viserait ainsi à explorer les chemins de ce rapport sensible et intelligent à la terre, menant à la longue – peut-être ? – à une vraie culture².

Qu’il s’agisse de voguer sur l’océan d’île en île, de flâner dans les rues du centre-ville, de sauter de rocher en rocher, de marcher en forêt ou de grimper jusqu’au col d’une montagne, le rapport que nous établissons avec la terre se fait *in situ*, dehors, à l’abri du vent ou en pleine tempête, à l’ombre des feuillus ou en plein soleil, sur le fleuve gelé ou près d’un ruisseau au printemps. Le préfixe *géo* nous lie à la terre – il faut avoir ressenti

2. « Considérations premières : À propos de culture », <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/textes_fond_geopoetiques1.html>, l’auteur souligne.

un jour l'appel du dehors, cette tension qui nous expulse hors de nos demeures confortables et qui nous laisse entrevoir de nouveaux horizons, pour pouvoir cheminer à son aise dans les sentiers de la géopoétique.

Après le préfixe *géo*, passons au suffixe *poétique*. Ce terme ne renvoie pas à la poésie, même si cette dernière occupe une place privilégiée au sein du mouvement, pas plus qu'à une démarche d'écriture qui serait propre à l'écrivain Kenneth White et que d'autres s'efforceraient de suivre. Le terme « poétique » doit être entendu dans un sens assez large, proche de celui qu'Aristote lui donnait en parlant d'« intelligence poétique » (*noûs poiêtikos*) ; il désigne « une dynamique fondamentale de la pensée³ » mettant à profit toutes les ressources physiques et mentales dont dispose l'être humain – les sensations corporelles, la sensibilité, la réflexion critique –, autrement dit, une poétique qui « [synthétise] toutes les forces du corps et de l'esprit⁴ ». Percevoir la beauté du monde, comprendre les infimes modifications de son environnement naturel ou urbain, mais aussi créer, composer avec des idées, des mots, des images, toutes sortes de matériaux : « C'est aussi une manière de “composer” (organiser, mettre en forme) qui est la force de l'esprit humain à ses grands moments, là où il entre, avec toutes ses facultés de perception et de compréhension, dans un large espace-temps⁵. » Plus le rapport au monde gagne en intensité, plus les ressources augmentent, plus la « composition » gagne en vivacité. La géopoétique n'exclut *a priori* aucun mode d'expression, la dynamique de la pensée pouvant se déployer sous toutes les formes, que ce soit l'écriture, le dessin, la sculpture, la peinture, la photographie, l'installation *in situ*, la musique, la création de sentiers, de jardins, etc. Chacun possède une façon unique de comprendre et d'exprimer ses paysages fondateurs, son rapport au monde, nourri par les lectures, les rencontres marquantes et les recherches faites en chemin.

3. « La géopoétique – Présentation », <<http://www.kennethwhite.org/geopoetique/>>.

4. « Que faut-il entendre par poétique? », <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeo-poetique/textes_fond_geopoetiques2.html>.

5. Kenneth White, « Lettre au Centre international de recherches et études transdisciplinaires », *Bulletin interactif du Centre international de recherches et études transdisciplinaires*, n° 2, juin 1994, <<http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/bulletin/b2c3.htm>>.

De l'alliance entre « géo » et « poétique » devrait surgir un monde à habiter :

Un monde, c'est ce qui émerge du rapport entre l'être humain et la terre. Si ce rapport est riche, sensible, intelligent, fertile, nous avons un monde au sens plein du terme, un espace agréable à vivre ; si, par contre, ce rapport est inepte, insensible, pour ne pas dire brutal et exploiteur, nous n'avons plus qu'un monde stérile et vide, un monde immonde⁶.

Monde, espace, champ : à ces métaphores spatiales si bien ancrées dans la langue s'en ajoute une autre, celle de « territoire ». La géopoétique cherche à construire un nouveau territoire⁷, un espace dans lequel chacun peut respirer à pleins poumons, « agrandir » son être, nouer des rapports harmonieux avec les autres sur la base d'une appartenance commune et d'un travail mené de concert, pour former un vaste champ de recherche et de création dans lequel se croisent les sciences, la philosophie, les arts et la littérature, autrement dit un champ transdisciplinaire.

Cordages

Il ne suffit pas d'entrecroiser les perspectives géographiques, scientifiques, littéraires, philosophiques et artistiques, de susciter des échanges dans lesquels chacun reste campé sur son propre territoire ; il importe de créer un lieu de rencontre situé au-delà de ces disciplines, de faire en sorte que chacun fasse un bout de chemin pour découvrir la perspective de l'autre. Le fait qu'il s'agit d'un mouvement récent explique le nombre peu élevé de publications dans le domaine. En plus des *Cahiers de géopoétique* et des essais de Kenneth White, surtout *L'esprit nomade*, publié en 1987, et *Le plateau de l'albatros*, publié en 1994, il faut signaler les articles écrits par des philosophes comme Jean-Jacques Wunenburger, par des géographes comme Jean Morisset, Éric Waddell, Augustin Berque, Bertrand Lévy,

6. « Considérations premières : À propos de culture », *op. cit.*

7. Voir à ce sujet le collectif que j'ai dirigé avec Kenneth White, intitulé *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace* (Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008) et qui rassemble des conférences et des contributions issues d'un groupe de recherche sur la géopoétique durant plusieurs années.

par des littéraires comme Michèle Duclos et Christophe Roncato, par des artistes comme Georges Amar et Pascal Naud et par des anthropologues de l'espace comme Jean-Paul Loubes.

Dans son manifeste sur *La transdisciplinarité*, le physicien Basarab Nicolescu explique que celle-ci « concerne, comme le préfixe “trans” l’indique, ce qui est à la fois *entre* les disciplines, à *travers* les différentes disciplines et *au-delà* de toute discipline⁸ ». À première vue, les bases sur lesquelles s’est édifié le Centre international de recherches et études transdisciplinaires (CIRET) semblent recouper certaines propositions de la géopoétique. Voici par exemple ce que dit l’article 5 de la Charte établie en 1994 au Portugal, à l’occasion du Premier Congrès mondial de la transdisciplinarité :

Article 5. La vision transdisciplinaire est résolument ouverte dans la mesure où elle dépasse le domaine des sciences exactes par leur dialogue et leur réconciliation non seulement avec les sciences humaines mais aussi avec l’art, la littérature, la poésie et l’expérience intérieure⁹.

C’est à partir du domaine des sciences pures que s’est développée la « vision transdisciplinaire », sans doute parce que le fondateur du CIRET est un physicien ; tandis que le mouvement transdisciplinaire initié par la géopoétique vise un « champ de convergence potentiel surgi de la science, de la philosophie et de la poésie¹⁰ ». Son fondateur est d’abord et avant tout un poète qui a invité autant des scientifiques que des philosophes, des artistes ou des littéraires à travailler de concert avec lui. D’ailleurs, comme le fait remarquer Michèle Duclos dans « Les chemins transdisciplinaires de la géopoétique », les articles publiés dans les *Cahiers de géopoétique* sont liés davantage aux « sciences de la terre (exploration du globe, géographie, ethnographie)¹¹ » qu’à la littérature. Dans le cas du CIRET, les scientifiques veulent instaurer un dialogue avec les chercheurs en sciences humaines de même qu’avec les artistes et les écrivains alors que, dans le cas de la géopoétique, le champ s’inscrit d’emblée à la croisée des disciplines artistiques et scientifiques, sans qu’il y ait de direction donnée au préalable

8. Basarab Nicolescu, *La transdisciplinarité*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, p. 66.

9. « Charte de la transdisciplinarité », <<http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/chartfr.htm>>.

10. Kenneth White, *Le plateau de l’albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 27.

11. Michèle Duclos, « Les chemins transdisciplinaires de la géopoétique », dans Laurent Margantin (dir.), *Kenneth White et la géopoétique*, Paris, L’Harmattan, coll. « L’ouverture philosophique », 2006, p. 196.

à la « traversée des disciplines ». Chacun arrive avec sa formation et son bagage, qu'il soit scientifique, littéraire, philosophique ou artistique, et chemine à travers d'autres disciplines.

Observons maintenant l'article 8 :

Article 8. La dignité de l'être humain est aussi d'ordre cosmique et planétaire. L'apparition de l'être humain sur la Terre est une des étapes de l'histoire de l'Univers. La reconnaissance de la Terre comme patrie est un des impératifs de la transdisciplinarité. Tout être humain a droit à une nationalité, mais, au titre d'habitant de la Terre, il est en même temps un être transnational. La reconnaissance par le droit international de la double appartenance – à une nation et à la Terre – constitue un des buts de la recherche transdisciplinaire¹².

Le rapport privilégié à la Terre, rappelons-le, est également l'un des pivots de la géopoétique, sauf que le débat ne s'y inscrit pas en termes juridiques et politiques (droit international, nationalité). Il ne s'agit pas non plus de revendiquer une nationalité, le modèle choisi étant celui de l'archipel, comme nous le verrons plus loin. L'objectif est plutôt de développer, d'enrichir le rapport à la Terre à l'aide de recherches, de lectures, de voyages, autrement dit par l'entremise d'un travail sur soi, mettant à contribution aussi bien l'esprit que le corps. La culture étant envisagée chez White comme « la manière dont l'être humain se conçoit, se travaille et se dirige¹³ », un rapprochement s'opère entre les deux verbes – se cultiver et cultiver –, entre la culture et l'agriculture :

Si pratiquer l'agriculture, c'est tenter de faire rendre à un champ ce qu'il peut donner de meilleur, pratiquer la culture (humaine), c'est essayer de faire rendre au champ de l'être humain le maximum d'être : de présence, de perception, de compréhension, d'expression, de communication¹⁴.

Le but visé par la géopoétique est d'intensifier le rapport de l'être au monde, de le rendre plus harmonieux, de manière à pouvoir s'émerveiller, encore et toujours, face à la beauté du monde. Elle ne vise pas à faire reconnaître « la double appartenance – à une nation et à la Terre » ; d'ailleurs, pourquoi se limiter à une seule nation, pourquoi ne pas parler de multiappartenance ?

12. « Charte de la transdisciplinarité », *op. cit.*

13. Kenneth White, *Une stratégie paradoxale. Essais de résistance culturelle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998, p. 172.

14. *Ibid.*, p. 173.

Malgré une apparente convergence, plusieurs divergences apparaissent donc entre la transdisciplinarité telle qu'elle est conçue à l'intérieur du CIRET et à l'intérieur du champ géopoétique. Michèle Duclos cible deux raisons pour lesquelles cette contiguïté n'a pas donné lieu à un rapprochement plus important : d'une part, le caractère institutionnalisé du CIRET, parrainé par l'Unesco et n'œuvrant que dans le champ universitaire ; le champ de la géopoétique se définit quant à lui par son ouverture et ne saurait se limiter au cadre universitaire et institutionnel ; il tient même à opposer une sorte de résistance à toute emprise d'une institution. D'autre part, le CIRET accorde une grande importance à la mystique, à la spiritualité, à la pensée mythique et aux symboles – rappelons que Gilbert Durand fait partie de ce centre – ; les géopoéticiens, de leur côté, privilégient le rapport au réel, la dimension sensible, et se méfient de tout ce qui peut les en éloigner¹⁵.

Une autre différence avec la transdisciplinarité au sens de Nicolescu concerne le rapport entre recherche et création. Les ressources physiques et mentales ne sont pas employées de la même manière par tout un chacun : pour certains, c'est l'élan de curiosité propre à la recherche qui les pousse vers l'avant, pour d'autres, c'est un projet de création qui est le moteur principal. Recherche et création forment deux volets inséparables pour cheminer toujours plus loin dans la compréhension du monde dans lequel nous vivons. L'idée selon laquelle la recherche *et* la création se stimulent l'une et l'autre peut sembler évidente ; dans les faits, cela l'est beaucoup moins. Il suffit d'observer les structures en place du côté des institutions liées au développement du savoir, les organismes subventionnaires, par exemple, pour s'en rendre compte. La géopoétique est transdisciplinaire dans la mesure où c'est un champ de recherche *et* de création. Quand c'est une seule et même personne qui incarne les deux pôles, qui est à la fois poète et philosophe, comme le fondateur du mouvement, il n'y a pas de tensions particulières. Mais quand il s'agit d'une collectivité, où certains sont avant tout des chercheurs n'ayant aucune expérience de la création, tandis que d'autres sont des artistes ou des écrivains sans expérience particulière de recherche, les rapports ne vont pas

15. Voir à ce sujet l'opuscule *Géopoétique et sciences humaines de Kenneth White* (Bruxelles, L'Atelier du Héron, coll. « Latitudes », n° 6, 2010).

toujours de soi, les tensions sont parfois palpables. Les façons de faire divergent, les manières de penser aussi. Pour les géographes, par exemple, le terrain est essentiel, alors que les littéraires n'intègrent pas de manière spontanée cet aspect dans leur démarche. Le rapport au texte, aux textures, à l'image, au dehors se décline différemment selon que l'on est écrivain, chercheur, photographe, architecte, peintre, etc. L'un des effets bénéfiques du partage impliqué par la géopoétique, champ rassemblant un grand nombre de disciplines, est le décloisonnement, le mouvement, la liberté de déplacement à l'intérieur du champ : des géographes ou des architectes se font poètes, des écrivains s'adonnent à la photographie ou à la lecture d'ouvrages de géologie, des chercheurs s'essaient à la création, ou abordent d'autres domaines que celui de leur spécialisation ; bref, le contact entre la recherche et la création s'avère extrêmement fructueux. Le partage des regards exerce une forte stimulation au sein de l'Archipel géopoétique.

L'archipel

L'œuvre de Kenneth White fait figure de pionnière : non seulement cet écrivain a-t-il jeté les bases de la géopoétique, fondé un Institut international de géopoétique, mais très rapidement, il a décidé de lui donner la forme d'un archipel. Autrement dit, d'ouvrir le champ de la géopoétique pour que d'autres énergies puissent s'y investir. Si la question de la culture fait surgir la métaphore du champ, comme nous l'avons vu, le rivage n'est jamais très loin chez White. Les mouettes elles-mêmes ne s'y trompent pas : elles suivent les labours avant de retourner vers le large. Il n'en demeure pas moins que la métaphore spatiale du « champ » se complexifie quand on y ajoute celle de l'archipel.

Ainsi que le rappelle Anne Bineau dans son article sur « La figure de l'oiseau dans l'œuvre de Kenneth White », la volonté de créer des groupes remonte à loin chez lui, dès le début de son œuvre de poète. En 1963, il avait fondé le Jargon Group à Glasgow, un groupe qui tenait des débats, des lectures, des conférences et qui organisait aussi des excursions :

Non par amour du contentement collectif ou de la beauté bucolique, mais dans le but d'éveiller et d'accroître l'étendue de nos facultés cosmiques et pour absorber cette énergie de vie concentrée dans les espaces de montagne et de mer en dehors du cauchemar mégalopolitain de nos cités¹⁶.

Quelques années plus tard, en 1967-1968, il fonde la revue *Feuillage*, à Pau, nommée ainsi en hommage à Walt Whitman, dans un cadre universitaire cette fois¹⁷. Ensuite, à l'université Charles V à Paris¹⁸, il lance la revue *The Feathered Egg/L'œuf à plumes*. Enfin, en 1989, surgit l'idée d'un premier « colloque de l'Académie des Goélands », qui se transformera pour laisser place à la création de l'Institut international de géopoétique. Selon Anne Bineau, « [i] semble clair qu'à partir de cette année-là, l'Académie et l'Institut se superposent dans l'esprit de White, l'Institut réel prenant le relais de l'Académie virtuelle [...] sœur fantôme de l'Institut de géopoétique¹⁹ ».

C'est en 1996 qu'a lieu l'archipélisation. Créé « dans le but à la fois d'alléger le poids de l'administration centrale de l'Institut, de dynamiser l'action associative et de concrétiser localement le travail géopoétique²⁰ », l'archipel se développe d'abord en Belgique, où le premier groupe de géopoétique choisit de se nommer L'Atelier du héron, en hommage à cet oiseau « dont le vol est ample et la méditation d'une grande sérénité²¹ » et qui habite le Rouge-Cloître, l'endroit où se tenaient les premières rencontres. D'autres ateliers ont choisi le patronage d'un oiseau : l'Atelier d'Aquitaine a publié une revue nommée *Le Goéland*, et très récemment un atelier s'est créé en Suède qui a choisi pour nom *Tranas verkstad* (L'Atelier des grues). Le héron, le goéland, la grue : autant de figures poétiques qui disent la fascination pour le vol, le mouvement, le dehors, le déplacement, la grâce aérienne.

16. Feuille de présentation du groupe écrite en novembre 1964 et citée par Anne Bineau dans son article « La figure de l'oiseau dans l'œuvre de Kenneth White », dans Emmanuel Dall'aglio, Michèle Duclos, Michel Demangeat et al. (dir.), *Horizons de Kenneth White. Littérature, pensée, géopoétique* (Actes du colloque de Bordeaux, 2003), Paris, Isolato, 2008, p. 59.

17. Ce geste, mal vu des autorités universitaires, a d'ailleurs empêché le renouvellement de son contrat.

18. Il s'agit de l'UFR d'études anglophones de l'Université Paris-Diderot, également nommée Paris 7.

19. Anne Bineau, *op. cit.*, p. 64.

20. Kenneth White, « Charte de l'Archipel », avril 2002, <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/carnet/charte.html>.

21. « L'Atelier du héron – Présentation », <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/heron/presentation.html>.

D'autres ateliers ont choisi le rattachement à un fleuve, une mer ou une rive : l'Atelier du Rhône, l'Atelier des deux rives (en Allemagne), le Centre géopoétique de la Méditerranée, le Collège géopoétique des rives océanes. D'autres encore ont pris le nom de la localité, de la région ou du pays où ils se sont établis : le Centre géopoétique de Paris, le Centre suisse de géopoétique, le Scottish Centre for Geopoetics, le Studio italiano di geopoetica, le Centre géopoétique de Belgrade, le Centre géopoétique de Nouvelle-Calédonie, le Centro de Estudios Geopoéticos – Chile. Le seul à avoir inscrit le mouvement à même son nom est La Traversée, l'Atelier québécois de géopoétique²².

Les ateliers – les îles de l'Archipel géopoétique – ont fonctionné de manière indépendante pendant plusieurs années, leurs membres établissant des liens à l'occasion de colloques, d'expositions ou se côtoyant dans des publications, principalement dans les *Cahiers de géopoétique*. Ceux-ci ont joué un rôle de diffusion et de communication entre les diverses personnes impliquées dans l'archipel, principalement dans les années 1990. Des colloques ont été organisés à Nîmes, en Martinique, à Aix-en-Provence, dont les actes ont été publiés dans des numéros hors-série ou dans des collectifs²³. Cela dit, ainsi que l'explique bien Christophe Roncato dans *Kenneth White. Une œuvre-monde*, la présentation officielle de l'Archipel géopoétique est assez paradoxale dans la mesure où elle met en place une isotopie de la verticalité, alors que l'archipelisation est « synonyme de ramification, de mise en réseau et d'arborescence²⁴ ». Si la structure actuellement en place semble privilégier la dimension verticale, centralisatrice, c'est afin de conserver une cohérence au sein de l'Institut, de s'assurer notamment que ceux qui veulent créer un groupe le font avec le sérieux, la rigueur et l'ouverture qui ont toujours été garants de la géopoétique, et d'en prévenir les dérives possibles. Il importe toutefois

22. Certains centres ont été créés à la fin des années 1990 et ne sont plus vraiment actifs, d'autres ont émergé dans les décennies suivantes, jusqu'à tout récemment. Pour plus de détails, voir le site Web de l'Archipel géopoétique, <<http://www.geopoetique.net>>.

23. Ces numéros hors-série sont intitulés « Géographie de la culture. Espace, existence, expression » (Nîmes, 1991), « L'autre Amérique, ou l'en-dehors des États » (Nîmes, 1992). Les actes du colloque tenu à Aix-en-Provence en 1994 ont été dirigés par Franck Doriac et Kenneth White et publiés sous le titre *Géopoétique et arts plastiques* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999).

24. Christophe Roncato, *Kenneth White. Une œuvre-monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 204.

de ne pas se référer exclusivement à ce texte programmatique, mais de tenir compte du développement de l'Archipel géopoétique, en particulier durant la dernière décennie, si l'on veut saisir sa dynamique.

Ce que je suggère, c'est de prendre au mot la dénomination proposée par Kenneth White, de revenir sur la notion d'archipel, qui n'a jamais donné lieu chez lui à une réflexion approfondie malgré l'importance manifeste qu'elle possède dans son œuvre²⁵. Il affirme ainsi, dans *Le poète cosmographe* :

Et puis, petit à petit, il y a eu une lecture plus globale et plus abstraite du paysage : une côte fragmentée, des îles, des archipels... la notion d'une unité fragmentaire, non monolithique, constituée de morceaux épars. Il y a là toute une manière de vivre et de penser²⁶...

C'est sur cette manière de vivre et de penser que j'aimerais me pencher maintenant. En prolongeant ainsi le geste et la réflexion posés par Kenneth White, je tenterai d'envisager l'Archipel géopoétique autrement que comme une simple juxtaposition d'éléments épars. N'est-il pas temps, après quasiment deux décennies, de prendre la véritable mesure de cet archipel composé à la fois de petites « îles » centrées autour d'un ou deux individus, et de grandes « îles », plus peuplées ? Certaines regroupent une centaine de personnes, comme le Centre écossais, d'autres ont pris elles-mêmes la forme d'un archipel, comme l'Atelier québécois composé des îlots de Québec, de Sherbrooke et de Montréal. Dans un premier temps, je suivrai la piste mélanésienne pour donner la parole aux insulaires : de quelle manière vivent-ils, comment conçoivent-ils l'espace réticulaire ? La géographie nous aidera à réfléchir de manière plus globale à la nature de l'île et aux relations qui se tissent entre les morceaux de terre. Ensuite, j'évoquerai la pensée archipélique d'un auteur insulaire provenant de l'archipel des Antilles, Édouard Glissant, dont la poétique de la Relation rejoint la notion de rhizome élaborée par Deleuze et Guattari. Enfin, je suivrai la piste des oiseaux migrateurs pour aborder d'autres aspects propres aux archipels.

25. Dans son *Dictionnaire de géopoétique*, Stéphane Bigeard constate que les occurrences relatives à l'archipel dans l'œuvre de Kenneth White se rapportent surtout à l'espace mental. Voir l'entrée « Archipel », <<http://geopoetique.nt2.ca/dictionnaire>>.

26. Kenneth White, *Le poète cosmographe. Vers un nouvel espace culturel. Entretiens 1976-1986*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1987, p. 146.



Comme toute frontière, la mer sépare et unit tout à la fois. L'étymologie nous apprend que le terme archipel désignait, à l'origine en grec, la « mer Égée des Anciens, parsemée d'un grand nombre d'îles²⁷ », alors qu'il renvoie plutôt aujourd'hui à un « ensemble d'îles disposées en groupe²⁸ ». C'est ce glissement que rappelle à sa manière Louis Joubert dans son article sur « L'archipel Glissant » : « Un archipel, c'est d'abord une mer – une mer parsemée d'îles (la continuité est mise au premier plan), mais le sens s'est retourné puisqu'un archipel est maintenant un groupe d'îles (insistance donc sur la discontinuité)²⁹. » La fluidité, ce trait caractéristique de la matière aquatique, rend possible la continuité : l'eau de la mer ou du fleuve baigne les îles, déroule ses vagues sur les rivages, recouvre la barrière de corail et se répand dans les lagons. Comme le souligne Christian Jacob, la mer joue un rôle important en cartographie, car c'est elle, en premier lieu, qui a dessiné la terre, bien avant que les géographes se mettent au travail :

Les lignes invitent l'œil à un parcours, à un déplacement linéaire et orienté. Les formes appellent un regard fixe, qui en saisira la cohérence et, avec un peu de recul, l'emboîtement avec les formes voisines. [...] La forme cartographique naît de la ligne du rivage (Strabon, dans une belle formule, disait que la mer « dessine la terre », *geographie*)³⁰.

Si la continuité provient de la mer, la discontinuité en revanche émane de la configuration particulière de la terre. Chaque île constitue un tout, un territoire sur lequel des communautés s'installent, un territoire qui s'arrête là où la terre finit – multipliant à l'envi les finisterres³¹. Jacob insiste sur la distinction entre la ligne et la forme qui engendre selon lui deux gestes complémentaires pendant la lecture de la carte : l'un laisse

27. Centre national de ressources textuelles et lexicales, <<http://www.cnrtl.fr>>.

28. *Ibid.*

29. Jean-Louis Joubert, « L'archipel Glissant », dans Jacques Chevrier (dir.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 319.

30. Christian Jacob, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 391.

31. Habituellement, le terme « finisterre », ou « Finistère » si l'on pense à la Bretagne, désigne les caps, les presqu'îles, les avancées de la terre en pleine mer. Des endroits spectaculaires qui ont, pour cette raison, appelé à eux cette dénomination. Mais on peut revenir au sens premier : « Là où la terre finit. »

libre cours aux dérives à travers les multiples réseaux émaillant la carte, tandis que l'autre se plie plutôt au diktat de la raison et de la logique. L'île se présente à cet égard comme un cas de figure tout à fait particulier :

[...] toute cartographie se prête au fantasme du monde insulaire, qui s'offre au regard synoptique et surplombant – la maîtrise des formes et de l'ordre des lieux – comme au regard mobile qui en suit le contour et en redouble la clôture, gage de connaissance et image symbolique du pouvoir de la raison³².

La forme aisément identifiable de l'île accentuerait l'idée de clôture, selon Jacob, mais il importe de se rappeler qu'il ne s'agit là que d'une vue de l'esprit³³. En effet, il suffit de faire appel à une conception de l'espace basée sur l'expérience même des lieux et non plus tributaire de l'imaginaire cartographique occidental pour appréhender les choses d'une manière tout à fait différente.

Les Mélanésiens ont ainsi développé une approche originale de l'archipel sur lequel ils vivent³⁴. Dans son livre sur l'île de Tanna, *La dernière île*, le géographe Joël Bonnemaïson rappelle la célèbre métaphore de l'arbre et de la pirogue, partagée par de nombreux auteurs insulaires :

L'arbre est la métaphore de l'homme; il ne s'élançait vers l'infini du ciel que parce qu'il chemine dans la terre. [...] Dans l'île de Tanna, la pirogue ou niko est la métaphore du groupe. Le lieu enracine l'homme, mais la pirogue qui le tire vers la route lui délivre des alliances³⁵.

Pour contrer l'isolement dans lequel les place le caractère fermé de l'île, les insulaires créent des liens avec les gens des autres îles. Leur besoin des autres est tel qu'il les conduit à rechercher le contact avec l'extérieur, à former des alliances pour rester en vie, tout simplement. Afin de nouer des liens, ils échangent des objets, des marchandises ou des objets rituels, ils font du troc. « L'île en soi, c'est la rupture, l'isolement³⁶ », dit encore Bonnemaïson. À l'opposé

32. Christian Jacob, *op. cit.*, p. 394.

33. Ainsi que l'explique bien le géographe Hervé Regnaud dans son livre *L'espace, une vue de l'esprit?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et Territoires », 1998.

34. Je reprends ici des éléments présentés par Éric Waddell dans sa conférence du 21 novembre 2013 intitulée « Navigations entre espace rêvé et espace vécu : le regard des insulaires » et donnée dans le cadre de mon cours « Littérature et géographie » à l'Université du Québec à Montréal.

35. Joël Bonnemaïson, *La dernière île*, Paris, Arléa, 1986, p. 380-381.

36. Joël Bonnemaïson, « La sagesse des îles », dans André-Louis Sanguin (dir.), *Vivre dans une île. Une géopolitique des insularités*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 122.

de l'image que se font les Occidentaux – un monde fermé, un paradis tropical, un concentré d'exotisme –, les îles vécues de l'intérieur sont ouvertes sur le large :

En fait, les îles mélanésiennes ne semblent jamais s'être acceptées tout à fait comme des « îles » : elles restent, comme toujours depuis le temps des origines, des pirogues errantes, ouvertes aux vents du monde. Sans ce « grand large » qui les fascine, elles ne pourraient vivre³⁷.

Plutôt que d'obéir au modèle du centre et de la périphérie, modèle en vigueur dans la majorité des espaces peuplés, l'espace y est conçu de manière réticulaire. Bonnemaïson explique cette vision particulière des îles en les considérant comme des espaces « à centres multiples réunis par des réseaux ou par des processus de circulation et d'échanges formant comme autant de cheminements en étoile, apparemment sans direction fixe, et dessinant plus des entrelacs que des axes³⁸ ». Autrement dit, ce n'est pas la discontinuité propre à la configuration des îles qui est mise de l'avant, mais bien les parcours multiples effectués par les insulaires, leur propension à sillonner la mer pour échanger avec les autres.

Au lieu de concevoir l'espace en fonction d'un modèle centralisateur, si répandu à travers les sociétés occidentales, les Mélanésien le perçoivent plutôt comme un réseau formé de routes à parcourir : « Le rêve de l'Océanien traditionnel s'exprime en terme [*sic*] de routes et en terme [*sic*] d'alliance ; il vit dans son espace-réseau structuré par des routes et par des carrefours³⁹. » Les itinéraires, les lignes, importent plus que les formes, la continuité s'avérant possible grâce aux routes d'eau, dont la fluidité forme la caractéristique première. Les différents points de rencontre cartographient l'espace et ce sont les lignes établies à partir de ces points qui créent l'idée d'un rayonnement :

Le réseau océanique traditionnel a ceci de particulier qu'il est en effet sans tête, sans centre, qu'il diverge en rayonnements multiples et n'obéit à aucune loi de gravitation. Les mondes insulaires océaniens ont développé une civilisation fondée sur l'échange et la circulation⁴⁰.

37. Joël Bonnemaïson, *La dernière île*, *op. cit.*, p. 381.

38. Joël Bonnemaïson, « La sagesse des îles », *op. cit.*, p. 121.

39. *Ibid.*, p. 128.

40. *Ibid.*, p. 126.

Cela n'est pas sans rappeler la conception nomade de l'espace, basée sur le mouvement et envisagée en termes de parcours plutôt qu'en termes de surface⁴¹. Cette conception de l'espace s'avère extrêmement difficile à comprendre pour un sédentaire qui ne réfléchit pas souvent à la manière dont il construit mentalement l'espace dans lequel il vit quotidiennement ; de la même façon, la conception de l'espace réticulaire déconcerte, car elle oblige à envisager la terre avec certaines caractéristiques propres à la mer, au point où l'île elle-même peut être vue comme une pirogue tissant des liens grâce aux parcours :

L'espace politique mélanésien au fond n'a pas de centre et donc pas de périphérie. Il est réticulaire et multi-centré, organisé par un système souple qui met en réseau des chapelets de lieux entre lesquels les gens et les dons circulent. On comprend alors pourquoi les gens de Tanna appellent leur terre « pirogue » ; leur vraie patrie est celle de la pirogue, c'est-à-dire un lieu-territoire qui réunit par des trajets⁴².

La métaphore de l'arbre et de la pirogue s'est déplacée d'île en île, d'archipel en archipel, de la Mélanésie aux Antilles puisqu'on la rencontre chez des poètes d'origine haïtienne comme Rodney Saint-Éloi, dont l'un des recueils de poèmes s'intitule *J'ai un arbre dans ma pirogue*⁴³. Quant à l'image de l'archipel, elle joue un rôle majeur dans l'œuvre de cet autre écrivain antillais qu'est Édouard Glissant. Rappelons que ce dernier partage avec Kenneth White un intérêt similaire pour l'œuvre de Segalen, dans laquelle il a puisé de nombreux sujets d'inspiration, comme on peut aisément s'en rendre compte à la lecture de son *Introduction à une poétique du Divers*. Par ailleurs, il n'est pas anodin de remarquer que Kenneth White a été le second écrivain, en 2004, à recevoir le prix Édouard Glissant⁴⁴. Dans *Le traité du Tout-Monde*, Glissant soutient

41. On peut aussi la mettre en relation avec la distinction faite par Michel de Certeau dans son analyse des différents modes d'appréhension de l'espace citadin, où il compare deux manières de raconter l'expérience du lieu, l'une axée sur le parcours, l'autre sur la carte (*L'invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1980).

42. Joël Bonnemaïson, « Le territoire enchanté. Croyances et territorialités en Mélanésie », *Géographie et cultures*, n° 3, 1992, p. 86.

43. Rodney Saint-Éloi, *J'ai un arbre dans ma pirogue*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2004.

44. Ce prix a été créé en 2002. Le rapport entre ces trois « éveilleurs de diversité » que sont Segalen, White et Glissant forme l'une des trames de l'exploration très libre proposée par Jean-Yves Magdelaine dans son livre *Les chasseurs d'espaces. De l'explorateur des espaces géographiques au nomade sédentaire*, Paris, L'Harmattan, 2009.

que « [l]a pensée archipélique convient à l'allure de nos mondes. Elle emprunte l'ambigu, le fragile, le dérivé. Elle consent à la pratique du détour, qui n'est ni fuite ni renoncement... La pensée de l'archipel, des archipels nous ouvre ces mers⁴⁵. »

Plutôt qu'une manière ancestrale de vivre l'archipel, comme dans le cas des Mélanésiens, c'est uniquement la force de l'esprit qui sous-tend la pensée archipélique de Glissant, une pensée qui refuse l'ordre fondé sur la séparation des peuples et des cultures et qui donne préséance à la poésie. À l'instar des pirogues mélanésiennes, la « poétique de la Relation » cherche à relier des rives : « [C]'est s'accorder à ce qui du monde s'est diffusé en archipels précisément, ces sortes de diversités dans l'étendue qui pourtant rallient des rives et marient des océans⁴⁶. » L'île recèle dans ses pages une forte charge poétique, la terre étant vue en termes de contraction et la mer en termes de diffraction :

Nous ne connaissons pas, insulaires, ce vertige allé de la terre. Nous nous enfonçons dans le vertige en sa plus grande crispation, il nous faut contracter notre espace pour y vivre. Notre champ est de mer, qui limite et qui ouvre. L'île suppose d'autres îles. Des Antilles. L'appel géant de l'horizon de terre nous est inconnu. [...] L'île est amphithéâtre aux gradins de mer, où la représentation est tentation : du monde⁴⁷.

Glissant ne fait pas appel à la notion d'espace réticulaire, mais l'idée de réseau apparaît tout de même par le truchement de la métaphore du rhizome empruntée aux philosophes Deleuze et Guattari, dont il s'est largement inspiré : « La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre⁴⁸. » Opposée à la logique verticale représentée par l'arbre et fixant l'identité dans un territoire, ce que l'on retrouve bien dans les expressions usuelles de « racines », de « souche » ou dans la représentation de l'« arbre généalogique », la pensée du rhizome valorise une conception de l'identité plurielle, née de la rencontre entre plusieurs

45. Édouard Glissant, *Le traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 31.

46. *Ibid.*

47. Édouard Glissant, *L'intention poétique*, p. 158, cité dans Jean-Louis Joubert, *op. cit.*

48. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 23.

cultures, une identité toujours en mouvement⁴⁹. Ainsi que le souligne Jean-Xavier Ridon, ce mouvement d'ouverture qui caractérise la poétique de la Relation est lié à la configuration spatiale singulière de l'archipel :

Un des buts de sa pensée poétique est de réinventer cette diversité en ouvrant à nouveau l'espace insulaire à la multiplicité du monde. La force qu'il perçoit de l'île est justement sa capacité d'être à la fois isolée et continuellement connectée aux autres îles grâce à son appartenance à un archipel. On retrouve ici toute sa poétique de la Relation qui se donne comme un mouvement d'ouverture à l'autre⁵⁰.

Un archipel se nourrit des liens entre les différentes îles : voilà qui donne à réfléchir quand on observe le fonctionnement de l'Archipel géopoétique. La fondation de La Traversée en 2004 a contribué à dynamiser l'archipel grâce à une rencontre au cœur du chaos granitique de Trébeurden, où est basé le siège social de l'Institut, une rencontre qui a eu lieu juste avant la grande migration des milliers de fous de Bassan venus construire leur nid comme chaque année dans l'archipel des Sept-Îles⁵¹. « Sur les sentiers des douaniers » : tel était l'intitulé de cet atelier de concertation inspiré par les chemins escarpés surplombant la mer et faisant passer à travers un paysage marqué par les phénoménales érosions subies par les roches aux nuances de rose des plus surprenantes. Un lieu idéal pour réfléchir à la structure de l'archipel et aux modes de communication entre les différentes « îles », aux liens interateliers. Le thème choisi mettait au premier plan l'idée du cheminement : parce que ces chemins ouvrent le regard sur le large, ils rappellent l'importance du lointain, de l'ouverture sur l'ailleurs, sur le monde, la volonté de ne jamais se renfermer sur un territoire, de faire de la géopoétique une entreprise locale uniquement. Une excursion en bateau aux Sept-Îles a donné l'occasion d'observer les fous de Bassan nichant sur l'île Rouzic juste avant leur départ vers le Sud et de s'interroger sur les coïncidences toponymiques :

49. Glissant dans son *Introduction à une poétique du Divers* cet emprunt à la philosophie deleuzienne : « [J]e suis parti de la distinction opérée par Deleuze et Guattari entre la notion de racine unique et la notion de rhizome. [...] La racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. J'ai appliqué cette image au principe d'identité » (Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994, p. 45).

50. Jean-Xavier Ridon, « Segalen, Glissant, Le Clézio et l'ambiguïté insulaire », dans Claude Cavallero (dir.), *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*, Chambéry, Presses universitaires de Chambéry, 2011, p. 180.

51. Le compte rendu de la rencontre, intitulée « Sur les chemins des douaniers », se trouve en ligne sur le site de l'Archipel géopoétique, <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/carnet/media/CB_3_IIG-encarts.pdf>.

comment expliquer les correspondances entre l’archipel des Sept-Îles dans le département des Côtes-d’Armor, autrefois nommé les Côtes-du-Nord⁵², et la ville de Sept-Îles au Québec, constituant l’un des plus anciens ports du golfe du Saint-Laurent et située dans la région de la Côte-Nord ? Le fait que ce soit un navigateur breton parti de Saint-Malo – Jacques Cartier – qui l’a nommée ainsi n’explique pas tout, les départements et régions ayant été créés longtemps après son passage⁵³. Une visite au Centre d’ornithologie de l’île Grande a permis de mieux connaître les mœurs de ces oiseaux, dont les deux autres lieux de nidification principaux sont situés en Gaspésie, sur l’île Bonaventure, et en Écosse, sur l’île Kedna. Voilà une autre coïncidence, assez étrange il faut bien l’avouer, puisque ces îles correspondent très exactement aux foyers les plus importants en géopoétique, les deux centres les plus actifs étant situés au Québec et en Écosse, alors que le siège social demeure en Bretagne. L’Académie des mouettes, « sœur-fantôme de l’Institut », aurait-elle confié subrepticement aux fous de Bassan le rôle de parrainer le développement de l’Archipel géopoétique ?

La piste mentale ouverte par les oiseaux migrateurs donne l’occasion de survoler, à l’instar des fous de Bassan, ce monde qui est le nôtre, ces territoires qui forment autant de rivages à atteindre et à parcourir. Ce n’est sans doute pas par hasard si la figure de l’oiseau surgit dès que l’on se met à penser à la configuration archipélique de la géopoétique et qu’elle se retrouve dans plusieurs noms d’ateliers, comme on l’a vu plus tôt. Les oiseaux ne sont-ils pas les plus grands connaisseurs en matière d’archipels ? Ils balisent les routes, ils nomadisent à travers le ciel, ils relient les rives entre elles. Les chemins qu’ils tracent sont autant d’inspiration pour explorer l’Archipel géopoétique. Rien de tel que de suivre les sentiers des douaniers pour ouvrir des routes de navigation entre les îlots de l’archipel tout en suivant des yeux le déplacement des oiseaux migrateurs.

52. Le changement, très récent, date de 1990.

53. L’archipel breton a pu servir d’inspiration au découvreur lorsqu’il a vu les sept îles se trouvant dans la baie, certes, mais à cette époque, les Côtes-du-Nord n’existaient pas, ni la région de la Côte-Nord. C’est en 1790 qu’ont été créés les départements français et que le nom « Côtes-du-Nord » est attribué à la région entourant la ville de Saint-Brieuc. Avant d’être baptisée ainsi par Cartier, la ville était un port bien connu des marins basques et se nommait « Chischedec », ce qui signifie la baie ronde en micmac. Les Innus l’appelaient quant à eux « Uashat », un nom qui est resté puisque c’est ainsi que se nomme la réserve amérindienne, située juste à côté de la ville de Sept-Îles. Voir « Sept-Îles », <http://www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/fiche.aspx?no_seq=98695>.

Dès que la neige fond, laissant à découvert les racines des scirpes dont les oies blanches se nourrissent, le ciel se remplit de grands voiliers dans la vallée du Saint-Laurent : des cohortes d'oies des neiges et de bernaches se posent sur les rives du fleuve avant de repartir plus loin vers le Nord. Quelques mois plus tard, en octobre, elles traversent à nouveau l'espace au-dessus de nos têtes avec force cris, qui font penser à des aboiements, pour rejoindre les territoires du Sud, là où les réserves de nourriture ne sont pas cachées sous les congères⁵⁴. À l'instar de ces oiseaux migrateurs, nous avons compté sur la force du groupe, dès la création de La Traversée, pour mener des projets. D'ailleurs, cette dimension collective apparaît dans le texte fondateur de notre Atelier⁵⁵. C'est en unissant nos forces, en nous relayant pour l'organisation des ateliers ou la prise en charge des responsabilités et en impliquant des groupes d'étudiants que nous avons pu mettre au point de nouvelles manières de faire de la géopoétique, explorer des avenues de recherche et de création, continuer à avancer, contre vents et marées. Mais à la différence des oiseaux migrateurs qui refont le même trajet année après année, nous tentons d'inventer de nouvelles routes, de nouveaux parcours. Au lieu d'échanger des objets rituels comme le font les Mélanésiens partis en pirogue pour accoster à d'autres rives, nous cherchons à partager les expériences vécues dans chacun des ateliers de géopoétique, grâce à des projets communs, à des rencontres pour maintenir les liens vivants. Pour les renforcer, nous échangeons nos biens les plus précieux – nos publications – en personne lorsque des rencontres ont lieu, par la poste ou sur la Toile, grâce aux sites Web. Tisser ces liens constitue un geste essentiel si l'on veut garder le cap de la géopoétique et maintenir en vie les îles de l'archipel.

De la pirogue à la pensée de la Relation, du rhizome au fou de Bassan : si l'on peut traverser en quelques coups d'aile les territoires de la géographie, de la littérature, de la philosophie et de la biologie, c'est sans doute parce que la géopoétique possède une dimension transdisciplinaire, comme nous l'avons vu plus tôt. C'est aussi parce que l'idée de mouvement soulève d'emblée la question de l'altérité.

54. Une rencontre a été organisée par l'îlot de Québec, en mai 2011, dont les textes se retrouvent sur le site Web de l'Archipel dans la section intitulée « Le retour des oies sauvages. Hymne au printemps canadien », <http://geopoetique.net/archipel_fr/latraversee/visions-en-canada/retour-des-oies/index.html>.

55. Voir le site Web de La Traversée, <<http://www.latraversee.uqam.ca>>.

Le mouvement et la question de l'altérité

Marcher, penser, avancer : les forces intérieures qui nous poussent à aller dehors se nourrissent à la fois du besoin de marcher et de voyager qui nous démange parfois au point de sentir des fourmillements dans les jambes, et d'une pulsion de curiosité, d'une soif de connaître qui procure des élancements dans l'esprit. Marcher et penser : nombreux sont les philosophes et les écrivains ayant parlé de cette stimulation réciproque entre le mouvement dans l'espace et le mouvement dans l'esprit. On pense à Rousseau, bien sûr, à Heidegger et à Nietzsche, qui ont bien expliqué comment la marche pouvait servir de déclencheur aux idées, comment le cheminement sur les sentiers pouvait s'accompagner du cheminement dans l'esprit⁵⁶. Les écrivains flâneurs et les photographes urbains sont allés plus loin encore en faisant de la déambulation dans les rues le support même de l'observation du quotidien, l'écriture fragmentaire et les photographies révélant les angles morts, inaperçus, de la ville pourtant parcourue par des milliers d'habitants⁵⁷. Le mouvement apparaît donc comme un principe premier de la géopoétique. Si le mouvement de la pensée est effectué pour la plus grande partie en solitaire, il engage aussi le partage, d'où l'importance des colloques, des rencontres, des lectures. Il s'agit de se mettre en route, à la fois physiquement et intellectuellement, afin de traverser les cultures et les disciplines avec une liberté assumée, ce que ne procure pas toujours le milieu académique. Marcher, pour ensuite se livrer à telle ou telle recherche avec passion et l'intégrer à un processus d'écriture ou tout autre projet de création. Il serait possible de continuer longtemps ainsi, de passer en revue les sciences et les arts pour saisir cet aspect dynamique de la pensée. Le mouvement de l'esprit est inséparable du mouvement physique : voilà qui est au cœur du nomadisme intellectuel, un concept nietzschéen développé par Kenneth White.

Si la géopoétique est en marge des mouvements actuels, c'est parce qu'elle est centrée sur l'espace plutôt que sur le temps, sur le nomadisme plutôt que sur la sédentarité, sur le parcours plutôt que sur la stabilité. Le nomadisme intellectuel, comme le signale Christian Wacrenier, inaugure

56. Voir à ce sujet l'ouvrage collectif dirigé par Bertrand Lévy et Alexandre Gillet (dir.), *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*, Genève, Les éditions Métropolis, 2007.

57. Voir les livres d'André Carpentier, *Ruelles, jours ouvrables* (Montréal, Boréal, 2005) et *Extraits de cafés* (Montréal, Boréal, 2010).

une forme de « vagabondage intertextuel » qui est une « traversée temporelle autant que spatiale⁵⁸ ». La démarche adoptée par Kenneth White dans *L'esprit nomade* conduit à une remise en question du mode de vie et de penser en Occident : il s'agit de réfléchir au conditionnement culturel, aux modes de pensée dont nous avons hérité et de chercher à nous dépouiller de ce qui encombre inutilement la pensée. Une des façons d'y arriver est de confronter notre mode de vie et de pensée à d'autres – aux cultures orientales, amérindiennes, au mode de vie nomade –, autrement dit, de traverser des contrées et espaces culturels. Un mouvement que Kenneth White lui-même qualifie de dérive. Ainsi qu'il l'explique dans *Une stratégie paradoxale*, « dérives, ça veut dire dé-river, quitter une rive, quitter les habitudes, les réflexes conditionnés afin de s'exposer à un espace qui se révèle, qui se dévoile au fur et à mesure⁵⁹ ».

Afin d'illustrer ce mouvement de dérive, je prendrai comme exemple son article intitulé « Pérégrinations en Laurasie » et publié dans le collectif sur les *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs*⁶⁰. Qu'observe-t-on dans cet article ? Le déplacement s'effectue sur plusieurs plans : d'un continent à l'autre – la Laurasie se décline en Asie, Europe et Amérique ; d'une culture, d'une discipline ou d'une tradition spirituelle à une autre – l'écologie, le soufisme, le bouddhisme, l'hindouisme, le taoïsme ; d'un auteur à un autre – Bashō, Nietzsche, Rimbaud, Segalen, Thoreau, Kerouac, Whitman. Le but est de provoquer « une dérive des consciences⁶¹ », de mettre les esprits en face de la diversité des cultures et des façons de penser le monde.

Une telle diversité culturelle pose d'emblée la question de l'altérité. Si on cherche à penser autrement qu'en suivant aveuglément « l'auto-route de l'Occident », comme le propose White, plusieurs pistes s'offrent au chercheur : l'altérité se présente d'abord au sein du monde occidental avec tous ces individus ayant choisi de vivre isolé (Thoreau), de partir sur la route (Kerouac) ou à l'autre bout du monde (Segalen), ou encore de s'aventurer dans le désert (Rimbaud au Harar). L'altérité se présente aussi

58. Christian Wacrenier, « La question du temps dans la géopoétique whitienne », dans Laurent Margantin (dir.), *op. cit.*, p. 220.

59. Kenneth White, *Une stratégie paradoxale*, *op. cit.*, p. 36.

60. Kenneth White, « Pérégrinations en Laurasie », dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 15-33.

61. *Ibid.*, p. 16.

en termes culturels dans la mesure où elle renvoie aux civilisations qui se sont développées en fonction du « dehors » et que l'on pourrait classer en trois catégories. D'abord celle des peuples premiers, qui ont su adapter leur mode de vie à l'environnement en raison du contact permanent avec le dehors et qui pratiquent, dans la plupart des cas, le nomadisme ou le semi-nomadisme – pensons aux tribus amérindiennes d'Amérique du Nord ou d'Amazonie, aux Inuits, aux Aborigènes d'Australie et d'Océanie, aux Mélanésien, aux nomades d'Afrique ou du Proche-Orient⁶². Ensuite, les civilisations dans lesquelles la sensibilité à l'environnement constitue un trait fondamental, ce qui a pour effet de placer le déroulement des saisons, le jardin et le paysage au premier plan des préoccupations – c'est le cas de la Chine et du Japon. Enfin, les traditions spirituelles fondées sur la recherche d'un équilibre entre l'être et le monde – c'est le cas du bouddhisme, du bouddhisme zen, du taoïsme.

Que dire d'une telle traversée des cultures sinon qu'elle oblige à relativiser constamment son jugement sur le monde ? C'est au contact des cultures autres, en Asie notamment, que Nicolas Bouvier s'aperçoit de tout ce qui l'encombre : « Le but de l'état nomade n'est pas de fournir au voyageur trophées ou emplettes, mais de le débarrasser par érosion du superflu, c'est-à-dire de presque tout⁶³. » Le voyage s'avère un excellent moyen pour remettre en question les habitudes culturelles et pour s'ouvrir au monde. Ainsi que le souligne l'écrivain voyageur suisse : « Pour les vagabonds de l'écriture, voyager, c'est retrouver par déracinement disponibilité, risques, dénuement, l'accès à ces lieux privilégiés où les choses les plus humbles retrouvent leur existence plénière et souveraine⁶⁴. » La dynamique de l'altérité forme d'ailleurs l'une des composantes essentielles de ses récits de voyage⁶⁵. Le mouvement et l'altérité sont interreliés, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre. C'est en effet ce que suggère Segalen en redéfinissant l'exotisme en termes d'altérité et en rappelant que le préfixe « exo » signifie « en dehors ».

62. Ce sont surtout les Amérindiens et les Inuits qui ont retenu l'attention de White. Voir par exemple *La route bleue* (Paris, Grasset, 1983) et *Les vents de Vancouver* (Marseille, Éditions Le mot et le reste, 2014).

63. Nicolas Bouvier, « Routes et déroutes. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue des sciences humaines*, n° 214, 1989, p. 185.

64. *Ibid.*, p. 178.

65. Voir à ce sujet le mémoire de Valérie Blanchet, *Le rapport à l'altérité comme dynamique du voyage et de l'écriture dans L'usage du monde de Nicolas Bouvier*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010.

En attendant, il est aisé de constater que la dimension transculturelle représente un aspect fondamental de la géopoétique⁶⁶. Elle rejoint en cela la position de principe évoquée dans l'article 10 de la Charte de la transdisciplinarité : « Il n'y a pas un lieu culturel privilégié d'où l'on puisse juger les autres cultures. La démarche transdisciplinaire est elle-même transculturelle⁶⁷. » Il importe en effet de confronter différentes manières de construire des systèmes de pensée et des modes de vie si l'on souhaite se livrer à une critique radicale de sa propre société. Sans cette prise en compte de l'altérité, qui nous déporte aux frontières de notre culture, aucune mise à distance n'est possible. En effet, il ne suffit pas de mettre l'esprit en mouvement pour pratiquer le nomadisme intellectuel ; ce mouvement qui nous conduit à l'extérieur nous amène aussi à réfléchir sur notre relation avec le dehors et sur la manière dont nous interagissons avec le paysage.

Le dehors et la question du paysage

La géopoétique place au premier plan de ses préoccupations l'exploration physique des lieux, *in situ*, l'interaction concrète avec l'environnement, qu'il soit naturel ou urbain, la perception intime des paysages, le cheminement singulier d'un individu, immergé dans le monde. Entrer en contact avec le dehors, avec les choses, implique d'adopter une démarche particulière, où l'on tente de se débarrasser des filtres qui composent la manière habituelle de voir les choses, de décentrer le regard, l'ouïe, le toucher, afin de laisser le monde venir à soi. C'est en aiguisant les sens tout en laissant de côté les automatismes coutumiers que l'on peut saisir le Divers, une notion élaborée par Segalen, qui est d'ailleurs l'une des figures étudiées par Kenneth White dans son essai *La figure du dehors*. L'ouverture est l'un des concepts-clés de cet essai qui regroupe un ensemble de réflexions sur des poètes dont l'œuvre se fonde sur le désir de sortir des contextes culturels étouffants et de créer une « poésie du dehors » :

66. Dans un court essai intitulé « Le mouvement transculturel », Kenneth White explique comment a évolué son rapport au langage et aux langues (*Aux limites – langage, culture, monde*, Paris, La TILV éditeur, 1993, p. 5-11).

67. « Charte de la transdisciplinarité », *op. cit.*

Il s'agira donc dans ce livre, à travers des paysages mentaux d'Occident et d'Orient, et quelques figures exceptionnelles, de la recherche d'un archipel de pensée qui dépasse l'opposition de l'Orient et de l'Occident, et qui puisse être reconnu et partagé par tous. L'accent sera toujours mis sur l'*ouverture*⁶⁸.

C'est dans cet « archipel de pensée » que se place le philosophe et sinologue François Jullien quand il revisite la notion de paysage. Inspiré par la « langue-pensée » chinoise, il propose, dans son livre *Vivre de paysage*⁶⁹, de reconsidérer la tradition occidentale du paysage en la comparant à son équivalent chinois, beaucoup plus ancien, fondé sur deux couples de polarité : la montagne et l'eau⁷⁰, le vent et la lumière⁷¹. Il révèle ainsi plusieurs traits relatifs au paysage tel qu'il peut être expérimenté. D'abord, la nécessité d'une immersion totale dans le réel, d'une circulation du regard, d'une attention flottante, d'une disponibilité à ce qui nous entoure :

Il n'y a par conséquent paysage que s'il y a déconcentration – dé-fixation – du regard et que celui-ci se met à circuler. [...] je réceptionne par (dans) le regard ce qui m'afflue du monde, par quoi il se laisse traverser. Jusqu'à m'en laisser envahir et y noter mon attention⁷².

S'il est surtout question du regard ici, les autres sens n'en sont pas moins interpellés, plus particulièrement l'ouïe, le toucher et l'odorat. Il suffit de penser au paysage maritime pour s'en convaincre : comment taire en effet les cris des mouettes et les souffles qui accompagnent les vagues, leurs émanations iodées ou les fines gouttelettes des embruns qui se posent sur la peau ? Jullien explique que, dans la tradition chinoise, l'émotion est indissociable de la perception : « [I]l y a paysage quand le *perceptif* se révèle en même temps *affectif*⁷³. » L'émotion que suscite la contemplation du paysage comporte une indétermination fondamentale, c'est pourquoi elle peut difficilement être nommée :

68. Kenneth White, *La figure du dehors*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982, p. 18, l'auteur souligne.

69. François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014.

70. François Jullien explique que le terme de paysage se dit en Chine « Montagne(s)-eau(x) » : « À l'encontre de ce pouvoir monopolisant de la vue, la Chine dit l'essentielle polarité qui fait que du monde se met en tension et se déploie » (*ibid.*, p. 41).

71. Voir plus précisément *ibid.*, p. 98-111.

72. *Ibid.*, p. 31-35.

73. *Ibid.*, p. 90, l'auteur souligne.

[...] touchant au paysage, l'émotionnel induit ne se laisse pas complètement individuer, il garde une part de vague et d'indéterminé ; il s'agit d'un état de sensibilité (de vibration, dit-on de façon plus élémentaire) qui se trouve éveillé sans qu'on puisse en pointer plus précisément la cause, sans qu'on l'assigne en propre ni qu'on le spécifie⁷⁴.

La saisie d'une indétermination permet d'« entrer dans le vague », pour reprendre les mots de Kenneth White dans *Une stratégie paradoxale* : « Vivre un lieu, c'est entrer en contact avec lui, tous ses sens ouverts. Et, après le contact sensoriel, sensuel, pratiquer une méditation plus abstraite : on nage avec la vague, ensuite on entre “dans le vague”⁷⁵. » Il est en effet nécessaire, en géopoétique, de se nourrir du rapport sensible à la Terre, de s'ouvrir au dehors, de *vivre* des paysages, pas seulement de les contempler dans des livres ou des œuvres d'art. De la même façon, il importe de ne pas céder à la fascination pour l'idée du dehors qui conduit certains à en oublier le substrat pragmatique, comme le constate White à l'occasion d'une visite à Deleuze dans son appartement parisien, anecdote relatée dans son *Dialogue avec Deleuze*⁷⁶. Dans la première partie de son livre *Kenneth White. Une œuvre-monde*, Christophe Roncato examine les liens entre la géopoétique et la philosophie et remarque que même si les deux auteurs cherchent à sortir de la métaphysique, les différences sont notables en ce qui concerne le rapport au Dehors :

[L]à où la pensée, l'esthétique et l'existence ne sont pas séparées chez le poète, il semblerait qu'elles le soient chez le philosophe et que, comme une rémanence du passé, le Dehors ne soit rien de plus qu'une idée, qu'un concept⁷⁷.

C'est en allant dehors que le sujet peut se confronter aux lignes et aux forces du cosmos, à des éléments fabriqués et à d'autres non conçus par l'homme, aux antipodes parfois de l'habitat humain. Il peut alors capter ce que Wunenburger appelle les « figures imaginales » :

Les figures imaginales, plus qu'imaginaires au sens habituel de représentations irréelles et fictionnelles, ne sont pas inventées par le sujet, mais extraites du monde pour être approchées dans leurs linéaments, leur logique

74. *Ibid.*, p. 95.

75. Kenneth White, *Une stratégie paradoxale*, *op. cit.*, p. 146-147.

76. Kenneth White, *Dialogue avec Deleuze : politique, philosophie, géopoétique*, Paris, Isolato, 2007.

77. Christophe Roncato, *op. cit.*, p. 54.

serpentine, leur morphologie secrète. Dès lors, l'imagination ne superpose pas au cosmos ses propres œuvres, ses fantasmagories, mais se laisse entraîner par les structures matérielles pour les porter à leur assomption totale⁷⁸.

Cela rappelle la démarche empruntée par Roger Caillois dans certains de ses essais, notamment dans *L'écriture des pierres* :

C'est que les pierres présentent quelque chose d'évidemment accompli, sans toutefois qu'il y entre ni invention ni talent ni industrie, rien qui en ferait une œuvre au sens humain du mot, et encore moins une œuvre d'art. L'œuvre vient ensuite ; et l'art ; avec, comme racines lointaines, comme modèles latents, ces suggestions obscures, mais irrésistibles. Ce sont avertissements discrets, ambigus qui, à travers filtres et obstacles de toutes sortes, rappellent qu'il faut qu'il existe une beauté générale, antérieure, plus vaste que celle dont l'homme a l'intuition, où il trouve sa joie et qu'il est fier de produire à son tour⁷⁹.

Déchiffrer l'écriture des pierres et des racines, capter les formes du relief et des ailes, décrypter les volutes des coquillages et les traces laissées par l'eau sur les rivages, saisir les infimes nuances du langage animal, se plier au rythme cyclique du végétal et à l'éphémère : ce sont ces gestes, nécessairement empreints de sensibilité et aiguisés par les connaissances, qui permettent de lire le monde, pas seulement les langages créés par les êtres humains, plus faciles à comprendre par définition, mais aussi les formes minérales, végétales, animales, aquatiques.

Dans le collectif sur la marche et le paysage qu'il a dirigé avec Alexandre Gillet, Bertrand Lévy constate que les démarches géopoétique et phénoménologique ont ceci en commun que « l'effacement du moi donne accès au monde et à sa description la plus pure⁸⁰ ». Il rappelle que l'expérience phénoménologique du paysage consiste en « une fusion idéale et idéelle entre le moi et le monde, l'aboutissement d'un processus lent de prise de conscience du monde par le sujet⁸¹ ». Se mettre à l'écoute du dehors exige un certain effort : il faut en effet parvenir à se débarrasser des filtres qui composent habituellement notre manière de percevoir

78. Jean-Jacques Wunenburger, « Le désert et l'imagination cosmo-poétique », *Cahiers de géopoétique*, série colloques, « Géographie de la culture. Espace, existence, expression » (Nîmes, 1991), 1992, p. 42.

79. Roger Caillois, *L'écriture des pierres*, Genève, Skira, 1970, p. 10.

80. Bertrand Lévy, « La promenade de Robert Walser », dans Bertrand Lévy et Alexandre Gillet (dir.), *op. cit.*, p. 102.

81. *Ibid.*, p. 103.

les choses. Au mouvement vers le dehors répond la volonté de désencombrer la pensée. D'où cette tendance à privilégier les marges en géopoétique : c'est grâce à une position en retrait, à la distance prise par rapport à la posture familière, qu'une nouvelle expérience sensible peut être vécue, que de nouvelles avenues de création peuvent être explorées. Voici ce que Jean-Jacques Wunenburger affirme à ce sujet :

Rien d'étonnant alors que le géopoète⁸² cherche à se dépouiller toujours davantage de soi-même, à déconstruire les systèmes accumulés, non par goût d'un ensauvagement régressif, mais par besoin d'atteindre cette nudité, cette disponibilité qui prépare à la perception d'une vérité, dépouillée de ses oripeaux accumulés par une culture dévitalisée⁸³.

C'est en se dégageant des ornières de la pensée commune, en transformant notre manière de penser, d'être au monde, en cheminant au-delà des chemins déjà balisés, que les sens peuvent s'éveiller au contact des choses, qu'un certain vertige peut être éprouvé. De cette manière, « l'espace psychique [peut se mettre] en phase avec l'espace physique », ainsi que l'explique Wunenburger :

Rebelle aux messianismes comme aux traditionalismes, White veut mettre l'espace psychique en phase avec l'espace physique. À la manière bachelardienne, le culte des images en moins, White greffe l'ego sur les langages des sols, des vents, des pierres et des îles, car ils sont, dans leurs formes muettes, déjà invitation à pensée, matrices de pensées. Proche d'un nouveau matérialisme dynamogène, la géopoétique cherche, dans le silence du monde, le chiffre d'un message sans secret, sans au-delà, puisque c'est dans la présence même des choses, dans l'être même du monde, que se livre le sens. Il ne s'agit donc ni de conceptualiser ni d'imaginer le réel, mais de le « réaliser », c'est-à-dire de faire corps avec lui pour infuser, par une sorte d'intropathie originaire, son être et donc sa vérité⁸⁴.

Inspiré par la phénoménologie de Merleau-Ponty et de Bachelard, Wunenburger s'interroge sur les perceptions corporelles, sur la relation qui s'établit entre le sujet et le dehors, sur les résonances entre les plis

82. Il est à noter que l'on parle plus volontiers de géopoéticien que de géopoète, parce que ceux qui travaillent dans le domaine de la géopoétique ne sont pas tous des poètes.

83. Jean-Jacques Wunenburger, « Présentation », dans Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Autour de Kenneth White. Espace, pensée, poétique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité, 1996, p. 13.

84. *Ibid.*, p. 12.

du terrain et les formes psychiques. Il reprend ainsi la notion de « chiasme perceptif » définie par Merleau-Ponty pour l'appliquer à la situation de l'être faisant l'expérience du dehors :

Pénétrer dans la cosmosphère exige une expérience des sens qui s'origine en ce point nodal où l'intérieur et l'extérieur mettent fin à leur souveraineté, où l'esprit et les choses sont délogés de leur autarcie. Alors seulement prend corps ce que M. Merleau-Ponty nomme le « chiasme perceptif », c'est-à-dire l'interversion du dehors et du dedans : le Cosmos pénètre dans le sujet et le sujet se prolonge dans le monde. L'imagerie se déploie alors sur cette ligne de crête subtile où le corps ne fait plus séparation mais pont, reliance, où le corps se dilate en devenant connaturel aux formes extérieures, et où les formes extérieures accèdent à une texture psychique⁸⁵.

Ces interrogations sur la manière dont l'espace est vécu dans le cadre de l'expérience corporelle sont également au cœur de la géographie humaniste, un creuset dans lequel de nombreuses réflexions sur le rapport à la Terre ont été formulées. Étant donné que la géopoétique a déjà été vue comme une « densification de la géographie⁸⁶ », les rapports entre géographie et géopoétique méritent qu'on s'y arrête quelque peu. Bertrand Lévy a ciblé plusieurs points de convergence entre la géographie humaniste et la géopoétique dans son article « L'empreinte et le déchiffrement ». Pour ce faire, il s'est basé principalement sur les travaux du géographe Éric Dardel, dont l'essai magistral, *L'homme et la Terre*⁸⁷, est passé inaperçu au moment de sa parution en 1952. Redécouverte dans les années 1970-1980, l'œuvre de Dardel continue à bénéficier d'un regain d'intérêt, comme en témoigne la publication récente du volume *Écrits d'un monde entier*, une réédition réalisée par deux géographes impliqués dans le mouvement géopoétique : Alexandre Chollier et Éric Waddell⁸⁸.

85. Jean-Jacques Wunenburger, « Le désert et l'imagination cosmo-poétique », *op. cit.*, p. 41.

86. Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 10-11.

87. En particulier dans l'article intitulé « L'empreinte et le déchiffrement : géopoétique et géographie humaniste », *Cahiers de géopoétique*, vol. 1, série Colloques, 1992, p. 27-35, <<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:18037>>.

88. Éric Dardel, *Écrits d'un monde entier*, édition établie et présentée par Alexandre Chollier avec la collaboration d'Éric Waddell, Genève, Éditions Héros-Limite, coll. « Géographie(s) », 2014. À noter que Chollier est le nom de plume d'Alexandre Gillet, nommé ailleurs dans ce livre.

Si nous percevons habituellement la géographie comme une science d'où la création est absente, il y aurait peut-être lieu de revenir à son étymologie, « l'écriture de la Terre ». Ne serait-ce que par la toponymie, la choronymie (l'acte de nommer pour la première fois un lieu) ou la description des paysages rencontrés, on peut voir que la pratique créatrice n'est pas absente des questions fondamentales en géographie. Les géographes se servent à la fois des outils scientifiques et des perceptions individuelles ou collectives qui passent à travers le récit, le témoignage, le discours. Il suffit de penser aux travaux de Yi-Fu Tuan sur le sens des lieux (*sense of place*) pour s'en convaincre⁸⁹. À partir d'une réflexion sur le sentiment de la nature chez Humboldt et sur le rapport à la Terre tel qu'il est exploré par Dardel, Lévy examine les relations entre la géographie humaniste et la littérature et montre du même coup de quelle façon la géographie peut nourrir la réflexion géopoétique. Son article « Géographie et littérature : une synthèse historique » se termine en effet par une ouverture sur ce mouvement récent au croisement de la littérature et de la géographie⁹⁰. Le courant humaniste s'inspire comme on l'a vu de la philosophie, en particulier de la phénoménologie, mais comme la géographie implique d'aller sur le terrain, le risque est moins grand qu'en philosophie de s'enfermer dans le monde des idées.

Au lieu de suivre les voies balisées, il importe donc d'ouvrir de nouveaux chemins, de déblayer des axes de réflexion sur lesquels avancer, une pensée en déclenchant une autre. En Bretagne, de nombreux chemins creux ont été abandonnés lorsque leur usage initial a disparu et il a fallu qu'un intérêt pour la pratique de la marche se fasse jour pour qu'ils soient réhabilités, transformés en lieux de promenade⁹¹. Ainsi que le fait remarquer Claude Reichler, « [l]e chemin est une mémoire du passage des hommes, ils y abandonnent ou y marquent les traces de leurs allées

89. Yi-Fu Tuan, *Space et lieu. La perspective de l'expérience*, trad. du chinois par Céline Pérez, Paris, InFolio, 2006.

90. Bertrand Lévy, « Géographie et littérature : une synthèse historique », *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, n° 146, « Géographie et littérature », 2006, p. 25-52. Voir aussi son article intitulé « Géographie culturelle, géographie humaniste et littérature. Position épistémologique et méthodologique », *Géographie et cultures*, n° 21, 1997, p. 27-44.

91. L'intérêt pour la marche se manifeste aussi dans le domaine de l'édition, comme en fait foi la multiplication des collections consacrées aux balades, promenades littéraires, randonnées, etc. Voir par exemple les collections « Marcher un livre à la main » (Le bec en l'air), « Balades géologiques » (SGF), « Balades en famille » (Glénat), « Balades et randonnées » (Chamina éditions), « Randonnées et balades » (Atlas), « Rando malin » (Mémoires millénaires), etc.

et venues sous forme de pièces de monnaie, d'objets quotidiens, de monuments, d'inscriptions, d'empreintes⁹²». Ce sont les pas qui maintiennent les chemins en état⁹³. Ceux-ci ne restent ouverts que si d'autres personnes les arpentent, sans quoi ils retombent en friche. La plupart du temps, nous pratiquons les chemins sans y penser, mais en géopoétique, l'idée même du parcours, du mouvement enclenché par la marche, occupe une place de prédilection. C'est la volonté de baliser ensemble de nouveaux chemins, en comptant sur la force du groupe, qui a présidé à l'invention du concept d'atelier nomade.

L'atelier nomade et la recherche de nouveaux territoires

Dans son livre intitulé *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, le géographe Michel Roux soutient que « [l]es hommes ont besoin de territoires qui puissent fonctionner comme des “extensions” de leur être et qui leur permettent de construire des “mondes” et de les maintenir ouverts⁹⁴ ». La notion d'atelier nomade élaborée par La Traversée (Atelier québécois de géopoétique) répond justement à ce besoin de s'aventurer au dehors et d'explorer de nouveaux territoires, ce qui a pour effet de multiplier les thèmes de réflexion.

Rappelons pour commencer que la plupart des groupes proposent des balades géopoétiques sous différentes formes. L'Atelier du héron a organisé plusieurs escapades et balades-rencontres dont quelques traces se trouvent sur le site de l'archipel ou dans les *Carnets de route*⁹⁵. En Écosse, des événements sont organisés chaque année, alternant marches et conférences, rencontres, observation de la nature, etc., comme en témoignent

92. Claude Reichler, « Le marcheur romantique », dans Bertrand Lévy et Alexandre Gillet (dir), *op. cit.*, p. 48.

93. « Le sentier, ou même le chemin, est une mémoire incisée à même la terre, la trace dans les nervures du sol des innombrables marcheurs ayant hanté les lieux au cours du temps, une sorte de solidarité des générations nouée dans le paysage », écrit David Le Breton dans son *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, coll. « Essais », 2000, p. 80.

94. Michel Roux, *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 193.

95. « Carnets de route », <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/heron/publications/croute.html> ; « La lettre du Héron. Nouvelles de L'Atelier », <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/heron/lettres/index.html>.

leurs bulletins⁹⁶. En France, les explorations faites par l'Atelier du Rhône ont des prolongements virtuels – textes, photographies, extraits audio et vidéo – accessibles sur leur site Web⁹⁷. L'atelier nomade, tel qu'il a été conceptualisé au sein de La Traversée, possède une régularité et des enjeux qui lui sont propres dans la mesure où chaque thème exploré représente un pas de plus dans l'exploration du territoire québécois et de la géopoétique ; c'est une activité qui exige chaque fois un effort de conceptualisation. J'aimerais exposer ici les raisons qui nous ont conduits à concevoir ce type d'activité et présenter les objets singuliers qui découlent de ces rencontres, à savoir les *Carnets de navigation*.

L'Atelier québécois de géopoétique a ceci de particulier qu'il a été conçu au cœur de l'université, à la jonction de la littérature et de la géographie. C'est lors d'une rencontre entre littéraires et géographes, à Sherbrooke en 2001, au colloque intersectoriel *L'espace en toutes lettres*, qu'un dialogue fécond a été lancé. Il s'est poursuivi dans le cadre du groupe de recherche dédié à « L'exploration géopoétique de l'espace » ouvert aux étudiants des cycles supérieurs du Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (2003-2004) et au colloque international *Nomades, voyageurs, exploreurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, organisé par André Carpentier, Daniel Chartier et moi-même, dont les actes ont paru en 2006. Kenneth White avait été invité à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), en décembre 2003, pour y donner des conférences et participer au colloque. Ces événements ont suscité un grand enthousiasme et entraîné la fondation, en janvier 2004, d'un Atelier québécois de géopoétique, nommé peu de temps après La Traversée. Même si cet Atelier a pris naissance dans un contexte universitaire, le premier souci des membres fondateurs – qui n'étaient pas tous universitaires d'ailleurs –, conscients du danger que représentent les tours d'ivoire trop nombreuses dans ce domaine, a été de favoriser une ouverture à la communauté. Rattaché à Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire de l'UQAM, tout en étant affilié à l'Institut international de géopoétique, ses activités se partagent entre l'université et la communauté, entre les séminaires, groupes de recherche, colloques et publications de type académique, d'un côté, et, de l'autre,

96. « Newsletters and articles », <<http://www.geopoetics.org.uk/news-and-events/newsletters-and-articles/>>.

97. Voir les sections sur Les Écouges et les déambulations sur le site <<http://geopoetiquedurhone.org>>.

les conférences-discussions et les ateliers nomades. Cette manière de fonctionner permet d'ouvrir l'institution sur le dehors, d'organiser des activités de formation sur le terrain, ce qui est difficile à faire dans le cadre universitaire habituel (surtout quand il s'agit des lettres et des arts), et d'accueillir des personnes de tous les horizons. L'enseignement, la recherche et la création prennent un autre sens à partir du moment où ils sont liés à la vie quotidienne, à la communauté. Au fil des ans, l'atelier nomade est devenu le lieu de prédilection pour les échanges entre littéraires, artistes et géographes ; c'est un lieu de recherche et de création fondé sur l'exploration de différents sites et sur le partage des regards et des savoirs.

En quoi consiste un atelier nomade ? De manière générale, il s'agit de choisir un lieu géographique et de s'interroger sur la manière de l'occuper en faisant intervenir trois perspectives différentes : 1) l'exploration physique du lieu, *in situ*, qui permet une interaction concrète avec un paysage, un cheminement singulier, une perception intime de l'environnement ; 2) des interventions provenant de personnes ayant une connaissance approfondie de la région, acquise grâce aux savoirs géographiques, historiques et scientifiques, mais aussi à l'expérience vécue ; 3) des activités de création, littéraire ou plastique, individuelle ou collective. Rassemblant un groupe de personnes une fois par année, dans un site naturel ou urbain, autour d'un thème (l'île, le refuge, les ruelles, le portage, le fleuve l'hiver, la forêt, le chemin de fer, etc.⁹⁸), l'atelier nomade vise à renouveler la lecture du paysage, à développer le rapport sensible à l'environnement, à expérimenter de nouvelles formes de création, collective notamment, à s'interroger sur la façon dont l'être interagit avec l'espace et à approfondir la réflexion géopoétique. Déambulations, navigations, ateliers de création littéraire ou de cartographie, soirées de lectures, conférences, discussions avec des spécialistes de la région ou du paysage : voilà quelques-unes des activités mises en place.

La géopoétique ne s'enseigne pas : elle découle d'un vécu, d'une expérience personnelle des lieux, d'un « appel du dehors ». C'est la raison pour laquelle les étudiants qui s'intéressent à la géopoétique sont invités à sortir des salles de classe périodiquement, pour une excursion

98. Voir la liste des ateliers nomades et des *Carnets de navigation* en annexe.

de quelques heures dans les environs ou de quelques jours à l'occasion d'un atelier nomade⁹⁹. Ils sont invités, au même titre que les membres de La Traversée, à explorer une région, à mener une réflexion commune sur le thème choisi, à prolonger l'expérience par des gestes de création ou une réflexion qui trouveront leur place dans le *Carnet de navigation* produit à cette occasion. Ce qui rassemble les géopoéticiens, c'est une passion pour le dehors, une volonté de renouveler le rapport à la Terre. Cela oblige bien entendu à adopter une posture critique vis-à-vis de la société dans laquelle nous vivons, à remettre en question la manière dont nous habitons l'espace, à repenser de manière approfondie notre rapport au monde. Si ces actes s'effectuent généralement dans la solitude, comme l'acte de création, il n'en demeure pas moins que le rapport aux autres est tout aussi essentiel. J'irais même jusqu'à dire que le principe essentiel de l'atelier nomade est celui du partage. Mais cela, il faut le souligner, est une caractéristique de la géopoétique pratiquée au Québec.

Le point de départ est le suivant : l'un des membres de La Traversée propose de faire partager aux autres sa passion pour un lieu précis. Puis, il s'entoure de collaborateurs de manière à pouvoir déterminer un thème, ce qui permet de structurer la démarche, de choisir des activités permettant de saisir les différents aspects du lieu et de stimuler les échanges. Par exemple, le premier atelier, situé à l'île Verte et organisé par Éric Waddell et Jean Morisset, s'intitulait « Au rythme des vents et des marées » :

Notre but avoué étant de sortir des salles de cours, de l'univers des « belles-lettres » et des « seules idées » pour aller vers et dans la nature, il fallait donc partir de toute urgence. Et appareiller à la recherche de balises qui permettent de naviguer entre savoir scientifique et création littéraire, observation et expérience, raison et sentiments, lectures, architecture de l'espace et univers autochtone occulté. [...] Quoi de plus approprié que de partir à la rencontre d'un phare, d'une île, d'un fleuve : le Saint-Laurent, la Grande Rivière... le « chemin qui marche » des premiers Canadiens¹⁰⁰ !

99. Ces excursions ont lieu dans les cours qui présentent une initiation à la géopoétique, comme « Littérature et géographie » (1^{er} cycle), ou dans l'« Atelier du flâneur montréalais », qu'André Carpentier a donné durant plusieurs années, ou encore dans les groupes de recherche ou les séminaires aux cycles supérieurs (« Pratiques sémiotiques de l'espace : le parcours, le paysage, la carte, l'habiter » ; « Géopoétique de l'immensité : mers, déserts, forêts »).

100. Jean Morisset et Éric Waddell, *Au rythme des vents et des marées*, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, coll. « Carnets de navigation », n° 1, 2005, s. p.

L'île Verte s'est donc imposée d'emblée, l'horaire étant quant à lui déterminé en fonction du traversier, lui-même tributaire des marées. Dix ans plus tard, en mai 2014, un atelier-anniversaire a donné l'occasion de mesurer le chemin parcouru et de s'apercevoir que le fleuve a joué le rôle de déclencheur pour La Traversée. D'ailleurs, si l'on y pense bien, n'a-t-il pas joué un rôle dans l'émergence de l'idée géopoétique ? C'est pendant le voyage de Kenneth White sur la rive nord du Saint-Laurent, voyage qui sera relaté plus tard dans *La route bleue*, que cette notion a pris forme :

Automne 1979. Je voyage à travers les Laurentides, le long de la côte Nord du Saint-Laurent, en route pour le grand espace blanc du Labrador. Une nouvelle notion en tête : celle de géopoétique. L'idée qu'il faut sortir du texte historique et littéraire pour retrouver une poésie de plein vent où l'intelligence (intelligence incarnée) coule comme une rivière. Qui vive ? Oui, c'est la question. Ou peut-être est-ce plutôt un appel. Un appel qui vous attire au dehors. Toujours plus loin, au dehors. Jusqu'à n'être plus cette personne trop connue, mais une voix, une grande voix anonyme venant du large, disant les dix mille choses d'un monde nouveau. Il faut bien que cela commence quelque part. Peut-être ici, et maintenant¹⁰¹...

De la même façon, les membres réunis pour un atelier à l'île Verte dix ans quasiment jour pour jour après la rencontre « Au rythme des vents et des marées » se sont accordés pour dire que l'aventure de La Traversée a véritablement commencé lors de ce premier atelier nomade, de cette première traversée conçue en fonction de l'horaire des marées et du traversier. Les idées évoquées lors des réunions préparatoires avant mai 2004 ont pris corps au cours de cette rencontre, qui réunissait déjà tous les aspects importants de l'atelier nomade. « Peut-être ici et maintenant » : au milieu du fleuve, vingt-cinq ans après qu'une « grande voix anonyme venant du large » eut apporté sur ses rives l'idée de géopoétique.

Après tout, comment s'étonner de cette prégnance du fleuve Saint-Laurent dans la géopoétique au Québec ? En traversant la province sur toute sa longueur, sur environ mille deux cents kilomètres, il en forme l'artère principale. Avant l'arrivée des Blancs, le « chemin qui marche » était sillonné par les canots, mode de locomotion adapté à ce continent recouvert de forêts denses et quadrillé de lacs, de rivières et de ruisseaux

101. Texte paru dans la collection « Qui vive », 1979, repris dans l'éditorial du *Cahiers de géopoétique*, n° 1, automne 1990, p. 5.

tous connectés d'une manière ou d'une autre au fleuve immense relié aux Grands Lacs et conduisant à travers tout le continent. Il est resté pendant longtemps l'une des voies principales qu'empruntaient les bateaux pour pénétrer en Amérique du Nord, une voie de communication avec le reste du continent à nulle autre pareille. Même si le trafic fluvial a beaucoup diminué après les années 1960, un lien très fort, à la fois sur le plan géographique et historique, unit les gens au fleuve, un lien qu'il importe de maintenir en vie. Étant donné que la construction de la ville de Montréal a privilégié les installations portuaires et les entreprises, l'accès au fleuve est quasiment inexistant pour la population urbaine. Un sentiment d'urgence s'est fait jour, ces dernières années, qui a suscité des démarches visant à redonner accès au fleuve et à en apprécier la splendeur et les horizons ouverts qu'il procure. En reliant l'archipel de Montréal – qui comprend plus de deux cents îles – aux autres îles parsemant le fleuve, le Saint-Laurent impulse un mouvement vers le large, puisqu'en bout de course, il se jette dans l'océan Atlantique. C'est cette ouverture que nous avons voulu souligner de manière symbolique en buvant un « ti-punch » martiniquais en haut du phare de l'île Verte lors du premier atelier nomade ; une manière comme une autre de créer des liens avec les autres îles, de s'inscrire dans l'Archipel géopoétique et de rappeler les contacts humains établis depuis longtemps avec les Caraïbes, formant avec le Québec les seuls îlots francophones en terre d'Amérique.

À l'origine de l'atelier nomade se trouve le stage sur le terrain organisé en géographie, partie intégrante de la formation des étudiants. Un type d'activités qui n'existe pas en études littéraires, est-il nécessaire de le rappeler. Toutefois, l'objectif diffère sensiblement, puisqu'il ne s'agit pas d'une transmission de savoirs, même si cela peut faire partie effectivement de l'expérience, même si des étudiants participent aux ateliers. L'enjeu est plutôt de partager des manières différentes de percevoir l'espace environnant et, partant, d'intensifier le rapport au lieu. Les *Carnets de navigation* issus de ces rencontres conservent les traces de ces expériences des lieux en réunissant les photos, les poèmes, les récits, les nouvelles, les essais, les dessins, les collages, les cartes, etc., réalisés par les participants. D'une facture nouvelle chaque fois, inspirée par le lieu exploré, le *Carnet de navigation* rassemble une multitude de points de vue différents sur l'endroit visité, des modes d'expression variés qui contribuent à former

une perception assez complète du site. Deux temporalités s’y croisent : le moment présent, l’instant capté sur le vif, illustré par certaines réalisations faites sur place, comme les cartes, les dessins, les photos, et un temps distendu, prolongé, nécessaire à toute entreprise de réflexion ou de création qui exige un recul, une distance, une décantation, un travail d’approfondissement, de peaufinage. Sans compter le travail d’édition, qui va du choix des textes et des images à leur achèvement en les intégrant dans un processus de transformation assez important, dans lequel la dimension matérielle de l’ouvrage fait aussi l’objet de la réflexion¹⁰². Ainsi, en adoptant le mode d’expression qui lui convient le mieux, chaque participant contribue à une œuvre collective liée de près au lieu exploré, témoignage de la découverte d’un site, d’un partage des regards et des savoirs, mais aussi concrétisation d’une relation singulière à l’espace, d’un rapport sensible et intelligent dans lequel « l’espace psychique [s’est mis] en phase avec l’espace physique ». Les *Carnets de navigation* montrent que l’art et la science, la recherche et la création, la littérature et la géographie, non seulement se complètent, mais s’enrichissent mutuellement¹⁰³.

Est-il possible d’envisager une démarche géopoétique là où « la vie devient folle », c’est-à-dire en ville ? Une géopoétique urbaine est-elle concevable ? Cette question a sous-tendu la préparation du troisième atelier, mis en œuvre par André Carpentier, qui venait de publier son récit *Ruelles, jours ouvrables*, et qui tenait à nous faire partager son coup de cœur pour les ruelles montréalaises. Le défi était de taille, puisqu’il s’agissait ni plus ni moins de se lancer à la découverte d’un territoire déjà connu par la plupart des participants :

Les territoires, surtout les espaces communautaires que nous faisons advenir [...] sont nos extensions ; en ce sens, ils sont des langages que, par trop de routine, nous avons désappris à lire, à interpréter. [...] L’objectif de l’atelier

102. Par exemple, le *Carnet de navigation* n° 8, *Derrière l’écorce*, a été conçu à la manière d’un herbier. C’est ce que j’explique dans l’article « Traces géopoétiques d’une fleur sauvage : la solidago et les arts forestiers » (à paraître dans *Nouvelles recherches sur l’imaginaire*, Université d’Angers). La conférence ayant servi de base à cet article est disponible sur mon blogue, <<http://www.rachelbouvet.wordpress.com>>.

103. Les *Carnets de navigation* sont pour la plupart disponibles en ligne sur le site de La Traversée (onglet Publications). Malheureusement, la dimension virtuelle ne permet pas de montrer toute la richesse des matériaux utilisés, ni les éléments de facture artisanale (artefacts ramassés dans les ruelles, fleurs séchées plastifiées, élastique utilisé pour rappeler les virées à vélo, carton épais provenant de tel endroit, etc.).

est de prendre pied et raison – raison géopoétique, ça va sans dire – sur le territoire des ruelles. Car notre avancée vers un nouvel art d’habiter la ville, voire la planète, exige de nouveaux envols de rêverie¹⁰⁴.

Transformés en « coureurs de ruelles » à l’image des coureurs des bois d’autrefois, nous avons donc marché pendant des heures, l’œil aux aguets, l’oreille tendue, la main prête à ramasser toutes sortes d’artefacts. Comme le réseau des ruelles est inexistant sur les cartes de Montréal, nous avons fait appel à Suzanne Joos, artiste peintre, afin d’animer un atelier de cartographie. En empruntant aux géographes leur outil privilégié, nous voulions témoigner de la singularité de nos parcours,

passer de la carte intime à la carte-objet – les yeux tout remplis d’images, les pieds ayant gardé l’empreinte encore toute fraîche du goudron et des graviers, les mains le toucher des clôtures et de la poussière, les oreilles le son des clochers et des cordes à linge¹⁰⁵.

Plutôt que de chercher à faire de vraies cartes, avec les mesures et le relevé rigoureux que cela suppose, nous avons décidé de privilégier pour ce premier atelier de cartographie la spontanéité, l’expression artistique, les matériaux récoltés au cours de la journée.

Presque dix ans après cette expérience montréalaise, un colloque international intitulé « Ville et géopoétique » a permis d’étendre ces réflexions à l’ensemble de l’Archipel géopoétique et de questionner les spécificités de la géopoétique urbaine¹⁰⁶. Au lieu de chercher à déchiffrer les lignes offertes par les éléments naturels (cailloux, coquilles, ailes, traces laissées par l’eau ou le vent...), par les dimensions aquatiques, végétales, minérales, animales, il est nécessaire de prendre en considération en premier lieu le paysage aménagé, de faire appel à d’autres disciplines et de considérer la dimension sociale du lieu comme un élément prépondérant. La ville se présente comme un agrégat de couches multiples, depuis

104. André Carpentier, « Présentation », dans Virginie Turcotte, André Carpentier et Rachel Bouvet (dir.), *Coureurs de ruelles*, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, coll. « Carnets de navigation », n° 3, août 2006, p. 3.

105. Rachel Bouvet, « Vers une cartographie géopoétique », dans *ibid.*, p. 22.

106. Organisé par Georges Amar, Jean-Paul Loubes et moi-même, il s’est tenu les 12 et 13 juin 2014 au Centre culturel canadien et a réuni une vingtaine d’intervenants de France, du Québec, de Suisse, de Belgique, du Japon et du Chili.

la géologie jusqu'aux affiches, panneaux et autres facettes du design urbain en passant par l'archéologie, l'histoire, la sociologie, l'urbanisme, l'architecture, les règles d'aménagement des espaces publics, etc.

Il est plus difficile aussi, en ville, de résister à la vitesse effrénée qui constitue le *modus vivendi* de la société de consommation, dans laquelle l'espace environnant est perçu en fonction de ses ressources, de son utilité, de sa capacité à répondre aux besoins d'une société moderne, industrialisée, en compétition avec les autres. Le but de la géopoétique étant de vivre intensément les lieux, de chercher à débusquer leur dimension poétique, il importe en effet de résister à la manière traditionnelle de voir la ville :

[...] la géopoétique est fondée sur le désir de l'individu de se situer dans l'univers de la manière la plus dense, la plus intense, et en même temps la plus libérée, la plus « vide » possible (c'est sa base existentielle, et elle implique une résistance à une civilisation, à une société où s'agitent des êtres fractionnés [...])¹⁰⁷.

J'aurai l'occasion de revenir sur cette question de la résistance plus loin dans ce chapitre, d'explorer de manière plus précise le rapport à la société de consommation. Disons tout simplement, pour terminer cet aperçu, que les quatorze ateliers nomades ayant eu lieu jusqu'à présent ont permis d'explorer des régions du Québec assez diversifiées – le Bas-Saint-Laurent, l'Estrie, Montréal, le Témiscouata, la région de Québec, Lanaudière, la Gaspésie, la Mauricie, la Montérégie, les Laurentides¹⁰⁸ – et de sonder plusieurs thèmes : l'île, le refuge, la ruelle, le portage, le fleuve gelé, la rive, la cabane, la forêt, le village abandonné, le train, la saison, la nuit étoilée, le lac. Le corps en marche, l'esprit en mouvement, nous avons cheminé sur la glace, sur la voie ferrée, dans la forêt, le long des rives, dans les ruelles, nomadisé de refuge en auberge, de la yourte jusqu'au village. Différentes modalités du parcours liées à l'histoire du territoire québécois ont été explorées : la marche, bien sûr, mais aussi le portage, le plus ancien mode de locomotion, jumelé au canotage, adopté par les Amérindiens d'abord avant de l'être par les « Canayens », un moyen de transport particulièrement bien adapté au réseau hydrographique fluvial et lacustre ; le chemin de fer, développé au XIX^e siècle, qui relie

107. Éditorial, *Cahiers de géopoétique*, n° 5, 1996, p. 5.

108. Voir la liste en annexe.

les villages éloignés de l'Abitibi et de la Haute-Mauricie aux centres urbains, mais dont plusieurs tronçons ont été abandonnés dans la seconde partie du xx^e siècle, après les dernières étapes de la colonisation, ce qui fait que certaines voies de chemin de fer ont été transformées en pistes cyclables, que nous avons parcourues à vélo. Au cours des dix dernières années, de multiples aspects liés au paysage ont été examinés : 1) l'existence de différents *types de paysage* basés sur des formes et des dynamiques singulières : le paysage insulaire possède ses propres caractéristiques, qui ne sont pas celles du paysage sylvestre, fluvial, lacustre ou nocturne ; chaque type de paysage exige, autrement dit, une approche particulière ; 2) la spécificité du *paysage en mouvement*, tel que le mode ferroviaire le montre particulièrement, mais aussi le rythme induit par la chaloupe, la marche, le vélo, etc. ; 3) *la transformation des paysages au gré du temps qui passe* : l'alternance du jour et de la nuit et la succession des saisons participent d'un cycle cosmique, régulier, tandis que les friches résultant de l'abandon découlent d'un temps humain, d'une occupation variable du territoire. La question du paysage mérite donc d'être approfondie, et plus particulièrement la notion d'acte de paysage.

1.2. L'acte de paysage

Cette partie examinera les rapports entre le paysage et le regard de l'artiste en envisageant plusieurs acceptions distinctes du paysage. Dans un premier temps, c'est *l'acte de paysage* qui retiendra mon attention. Véritable processus sémiotique au cours duquel le sujet interagit avec l'environnement, il met en jeu les sens, l'affectivité, les savoirs et les codes culturels, esthétiques et linguistiques, qui déterminent la sélection et l'appréciation de certains aspects du relief, de la végétation, du réseau hydrographique, etc.¹⁰⁹. Plus le site est grandiose, plus l'acte de paysage est à même

109. Cette notion a été élaborée par le géographe Charles Avocat, qui la présente ainsi : « [L]e paysage renvoie au sujet qui l'appréhende [...]. L'analyse paysagère représente donc le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre « vision » du monde, c'est-à-dire filtrées par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique ; de l'autre, une réalité physique, objective, tridimensionnelle, dont nous recherchons la formulation mathématique et abstraite [...] ; entre les deux, c'est-à-dire entre la subjectivité totale et l'objectivité absolue, [...] un paysage vécu, perçu, observable par tout un chacun, à la fois réalité d'une image et image d'une réalité » (« Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans Charles Avocat [dir.], *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 14).

de susciter des émotions intenses, une fascination dont il est difficile de se déprendre. Les « grands sites » protégés, célébrés par les peintres et les écrivains, semblent voués d'emblée à la jouissance esthétique ; on peut aller plus loin et affirmer que l'expérience du lieu, lorsqu'elle met en jeu l'intimité du sujet, peut aussi lui donner l'opportunité de se ressourcer, de renouveler son rapport au monde. Dans un deuxième temps, l'étude d'un cas d'artialisation *in situ* permettra de montrer comment une intervention artistique peut contribuer à la réinvention d'un paysage. C'est dans le cadre d'une initiative locale que l'association « Sur le sentier des lauzes » a fait appel au regard d'un artiste québécois d'origine mexicaine et amérindienne, Domingo Cisneros, dans le but explicite de remettre en valeur des lieux laissés à l'abandon à la suite d'une transformation des pratiques agricoles.

Ces deux situations très différentes obligent à réfléchir aux rapports entre paysage et politique de plusieurs façons : d'un côté, on a une politique nationale, celle de la Loi du 2 mai 1930 ayant pour objet de réorganiser la protection des monuments naturels et des sites de caractère artistique, historique, scientifique, légendaire ou pittoresque¹¹⁰ ; de l'autre, une initiative locale, née du désir des résidents de transformer leur environnement. Dans les deux cas, c'est vers l'écrivain ou l'artiste que l'on s'est tourné pour trouver une réponse à certaines préoccupations : Kenneth White a été le premier invité aux Rencontres organisées par le Réseau des Grands Sites de France, une association créée en 2000, afin de partager sa façon de vivre les lieux et de révéler l'importance du paysage dans la vie de l'être humain. Ce n'est pas à l'aide d'une réglementation que l'on parviendra à résoudre les problèmes de pollution et d'érosion que la fréquentation massive des grands sites entraîne dans son sillage, mais bien plutôt grâce à une prise de conscience du rôle que « l'expérience des lieux » peut jouer dans une culture. C'est la dimension pragmatique du discours qui prime ici, puisque l'écrivain tente, par ses paroles, de modifier le regard sur le paysage, de transformer l'imaginaire des lieux consacrés par les arts et la littérature. Le Grand Site, qu'il soit sculpté par les éléments naturels tels que les vents, les vagues, les soubresauts de l'écorce terrestre, ou qu'il soit l'œuvre d'ingénieurs architectes ou de prodigieux jardiniers,

110. « L'esprit des Grands Sites », <<http://www.grandsitedefrance.com/demarche.html>>.

a pour caractéristique première de bénéficier d'une grande notoriété. Tel n'est pas le cas du second, qui apparaît plutôt comme un paysage en émergence : en effet, n'ayant pas été élues au rang de paysages d'exception, les vallées cévenoles ont surtout été façonnées par l'usage quotidien, pendant des siècles. Par tradition, les toits étaient faits en lauze ; on construisait des murets pour retenir la terre, ou encore des clèdes pour griller les châtaignes et les conserver. Depuis la transformation des pratiques agricoles et l'exode des habitants, la nature a repris ses droits : les constructions ont été peu à peu recouvertes par la végétation, ce qui a fait en sorte d'occulter la mémoire des lieux. C'est la mort imminente d'un paysage séculaire qui a mobilisé la communauté. En décidant de l'artialiser à nouveau, grâce à l'art et aux amateurs de paysages de plus en plus nombreux, l'Association « Sur le sentier des lauzes » voulait redonner vie à l'esprit des lieux dans la vallée de la Drobie, située dans le parc naturel régional des Monts d'Ardèche, avant que le paysage ne disparaisse complètement.

Les Grands Sites

Commençons par le premier cas, celui des Grands Sites de France, définis de la façon suivante sur le site Web officiel du réseau :

Sublime ou pittoresque, grandiose ou intimiste, subjuguant ou apaisant, chaque Grand Site dégage un « esprit » qui lui est propre. Les peintres, les poètes, les écrivains ont su l'approcher et le transmettre : Cézanne pour la montagne Sainte-Victoire, Victor Hugo et Michelet pour la Pointe du Raz...

Les responsables des Grands Sites, réunis au sein du « Réseau des Grands Sites de France », poursuivent une ambition : mettre la préservation de « l'esprit des lieux » au cœur de leur action. Afin que chaque visiteur, aujourd'hui et demain, puisse vivre, à son tour, « l'expérience du lieu », au sens que lui donne Kenneth White, écrivain et fondateur de l'Institut international de géopoétique, invité d'honneur de la réunion fondatrice du Réseau [...] ¹¹¹.

Souvent indiqués par les trois étoiles du guide touristique, les Grands Sites poussent les visiteurs à faire un détour et se retrouvent saisis sur pellicule ou sous toute autre forme pixellisée par des milliers d'appareils photo, reproduisant le panorama devenu classique, le cliché maintes fois

111. *Ibid.*

vu et maintenant capté pour de bon. Nul besoin d'insister sur le fait que cette perception superficielle, basée uniquement sur la reconnaissance du lieu, ne permet pas de donner beaucoup d'ampleur à l'acte de paysage. Lorsque ce dernier ne fait que confirmer une image déjà connue et que le seul plaisir réside dans le fait de pouvoir témoigner au retour des splendeurs visitées au cours du voyage, il demeure atrophié, il ne permet pas d'avoir accès au Divers, pour reprendre le terme cher à Segalen, ni de vibrer face aux beautés du monde. Les conséquences d'une telle « consommation » des lieux peuvent être désastreuses : les pancartes et les déchets s'accumulent, des bruits de moteur, des exclamations de toutes sortes recouvrent le bruissement du vent dans les branches, le clapotis des vagues ou le cri des mouettes. La question que pose Kenneth White est la suivante : « Comment faire pour que cet accès n'enlève pas aux lieux ce qui constitue leur valeur profonde¹¹² ? » Il donne l'exemple d'une île de la côte de granite rose, dans les Côtes-d'Armor, peu arpentée avant que certains aménagements soient faits pour la protéger, et devenue depuis lors très fréquentée par les touristes, qui sont maintenant la principale source de pollution. Paradoxalement, les mesures prises pour préserver le caractère sauvage du lieu ont eu pour résultat involontaire de faire fuir les oiseaux, ne trouvant plus la tranquillité ni la végétation nécessaires.

Pourtant, les exemples ne manquent pas, qui témoignent de la haute estime en laquelle on tient certains sites exceptionnels de la planète. Kenneth White rappelle de quelle façon les Alpes ont été célébrées par le géologue, botaniste, minéralogiste, physicien et météorologiste Benedict de Saussure ; comment la Sierra Nevada, en particulier la vallée de Yosemite, est devenue un parc national grâce aux efforts du poète, glaciologue et botaniste John Muir – une initiative qui sera suivie par beaucoup d'autres – ; comment la montagne chinoise du Huang Shan a été encensée pendant très longtemps par les peintres et les poètes avant d'être interdite à l'époque de Mao. De nouveau parcourue, mais par des millions de visiteurs cette fois plutôt que par de rares artistes, la dégradation du mont a de quoi nous inquiéter :

112. Kenneth White, « Voir grand. Le rôle des grands sites dans la re-situation de la culture », dans Jacques Maigne et Kenneth White, *Voir grand. Panorama des grands sites*, Arles, Actes Sud/Réseau des Grands Sites de France, 2007, p. 75.

Comment ouvrir à ce tournant de perspectives, comment donner à ce nouveau d'intérêt pour la nature ou pour des sites de culture un fondement autre que nostalgique ou passéiste, comment faire des lieux retrouvés de véritables lieux de ressourcement, de renouvellement¹¹³ ?

Une chose est sûre : ce n'est pas en se tournant vers le passé, en cherchant à préserver les paysages comme s'il s'agissait de musées en plein air, à l'aide de réglementations notamment, ou encore en adoptant une perspective écologiste, que l'on parviendra à une solution. Les propos de White rejoignent à cet égard le point de vue du philosophe Robert Damien, qui a participé à l'ouvrage collectif dirigé par Gilbert Pons et intitulé *Le paysage : sauvegarde et création* :

N'est-ce pas cette fonction politique du paysage qui est en crise ? Soumise à des logiques économiques sans contrôle dont on mesure un peu tard les conséquences, la défense du paysage a été accaparée par des esthètes qui le pathétisent dans le sentiment éperdu d'une nostalgie champêtre ; par des archivistes-paléographes qui le muséalisent pour en protéger le témoignage émouvant ; par des conservateurs qui le traditionnalisent pour conserver le passé en réserve indienne et bénir le révolu ; par des écologistes qui le naturalisent et parfois le communautarisent dans une ruralité bucolique, mythique ou mystique¹¹⁴...

Afin de sortir de cette impasse dans laquelle semble se trouver la défense du paysage, la géopoétique propose de placer au centre des préoccupations le rapport sensible et intelligent à la Terre, l'expérience des lieux plutôt que les lieux eux-mêmes. La démarche géopoétique consiste à se mettre à l'écoute du site, à adopter une posture d'abandon plutôt que d'appropriation – comme le panorama que l'on capte dans son appareil photo avant de passer à un autre « point de vue » –, une posture où l'on essaie de se défaire le plus possible des codes culturels qui nous empêchent de voir, de sentir le monde, où l'on tente de se rendre disponible à une expérience polysensorielle. En raison de sa démesure, le « Grand Site » nous interpelle et nous dépasse. À tel point que nous avons parfois l'impression d'assister à un spectacle grandiose plutôt que de construire le paysage. Comme le rappelle Sylvain Jouty, « [l]e paradoxe du paysage,

113. *Ibid.*, p. 76.

114. Damien Robert, « Paysage et citoyenneté », dans Gilbert Pons (dir.), *Le paysage : sauvegarde et création*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysage », 1999, p. 44.

c'est qu'il possède une présence telle qu'il est très difficile d'admettre, confronté à la force de son effet en nous, qu'il s'agit d'une représentation culturelle¹¹⁵ ». Et pourtant, que serait la pointe du Raz pour quelqu'un n'étant pas en mesure d'en apprécier la beauté sauvage ? Quand Flaubert s'y est rendu, il en a conclu que « [l]'homme n'est pas fait pour vivre là, pour supporter la nature à haute dose¹¹⁶ ». L'altérité était sans doute trop radicale, l'absence de repères humains trop criante : l'acte de paysage s'est réduit à presque rien. Pour pouvoir apprécier les déchaînements de l'océan ayant sculpté les rochers, le regard doit pouvoir s'évader sans crainte vers le lointain, « s'unir à la matière » comme le dit si bien Le Clézio. Ainsi que l'explique Eric Dardel dans son ouvrage *L'homme et la Terre* :

Le paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement. Il n'est vraiment géographique que par ses prolongements, que par l'arrière-plan réel ou imaginaire que l'espace ouvre au-delà du regard. [...] Le paysage est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées : un horizon. Non une ligne fixe, mais un mouvement, un élan¹¹⁷.

Une tension se crée au cours de l'acte de paysage, qui va de l'immensité du lointain à l'immensité intime, le caractère démesuré de ce qui est contemplé permettant au sujet de déplier une grandeur intérieure. C'est bien ce phénomène, déjà mis en évidence par Bachelard¹¹⁸, que constate White au sujet de John Muir :

En découvrant le paysage, en ouvrant ses sens et son esprit, en activant toutes ses facultés, c'est lui-même, en plus grand, qu'il découvre. En faisant des relevés, en lisant dans « le livre ouvert de la montagne, aux pages de granite », il élargit son être¹¹⁹.

Muir a fait de la Sierra Nevada un lieu de ressourcement, de renouvellement, une occasion à nulle autre pareille d'élargir son être. Ce n'est qu'en se mettant au diapason du monde, en faisant une expérience sensible du lieu que l'on peut capter des « appels de liberté », pour reprendre l'expression de Pierre Sansot :

115. Sylvain Jouty, « Fictions naturelles », dans *ibid.*, p. 148.

116. Cité dans Kenneth White dans « Voir grand. Le rôle des grands sites dans la re-situation de la culture », *op. cit.*, p. 72.

117. Éric Dardel, *L'homme et la Terre*, Paris, Presses universitaires de France, 1952, p. 42.

118. Voir le chapitre intitulé « L'immensité intime » dans *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.

119. Kenneth White, « Voir grand. Le rôle des grands sites dans la re-situation de la culture », *op. cit.*, p. 66.

Le poète, l'artiste, [...] ne sont pas des hommes dont la sensibilité serait plus aiguë ou qui se permettraient des audaces parce que la toile ou la page blanche supportent bien des paradoxes. Ils capteraient magnétiquement ces appels de liberté, ces débuts d'univers, ces dérives de sens qui poudroient en chaque lieu, en chacune de nos rencontres avec le monde, mais que nous ignorons parce que nous redoutons le vertige d'un commencement de l'être et parce que ces appels d'un air plus libre exigeraient de nous une respiration plus nuancée et qui aurait à s'accorder aux différentes tonalités atmosphériques¹²⁰.

À cette disposition de l'esprit et des sens, la géopoétique ajoute la connaissance concrète et scientifique des lieux. La géographie notamment est fortement sollicitée, de même que la botanique, la géologie, l'histoire, l'architecture, etc. Détenir un savoir sur les arbres, les plantes, les pierres, les nuages, les bassins hydrographiques ou tout autre élément du paysage permet de saisir avec plus d'acuité les linéaments d'un fleuve, le relief des plateaux, la forme des vallées, la faune et la flore d'une forêt. Connaître les formes architecturales des siècles passés, le mode de vie des habitants, l'histoire de la région, permet d'apprécier plus finement la manière dont le paysage a été artialisé¹²¹. Plus les codes scientifiques, esthétiques, historiques, voire linguistiques, se déploient, plus la perception s'affine et donne lieu à une jouissance à la fois sensible et intellectuelle. À condition bien sûr que les savoirs ne servent pas uniquement à reconnaître des formes ou à augmenter les connaissances sur un site donné, mais bien à faire de l'expérience du lieu un moment unique, une expérience au cours de laquelle nos habitudes sont appelées à se transformer. Lorsque l'acte de paysage s'amplifie, le sujet peut en effet être déporté au-delà de sa zone de confort habituelle et se trouver du même coup au contact d'éléments et de « tonalités atmosphériques » autres. La « respiration plus

120. Pierre Sansot, « L'affection paysagère », dans François Dagognet (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seysell, Champ Vallon, coll. « Milieux », 1982, p. 73.

121. Alain Roger a développé la théorie de l'artialisation dans son ouvrage *Nus et paysages : essai sur la fonction de l'art* (Paris, Aubier, 1978). Il considère que c'est grâce à l'art que le « pays » devient « paysage » ; il n'accède à une dimension esthétique qu'à partir du moment où il est « artialisé ». Dans son *Court traité du paysage* (Paris, Gallimard, 1997), il propose une distinction entre l'artialisation *in visu* (le paysage pictural) et l'artialisation *in situ* (intervention artistique dans l'environnement).

nuancée » dont parle Pierre Sansot résulte de cette altération, de cette tension qui propulse la pensée vers le dehors et qui nous fait découvrir des lignes jusqu'alors inaperçues sur la surface de la croûte terrestre, des formes, des couleurs, des sons et des parfums étranges, auxquels il importe de s'acclimater si l'on veut se lancer dans une « échappée vers toute la Terre ».



L'atelier nomade de la forêt, organisé en octobre 2008, a été l'occasion de s'interroger sur la dimension artistique du paysage sylvestre, puisqu'il a eu lieu en Matawinie en compagnie d'un artiste d'origine mexicaine et amérindienne, Domingo Cisneros, venu s'établir au Québec il y a une vingtaine d'années. Il a fondé une association, « Territoire culturel », dont l'objectif est de valoriser un espace sauvage qui serait réservé aux arts et aux métiers d'art. Nous voulions connaître le regard d'un artiste ayant fait de la forêt sa matière première¹²², découvrir ce qui se trouve « derrière l'écorce » des arbres et qui constitue pour lui un véritable « art de vivre », et partager son savoir, ayant comme source originelle la tradition amérindienne¹²³. Faire découvrir la géopoétique à Domingo Cisneros visait à lui faire comprendre que sa démarche artistique est pour nous d'une richesse inestimable, que, durant tout ce temps, il faisait de la géopoétique sans le savoir. Étant donné que La Traversée propose de vivre l'expérience du lieu de manière originale, dans laquelle le *partage des points de vue* occupe une place centrale, il était apparu capital de donner une place à la dimension plastique, car l'œil géographique et l'aspect littéraire avaient été privilégiés auparavant. Le temps était venu de faire « de la géopoétique avec les mains », après en avoir fait beaucoup avec les pieds, comme l'a si justement remarqué André Carpentier¹²⁴.

122. C'est d'ailleurs le titre donné à l'un des projets ayant eu lieu au Lac-Saint-Jean en décembre 2007 : « Mère forêt, matières premières ». Voir le communiqué à <<http://www.territoire.org/FRANCAIS/NOUVELLES/21dec07MereForet.html>>.

123. L'atelier nomade était intitulé « Forêt – derrière l'écorce, un art de vivre ».

124. Rachel Bouvet, « Uastessiu Pishim – Octobre, la lune pendant laquelle la terre s'illumine », dans Kathleen Gurrie, Xavier Martel et Rachel Bouvet (dir.), *Derrière l'écorce*, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, coll. « Carnets de navigation », n° 8, 2009, p. 4.

Paroles de lauzes

Puisque le projet de Territoire culturel n'a pas encore eu l'aval des pouvoirs municipaux concernés, je présenterai ici un autre projet auquel Domingo Cisneros a participé et qui a été développé dans les Cévennes. L'association « Sur le sentier des lauzes », dont les membres sont des habitants de la vallée de la Drobie, a travaillé de pair avec le parc naturel régional des Monts d'Ardèche pour favoriser un développement cherchant à préserver des paysages en train de disparaître. Si l'association a décidé de faire appel à Domingo Cisneros pour lancer ce projet, c'est parce que cet artiste sait très bien ce que signifie la mort et la disparition des cultures et des paysages. Chacun sait en effet que le mode de vie amérindien a disparu brutalement avec la colonisation des Amériques et que les industries forestières ont transformé radicalement les régions boisées. La création artistique devient, dans cette situation, une des seules issues possibles, un acte de survie dans le sens où il s'agit de maintenir une identité culturelle basée sur un rapport très étroit avec la forêt et de préserver des environnements sauvages.

Voici comment la revue *Trait d'union* présente le projet du sentier des lauzes :

La question posée par la gestion de l'espace dans la vallée de la Drobie [...] est à l'origine du projet « Sur le sentier des lauzes ». Autrefois, chaque terrasse avait sa raison d'être, du simple fait de son usage agricole. Et cet usage justifiait son entretien. Aujourd'hui, avec la déprise agricole, les terrasses s'écroulent du fait de l'abandon. Et il en va de même des clèdes, des sentiers, des ponts.

Pour donner une nouvelle raison d'être à quelques lieux singuliers le long d'un sentier reliant les communes de Saint-Mélany et de Dompnac, l'association Sur le sentier des Lauzes propose à des artistes de réaliser des interventions pérennes obligeant à terme à assurer l'entretien de ces lieux, à maintenir des clairières, à reconstruire des murets, des clèdes ou des ponts¹²⁵.

Trois axes d'action ont été mis en place. Le premier vise à créer des événements pour fédérer et sensibiliser les habitants de la région, le partage du regard étant un point de départ indispensable pour construire un projet collectif tenant compte de la diversité de la population.

125. « Sur le sentier des lauzes », *Trait d'union. Revue du groupe des agricultures de la région Rhône-Alpes*, juillet 2005, <<http://www.surlesentierdeslauzes.fr>>.

Ainsi que l'explique Yves Michelin, auteur d'une étude sur « Le paysage dans un projet de territoire : quelques pistes pour une démarche de médiation paysagère », il s'agit d'un axe essentiel dans ce type de projets. Son étude montre bien en effet que, « pour nombre d'habitants – particulièrement en zone rurale –, le paysage est perçu comme une notion citadine esthétisante qui oppose plus qu'elle ne fédère¹²⁶ » :

On reproche parfois à la réflexion paysagère de conduire à une dérive élitiste et esthétisante, centrant le débat sur le maintien et la restauration d'un beau paysage. En fait, le danger semble très faible dans les zones rurales lorsque l'on précise que l'on parle du paysage en tant qu'image d'un pays et non en tant qu'objet abstrait soumis à une évaluation esthétique extérieure.

Plus profondément, c'est la question de l'évolution de l'agriculture, des modes de gestion forestière, de la qualité des rivières et surtout des relations entre les habitants et leur territoire dont il est question, c'est-à-dire des thèmes fondamentaux pour la vie de ces régions, que la médiation paysagère aide à visualiser et à discuter¹²⁷.

Le troisième axe consiste quant à lui à développer des aménagements culturels pour ancrer la dynamique, à inventer de nouveaux usages, tels qu'un théâtre en plein air. Enfin, le deuxième axe, celui qui nous intéresse, est dédié à la construction de « résidences d'artistes pour réfléchir et inventer ». La création d'un « Parcours d'art en paysage », réalisé grâce à des sculpteurs, des jardiniers-paysagistes ou encore des « compositeurs » travaillant avec les sons de la nature¹²⁸, doit permettre le développement d'un tourisme culturel, qui semble être la seule solution viable pour le maintien de la population. En effet, comme l'indiquent les promoteurs du projet, « [c]'est ce paysage, avec toutes ses composantes – naturelles et humaines – qui est le thème réel de ce projet. Le sentier des Lauzes est un parcours en boucle qui permet d'en découvrir la richesse de façon dynamique¹²⁹ ».

126. Yves Michelin, « Le paysage dans un projet de territoire : quelques pistes pour une démarche de médiation paysagère », dans Yvan Droz et Valérie Mieville-Ott (dir.), *La polyphonie du paysage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005, p. 153.

127. *Ibid.*, p. 171.

128. Les artistes ayant réalisé des œuvres depuis le début du projet sont les suivants : Christian Lapie, Gilles Clément, Erik Samakh, Akio Suzuki, Simona Denicolai et Ivo Provoost.

129. « Sur le sentier des lauzes », *Trait d'union. Revue du groupe des agricultures de la région Rhône-Alpes*, juillet 2005, <<http://www.surlesentierdeslauzes.fr/tools/revue/SdL-art-Trait-Union-05.doc>>.

Invité pendant un mois en résidence d'artiste, Domingo Cisneros a choisi de redonner vie à des formes disparues en réinscrivant la pierre du pays, la lauze, dans le paysage. Au départ, le projet n'était pas vraiment déterminé, comme en témoigne cette réponse, faite à un journaliste voulant savoir ce qu'il avait l'intention de faire : « Je ne sais pas, demandez à la pierre ! [...] Il ne faut jamais s'imposer à la nature¹³⁰. » Cela renvoie à l'un des principes de base dans la démarche géopoétique, expliquée notamment par Jean-Paul Loubes au sujet de l'architecture : il est nécessaire d'habiter le lieu avant d'entreprendre un projet, et veiller à ne pas imposer au lieu ses propres formes artistiques¹³¹. La découverte d'un ancien muret en pierre des champs, d'une cinquantaine de mètres de long, a déclenché la première étape : celle de le remettre en état afin d'en faire le support principal des sculptures en lauzes. Les villageois sont venus aider l'artiste et sa compagne, Antoinette de Robien¹³², à enlever les broussailles, les branches, les ronces, et à remonter le mur, une étape qui a pris plusieurs jours et qui a permis aux différents intervenants de faire connaissance. Le déblaiement a d'ailleurs occasionné une surprise de taille, car le débroussaillage a mis au jour en contrebas une « source-lavoir » abandonnée depuis une cinquantaine d'années. Ce qui n'a pas été sans provoquer une certaine émotion chez les personnes âgées, notamment la plus vieille femme du village, qui s'est soudain souvenue de toutes ces heures passées à laver son linge à cet endroit. Il suffit qu'une source refasse surface à l'air libre pour que la mémoire des lieux ressurgisse, au bénéfice de tous. Une sculpture en forme de cygne marque désormais l'emplacement du lavoir, gardienne du souvenir et spectatrice silencieuse des eaux¹³³. Grâce à ce travail mené en commun, les habitants du village ont donc pu se réapproprier les lieux, réinscrire le passé vécu, devenir véritablement partie prenante de ce projet de réhabilitation des paysages.

130. Sébastien Gayet, *Le Dauphiné libéré*, 28 octobre 2001.

131. Voir le livre de Jean-Paul Loubes, *Traité d'architecture sauvage*, Paris, Éditions du Sextant, 2010.

132. Je tiens à remercier Antoinette de Robien et Domingo Cisneros pour les renseignements donnés au sujet de l'élaboration de cette œuvre, de même que l'Association « Sur le sentier des lauzes », qui m'a autorisée à reproduire certaines photos de la sculpture environnementale dans l'article publié dans *Paysage politique*. Elles se trouvent également sur mon blogue, dans la section « Conférences », <<http://www.rachelbouvet.wordpress.com>>.

133. On peut aussi la comprendre comme la signature de l'artiste, puisque Cisneros signifie « cygne » en espagnol.

Dans un deuxième temps, l'artiste a sculpté les lauzes que les gens de la montagne avaient récupérées sur les toits de leurs granges désaffectées, puis il les a scellées sur le mur. Désormais, une vingtaine de visages, d'étoiles, de masques ou de figures se succèdent tout au long du muret. Domingo Cisneros a redonné à la pierre de lauze la place privilégiée qu'elle occupait dans le paysage tout en refusant de s'imposer à la nature ; il a laissé la pierre s'exprimer à travers ses coups de ciseau, émettre des « paroles de lauzes », attirer l'attention des humains sur son aspect feuilleté, sur ses tons de gris. La pierre ne sert plus à se protéger des intempéries quotidiennes, elle se trouve soudain à même de déployer ses figures et ses paroles dans toute la vallée. Le spectateur à l'écoute du lieu est invité à tendre l'oreille et à plisser les yeux, de manière à percevoir les lignes minces parsemant les schistes et à se souvenir des gestes ancestraux repris par le sculpteur. En faisant revivre une pratique ancienne tombée dans l'oubli – le travail de la pierre de lauze –, l'artiste s'inscrit dans la continuité, tout en contribuant à réinventer le paysage. Sa sculpture environnementale est décrite ainsi sur le site Web du « sentier des lauzes » :

En premier, on découvre les lauzes dressées sur un mur, telle une colonne vertébrale. Ces pierres, originellement taillées en forme de papillon, constituaient le faitage des toits de lauzes. Réutilisées ici pour couronner le mur, elles ont été sculptées de façon figurative pour évoquer des visages naïfs. Tournées les unes vers les autres, ces lauzes semblent discuter entre elles, crier vers les cimes, formant un étrange conciliabule¹³⁴.

Comme on le voit sur l'une des photos prises au moment de l'inauguration, les promeneurs s'accotent sur le muret pour jaser un brin, comme si la parole désirée par l'artiste s'était propagée au lieu lui-même. Ce site est devenu un lieu vivant, un lieu de paroles, d'échanges. « Parole de lauzes » : le nom donné à la sculpture environnementale était d'abord au singulier ; c'était une parole donnée, un geste d'engagement envers les gens de la région, à qui l'artiste disait : « Je tiendrai parole. » En se mettant au diapason des lauzes, en laissant le lieu venir à lui, il a mimé en quelque sorte le geste même de la parole, transformant les papillons des toits en visages ouvrant la bouche, prêts à lancer dans l'air des « paroles de lauzes ». Sans compter que cette expression en est venue à désigner le lieu même et qu'un geste s'est joint à la parole, ainsi qu'en témoigne Antoinette de Robien :

134. <<http://www.surlesentierdeslauzes.fr>>.

C'est devenu un salut chaleureux que les gens de la montagne se lançaient en se rencontrant dans le sentier, avec un geste des deux mains qu'on croissait au-dessus de nos têtes comme pour imiter le croisement des lauzes au faite des toits.

Par la suite, cette expression est devenue un repère sur le sentier, puisque les gens ont commencé à dire : « Nous sommes passés à Parole de lauzes. » En nommant ainsi le lieu d'après la création des sculptures, les habitants ont réalisé un « acte choronymique » et transformé la configuration toponymique du territoire¹³⁵. C'est le partage des gestes, des paroles, de la mémoire et des différents points de vue qui a servi de socle à l'invention du paysage, dont le sens s'est créé non pas de manière individuelle, comme dans le cas de la plupart des projets artistiques, mais bien à l'intérieur de la communauté. Quelques stèles ont été également érigées sur des rochers surplombant la vallée :

Parole de Lauzes... Vingt figures de pierres sculptées et scellées dans le mur restauré, puis plusieurs stèles surplombant la montagne, incrustées à même le rocher, se détachent maintenant dans le ciel ardéchois [*sic*]. En arrière-plan, le village du Charnier, et plus loin, au-delà des montagnes, le massif du Tanargue (le « Tonnère », en langue d'oc) inspirait la création de « *El Espiritu de la montana* », sorte d'aigle de pierres¹³⁶.

« L'esprit de la montagne », dont la forme rappelle celle de la montagne ou celle d'un oiseau circulant à sa guise au-dessus des montagnes, constitue une belle variation sur le thème de « l'esprit des lieux » dont parle le Réseau des Grands Sites. À cette différence près que l'intervention artistique avait pour but explicite de redonner vie au paysage : on a fait venir Domingo Cisneros pour qu'il fasse l'expérience du lieu et qu'il l'artialise par la suite, pour qu'il capte « l'esprit des lieux » et qu'il l'inscrive à sa manière, à même la matière de la région. Au visiteur maintenant de déployer ses facultés intellectuelles et sensorielles, ses capacités à construire un paysage, à capter ces appels de liberté que l'aigle vient ouvrir au regard, à les prolonger au-delà de la montagne, vers des contrées lointaines.

135. Au sujet de l'acte choronymique, voir le livre de Christian Morissonneau, *Le langage géographique de Cartier et de Champlain. Choronymie, vocabulaire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978.

136. « Sur le sentier des lauzes », *op. cit.*

À l'extrémité du mur, « El Sol », impressionnante roue solaire aux crans dentés, poitrail de pierres ouvert au levant comme au couchant [...] ; en contre-bas, « Familia », figures sans doute humaines, auxquelles l'artiste a dédié son action¹³⁷.

En l'absence du nom donné à l'œuvre, les stèles pourraient faire penser à des violoncelles. Famille composée de deux êtres aux formes découpées, l'un plus grand que l'autre, la sculpture semble rappeler que la présence humaine a marqué durant des siècles cette vallée qui se dépeuple. Peut-être bien qu'elle cherche à la rappeler à elle, aussi ? L'œuvre pourrait en effet incarner le souhait de voir la vie humaine s'épanouir dans cette région. La motivation profonde de l'artiste n'est pas essentielle pour l'interprétation, mais il se trouve que j'en ai pris connaissance. En fait, c'est un désir d'enfanter qui s'est manifesté à travers la lauze, un appel à la fécondité qui a pris corps dans la pierre pour ainsi dire, laissant émerger les contours d'une mère et de son enfant tout en haut de la vallée. Un enfant de pierre préfigurant un enfant de chair, en quelque sorte, puisqu'une petite fille est née, deux ans plus tard, scellant d'une étrange coïncidence l'accord entre les vallées de la Drobie et de la Matawinie.

Cette expérience intime du lieu a contribué à « élargir l'être » de l'artiste, à n'en pas douter, tout en suscitant chez les promeneurs des actes de paysage riches et variés. En effet, l'installation des stèles et la reconstruction du muret en pierre des champs, surmonté de sculptures en lauzes, n'ont pas seulement transformé le paysage visuel ; elles ont aussi permis de baliser un parcours, une pratique ambulatoire de l'espace, de renouveler le rapport entre les hommes et leur espace de vie et de faire de la vallée de la Drobie une vallée culturelle. D'autres interventions et événements artistiques se sont succédé depuis lors¹³⁸. Cette vallée culturelle semble vouée à devenir, à l'instar des Grands Sites, un lieu de ressourcement, de renouvellement, aussi bien pour les habitants de la région qui ont renoué avec leur mémoire, que pour les voyageurs en quête d'une « respiration plus nuancée ». Si les émotions suscitées par la contemplation des Grands Sites atteignent un degré d'intensité exceptionnel, la renaissance d'un paysage grâce au travail d'un artiste déclenche un autre registre d'émotions quand

137. *Ibid.*

138. Voir *ibid.*

elle se fonde sur le partage des regards et des paroles, sur une complicité entre l'humain et les éléments naturels, quand les sources réapparaissent et redonnent au paysage un élan vital.

1.3. Marges et résistances

C'est également un paysage à l'abandon, à l'instar de la vallée de la Drobie, qui a fait l'objet des réflexions dans le *Carnet de navigation* intitulé *Sur les traces des terres fantômes*¹³⁹. Il ne reste rien ou presque des villages fondés en Gaspésie dans les années 1930, lors de la dernière vague de colonisation. Intrigués par ces toponymes effacés de la carte du Québec et de la mémoire collective, une trentaine de membres de La Traversée s'y sont rendus, en septembre 2009, dans l'espoir de récolter quelques traces des lieux disparus¹⁴⁰. Seulement, les traces physiques se réduisent à bien peu : quelques objets, quelques restes d'architecture, quelques tas de pierres, voilà tout. La végétation a pratiquement tout recouvert. Les rencontres avec d'anciens habitants ont révélé quant à elles des traces mémorielles tenaces. Forcés de détruire leurs maisons à la suite d'un décret gouvernemental au début des années 1970 pour s'installer ailleurs, les anciens habitants n'ont pas oublié leur village et retournent de manière cyclique sur les lieux de leur enfance. Grâce à cette forme de résistance, ils maintiennent un lien vivant avec la terre et continuent de percevoir leurs paysages fondateurs, devenus invisibles.

D'une manière similaire, le mouvement géopoétique manifeste une résistance face à l'idéologie dominante, qui envisage le rapport aux lieux uniquement en fonction de leur usage et de leur rentabilité, sans tenir compte des liens qui s'établissent entre l'homme et la Terre¹⁴¹. J'aimerais

139. Kathleen Gurrie, Chloë Rolland et Denise Brassard (dir.), *Sur les traces des terres fantômes*, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, coll. « Carnets de navigation », n° 9, 2011.

140. L'atelier nomade avait été organisé par Nicolas Lanouette, Kathleen Gurrie et Chloë Rolland avec la collaboration de Jean Morisset et d'Éric Waddell.

141. Pour un rappel historique des événements ayant conduit à l'évincement des habitants, voir la première partie de l'article « Revisiter les lieux de la géographie disparue du Québec : entre géopoétique et résistance » sur le site de l'ABECAN (Actes du colloque Brésil/Canada 2011), <<http://www.anaisabecan2011.ufba.br/Arquivos/Lanouette-Bouvet.pdf>>. Nicolas Lanouette y dresse un portrait des villages fermés du Québec qui permet de mieux comprendre les circonstances entourant leur disparition et de mieux cerner les caractéristiques des quatre villages explorés au cours de l'atelier nomade.

mettre ici en évidence la poétique de la trace qui se dégage de l'exploration de ce territoire aux marges de l'écoumène et qui pose la question de la résistance.

L'arrière-pays gaspésien, aux marges de l'espace habité

Les marges exercent un attrait évident en géopoétique, qu'il s'agisse d'endroits situés en retrait, éloignés de la civilisation, ou de lieux considérés par tout un chacun comme inintéressants voire, dans certains cas, absents de la représentation cartographique du territoire. Est-ce parce que les espaces de l'immensité comme les déserts, les forêts, le Grand Nord, les océans, incitent à une recherche d'absolu, à une méditation sur les origines ou l'avenir de l'humain et de la planète ? Ou parce que certains lieux du quotidien comme les ruelles, les terrains vagues ou les rives n'ont pas encore accédé dans certaines villes au statut de paysage ? À moins que ce ne soit tout simplement parce que les marges possèdent un pouvoir d'attraction comparable à celui des chemins, dont on a vu l'importance en géopoétique ? Dans son ouvrage *Limites et marges*, Kenneth White rappelle ceci : « En latin, limes ne signifie pas seulement "frontière" (d'un empire, par exemple) mais aussi un simple chemin de terre entre deux champs¹⁴². » Cheminer sur les limites, sur les frontières qui séparent les champs tout en donnant accès à l'un et à l'autre, c'est découvrir une zone de passage, de rencontre, dans laquelle on peut se hasarder. De la même façon, l'esprit s'aventure aisément sur les pistes qui se dessinent à partir du rivage, une autre figure de la marge souvent évoquée dans la poésie whitienne, peut-être parce qu'elle instaure une frontière entre l'eau et le sable, entre la mer et la terre.

L'arrière-pays gaspésien, dont l'histoire est assez exceptionnelle, s'inscrit lui aussi dans les marges. Quand la décision a été prise de coloniser ce coin de pays, ce dernier se trouvait aux limites du territoire habité, pour trois raisons : 1) sa situation géographique, puisqu'il est coincé entre les Appalaches et le fleuve Saint-Laurent ; 2) la présence de forêts denses qui en interdisaient l'accès ; et 3) la pauvreté de son sol, peu fertile

142. Kenneth White, *Limites et marges*, Paris, Mercure de France, 2000, p. 8.

et rempli de cailloux. Le défrichement et la construction de villages en ont fait un espace habité, relié aux autres villes et villages par un réseau de routes intégré dans le réseau toponymique catholique qui s'étend à travers le Québec et représenté à l'aide de points, de lettres et de lignes sur la carte du pays. Quarante ans plus tard, les experts de l'organisme gouvernemental chargé de l'aménagement du territoire (BAEQ) ont considéré qu'il n'était pas rentable de poursuivre l'occupation des lieux : la fermeture des villages a repoussé l'arrière-pays dans les marges, reléguant dans l'oubli l'histoire de cette colonisation tardive, de ces familles de chômeurs devenus agriculteurs l'été et bûcherons l'hiver, effaçant de la carte les noms des villages. Ce mouvement d'anéantissement est allé très loin puisque les anciens habitants ont même vu leur lieu de naissance rayé des registres et remplacé par un autre.

De la marge résultant de sa situation géographique et de son sol ingrat, on est passé à une négation de l'histoire, à un effacement de la carte, à un oubli voulu et pernicieux de la présence humaine en ces lieux. Quarante ans plus tard, il ne reste plus rien des maisons (à une ou deux exceptions près), des écoles, des églises, des champs, des cultures (à part quelques pommiers). Seuls quelques rares objets témoignent encore d'une présence lointaine. Ce qui frappe, c'est la brutalité avec laquelle ces villages ont été fermés, une violence sourde que l'on ne peut vraiment saisir que si l'on se rend sur place, ainsi que le remarque Bertrand Gervais :

Une blessure à peine cicatrisée, les ruines encore visibles d'une habitation signalent, comme seule une empreinte parvient à le faire, la présence d'un drame, d'un combat, d'un événement. [...] L'absence de traces dit, quant à elle, la non-mémoire ou, si l'on veut, un oubli imposé. [...] il me faut conclure que cette absence symbolise la plus grande des violences. [...] Il y a la violence des choses, la violence de la bêtise, la violence de la faim ou de l'urgence, la violence des débordements, des crises sacrificielles, des guerres et des génocides ; puis, il y a la violence de l'État, la violence des arrêtés municipaux, provinciaux, fédéraux. C'est une violence qui ne se sait même pas être violence. Mais qui n'en est pas moins implacable. Avis d'éviction. [...] Fermeture de villages¹⁴³.

143. Bertrand Gervais, « Sur les traces des déplacés. Conte de la violence ordinaire », dans Kathleen Gurrie, Chloë Rolland et Denise Brassard (dir.), *op. cit.*, p. 71.

Quand on marche parmi les sapins d'une trentaine d'années en essayant d'imaginer le champ de blé sur lequel ils ont poussé et qu'on déambule sur ce qui devait être une rue en pensant aux gens ayant dû détruire leurs maisons et les voir brûler, on a le sentiment d'être au bout du monde, pas seulement aux marges de l'espace habité, mais dans un cul-de-sac de l'Histoire, un lieu refoulé, effacé de la mémoire collective, banni en raison d'une décision gouvernementale.

Nos pas nous mènent naturellement dans le « champ du grand travail », celui de la géopoétique, puisque la marge s'y trouve privilégiée ; on pourrait aller jusqu'à dire qu'elle y est érigée en principe. En effet, pour pouvoir se défaire de certaines habitudes de pensée, des « travers » culturels dont on a hérité sans le savoir, pour parvenir à se « dépouill[er] de ses oripeaux accumulés par une culture dévitalisée¹⁴⁴ », comme le dit Jean-Jacques Wunenburger, il faut prendre de la distance par rapport à la civilisation d'où l'on est issu, par rapport à l'idéologie dominante qui conçoit les lieux à l'aune de la rentabilité et de la viabilité économique, privilégiant du même coup les grands centres urbains, les grandes exploitations agricoles et forestières, et n'hésitant pas à déplacer des populations pour faire baisser les coûts des services publics. La géopoétique s'efforce de résister à cette manière de concevoir le rapport à la terre et suggère, au contraire, de vivre intensément les lieux. Kenneth White écrit à ce sujet dans *Une stratégie paradoxale. Essais de résistance culturelle* :

Vivre un lieu... Dire tranquillement, mais résolument, non à tout ce qui a été construit pour nous « distraire ». Pratiquer la *résistance culturelle*. [...] Vivre un lieu, c'est entrer en contact avec lui, tous ses sens ouverts. Et, après le contact sensoriel, sensuel, pratiquer une méditation plus abstraite : on nage avec la vague, ensuite on entre « dans le vague ». Un peu de savoir non plus ne fait pas de mal : géologie, botanique, ornithologie... Bref, recherchons par tous les moyens une façon dense d'être au monde, une jouissance immédiate, un ressourcement durable¹⁴⁵.

144. Jean-Jacques Wunenburger, « Présentation », dans Jean-Jacques Wunenburger (dir), *Autour de Kenneth White. Espace, pensée, poétique*, op. cit., p. 13.

145. Kenneth White, *Une stratégie paradoxale*, op. cit., p. 146-147, je souligne.

Pour pouvoir « entrer dans le vague » des villages fantômes, il a fallu explorer d'autres aspects propres au lieu, se tourner vers des savoirs autres que l'ornithologie ou la géologie : ceux de l'histoire et de la géographie humaine. La jouissance ne pouvait pas être immédiate, car la présence des anciens habitants rencontrés sur place impliquait une médiation, le passage par un tiers. Ce qui s'est imposé d'emblée, c'est la question de la résistance, de l'attachement au lieu, de l'intimité qui s'établit entre une communauté et un espace de vie. Bref, la question de l'écoumène.

Résistance et écoumène

Dans son essai consacré à la question de l'écoumène, Augustin Berque propose de le définir comme la relation entre les hommes et leur milieu :

[...] la relation écouménale est à la fois passive et active. [...] notre milieu est à notre égard dans un état de mouvance passive et active : il est le domaine sur lequel nous agissons, et qui porte les marques de cette action, mais il est aussi le domaine qui nous affecte, et auquel nous appartenons de quelque manière¹⁴⁶.

Comme l'explique bien Berque, la relation écouménale est habituellement à double sens : nous transformons notre espace de vie en fonction de nos besoins, de nos attentes, de nos filtres esthétiques et culturels et, en retour, le milieu agit sur nous, ses formes et ses couleurs s'inscrivent en nous, au point où nous avons l'impression de faire partie intégrante de ce milieu. Ce qu'il y a de particulier dans le cas des villages fantômes, c'est que la relation n'y est pas à double sens, mais seulement à sens unique : les gens n'ont plus le droit d'agir sur le milieu, de travailler la terre, de construire des habitations parce qu'ils ont été évincés de leur territoire. Pourtant, le milieu continue à les affecter. Leur monde a disparu, mais ils tentent malgré tout de maintenir le lien d'appartenance vivant. La plupart d'entre eux ont été incapables de s'intégrer aux villages dans lesquels ils se sont installés par la suite ; alors ils reviennent durant l'été ou les fins de semaine pour se rappeler l'ancien temps. Les villages disparus de la géographie officielle du Québec subsistent encore dans la mémoire de leurs anciens habitants, qui continuent de se rendre de manière cyclique à l'endroit de la terre qui les a vus naître et qui a servi

146. Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000, p. 89.

de socle à leurs paysages fondateurs. Leur résistance se manifeste par une réappropriation physique des lieux, par leur volonté de conserver intact leur attachement au territoire et de ne pas oublier les villages, de les maintenir en vie, en quelque sorte. Comme l'explique bien André Carpentier, il s'agit d'« une expérience extrême de topophilie » :

[...] ces exilés, qui refusent de languir et de disparaître, jouissent du panorama et de leur mode d'occupation de l'espace. Ils préparent des méchouis, qui consolident leur communauté de résistants, et trinquent à la mémoire du temps d'autrefois et de leur présence effective et jubilatoire dans ce lieu de nature. Chez eux, le paysage originel n'est pas seulement remémoré, il est fréquenté en direct, dans une forme de théâtre de mémoire. [...] Cette relation persévérante est leur catalyseur d'existence en tant que groupe de résistants. [...] chez eux, le plaisir d'être ensemble est fondé sur la réappropriation permanente du territoire fondateur¹⁴⁷.

Ce que montre leur résistance à la disparition des villages, c'est que la décision du BAEQ n'a pas réussi à briser leur attachement au lieu, transmis de génération en génération. Si la destruction des maisons avait pour but d'empêcher les gens de revenir s'installer à Saint-Nil, à Saint-Octave-de-l'Avenir, à Saint-Paulin ou à Saint-Thomas, le lien affectif, lui, ne s'est pas rompu. Les Anciens continuent de jouir du panorama, du contact avec la nature ; ils viennent s'y ressourcer avec leurs rouottes, comme des semi-nomades installés dans leur campement d'été¹⁴⁸. Ce retour à la terre, longtemps dévalorisé au Québec, prend maintenant un tout autre sens, comme l'exprime bien Nicolas Lanouette :

J'ai compris que j'aime les résistants, ceux qui se battent et luttent pour perdurer, pour montrer qu'ils ne sont pas inutiles. J'aime les enracinés et je respecte ceux qui partirent dans les années 1920-1930 coloniser à force de courage et de ténacité des terres en bois debout. Je n'en ai pas honte¹⁴⁹.

147. André Carpentier, « Une expérience extrême de topophilie », dans Kathleen Gurrie, Chloë Rolland et Denise Brassard (dir.), *op. cit.*, p. 24-26.

148. C'est ce qui les distingue des villages dits « fantômes », tels que celui de Val-Jalbert, transformé en une infrastructure de loisirs. Dans ce dernier cas, il n'est plus possible d'entretenir un lien d'attachement privé : balisé en fonction de l'accès aux touristes, l'espace est devenu public. Étant à vocation touristique, le village joue désormais un rôle d'éducation.

149. Nicolas Lanouette, « Lettre à Saint-Nil », dans Kathleen Gurrie, Chloë Rolland et Denise Brassard (dir.), *op. cit.*, p. 80.

Durant notre bref séjour en ces lieux, deux cas de figure se sont présentés : à Saint-Octave, les Anciens ont mis sur pied une association ; autrement dit, la résistance s'est organisée. Invités à manger avec eux à l'auberge construite dans l'ancien presbytère, nous avons pu récolter leurs souvenirs au cours du repas. Malgré tout, un malaise subsistait : nous savions bien que leurs attentes envers nous seraient sûrement frustrées, car nous n'avions pas l'intention de mener une action politique, de relayer leurs revendications, aussi légitimes soient-elles. Comment leur faire comprendre que nous étions sensibles à leur désir de maintenir vivants leurs liens avec la terre qui les avait vus naître et que nous partagions leur colère d'en avoir été brutalement expulsés, mais que nous résistions aux élans de nostalgie qu'ils manifestaient envers le lieu perdu de leur enfance ? Comment leur expliquer ce que nous cherchions ? Nous aussi, nous formions une communauté : c'est ce que le groupe des Anciens nous rappelait à sa manière. Denise Brassard souligne à cet égard la dimension collective de la démarche géopoétique :

La question qui se pose aux géopoéticiens que nous sommes [...] et que cet atelier rappelait en déplaçant notre réflexion sur le séjour et l'habiter, c'est non plus seulement de savoir comment on peut, individuellement, renouveler et renforcer son lien à la terre mais comment *nous pouvons collectivement* y parvenir, sans renier notre humanité, notre socialité, ni les acquis de notre culture. [...] à ce moment précis de notre démarche collective, nous étions à même de vivre cette entrée dans l'arrière-pays gaspésien et d'aller à la rencontre de ces villages, y compris leurs (anciens) habitants, sans donner dans une posture historique ni rien sacrifier de ce qui fait la richesse de l'aventure géopoétique [...] ¹⁵⁰.

À Saint-Nil, la surprise a été totale parce que nous nous attendions à trouver un lieu abandonné. Nous étions loin d'imaginer que nous allions rencontrer des gens surpris de voir débarquer des inconnus, se demandant bien ce qu'on venait faire « chez eux », comme le relate Annie Dulong :

À Saint-Nil, nous trouvons [...] non pas le silence et l'abandon, mais des Anciens du village qui s'y rejoignent la fin de semaine. Dans ce qu'il reste des fondations de l'église, ils ravivent leur communauté, recréent les liens, revendiquent leurs droits sur ces lieux abandonnés. Devant ces squatters forts de leurs souvenirs, je me sens de trop, soudainement timide : je suis

150. Denise Brassard, « Être géopoétique ou ne pas... », dans *ibid.*, p. 88-90, l'auteure souligne.

chez eux, à photographier des fragments de leur passage, à chercher les traces de leur village. J'ai l'appareil photographique qui hésite encore plus fort que lorsqu'il est question de photographier des visages, car il me semble n'avoir eu de cesse depuis le matin de piller leur passé, de chercher comme un vautour les restes d'un lieu qui leur appartient et auquel ils s'identifient encore, même après plus de trente-cinq ans¹⁵¹.

Invités ou pas dans cet espace paradoxal où le sens d'habiter se manifestait en l'absence de véritables habitations, nous ne savions plus sur quel pied danser. Cette situation insolite, dans laquelle une communauté est éjectée de son milieu sans ménagement, sans pour autant qu'il y ait eu de conflits, de guerres, d'épidémies, d'incendies, de catastrophes naturelles, seulement une décision gouvernementale motivée par des questions de rentabilité, déclenche d'emblée une réflexion sur les questions de l'habiter et de l'écoumène. Comment faire pour vivre un lieu de manière géopoétique quand on a l'impression d'être dans un espace privé, d'où nous devrions être instantanément exclus, alors que tout porte à croire qu'il s'agit d'un lieu abandonné, *a priori* ouvert à tous ?

La poétique de la trace

Plutôt que de s'inscrire dans une perspective politique qui condamne la fermeture des villages, dans une perspective sociohistorique qui tenterait d'expliquer les faits et d'étudier les conséquences sur la population, ou encore dans une perspective d'aménagement des lieux, où l'on s'interrogerait sur les stratégies à adopter pour maintenir en vie ces territoires, la géopoétique incite à une remise en question plus radicale, consistant à interroger plus profondément nos manières « d'être au monde », que ce soit à partir de la lecture de certains philosophes, de certaines œuvres littéraires, ou encore à partir des recherches menées par la géographie humaniste sur le sens des lieux, l'appartenance à la Terre. Une démarche qui ne peut se déployer que sur le long terme. Dans ce cas précis, la démarche géopoétique s'est enclenchée surtout à partir des traces, aussi bien physiques que mémorielles, ainsi que le rappelle justement Kathleen Gurrie :

151. Annie Dulong, « Les herbes folles », dans *ibid.*, p. 45.

Cet atelier nomade est donc fait de la présence des Anciens, les gardiens bien vivants des fantômes de ces terres dérangées, jumelée à notre propre présence sur le territoire et à notre perception des traces, traces qui révèlent l'espace et qui contiennent en elles-mêmes le passé et le présent, traces porteuses d'une inspiration et d'une expiration, fondements mêmes d'une présence à la terre¹⁵².

À ceci près que le groupe des Anciens savait ce qu'il faisait : il s'agissait pour eux de réinventer une façon d'habiter les lieux grâce à leur mémoire et de maintenir le lien affectif qu'ils avaient développé, ensemble, avec leur milieu ; tandis que nous, le groupe de La Traversée, que cherchions-nous au juste ? Nous venions tout juste de découvrir ce coin de pays dont l'altérité formait la composante première ; elle était à la base du désir que nous avons de l'explorer. Même l'approche habituelle du paysage, qui se fait généralement sans heurts, nous était interdite. Impossible en effet de saisir l'essentiel de ces lieux sans passer par leur histoire. Face à ce paysage portant tous les signes de l'abandon, nous n'avions pas de prise. Il peut être utile à cet égard de revenir à la notion de « prise » provenant des théories du paysage. Augustin Berque s'est inspiré de la notion d'« affordance », élaborée par James Gibson au sujet de la perception visuelle, pour la définir ainsi :

Qu'est-ce en effet qu'une prise ? C'est la branche *quand* la main la saisit, l'aspérité si l'orteil s'y cale. Les pins ont des branches et les rochers sont rugueux par nature, mais ils n'offrent des prises qu'à l'enfant qui sait grimper. Celles-ci ne sont-elles pour autant que phénoménales ? Évidemment non. Ce sont des propriétés invariantes de l'objet, comme dirait Gibson, bien qu'elles n'existent en tant que prises que dans et par une certaine relation. Du point de vue de la médiance, cette notion de prise s'élargissait d'elle-même. Un milieu se manifeste en effet comme un *ensemble de prises avec lesquelles nous sommes en prise* : des ressources et des contraintes, des risques et des agréments que la réalité comporte dans la mesure où elle nous comporte nous aussi, et où nous les prenons comme tels [...]¹⁵³.

152. Kathleen Gurré, « Sur les traces... Présentation », dans *ibid.*, p. 7.

153. Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*, Paris, Belin, 2000 [1990], p. 101. Il revient sur cette notion dans son ouvrage *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains* : « Il s'agit des prises que l'environnement offre (*affords*) à la perception et en même temps de la capacité que celle-ci possède (*affords*) d'avoir prise sur ou d'être en prise avec ces prises » (*op. cit.*, p. 51).

Qu'est-ce qu'un lieu a d'unique pour ses habitants ? Pourquoi des forêts d'épinettes et d'érables paraissant à première vue identiques à celles qui poussent partout à cette latitude touchent-elles autant ces gens que nous avons rencontrés ? Que voient-ils, que ressentent-ils, que je ne perçois pas ? Quelles sont leurs prises ? Pour comprendre le rapport à la terre des Anciens, privés de leur territoire, il est indispensable d'intégrer l'altérité dans la démarche géopoétique. Entre ces deux communautés qui se découvraient l'une l'autre, il y avait un écart de génération – certains parmi nous auraient pu avoir une mère, un père ou une grand-mère, un grand-oncle parmi ces retraités – et un écart de milieu. D'un côté, un groupe de gens réunis par leur attachement à une terre défrichée par leurs ancêtres et encore marquée par leurs espoirs et leurs découragements, par tous les gestes de la vie quotidienne, par toute la gamme des émotions. De l'autre côté, un groupe de personnes se rassemblant autour d'une idée, d'un projet fédérateur, d'un désir commun de découvrir le territoire du Québec sous toutes ses facettes, de comprendre pourquoi ces villages avaient été rayés de la carte. Il ne s'agissait pas de jouer les explorateurs ou les archéologues à la recherche de traces de civilisations anciennes : l'histoire des lieux était très récente, elle avait encore des témoins. La vie subsistait à travers un fil ténu, car le lien ne s'était jamais rompu entre la communauté et son milieu : c'est ce lien qui nous marquait, qui nous atteignait sur le plan émotionnel.

Nous étions face à un espace blanc au carré, si je puis dire : le blanc sur la carte s'était d'abord transformé en un réseau de lieux nommés, peuplés, cadastrés, avant de redevenir deux générations plus tard une zone inhabitée, un blanc sur la carte. Entre les deux, un vécu, un paysage, un monde qu'il nous tardait de connaître. La conférence donnée par Nicolas Lanouette avant de partir en Gaspésie avait permis de rappeler quelques données de base sur la constitution du paysage rural, d'expliquer par exemple l'origine des rangs dans la partie francophone du Québec, ces routes perpendiculaires aux rives du Saint-Laurent, le long desquelles les champs s'étirent en dessinant de longs rectangles. Un découpage qui n'existe pas dans les régions à dominance anglophone, qui ont plutôt suivi le modèle du canton et morcelé la terre en parcelles carrées, comme en Estrie (dont l'ancienne dénomination, « les Cantons de l'Est », est très révélatrice à cet égard). La ruralité québécoise se décline selon un alphabet bilingue, dont le rang et le canton forment les deux unités de base.

Pour lire un paysage disparu, il est tout aussi important d'« entrer dans le vague » que de réunir les éléments propres à la reconstitution – pour éviter que celle-ci ne se base sur l'imagination ou la fantaisie propre au sujet. La trace constitue une voie d'accès, une prise, une piste que l'on peut essayer de suivre en faisant intervenir des savoirs divers – historique, archéologique, ornithologique – afin d'ouvrir le plus d'horizons possible ; il importe en effet de se munir des instruments adéquats pour effectuer de courtes plongées dans la mémoire du lieu. Le but n'est pas de faire la collecte des traces pour restituer le paysage d'antan, ni de viser l'exhaustivité, mais de les utiliser pour se mettre à l'écoute, pour se placer en état de disponibilité et se mettre à la recherche, une fois sur place, des éléments qui pourront aider à mieux saisir le milieu ambiant. Chacun d'entre nous a cherché une « prise » différente, une voie d'accès singulière au paysage : certains ont privilégié les traces mémorielles, transmises grâce à l'oralité ou grâce aux œuvres cinématographiques et littéraires ; d'autres les traces physiques, matérielles, décelées grâce à la présence de ruines ou d'objets hétéroclites, découverts au hasard des fouilles sur place¹⁵⁴. La coïncidence a voulu que je trouve deux tas de cailloux dans deux villages distincts de plusieurs kilomètres, camouflant tous deux les restes d'un seau et d'une boîte de conserve rouillés. C'est l'écho entre ces deux cairns qui m'a donné la possibilité d'être en prise avec le paysage, d'entrer « dans le vague », de passer du local au global. Je relaterai ici cette expérience personnelle en tentant de montrer comment le fait de débusquer la signature des défricheurs peut déclencher une poétique de la trace.



À Saint-Paulin-Dalibaire, deux maisons en ruine n'en finissent plus de s'écrouler, lentement, crevées par le milieu, comme frappées par le poids de la mémoire. Pourquoi ces demeures n'ont-elles pas été déplacées ou détruites, comme les autres ? On a beau essayer d'imaginer le paysage d'avant, avec des champs tout autour, des vaches, des potagers, des cordes à linge, l'effort reste vain. Il est difficile de faire table rase de tous ces arbres ayant poussé depuis trente ans, des sapins de bonne taille, des fleurs,

154. Julien Bourbeau raconte dans son texte « Nil si découvert » (dans Kathleen Gurrie, Chloë Rolland et Denise Brassard [dir.] *op. cit.*, p. 50-51) comment il a rouvert le magasin général à partir de quelques trouvailles.

des herbes : la végétation a tout envahi, reprenant totalement ses droits sur ce territoire abandonné des hommes. Mais il suffit de faire quelques pas au-delà de ces vestiges architecturaux et de se placer au niveau du sol pour découvrir des taches de rouille dissimulées dans un tas de petits cailloux recouverts de branchages et de lichens. Comment expliquer la présence de morceaux de fer-blanc usés et de pierres de toutes formes et de toutes grandeurs au pied de cette énorme roche grise et blanche ? Il s'agit sûrement des restes d'une grande *chaudière* (seau) servant à transporter les pierres et d'une *canne* (boîte de conserve) qui n'a rien conservé de son contenu.

À Saint-Octave-de-l'Avenir, l'église a été rénovée, de nouvelles habitations ont été construites, pour les camps de jeunes de l'armée d'abord, pour les amateurs des Chics-Chocs ensuite, sans oublier les anciens habitants du village, qui se retrouvent régulièrement dans l'ancien presbytère devenu restaurant pour évoquer leurs souvenirs. Pas de ruines ici, ou si peu. Dans la forêt qui a poussé à la place des champs de blé, d'avoine ou de patates, un sentier aménagé pour les marcheurs plonge au cœur des pins, dont la régularité laisse à penser qu'ils ont été plantés il y a quelques décennies. En plein milieu des arbres, un énorme tas de cailloux recouverts aux deux tiers de végétation recèle deux objets tout rouillés : une *chaudière* et une *canne*. La coïncidence est troublante : le fait d'avoir trouvé des éléments identiques dans deux endroits très différents, tels des échos insoupçonnés, a conféré à ces cailloux le statut de véritables prises. En effet, la rouille et les pierres sont les traces d'un passage, les signes d'une présence, les portes d'accès à la mémoire, elles permettent de glisser au cœur du paysage.

Sur cette « terre de roches », pour reprendre l'expression utilisée dans la région, l'un des premiers gestes que les colons ont posé était de fouiller le sol pour enlever les pierres, en remplir des seaux entiers et les transporter près des grosses roches qui ne pouvaient pas être enlevées en raison de leur poids. Utilisaient-ils les *cannes* pour transporter les cailloux plus petits ou parce que la faim tenaillait les estomacs après des heures de travail acharné ? Lorsque la terre était débarrassée de ses scories, lisse à souhait, il était temps de la retourner, de l'ensemencer pour avoir le temps de récolter le blé ou le blé d'Inde avant l'hiver et nourrir la famille. La journée finie, la *chaudière* et la boîte de conserve étaient jetées sur le tas de pierres. Croyaient-ils vraiment pouvoir faire de cette

terre rocailleuse une terre cultivable ? Qui donc avait décidé de coloniser ce coin de pays ? Si, au moins, la terre avait été fertile ! Enlever les roches aurait sans doute été plus facile. Le rapport au territoire devait osciller de l'espoir à l'affrontement brutal, ou au découragement. Toute une gamme d'émotions a dû couvrir ces champs libérés de leurs cailloux. De l'effort acharné des hommes, il ne reste plus que des déchets, des traces qui n'avaient au départ rien d'intentionnel. Pourquoi ces tas de cailloux m'ont-ils remuée davantage que les tombes des cimetières encore entretenues ? Peut-être parce que les roches évoquaient une mémoire plus ancienne encore, parce que ces gestes humains rejoignaient, sans le vouloir, des mouvements plus vastes, à l'échelle de la planète entière.

Ces petits monticules de pierres me faisaient penser aux cairns. Signes du passage du col qui parsèment les montagnes, signature du marcheur épuisé apportant sa contribution à l'édifice humain fait de roches, les tas de pierres marquent à la fois la reconnaissance, le lien, le partage, ils portent le témoignage d'une expérience, de l'effort consenti. Dans son ouvrage *Autour du cairn*, Alexandre Chollier explique que « [l]e tas de pierres possède cette étrange qualité de se tourner *passer* au moment opportun, même s'il a été érigé en dehors de toute intention de faire signe¹⁵⁵ ». C'est bien ce qui caractérise les tas de pierres de Gaspésie, simples restes d'une tentative de colonisation : ils sont devenus des passeurs parce qu'ils font signe à celui qui passe, tout simplement. « Entrer dans le vague », c'est passer de l'émotion née de la trouvaille, de la coïncidence, à l'é-motion du monde :

Ce qui distingue l'é-motion du monde de [l']émotion primaire, c'est à la fois une densité et une dimension. Prenez l'exemple [...] du cri d'oiseau dans le néant salé. Vous avez plus là qu'une simple titillation d'ordre psychophysique, vous prenez conscience d'une rencontre entre l'humain et le non-humain. Cette « immensité », ce « non-humain », c'est le dehors. Sans ce dehors, pas de vie vivace, pas de culture respirante, rien qu'un confinement qui a besoin d'être stimulé par des chocs de plus en plus primaires¹⁵⁶.

155. Alexandre Chollier, *Autour du cairn*, Genève, Héros-Limite, coll. « Géographie(s) », 2009, p. 172, l'auteur souligne.

156. Kenneth White, *Le champ du grand travail*, entretiens avec Claude Fintz, Bruxelles, Didier Deveillez, 2002, p. 121, cité dans Alexandre Chollier, *ibid.*, p. 191.

Les tas de cailloux présents un peu partout dans l'arrière-pays de Matane et érigés par les colons gardent en mémoire leur labeur, leur désir de cultiver la terre, leurs rêves de posséder un territoire, d'en faire un espace habité, aimé, aménagé selon leurs goûts. Les hommes n'ont fait que passer et les herbes, les arbustes, les arbres et les lichens se sont empressés de tout recouvrir, reléguant dans l'oubli les champs cultivés et l'architecture humaine. Seuls subsistent encore sur cette terre de roches de petits monticules pierreux, des espèces de cairns non voulus qui témoignent à leur manière du passage des hommes en cet endroit oublié du Québec, dont le paysage a été subtilement transformé par ces petites bosses qui n'existaient pas au début du xx^e siècle. Comme le rappelle Alexandre Chollier, ces tas résultant de l'épierrement des champs étaient nommés des « îles » (*islands*) dans le Maine du xix^e siècle. Thoreau les évoque ainsi dans son journal : « Près de chez Hosmer, les amoncellements de pierres dans les pâturages sont aussi évidents que des cairns dans un des paysages d'Ossian¹⁵⁷. » Pas de grands monuments, ici, pour rappeler l'existence humaine en ces lieux, pas de statues, ni même d'écrêteau expliquant l'aventure de ces villages fantômes. Simplement de modestes empilements de cailloux, des formes toutes simples, dont les échos font le tour du monde.



L'atelier des villages fantômes s'est donc présenté comme une sorte de laboratoire à ciel ouvert dans lequel nous ne savions pas quels outils employer, ni même quelle hypothèse poser. Plusieurs années plus tard, j'en suis venue à me dire qu'il nous a amenés à poser des questions fondamentales : que signifie habiter un lieu ? Habiter le monde ? Comment se tissent les liens avec la Terre ? Quelle est la force d'un paysage fondateur ? Comment parvient-on à avoir prise sur le paysage ?

Le paysage est toujours en train de se transformer. Considérer le temps comme la quatrième dimension de l'espace, comme le proposaient déjà les encyclopédistes, permet d'envisager le parcours à l'aune des incursions dans la mémoire : quand il s'agit de sauts d'une trentaine d'années, comme dans le cas des villages fantômes, la présence de témoins vivants des paysages disparus constitue un aspect fondamental. La médiation par

157. Il s'agit de l'entrée du 16 décembre 1855 ; cité dans Alexandre Chollier, *ibid.*, p. 137.

un tiers fait en sorte que l'on se situe dans une chaîne de transmission basée sur l'oralité, entre autres. Quand il s'agit de sauts de plusieurs siècles, il faut faire appel à d'autres types de traces, telles que les traces écrites : parcourir un territoire un livre à la main permet de déplier des aspects restés invisibles pour les autres, y compris pour les habitants du lieu.

Bien souvent, le fait de retourner dans son milieu d'origine permet de constater qu'une relation écouménale subsiste encore : on y retrouve cette force, cette énergie première qu'on y a puisée par le passé ; avec le recul on remarque plus facilement les effets du déroulement des années, car ceux qui sont restés sur place n'ont pas connu de rupture dans leurs perceptions. Quand le milieu est transformé au point où rien ne subsiste, ou presque, de ce qui le composait, la parole ou l'écrit prennent le relais, grâce à ceux qui ont gardé un paysage intérieur intact et qui peuvent le réactiver par le truchement du récit, des anecdotes, des cartes¹⁵⁸. C'est là que la collectivité intervient : le lien à la Terre parvient à être recréé à partir des gestes familiers, de l'arpentage des lieux, des liens qui se tissent entre les personnes et qui offrent l'opportunité d'intensifier le rapport à la Terre, de déployer une démarche géopoétique.

Le carnet collectif réunissant les paroles, les essais, les poèmes, les récits, les dessins, les cartes, les photographies, les montages inspirés par le bref séjour en ces villages fantômes privilégie, on l'aura compris, le poétique plutôt que le politique. Au lieu de nous engager dans la défense active et militante des anciens habitants floués par les décisions gouvernementales, nous avons tenté de développer notre sensibilité à l'espace, d'augmenter la sensation d'être en un lieu précis du territoire québécois, marqué par son histoire et ses anciens habitants autant que par les substrats géologique, botanique, hydrographique, etc. Si une partie de l'histoire non écrite du Québec a refait surface durant cet atelier nomade, certains participants à l'atelier ont également découvert une ruralité insoupçonnée en allant cueillir des noisettes en quatre-roues avec les Anciens de Saint-Octave, tandis que d'autres se partageaient un sac de noisettes ramassées par les dames de Saint-Nil. En échange, La Traversée leur a remis des *Carnets de navigation* faits de mots et d'images transportant à leur tour quelques traces de cet

158. L'une des dames présentes au repas nous a envoyé la carte du village tel qu'elle l'avait gardé en mémoire. Elle se trouve aux pages 20-21 du Carnet n° 9, *Sur les traces des villages fantômes* (Kathleen Gurrie, Chloé Rolland et Denise Brassard [dir.], *op. cit.*).

arrière-pays, quelques échos de cet attachement à la terre si émouvant, dans l'espoir que d'autres esprits curieux et aventureux s'y rendront à leur tour, pour y savourer les noisettes de la résistance.

1.4. Cartes et compas

En plus d'apprécier *de visu* les formes et les couleurs de la Terre, de vivre des expériences sensibles très intenses grâce aux variations dues à la lumière, au vent ou aux astres, de contempler des œuvres d'art ou de lire des poèmes et des récits conçus à partir d'une relation intime avec certains endroits de la planète, il est possible d'utiliser l'un des outils les plus précieux pour qui veut « lire » la Terre, à savoir la carte. Toutefois, les objectifs de la lecture d'une carte selon une perspective géopoétique dépassent ceux qui sont habituellement poursuivis par la plupart des utilisateurs de cartes, c'est-à-dire s'orienter dans l'espace, identifier les lieux, les limites des territoires, évaluer un itinéraire, etc. Je commencerai par rappeler les composantes générales de la carte et de son imaginaire avant d'examiner sa place dans plusieurs contextes différents, notamment dans la « navigation géopoétique » inédite d'Aurelia Arkotxa à travers des routiers-viatiques de Terre-Neuve et dans l'élaboration du poème chez Kenneth White. Ces réflexions sur la lecture des cartes et leur impact sur le déclenchement de l'écriture seront suivies d'une remise en question du geste même de la cartographie, cela dans le but d'ouvrir quelques pistes permettant de concevoir la carte autrement, d'en repenser l'écriture dans le cadre d'une démarche géopoétique, laquelle interroge d'emblée le rapport au monde, à la Terre, aux archipels. Mais observons, dans un premier temps, les traits fondamentaux de la carte et sa définition la plus courante.

Qu'est-ce qu'une carte ?

Un détour par l'étymologie nous rappelle que ce terme vient du latin *charta*, qui signifie papier. Il serait toutefois plus juste de parler de *support*, comme l'indique Christian Jacob dans *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*¹⁵⁹, car les cartes ne sont pas

159. Christian Jacob, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992. Voir la section intitulée « Les mots et les choses » (p. 37-41).

toutes faites à base de papier. La carte est donc d'abord le matériau servant de support aux signes, dessinés ou écrits. Il suffit de penser aux cartes éphémères dessinées dans le sable, dans la terre, avec des bouts de bois et de ficelle, aux anciens parchemins, aux globes terrestres, aux cartes virtuelles qui prennent forme sur l'écran de l'ordinateur ou encore aux cartes mentales qui se tracent dans la cire de notre mémoire.

Les signes inscrits sur ce support sont généralement issus d'une lecture attentive de la Terre. Si le modèle général est une surface plane et conventionnelle sur laquelle sont représentés, selon le cas, le relief, les réseaux hydrographiques, les fonds sous-marins, les routes, etc., il ne faut pas oublier que l'objet de la représentation n'est pas exclusivement la Terre. Il existe des cartes du ciel, des planètes, de la Lune en particulier, de mondes imaginaires – le Mordor, par exemple –, mais je me bornerai ici à parler des cartes de la planète Terre. Que fait le géographe ? Il observe le terrain, ses infimes variations, il prend des mesures à l'aide d'appareils plus ou moins sophistiqués et transmet les données recueillies au cartographe qui, à l'aide de signes et de conventions, « transcrit » la forme des continents, des mers, des montagnes, des fleuves, des côtes... La géographie étant étymologiquement « l'écriture de la Terre », on comprend que la carte représente, dans ce domaine, l'outil privilégié. Celle-ci semble bien être le médium qui convient le mieux à cette écriture, en raison du lien iconique qui relie la configuration terrestre et son tracé, et de la rigueur scientifique qui permet de noter avec une grande exactitude la hauteur des collines, des montagnes et des volcans, la profondeur des lacs et des océans, les longitudes et les latitudes. Explorer le terrain, prendre des mesures, appliquer des conventions, tracer des lignes, des traits et des points de différentes couleurs, transcrire les toponymes, préciser l'échelle, consulter d'autres cartes : tels sont les gestes de la géographie et de la cartographie, initiant une écriture fondée sur le rapport à la Terre. Des gestes qui ne sont pas effectués de manière individuelle, mais qui requièrent une équipe dans la grande majorité des cas. D'ailleurs, si l'on remonte un peu dans le temps, on s'aperçoit que les premiers cartographes ne sortaient guère des limites de leur cabinet et qu'ils recueillaient les données sur les terres lointaines de la parole ou de la plume des voyageurs. Le premier geste, l'exploration, était totalement indépendant du second, la transcription. Ce qui explique, d'ailleurs, un certain nombre de glissements, voire d'erreurs grossières.

Il n'en demeure pas moins que la figure du cartographe a longtemps été éclipsée par celle de l'explorateur ou du navigateur, qui s'est taillé une large place dans l'imaginaire.

L'imaginaire cartographique, entre exploration et navigation

L'histoire de la cartographie renseigne sur les liens étroits qui se sont tissés entre les modalités du parcours que sont la navigation et l'exploration. Ces liens ont pour fondement le désir de connaître et de découvrir l'inconnu, mais aussi de développer des relations commerciales avec des peuples lointains ou de conquérir des territoires. J'y reviendrai plus loin. Les grandes explorations ont souvent fait appel aux navigateurs, point n'est besoin de s'attarder sur le sujet. Le thème de l'exploration se trouve d'ailleurs bien souvent au cœur de l'imaginaire marin. Les explorateurs, en plus de devoir s'adapter au gré des rencontres et des humeurs de l'équipage, ont dû surtout composer avec les aléas du voyage en mer, avec vents et tempêtes. C'est à force de parcourir les mers et les océans que des mesures ont été prises, que le dessin des côtes s'est modifié. Quant aux zones inconnues, elles se présentaient au départ comme des zones laissées en blanc (pour le plus grand plaisir des lecteurs que nous sommes) ou bien offraient aux cartographes l'occasion de laisser libre cours à leur imagination en dessinant des figures mythologiques, en inventant des monstres, en reproduisant des échantillons de la faune et de la flore de ces contrées éloignées. En décorant ainsi la carte ou le globe, les cartographes avaient la possibilité d'en faire un objet artistique. La science géographique naissante et l'art s'appuyaient sur le récit de la découverte proprement dite, car les navigateurs, ou les découvreurs, avaient soin de mettre par écrit les incidents survenus durant le périple, de relater le choc ressenti face aux indigènes – vivant d'une manière pour eux totalement incongrue – ; bref, de témoigner du parcours parfois hasardeux de la découverte. D'ailleurs, à la Renaissance, une époque d'activité intense en matière de navigation, d'exploration et de cartographie, la carte était encore très proche du « récit de voyage » :

La carte reste un récit de voyage, comme le montre par exemple la carte de la Nouvelle-France de Champlain, qui réunit en une totalité synoptique « les parcours longuement décrits dans le détail, les lieux nommés au fil

des récits, les toponymes éparpillés le long des pages¹⁶⁰». L'itinéraire suivi par Champlain et l'avancée progressive de son exploration apparaissent dans l'alignement des toponymes : la lecture de leur série est un voyage métaphorique, libéré des péripéties, des contraintes de la temporalité et de l'espace réels, tout en se prêtant à les rappeler à la mémoire¹⁶¹.

Nourrie par un discours fondé sur un itinéraire parcouru physiquement, la carte conserve les traces de l'événement. Plusieurs sortes de liens peuvent ainsi se tisser entre la carte et le texte, en particulier à l'intérieur du récit de voyage. La carte «présuppose une idée de narration», pour reprendre les mots d'Italo Calvino¹⁶² : l'identification d'un itinéraire visuel, lors de la lecture de la carte, nécessite un découpage en plusieurs étapes et fait appel au langage. Par ailleurs, les mots sont souvent les premiers dans l'ordre de la saisie du réel. En effet, le filtre linguistique joue un rôle de premier plan dans la découverte (ou la reconnaissance) d'un paysage, d'un peuple, de ses mœurs et de ses traditions. Il suffit d'ailleurs de penser à l'acte de nomination qui accompagne très souvent l'exploration d'un nouvel environnement : Cartier et Champlain, comme bien d'autres explorateurs avant et après eux, en nommant les lieux traversés, ont inventé, à l'aide des mots, un nouveau territoire dont les différents points seraient par la suite reconnus par tout un chacun. Afin de «retrouver le sens de l'acte choronymique (la désignation d'un lieu)¹⁶³», Christian Morissonneau a dressé l'inventaire des noms de lieux chez Cartier et Champlain, des noms qui jouent «le rôle d'«indicateur[s]», de «révélateur[s]» de la relation qui s'est établie entre le nommé et les nommants [...], des découvreurs du XVI^e et XVII^e siècles [sic], français (saintongeais et breton), marins, catholiques¹⁶⁴». Parfois, c'est une anecdote vécue dans la journée qui décide de l'appellation (on pêche un saumon, par exemple, dans ce qui deviendra la «rivière au Saumon»); parfois, c'est le calendrier chrétien qui préside au choix du choronyme : le lac Saint-Pierre est ainsi nommé, car Champlain y arrive le 29 juin 1603, jour de la fête de saint Pierre (ce qu'il omet toutefois de dire dans son récit). La nomination se fait aussi souvent grâce au redoublement de choronymes présents

160. Normand Doiron, *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1995, p. 79.

161. Christian Jacob, *op. cit.*, p. 306.

162. Italo Calvino, *Collection de sable*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1986, p. 33.

163. Christian Morissonneau, *op. cit.*, p. 19.

164. *Ibid.*

dans le pays d'origine. Ailleurs, en raison de l'absence de végétation et de la prédominance des rochers, Champlain aperçoit, non pas une île ordinaire, mais bien un « désert » au milieu des eaux :

Elle est fort haute coupée par endroicts, qui paroissent, estant en la mer, come sept ou huit montagnes rangees les unes proches des autres. Le sommet de la plus part d'icelles est desgarny d'arbres ; parce que ce ne sont que rochers. Les bois ne sont que pins, sapins & bouleaux... Je l'ay nommée l'isle des Monts-deserts¹⁶⁵.

Dans d'autres cas, c'est la manière dont la terre se présente au navigateur qui détermine le nom : « [N]ous eusmes cognoissance d'une yslé, que nommasmes la Soupçonneuse, pour avoir eu plusieurs fois croyance de loing que ce fust aute chose qu'une isle¹⁶⁶. » Apparue puis disparue tel un mirage, la Soupçonneuse ne gardera pas longtemps ce nom, qui sera délaissé au profit de celui de Martha's Vineyard, dans le Massachusetts.

À cette époque, la carte se présente comme une œuvre de création, mettant à l'épreuve la précision de l'observateur, le talent du peintre, la sensibilité et l'imagination du voyageur, écrivain à ses heures. Sorte de condensé du parcours effectué à la fois sur les plans physique et linguistique, elle se substitue à une autre manière de « lire » la Terre, de nommer ses vallées, ses rivières, ses montagnes. En effet, les toponymes forgés par les explorateurs se substituent à d'autres toponymes, ceux créés par les communautés vivant sur le territoire bien avant l'arrivée des Blancs. L'écriture des cartes s'est souvent effectuée dans le cadre d'une occupation physique des lieux, entraînant l'assujettissement ou l'extinction de populations entières et l'anéantissement des autres modes d'interaction avec le territoire, basés sur une manière de concevoir le monde totalement différente. Selon Christian Morrissonneau,

[l]a rareté des noms autochtones, plutôt qu'un signe d'indifférence ou de mépris à l'égard des Amérindiens, est le fait de l'ignorance linguistique. Cartier, suivant la voie fluviale, rencontrait peu d'indigènes et n'avait pas de guide. Les lieux importants de l'occupation huro-iroquoise sur les rives

165. Samuel de Champlain, *Œuvres de Champlain*, Québec, U. Laval, 1870, p. 178. Cette île se nomme maintenant Mount Desert Island et se trouve dans le Maine (44° 20' ; 68° 20').

166. Cité dans Morrissonneau, *op. cit.*, p. 43.

du fleuve sont évidemment rapportés et transcrits selon la qualité de linguiste de Cartier. Il n'y a pas eu surimposition du nom français. Même démarche chez Champlain¹⁶⁷.

Seuls quelques noms d'origine amérindienne transcrits selon l'alphabet latin côtoieront les toponymes forgés de toutes pièces, témoignant à la fois de la présence d'une culture autre sur le continent, mais aussi du peu de contacts langagiers avec les habitants des lieux. Véritable instrument de domination, la carte a joué un rôle prépondérant dans les opérations militaires visant la conquête des continents. Si elle a été un outil essentiel et particulièrement efficace dans les entreprises de colonisation, c'est surtout le point de vue adopté, la vue d'en haut, en plongée, qui semble responsable de cette idée selon laquelle la carte émane d'une volonté de maîtrise. La mappemonde peut s'avérer redoutable dans le sens où elle se présente comme une « réplique du monde », comme une unité. Dans son livre *L'art de voyager*, Normand Doiron cite Jean de Brébeuf, qui rapporte un échange avec des Hurons :

Que si vous demandez [aux Hurons] qui a fait le Ciel & ses habitants, ils n'ont autre repartie, sinon qu'ils n'en sçavent rien. Et quand nous leur preschons un Dieu Créateur du Ciel & de la terre & de toutes choses ; [...] les opiniastres répondent, que cela est bon pour nostre Pays, non pour le leur ; que chaque Pays a ses façons de faire : mais leur ayant monstré par le moyen d'un petit globe que nous avons apporté, qu'il n'y a qu'un seul monde, ils demeurent sans réplique¹⁶⁸.

Que les rivières, les lacs et les forêts qu'ils parcourent depuis des lustres soient contenus dans le globe, constamment vus d'en haut par un Dieu dont ils ignorent tout, voilà qui a de quoi laisser sans voix, sans paroles, et bientôt sans territoire. Savoir et pouvoir s'allieront pour annihiler leur propre « manière de faire », leur configuration mentale des lieux, leur toponymie, leurs portages, leurs lieux de rassemblement, etc. Des siècles plus tard, la vue d'en haut – devenue la norme en matière de cartographie – a fait en sorte de hisser le sujet regardant au rang d'un dieu contemplant la Terre du haut des cieux. Maîtriser l'espace terrestre d'un seul coup d'œil – un espace non pas foulé des pieds mais englobé dans un regard conquérant, voilà qui peut en effet créer une sorte de jubilation. Mais est-ce la seule façon de concevoir cette « vue d'en haut » ?

167. *Ibid.*, p. 21.

168. Jean de Brébeuf, *Relation de [...] l'année 1635*, tome 1, p. 34, cité dans Normand Doiron, *op. cit.*, p. 82.

Nous sommes tous habitués maintenant aux vues aériennes ou aux images satellites, cette saisie qui demeure quelque peu abstraite étant donné la distance qui sépare le « point » de ce qui est « vu ». Nous aurons l'occasion d'observer, un peu plus loin, une illustration poétique de ce point de vue, baptisé à juste titre « à vol d'oiseau ». Ces nouveaux procédés de prise d'images ont considérablement modifié la manière de cartographier la planète. Au cours des derniers siècles, la carte du monde a changé au gré des découvertes, des parcours singuliers menés par des aventuriers un peu fous qui se sont lancés à l'assaut des océans, des montagnes, des déserts ou des banquises ; celle-ci n'a cessé de se transformer, laissant apparaître de moins en moins de zones grises, jusqu'à ce que l'on réussisse, grâce à des techniques très sophistiquées, à rendre compte de la moindre parcelle de la planète.

De la carte au calque

Au cours des XIX^e et XX^e siècles, la passion de la découverte a fait place à un souci de plus en plus important d'objectivité. Avec l'avènement de nouvelles techniques et de nouvelles méthodes statistiques, substituant au regard humain la machine, beaucoup plus précise, plus fiable, les cartes sont devenues plus fixes, plus neutres, les conventions de plus en plus rigides. En un sens, on pourrait dire qu'elles sont devenues des « calques » au lieu de rester des « cartes », au sens où l'entendent Deleuze et Guattari :

Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. [...] Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours au « même »¹⁶⁹.

169. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 20.

Désormais, la Terre est arpentée et mesurée de manière systématique, du moins en très grande partie. Les instruments sophistiqués font en sorte de produire des calques du réel plutôt que de véritables cartes offrant à l'observateur une multitude d'entrées possibles. La lecture de la Terre obéit d'abord et avant tout à des impératifs utilitaires, pragmatiques, économiques et géopolitiques. La conséquence est que la dimension humaine et vivante, de même que les dimensions esthétique, discursive et poétique, ont perdu de l'importance. Comme le rappelle Réal Ouellet à propos des cartes de la Nouvelle-France,

[l]a carte ancienne est en effet « relationnelle », en ce sens qu'elle est liée à l'événement, à l'agir d'un individu ou d'un groupe à une époque donnée, et non pas, comme la carte moderne, « catégorielle », qui standardise, quantifie, classe les données d'après un code strict, quasi immuable¹⁷⁰.

Il importe donc de repenser la carte et son rapport au réel et de s'interroger sur notre manière de la concevoir et de la lire. Si la carte est une médiation entre l'être humain et la Terre, et que la démarche géopoétique nous incite à explorer les chemins du rapport sensible et intelligent à la Terre, alors il est indispensable de repenser cette médiation, de remettre en cause les conventions, de questionner les dimensions référentielle, esthétique, sémiotique et subjective de la carte. Le parangon de la carte a beau avoir été conçu dans le cadre de la géographie, il existe néanmoins d'autres manières de la concevoir. Multiplier les points de vue, redonner à la carte le caractère dynamique qu'elle a perdu, le potentiel de découverte qu'elle peut susciter, instaurer de nouveaux rapports avec le texte, de nature poétique ou discursive, lui donner une dimension esthétique : voilà quelques gestes qui deviennent possibles dans le cadre de la géopoétique.

Si la cartographie actuelle n'est plus tributaire des découvertes faites par les explorateurs et les navigateurs, comme elle a pu l'être par le passé, il n'en demeure pas moins que l'exploration et la navigation constituent des traits essentiels de l'imaginaire de la cartographie, qui peuvent entraîner une nouvelle manière de lire les cartes, susciter une démarche poétique ainsi que des effets de lecture tout à fait saisissants.

170. Préface de Réal Ouellet, dans Christian Morrissonneau, *op. cit.*, p. 3.

Navigation géopoétique à travers les cartes

Lors d'un voyage à Terre-Neuve, Aurelia Arkotxa a tenté de retracer l'itinéraire suivi par des marins basques au XVI^e siècle. Elle a parcouru le territoire cartes à la main. Il s'agissait en fait de deux « routiers-viatiques », sortes de livres-itinéraires : celui du capitaine Martin de Hoyarsabal, paru en français en 1579, et sa traduction en basque, dans une version augmentée et éditée en 1677 par le pilote Pierre Detcheverry, également auteur d'une carte de Terre-Neuve réalisée en 1689. *Septentrio*, l'ouvrage d'Aurelia Arkotxa, publié récemment aux éditions L'Atelier du héron, est issu à la fois du parcours physique de l'auteure et de sa lecture des cartes, qui ont déclenché l'écriture de poèmes.

Parfois, c'est la simple énumération des choronymes émaillant la carte de Detcheverry qui donne naissance au poème :

Memoria

Navigation

Cap de Breton

Les Isles de Saint Pierre

Cap de Ras

Yrmiche

Les Isles Despere

Les Isles de Fray Luis

L'Isle de Fogo

L'Isle Duc

L'Isle de Chibaux

Groyes Berisles

L'Haure de S. Jullien

Cap de Grat

Berisle qui est au milieu de la baye

Chasteau et Croix blanche

Degrez de Terre Neufue

Au fil du temps

De plus en plus pâles

Effacés

Demeurent pourtant
Les ports où ils amarraient leurs navires

Plaisance
Lamaline, Cap St-Mary's
Hampden, Conche
Crouse, Red Bay
L'Anse aux Loups, Port aux Choix
Bonne Baye, Port au Port

Outports
À l'extrémité de plages inachevées

Mappemondes
Désormais opaques
Mots muets dessinés à la plume
Archipel de brume¹⁷¹

La carte de Terre-Neuve est reproduite en partie dans l'ouvrage, à côté d'autres cartes anciennes de la région et de cartes récentes qui se superposent aux premières grâce à un jeu de feuillets transparents, ce qui fait que le dessin des côtes « bouge » au gré de la lecture¹⁷².

Les poèmes d'Aurelia Arkotxa, étroitement entremêlés avec les récits de découverte¹⁷³, témoignent du parcours réel de l'auteure à Terre-Neuve, réalisé cartes et textes à la main. Le dispositif graphique nous incite à relire la carte actuelle en regard des navigations antérieures, à nous arrêter sur les toponymes, à nous laisser porter par les descriptions des lieux, à naviguer entre les pages à la recherche des lieux évoqués par les poèmes.

171. Aurelia Arkotxa, *Septentrio*, Bruxelles, L'Atelier du héron, coll. « Pérégrins », 2006, s. p.

172. Les cartes sont reproduites dans le collectif *La carte. Point de vue sur le monde* (Rachel Bouvet, Héléne Guy et Éric Waddell [dir.], Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 22). Mon article se trouve également en ligne sur le site de l'Archipel géopoétique : <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/latraversee/publications/ouvrages_collectifs/media/carte-en-perspective-geopoetique-Bouvet-Pointdevuesurlemonde.pdf>.

173. Notons que les routiers-viatiques étaient eux-mêmes des textes composés dans le but de cartographier le territoire et d'améliorer ainsi la navigation.

Outport 5

*Laconche eta Caruge daunça suduestean hegoan edo
nordestean nortean laurdenean etada, lecoa T. eta erdy.*

Laconche et Caruge se situent au sud-ouest, un quart sud
ou au nord-est, un quart nord et la distance
est d'une lieue et demie.

Pierre Detcheverry

Sur la carte, aucun lien entre Conche et Crouse
Il y a pourtant, une petite route.

Crouse. Angoisse indéfinissable.

Rue unique. Petit regroupement de maisons en bois.

Quai à l'abandon qui s'écroule dans l'eau.

C'est le *Capenruge* du routier maritime de Hoyarsabal.

Le *Caruge* de Detcheverry¹⁷⁴. [...]

Dans ce cas précis, une démarche exploratoire marque le projet d'écriture tout autant que le déroulement de la lecture. La saisie des cartes prend la forme d'une exploration, étant donné que l'œil navigue sans cesse du texte à la carte, du poème au dessin des côtes, du toponyme transcrit par le capitaine à celui que l'on retrouve sur la carte actuelle, laissant imaginer les trajets effectués par le navigateur et, quelques siècles plus tard, par l'auteure. Deux gestes complémentaires, qui font que la carte se narrativise tandis que le texte suscite des images, des gestes qui viennent s'ajouter aux manipulations, elles-mêmes sources de découvertes puisque les mains jouent à faire glisser les transparents sur les cartes, guettant le moment où les tracés de l'île s'éloigneront suffisamment l'un de l'autre pour que l'on puisse goûter l'écart entre les deux, la distance qui nous en sépare.

174. Aurelia Arkotxa, *op. cit.*, s. p.

De la carte au poème

D'une manière quelque peu différente, la démarche de Kenneth White instaure elle aussi un lien entre la carte et le texte, qu'il s'agisse de poèmes ou de récits. Si l'on observe attentivement les *waybooks* de l'auteur, on s'aperçoit que la première action qu'il pose en arrivant dans un nouvel endroit est de chercher une carte, ou encore d'en accrocher une au mur de sa chambre d'hôtel. Dans *La route bleue*, par exemple, trois gestes s'imposent d'emblée en arrivant à Québec : « chercher une carte du Labrador, faire une visite au Centre d'études nordiques de Laval et jeter un coup d'œil à la réserve huronne de L'Ancienne-Lorette¹⁷⁵ ». C'est dans le Centre d'études nordiques de l'Université Laval¹⁷⁶ que White met la main sur l'objet tant convoité : une carte du Labrador. Au cours d'une discussion avec un archéologue qui lui demande ce qu'il compte en faire, il répond : « Écrire un poème¹⁷⁷. » Ce n'est qu'à Schefferville que cette carte sera accrochée au mur, dans le but de créer un environnement prédisposant aux « méditations géomentales » et à l'écriture :

Pour m'y sentir un peu plus chez moi, j'ai épinglé au mur mes grandes cartes du ministère de l'Énergie et du ministère des Terres et Forêts. Cela donne de l'espace, une atmosphère bleue et blanche.

Que suis-je venu faire ici ?

J'ai du mal à répondre. Disons : des méditations géomentales.

Alors je regarde mes cartes, je contemple, à travers la fenêtre, le ciel gris-bleu, et j'écris des poèmes – un par exemple sur le Grand Hibou Gris [...] ¹⁷⁸.

La lecture de la carte s'inscrit comme une étape essentielle dans le voyage, dans la mesure où elle permet de s'appropriier l'espace anonyme de la chambre du Labrador Hôtel, à Schefferville, et de créer un lien entre le dedans et le dehors, mouvement indispensable au déclenchement de l'acte d'écrire. Étant donné que les mêmes actions se retrouvent dans

175. Kenneth White, *La route bleue*, Paris, Grasset, 1983, p. 34.

176. La toponymie du Québec peut être assez déroutante pour un voyageur : Laval est une ville située au nord de Montréal, dont elle constitue l'une des principales banlieues. L'Université Laval se trouve quant à elle dans la ville de Québec, à plus de 300 km. Toutes deux ont été nommées en mémoire d'un évêque célèbre, Mgr de Laval. Par ailleurs, la réserve huronne de Wendake ne côtoie pas L'Ancienne-Lorette, mais Loretteville ; ces deux localités n'appartiennent pas à la même entité.

177. Kenneth White, *La route bleue*, *op. cit.*, p. 35.

178. *Ibid.*, p. 163.

l'un des derniers *waybooks* de White, *Le rôdeur des confins*, on peut penser qu'il y a une certaine régularité du geste chez l'auteur. Voici comment se déroule son installation à l'hôtel de Stromness, en Écosse :

Après avoir déballé mes affaires, posé mes livres sur la table près de la fenêtre, épinglé au mur une carte de l'archipel, je me suis senti immédiatement chez moi – comme dans une cabine de capitaine, ou mieux encore, une cellule de moine.



Tôt le lendemain matin, je me tenais à la fenêtre de mon poste d'observation face à la mer¹⁷⁹.

La recherche d'une carte, suivie de son épinglage au mur et de sa lecture – ce qui n'est pas dit de manière explicite, mais qui va de soi –, combinée avec la lecture d'ouvrages écrits par des navigateurs, des botanistes, des philosophes et des poètes, tout cela occupe une place déterminante dans la démarche d'écriture, tout aussi importante, semble-t-il, que les déambulations. Faut-il voir, dans l'espace abstrait finement quadrillé qu'est la carte, un terrain idéal pour la mise en forme des configurations « géomentales », les lignes devenant des pistes d'envol pour les idées, celles-ci ayant tout le loisir de se mouvoir au gré des circonvolutions des tracés, des lettres et des couleurs ? La lecture d'une carte, en déclenchant la rêverie, nous entraîne parfois dans les méandres de nos pensées, où il est si agréable de se perdre. Il faut dire qu'en géopoétique, la lecture des cartes va souvent de pair avec celle des textes portant sur la région. Ces deux expériences, à travers lesquelles la Terre est appréhendée à partir de points de vue différents – mais complémentaires –, permettent d'approfondir la saisie d'un lieu et de déclencher l'acte d'écrire ; la carte est en quelque sorte intériorisée et devient le support d'un projet d'écriture. Tournons-nous maintenant vers l'élaboration de la carte elle-même.

L'invention de nouvelles conventions cartographiques

L'entreprise cartographique privilégie toujours certaines conventions aux dépens des autres. Dans un premier temps, il nous faut, comme on s'attache à le faire en géopoétique, remettre en question les conventions

179. Kenneth White, *Le rôdeur des confins*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 17.

établies par la géographie, à l'instar de toute idée reçue ou de toute habitude culturelle. On pourrait se demander, par exemple, si la schématisation constitue le seul procédé de cartographie possible. Pourquoi ramener le tracé sinueux de la côte à une ligne droite ? Pourquoi ne pas faire de ces lignes de la Terre le support d'une œuvre artistique, par exemple ? Pourquoi réduire l'espace pour le représenter, alors qu'on pourrait tout aussi bien augmenter les dimensions des objets ? On pourrait, par exemple, agrandir les volutes d'un coquillage ramassé sur la grève pour observer l'infiniment petit, se placer au niveau du sol, comme le ferait un crabe ou une crevette dans un trou d'eau. De la même façon, pourquoi ne pas repenser les symboles utilisés pour indiquer les éléments ? Un caillou pour une montagne, des cercles concentriques pour le relief, voilà qui est intéressant, mais pourquoi s'arrêter là ? Des empreintes de pas, de pattes d'oiseau ou de chat peuvent servir à indiquer, par exemple, un sentier, un portage, une envolée, un parcours feutré et silencieux. Quant aux composantes visuelles et scripturales de la carte, qu'il s'agisse des couleurs, des légendes, de la nomenclature, de l'écriture, des lignes et des formes, de multiples possibilités sont offertes à celui qui veut recomposer, avec des matériaux divers, le rapport entre l'image et l'écrit. Il y a là un potentiel extraordinaire pour les artistes.

Déjà, certaines œuvres ont donné lieu à l'invention de nouvelles manières de faire. Par exemple, la convention abstraite consistant à présenter la terre comme vue du haut des airs se trouve réinvestie de manière étonnante dans les toiles de John Wolseley¹⁸⁰, sur lesquelles s'est penché Éric Waddell dans un article des *Cahiers de géopoétique*¹⁸¹. En effet, face à ces toiles, notre œil n'est plus le seul à adopter cette vue d'en haut, il surplombe les oiseaux qui survolent les continents et les archipels en forme de feuilles flottant sur l'eau. Leurs migrations accompagnent le tracé des continents, redonnant ainsi une dimension vivante à ce point de vue « à vol d'oiseau ». Le rapport à l'espace repose ici sur le point de vue de l'animal plutôt que sur la prétention de l'être humain à maîtriser l'espace, à dominer par son regard l'ensemble de la planète.

180. La couverture du collectif intitulé *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature* (Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier [dir.], *op. cit.*) présente un détail de l'une des toiles de Wolseley évoquant l'archipel indonésien.

181. Éric Waddell, « La peinture cartographique de John Wolseley », *Cahiers de géopoétique*, n° 6, printemps 2008, p. 67-77.

Dans d'autres cas, le code qui sous-tend l'élaboration de la carte n'est plus d'ordre géographique, mais scriptural. Par exemple, Julien Bourbeau a trouvé, dans le parallèle qu'il a établi entre la forme des ruelles et la forme des lettres, un prétexte à l'écriture d'une carte poème, publiée dans le troisième carnet de navigation de *La Traversée*¹⁸². La forme de la ruelle évoque la forme d'une lettre qui, à son tour, déclenche le vers poétique. Marcher dans la ville revient à se perdre dans le labyrinthe des mots, à goûter l'alliance inattendue des paroles et du vent dans les cordes à linge. Mais la convention n'est pas le seul élément permettant d'inventer un nouveau rapport entre le lieu et l'écriture ; d'autres aspects de la carte peuvent également se prêter à d'intenses modifications.

La carte en prise sur le dehors

Parce qu'il envisage la carte géographique comme une médiation, Christian Jacob met l'accent sur l'opération de schématisation et sur la dimension sociale, communicable, de la carte :

Médiation technique, car la carte est un artefact. Elle est la matérialisation d'un schéma qui naît dans l'esprit. La carte est ce qui permet de concrétiser ce schéma mental, de l'objectiver et de l'offrir à la reproduction, à la correction, au complément et au commentaire, mais aussi et surtout d'en faire un objet social, communicable et diffusable¹⁸³.

La carte devient ainsi un outil pratique dans les échanges sociaux, mais elle ne rejoint pas, de cette manière, l'objectif poursuivi par la géopoétique. Le fait de déplacer la carte de l'optique géographique à une perspective géopoétique conduit à imaginer d'autres formes de cartes. Plutôt que de naître dans l'esprit et de s'imposer au lieu, la carte peut être issue de l'interaction entre l'être humain et le dehors, découler d'une saisie concrète et sensible du lieu plutôt que d'en reconduire une saisie abstraite et conventionnelle. Elle peut permettre l'expression des sensations vécues par un individu ou poursuivre les interrogations partagées au sein d'un groupe plutôt que de privilégier la médiation technique et le consensus

182. Voir le carnet de navigation n° 3 de *La Traversée, Coureurs de ruelles* (Virginie Turcotte, André Carpentier et Rachel Bouvet [dir.], *op. cit.*).

183. Christian Jacob, *op. cit.*, p. 48-49.

entre tous les membres d'une société. Pour entamer la réflexion, j'analyserai la carte collective du lac Témiscouata, élaborée lors de l'atelier de septembre 2006 sous la conduite de Suzanne Joos¹⁸⁴.

Si le tracé des contours du lac reprend celui de la carte traditionnelle, basé sur un rapport de ressemblance avec la forme du lac (vue du haut des airs), en revanche certains éléments entretiennent des rapports plus étroits avec les lieux visités. D'abord, il faut remarquer que les matériaux utilisés proviennent tous de la nature environnante. La consigne donnée la veille de l'atelier de cartographie était de ramasser tout ce qui pourrait être utile à l'élaboration de la carte (branches, fleurs, cailloux, écorce, etc.). Il s'agissait ensuite de créer une carte éphémère sur la pelouse près du chalet où nous logions à Notre-Dame-du-Lac, visible depuis la rue ou encore depuis le balcon situé à l'étage. Une carte en prise sur le dehors dans sa fabrication même, du choix des matériaux jusqu'à sa transformation par les météores (d'ailleurs, il a plu juste après), qui provoqueront ultimement sa disparition.

Par ailleurs, on trouve sur cette carte différents types de relations entre les lieux et les signes : en plus du lien iconique, c'est-à-dire du rapport de ressemblance, déjà noté, entre la forme du lac Témiscouata et celle de la carte, il faut remarquer l'invention de nouvelles conventions, l'ajout d'éléments inexistant dans le réel mais significatifs sur le plan de l'expérience géopoétique. C'est ainsi que les chemins faits de fleurs, de bois ou de cailloux partant du lac – ou rejoignant le lac, selon le point de vue que l'on privilégie – symbolisent les multiples routes possibles. Ces tracés en pointillé évoquent l'ouverture vers d'autres horizons, vers de nouvelles pistes intellectuelles, sensibles et créatrices, vers des envolées diverses. Le chemin du Portage (dont il a été longtemps question au cours de l'atelier nomade) renferme une énigme, étant donné qu'il n'a jamais servi au portage, ce qui semble paradoxal puisque la région regorge de rivières et que de nombreux portages existaient à une certaine époque. Disparu du paysage, le chemin du Portage est une voie à explorer à l'aide des livres

184. Voir la carte du lac Témiscouata (photo d'Audrey Camus) dans le collectif *La carte. Point de vue sur le monde* (Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell [dir.], *op. cit.*, p. 155). Pour avoir une idée plus complète de l'atelier de cartographie, consulter le texte de Suzanne Joos, « Cartographie collective », dans Virginie Turcotte et Chloë Rolland (dir.), *Se rendre au portage*, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, coll. « Carnets de navigation », n° 4, 2007, p. 22-27.

et des cartes, il appelle à lui d'autres sentiers, d'autres voies à parcourir¹⁸⁵. Parmi celles-ci, se trouve la piste des mots, puisque le terme « portage » dans le parler « canayen » renvoie aussi bien aux traces laissées par un animal vivant à la fois sur terre et dans l'eau (castors, loutres, ours) qu'à celles des « porteurs de canots » qui vont et viennent de l'eau à la terre, traçant leurs propres chemins dans l'herbe ou dans la boue après avoir quitté les voies d'eau pour contourner les rapides ou rejoindre un autre cours d'eau. Nous pouvons suivre également la piste du discours historique, étant donné que les relations des missionnaires n'étaient pas exemptes d'erreurs, et que ces erreurs ont été répétées d'un texte à l'autre jusqu'à aboutir à cette incongruité qui fait que « la route a remplacé le portage et en a gardé le nom¹⁸⁶ ». C'est la dimension discursive qui tente ici de s'inscrire dans la carte, les pointillés venant condenser en quelque sorte les discussions et les explorations « géomentales » ayant eu lieu les journées précédentes. En cela, la carte maintient une relation avec l'événement et avec les paroles échangées, comme on l'a remarqué au sujet des cartes anciennes.

En plus du rapport iconique et symbolique, il faut également tenir compte du rapport indiciel qui peut s'établir entre les lieux et les signes¹⁸⁷. C'est le cas pour les pétales ramassés sur le sol dans la roseraie et qui évoquent ce jardin odoriférant, fait d'arômes délicats et de couleurs irisées, dont le silence cède par moments la place à quelques notes jouées sur un piano au-delà des murs. Point n'est besoin d'ailleurs de garder ces murs en mémoire, puisqu'ils ont pour effet de cacher la roseraie et qu'ils abritent un fort militaire reconstruit d'abord et avant tout pour des raisons idéologiques et politiques. Entre les lieux et les signes, entre l'expérience vécue et l'élaboration de la carte s'opère une sélection gouvernée par un rapport sensible et intelligent : seule la roseraie mérite d'être retenue parce qu'elle déclenche une expérience sensorielle extraordinaire et qu'elle ne s'accompagne pas d'une idée de maîtrise du territoire. La relation qui s'établit n'obéit

185. C'est ce que j'ai tenté de faire dans le texte intitulé « Sur le chemin du Portage », dans Virginie Turcotte et Chloé Rolland (dir.), *op. cit.*, p. 8-18.

186. Adrien Caron, Yves Hébert et Nelson Michaud, « De Canada en Acadie : le Grand-Portage », *Cahiers d'histoire*, n° 15, Société historique de la Côte-du-Sud, 1980, p. 88.

187. Cette distinction entre les trois types de rapports (indiciel, iconique, symbolique) entre le signe et son objet, rapports fondés sur la contiguïté, la ressemblance ou la convention, a été élaborée par Charles S. Peirce (voir *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978).

pas à une convention cartographique décidée d'avance ; autrement dit, elle n'est pas symbolique, mais fondée sur la contiguïté, sur la proximité entre l'objet (la roseraie) et le signe. Grâce aux pétales, le parfum des fleurs transite du lieu à la carte, dont la fonction n'est plus de représenter mais d'évoquer une expérience vécue dans un endroit précis, de conserver des liens humains avec la Terre, de la garder en vie, même si c'est de manière éphémère. Le caractère indiciel du signe donne une prise sur le dehors tout en permettant de personnaliser la relation avec le lieu exploré.

Quant à l'échelle de la carte [1 : ∞], tout aussi éphémère que la roseraie puisqu'elle est faite d'ardoise, de pétales de rose et de petites fleurs jaunes, elle souligne le caractère infini des possibilités offertes par la carte. Passer de la mesure géographique à la démesure géopoétique, c'est donner à l'aventure cartographique une ouverture sur l'infini, c'est faire un clin d'œil au dehors, qui excédera toujours les limites de la carte.

« Connectable dans toutes ses dimensions », pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, la carte géopoétique est ouverte sur le dehors ; elle ne se borne pas à « écrire » la Terre, elle suggère également un renouvellement de l'interface entre le sujet et le monde. Ce qui importe dans la confrontation entre le réel et l'imaginaire, c'est d'en recueillir le son, nous dit Segalen¹⁸⁸. Issue d'une lecture attentive et attentionnée des lignes de la Terre, la carte nous donne aussi l'envie de nous mouvoir, de nous dégourdir les jambes ankylosées par les heures passées à déchiffrer les pattes de mouche des vieux atlas, d'aller dehors afin d'emprunter nous-mêmes les itinéraires dessinés sur le papier, de suivre pas à pas les sinuosités des rives et des rivières. La carte joue un rôle déterminant en géopoétique parce qu'elle nous aide à déployer les voiles des futures traversées, parce qu'il fait bon s'aventurer dans les régions laissées en blanc, en marge, parce qu'elle est le support des navigations réelles et intellectuelles, parce qu'elle fait vibrer, au fond, l'accord que chacun noue avec le monde.

188. Victor Segalen, *Équipée. Voyage au pays du réel*, dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995 [1955], p. 318.

Lecture
et altérité chez

Victor
SEGALEN



2.1. La lecture en question dans *Peintures*

Champ de recherche et de création, la géopoétique vise à concilier deux démarches différentes, l'une orientée vers la connaissance et marquée par la rigueur et la logique, l'autre vers l'écriture ou la pratique artistique et faisant jouer les ressorts de l'intuition et de la sensibilité. Ceux qui possèdent un bagage scientifique, ou disons académique, étudient les œuvres créées dans le champ géopoétique et tâchent de mettre en évidence l'intérêt de cette ouverture sur le dehors, en privilégiant toujours nettement une démarche analytique et réflexive tout en laissant place à leur propre sensibilité. Ceux qui ont développé d'abord et avant tout leurs facultés créatrices tirent parti des réflexions philosophiques sur le rapport au monde, des connaissances scientifiques, de leur propre expérience du monde sensible, afin d'évoquer, à l'aide des mots, des images ou des formes plastiques l'univers dans lequel ils évoluent. La lecture occupe une place importante dans cette démarche : il suffit de songer aux nombreux « compagnons de route » de Kenneth White, dont il parcourt assidûment les œuvres dans ses essais, à l'affût des pensées proches de la géopoétique. La posture prise étant celle d'un écrivain, on comprend que le but est de saisir l'évolution de leurs écrits, de retracer une *intentio auctoris*, pour reprendre les termes d'Umberto Eco, en replaçant le texte dans le parcours de l'écrivain¹. L'une des conséquences de cela est que l'on finit par considérer *a posteriori* certains écrivains comme des géopoéticiens avant la lettre, avant même que ce mouvement ait été fondé, ou encore comme des précurseurs, des esprits ayant pavé la voie à ce champ qui est en train

1. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

de se déployer : on pense à Segalen, mais aussi à Rimbaud, à Cendrars, à Thoreau, à Whitman, etc. Mais, dans le fond, n'est-ce pas plutôt notre manière de lire leurs textes qui a changé ?

Si cette activité est encore bien souvent envisagée sous l'angle de la passivité, les recherches en théorie littéraire ont permis de constater que le lecteur ne fait pas que « recevoir » le texte ; il l'interprète selon certains cadres de référence, il construit le sens suivant certains habitus². Quand l'attention est portée sur l'espace du dehors plutôt que sur l'espace intérieur, sur les marges plutôt que sur le canon établi par l'institution littéraire, sur les chemins, les routes et les océans parcourus plutôt que sur les états d'âme du sujet, une nouvelle manière de lire les textes se déploie, dont il importe de mettre à jour certaines des composantes.

J'aimerais, dans le cadre de ce chapitre, déplacer un peu l'angle sous lequel la géopoétique est généralement abordée. Penser la lecture à partir d'une approche géopoétique, explorer les principes à l'œuvre lors de la traversée des textes, voilà ce qui est proposé ici. Cette activité peut donner lieu à des moments de pur plaisir, un plaisir différent de celui qui préside à l'écriture, mais tout aussi intense. Pour l'observer de près, j'ai choisi de me pencher sur l'œuvre d'un écrivain occupant une place primordiale dans la réflexion géopoétique : Victor Segalen, qui soulève d'ailleurs dans la plupart de ses textes la question de la lecture. Longtemps méconnu par l'histoire littéraire, de même que par la théorie littéraire – y compris dans le domaine des études sur la littérature de voyage ou encore sur l'exotisme, dont il a pourtant formulé une des plus intéressantes définitions qui soient –, ce n'est que très récemment, depuis la fin des années 1970 en fait, que son œuvre a été redécouverte, et Kenneth White y est pour beaucoup. J'aimerais préciser d'entrée de jeu que je ne cherche pas ici à valider des interprétations à l'aune d'une quelconque norme, ou encore à confronter des lectures dans le but d'accroître la somme des critiques sur l'œuvre de Segalen ; mon but est plutôt d'examiner certains gestes de lecture afin d'en tirer quelques observations sur la manière dont nous entrons en contact avec les textes. Pour ce faire, je tâcherai de remonter le courant de la lecture de *Peintures*, l'un des textes segaleniens les moins

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

connus, ce qui me permettra d’observer la manière dont le lecteur est sollicité, pris à partie et sommé de se rendre compte de ses actes, tout au long de son parcours.

Cheminer pas à pas à travers le texte

Quand Segalen évoque la question de la lecture, il met souvent l’accent sur son déroulement, sur le fait que le texte ne se dévoile pas d’un coup à son lecteur, mais pas à pas. Si la lecture a souvent été envisagée en termes de voyage, de déplacement, de navigation, voire de traversée, il n’en demeure pas moins que, chez Segalen, cette métaphore prend une ampleur insoupçonnée. C’est sans doute dans *Peintures*, le seul texte de cet auteur écrit au « vous », que cela apparaît le mieux. L’avant-propos de cet ouvrage, publié chez Crès dans la collection « Les Proses » en 1916, commence par un avertissement au lecteur³ :

... Vous êtes là : vous attendez, décidés peut-être à m’écouter jusqu’au bout ; mais destinés ou non à bien voir, sans pudeur, à tout voir jusqu’au bout ? – Je ne mendie point des promesses : *je ne veux d’autre réponse ou d’autre aide que le silence et que vos yeux.* [...] vous devrez, par vous-mêmes, atteindre *pas à pas* les vingt fresques Dynastiques, liées chacune à son Palais successif⁴.

L’adresse aux lecteurs/spectateurs évoque bien entendu le style oral, et il n’est pas anodin de rappeler à ce sujet que la publication a été précédée d’une lecture auprès d’un groupe d’amis invités par Jeanne Perdriel-Vaissière⁵. Cela dit, la citation mérite qu’on l’examine de plus près. Notons tout d’abord que les points de suspension installent un vide, une absence, avant même que les mots prennent forme. Le premier terme, « vous », est lui aussi un pronom vide au départ, dans la mesure où les déictiques, selon la définition de Benveniste, sont des signes vides qui ne se « remplissent » qu’au moment de l’acte d’énonciation⁶. On arguera à ce sujet que le cas qui nous intéresse n’est pas celui d’une communication

3. Il a été rédigé entre 1911 et 1916.

4. Victor Segalen, *Peintures*, dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 155, je souligne.

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

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

(même si la première lecture a été une lecture à voix haute, avec un public), mais bien un acte de lecture dans lequel le lecteur est amené à s'identifier à ce « vous » qui ouvre le texte. Palper le vide, s'engouffrer dans ce pronom qui nous va comme un gant, tels sont les premiers gestes que nous sommes amenés à poser. Force est de reconnaître que la situation indiquée – « Vous êtes là : vous attendez » – est bien la nôtre : comment pourrait-il en être autrement ? Qu'est-ce qui caractérise le mieux un lecteur ouvrant un livre à la première page sinon, justement, le fait qu'il attend que le flot des paroles l'entraîne quelque part ? Où exactement ? Généralement, les incipit éludent ce problème de la destination spatiale. Mais ici, c'est tout le contraire : la question qui se pose au lecteur en train d'entreprendre sa traversée du texte, c'est la question du parcours. D'emblée, il est averti qu'il y aura un déplacement, des fresques à atteindre, comme s'il s'agissait de visiter un palais, ou un musée, de déambuler le long des tentures déroulées sur les murs afin de les contempler, l'une après l'autre. Les « vingt fresques Dynastiques, liées chacune à son Palais successif », nous projettent dans un univers peu familier, à moins que l'on connaisse bien la peinture et l'architecture chinoises, ce qui n'est sans doute pas le cas de la majorité des lecteurs. D'où la nécessité d'un guide (le narrateur), en compagnie duquel nous pourrions cheminer, en silence, seulement à l'aide de nos yeux et de ses paroles.

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

C'est pourtant un récit de ce genre, récit de voyage et d'aventures, que ce livre propose dans ses pages mesurées, mises bout à bout comme des étapes. Mais qu'on le sache : le voyage n'est pas accompli encore. Le départ n'est pas donné. Tout est immobile et suspendu. On peut à volonté fermer ce livre et s'affranchir de ce qui suit⁷.

7. Victor Segalen, *Œuvres complètes*, tome 2, *op. cit.*, p. 265.

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

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

C'est une question de topographie mentale.

J'ai une prédilection pour les terrains abrupts⁸.

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

[...] d'abord, de lire le texte simplement ; ensuite, de le lire laborieusement, avec les notes ; ensuite, de lire les notes seules ; finalement, de relire le texte simplement. Cette manière de lire en quatre temps devrait mener au centre du livre, et on aura fait un voyage mental véritablement chinois⁹.

Le caractère cyclique de ce « mode d'emploi » saute aux yeux, mais ce qu'il faut souligner, c'est qu'à chaque mode de lecture correspond un parcours singulier, un sens différent. L'alternance entre la simplicité et le labeur, entre les marges où se trouvent les notes et le centre finalement atteint, donne l'idée d'une lecture intensive¹⁰. Retourner plusieurs fois

8. Kenneth White, *Segalen. Théorie et pratique du voyage*, trad. de Michelle Trân Van Khai, Lausanne, Alfred Eibel, 1979, p. 7.

9. *Ibid.*, l'auteur souligne.

10. Au sujet de la lecture intensive et extensive, voir les travaux de Roger Chartier sur l'histoire de la lecture, en particulier l'ouvrage collectif qu'il a dirigé sur les *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985.

sur le terrain du texte, le revisiter à la lueur de nouveaux éléments, répéter des gestes de lecture tout en effectuant certaines variations : voilà qui évoque l'idée du nomadisme, dont il a déjà été question au chapitre précédent.

Une lecture nomade

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

Une nuance mérite toutefois d'être apportée : si l'aspect répétitif évoque le nomadisme, il fait davantage penser au nomadisme sur mer plutôt que sur terre. En effet, ce n'est pas la cadence mesurée et monotone d'une caravane de chameaux, la longue file de personnes en marche ou la horde de chevaux, mais bien le mouvement cyclique des vagues, le rivage que l'on suit des yeux, tout en étant attentif aux cris des mouettes et des goélands, qui semblent les mieux adaptés à cette pensée. À cet égard, la métaphore du cabotage, proposée par Michèle Duclos afin de décrire le mode de lecture des poèmes composant *Le passage extérieur*, me semble particulièrement appropriée :

Comment lire ces poèmes ? Géopoétiquement, surtout pas en ligne droite serrée. Après avoir repéré la configuration du terrain, on reprendra sans hâte, de-ci de-là, en lignes brisées, je dirais presque nonchalamment, un cabotage à la voile qui laisserait tout loisir d'admirer les paysages familiers, élémentaux, vécus quotidiennement, mais vus différents depuis l'eau¹¹.

11. Michèle Duclos, *Poésie première*, n° 41, 2005, p. 101.

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

C'est ainsi que Segalen, commenté par White à de multiples reprises, apparaît comme un auteur phare dans le mouvement géopoétique. À peu près en même temps que *Segalen. Théorie et pratique du voyage*, qui est l'un de ses premiers écrits sur l'auteur breton, Kenneth White présente une communication intitulée « Celtisme et orientalisme » à l'occasion d'un colloque sur Segalen au musée Guimet à Paris en 1978¹². Quelques années plus tard, il consacrera un chapitre de *L'esprit nomade* à « La route transhumaine » suivie par l'auteur du désormais célèbre *Essai sur l'exotisme* depuis Brest jusqu'à la Chine en passant par Tahiti. Après quoi, l'identification à l'écrivain se fait plus prégnante : dans les *Finisterres de l'esprit. Rimbaud, Segalen et moi-même*¹³, il s'agit de refaire le trajet qui va de Segalen à Rimbaud, puis d'y ajouter une étape, la sienne. Enfin, dans l'ouvrage *Victor Segalen et la Bretagne*¹⁴, paru dans la collection « Bretagne, terre écrite », collection consacrée aux auteurs bretons, mais aussi à ceux qui se sont attachés à cette région d'une manière ou d'une autre – ce qui fait qu'un ouvrage a aussi été consacré à Kenneth White¹⁵ –, ce dernier retrace le parcours de l'écrivain, né en Bretagne, certes, mais déclarant en 1906, soit à l'âge de 28 ans : « Je suis né pour vagabonder, voir et sentir tout ce qu'il y a à voir et à sentir au monde¹⁶. » White relève toutes les références à la Bretagne dans son œuvre : il rappelle que *Les immémoriaux* formaient le premier tome d'un cycle qui devait en compter deux, le second devant être consacré au peuple breton et à son oubli de la parole (comme pour

12. Kenneth White, « Celtisme et orientalisme », dans Eliane Formentelli (dir.), *Regard, espaces, signes. Victor Segalen* (Actes du colloque Victor Segalen, 2-3 novembre 1978, Musée Guimet, Paris), Paris, L'Asiathèque, 1979, p. 211-221.

13. Kenneth White, *Les finisterres de l'esprit. Rimbaud, Segalen et moi-même*, Lanester, Éditions du Scorf, 1998.

14. Kenneth White, *Victor Segalen et la Bretagne*, Moëlan-sur-Mer, Blanc Silex, 2002.

15. Jean-Yves Kerguelen, *Kenneth White et la Bretagne*, Moëlan-sur-Mer, Blanc Silex, 2002.

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

les Maoris). Il souligne également le fait qu'il arrive à Hiva Oa trois mois après la mort de Gauguin, qui avait lui-même travaillé en Bretagne avant de partir pour la Polynésie. Trois textes seront issus de cette troublante absence dans un lieu extraordinaire : « Gauguin dans son dernier décor », « Le maître-du-jour » et « Hommage à Gauguin ». D'ailleurs, les bois qui ornaient la Maison-du-jour seront destinés à un manoir breton, celui de Saint-Pol-Roux. White relève pour terminer cette citation de Segalen :

J'ai eu cette grande *cassure* dans ma vie : cette sorte de faille que l'on trouve dans les terrains bouleversés et qui fait que des sols homogènes, des filons de même nature ne se relieront plus jamais parce qu'ils sont à des niveaux différents... et sans pont... sans lien... sans passage¹⁷.

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

Énigme et fascination

Dans son essai sur « Le double Rimbaud », Segalen tente de comprendre les « deux faces du paradoxal », celles du poète et de l'aventurier, du marchand d'armes. Rimbaud représente pour lui une image obsédante : « Aden a dressé devant moi un spectre douloureux et d'augure équivoque : *Arthur Rimbaud*¹⁸ » ; « Rimbaud est une perpétuelle image qui revient de temps à autre dans ma route¹⁹ ». Pour saisir la « manie ambulatoire²⁰ » du poète, il se rend sur ses traces, à Aden et à Djibouti ; il lit le rapport géographique

17. Victor Segalen, « Moi et moi », cité dans Kenneth White, *Victor Segalen et la Bretagne, op. cit.*, p. 43.

18. Victor Segalen, « Aden 5 mai 1909 », dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 507.

19. Lettre à sa femme datée du 5 mai 1909, cité dans l'introduction d'Henry Bouiller au texte « Le double Rimbaud », dans *ibid.*, p. 481.

20. Ce sont les termes employés par Kenneth White dans l'essai *Les finistères de l'esprit. Rimbaud, Segalen et moi-même, op. cit.*

de Rimbaud sur l’Abyssinie, dans lequel il décrit le désert du Harar²¹. Cette image obsédante se transmet à White, en se doublant de celle de Segalen, auteur énigmatique également dans la mesure où il est mort trop tôt et qu’il manque beaucoup de données pour comprendre une œuvre aussi diversifiée, aussi dense, aussi étrange. Une œuvre qui déclenche d’emblée une posture herméneutique, ou qui déconcerte tellement son lecteur qu’il abandonne en cours de route²².

La lecture des textes de Segalen trouble : cela n’est pas si étonnant quand on sait que ce dernier cherchait justement à déstabiliser son lecteur. Dans une étude sur *Segalen et la place du lecteur*, Noël Cordonier constate que la lecture engendre « une certaine perplexité, quand ce n’est pas de l’embarras : le premier contact avec les livres de Victor Segalen est souvent ardu, et parfois même déroutant²³ ». Le premier problème rencontré met en cause le contrat générique : « Lire Segalen, c’est constamment mettre à l’épreuve nos conventions culturelles et nos usages lettrés²⁴. » Il est vrai que, sur le plan formel, la recherche de nouvelles formes est évidente. *Équipée* est à mi-chemin entre le récit de voyage et l’essai ; *Stèles* emprunte à la poésie mais aussi à la tradition chinoise de l’écriture sur la pierre ; *Les immémoriaux* tient à la fois du roman exotique et de l’essai anthropologique ; *René Leys*, sous des apparences de journal à forte teneur autobiographique, est aussi un roman ; *Peintures* est composé de descriptions d’œuvres peintes, à mi-chemin entre la littérature et la peinture²⁵. Ce mélange des genres génère un trouble qui constitue, selon Cordonier, l’objectif visé par l’écrivain :

La méthode la plus appropriée consiste à partir des sentiments que le texte même a suscités : dérouté et séduit, enchanté mais aussi intrigué, provoqué peut-être, *le lecteur est exactement dans l’état voulu et recherché par Segalen.*

21. Compte rendu des séances de la Société de géographie de Paris, n° 3, 1^{er} février 1884.

22. Je dois dire que les difficultés rencontrées par les étudiants lors de la lecture des textes de Segalen dans mes cours de 1^{er} cycle et de cycles supérieurs sont à l’origine de cette réflexion sur la lecture de Segalen.

23. Noël Cordonier, *op. cit.*, p. 11.

24. *Ibid.*, p. 12.

25. Plusieurs critiques se sont intéressés aux liens entre le pictural et le scriptural : voir Dominique Gournay, *Victor Segalen ou les voies plurielles : itinéraire esthétique (Stèles et Équipée)*, Paris, Seli Arslan, 1999 ; Haiying Qin, « Espace verbal, espace pictural : les dimensions spatiales de *Peintures* », *Cahiers de l’Université de Pau*, n° 11, tome 1, « Victor Segalen », 1985, p. 213-235.

Au-delà du truisme propre à toute communication littéraire, le lecteur est l'objet constant, la visée principale de l'écriture segalénienne : *une poétique intensive de la lecture*²⁶.

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

Ne jamais lire que posément en son temps, tel Livre choisi. Être lecteur aussi consciencieux que l'Auteur doit se montrer lui-même. S'abandonner à lui supposé tel, et ne pas préparer, en lisant, son jugement à venir sur la Lecture ; mais s'efforcer d'en obtenir une Impression véridique²⁷.

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

Le choc du divers

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

[I]l y a, parmi le monde, des voyageurs-nés ; des *exotes*. Ceux-là reconnaîtront, sous la trahison froide ou sèche des phrases ou des mots, ces inoubliables sursauts donnés par des moments tels que j'ai dit : le moment d'Exotisme²⁸.

S'appuyant sur une connaissance préalable de la sensation d'exotisme, vécue ailleurs que dans les livres, la lecture génère un trouble, elle nous déporte vers le divers, vers la part d'inconnu que recèle chaque élément de l'univers. Revenons maintenant à l'avant-propos de *Peintures*, qui s'attache à prévenir son lecteur : celui-ci ne doit pas s'attendre à un récit traditionnel, à une représentation classique d'œuvres d'art, à une simple *ekphrasis* :

26. Noël Cordonier, *op. cit.*, p. 13, l'auteur souligne.

27. Victor Segalen, « Des livres », dans *Création*, tome 30, 1980, 21 octobre 1906, p. 5, cité dans Noël Cordonier, *op. cit.*

28. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 24, l'auteur souligne.

Vous n'êtes pas déçus ? Réellement, vous n'attendiez pas une représentation d'objets ? Derrière les mots que je vais dire, il y a parfois des objets ; parfois des symboles ; souvent des fantômes historiques... N'est-ce pas assez pour vous plaire ? Et si même on ne découvrait point d'images vraiment peintes là-dessous... tant mieux, les mots feraient image, plus librement²⁹ !

Dans un chassé-croisé entre les différents modes de perception, le lecteur doit faire l'effort de substituer aux mots lus des paroles entendues avant de se former une image mentale du tableau évoqué. Comme il s'agit, de plus, d'une tradition picturale étrangère au lecteur, ce dernier devra sans cesse s'extirper de son cadre de référence habituel pour saisir les nuances de ces tableaux parlés :

Et je ne puis dissimuler : je vous réclame comme des aides indispensables à la substitution. Ceci n'est pas écrit pour être lu, mais entendu. Ceci ne peut se suffire d'être entendu, mais veut être vu. Ceci est une œuvre réciproque : de mon côté, une sorte de parade, une montre, un boniment... Mais très inutile, déplacé et fort ridicule s'il ne trouvait en vous son retentissement et sa valeur. Donc, une certaine attention, une certaine acceptation de vous, et, de moi, un certain débit, une abondance, une emphase, une éloquence sont également nécessaires. Convenez de cette double mise au jeu³⁰.

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

Ne vous détournez donc pas.

Regardez ce qui est devant vous : une grande étendue, un

PAYSAGE,

le premier déroulé jusqu'ici parmi les Peintures Magiques dont il fait la septième. Et pourtant, à la Chine, les poètes ivres du pinceau se nomment premiers contemplateurs de la terre. Ils en ont senti l'expression. Ils en ont reçu le regard : ils ont gardé sa face sur la face³¹.

29. Victor Segalen, *Peintures*, *op. cit.*, p. 155.

30. *Ibid.*, p. 156.

31. *Ibid.*, p. 171.

De fait, l'exemple de la civilisation chinoise est de loin le plus éloquent dans la réflexion sur le concept de paysage, ainsi que le montre bien Augustin Berque dans ses ouvrages³². Afin de repenser les *a priori* dans la réflexion sur le paysage, François Jullien compare les traditions occidentale et chinoise et explique, dans *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, qu'« en lieu et place du “paysage”, terme unitaire, la Chine dit un jeu d'interactions sans fin entre facteurs contraires, devenant partenaires, par lesquels du monde est matriciellement conçu et s'organise³³ ». Le terme, difficilement traduit par « Montagne(s)-Eau(x) », met au premier plan la tension entre les contraires, qui sont aussi complémentaires (le minéral et l'aquatique, le vertical et l'horizontal, l'immobile et le fluide, etc.). Au sujet du regard, il décline également toutes les postures possibles dans la tradition chinoise, et souligne « l'essentielle polarité qui fait que du monde se met en tension et se déploie³⁴ ».

Cela dit, le paysage peint n'est qu'une manière d'envisager le paysage. Celui-ci peut être également de nature littéraire, comme dans la citation suivante :

Peu de ciel, et beaucoup de sol. Des monts entassés qui sont l'œuvre et le témoin et l'effort de la terre. Des nuages tombant des nues et pénétrant et soulevant les épaulements solides des monts. La plaine, à peine acceptée, savoureuse, nécessaire : elle se laboure, s'ensemence, se récolte, mais ne se peint que rarement. Point d'homme ici, ou juste ce qu'il faut pour imposer une stature humaine³⁵.

La description vise à créer chez le lecteur un paysage mental, un objet de pensée³⁶. Jusque-là, rien de bien différent, semble-t-il, des descriptions habituelles. Sauf que la lecture du passage suivant nous force à prendre conscience de ce que nous faisons lorsque nous lisons, nous oblige à imaginer tout en nous observant nous-mêmes en train d'imaginer.

32. Voir en particulier Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages*, Paris, Belin, 2000 [1990].

33. François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014, p. 40.

34. *Ibid.*, p. 41.

35. Victor Segalen, *Peintures, op. cit.*, p. 171.

36. J'ai proposé de distinguer cinq manières de concevoir le paysage dans le chapitre intitulé « Le paysage désertique » de mon essai *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert* (Montréal, XYZ éditeur, 2006, p. 29-77) : le paysage comme expérience vécue (l'acte de paysage) ; le paysage comme réalité physique remodelée (l'intervention paysagère) ; le paysage comme œuvre d'art (le genre du paysage) ; le paysage comme description (paysage littéraire) ; le paysage comme objet de pensée (paysage intérieur).

L'expérience de lecture se rapproche de l'expérience de la contemplation esthétique puisque l'impression dominante est que nous sommes en train de construire nous-mêmes un paysage :

[...] c'est vous-mêmes, Spectateurs, qui devez, mieux qu'un mime de théâtre, tenir le rôle de l'homme ici : et de la sorte :

Le peu de ciel qui persiste coiffe votre front. L'écorce de la montagne vient plaquer sur vos yeux son grand masque. Les deux versants, propices aux échos, encapuchonnent vos oreilles. Il n'y a point d'hommes autres que vous ? Mais le Paysage, bien contemplé, n'est pas autre lui-même, que la peau – trouée par les sens – de l'immense visage humain³⁷.

Le paysage n'existe qu'à partir du moment où il est « construit » (peint, écrit, pensé, imaginé) : c'est ce que nous rappelle la dernière phrase, qui fait fusionner le visage et le paysage. Il n'y a de paysage peint qu'à partir du moment où il y a un regard ; il n'y a de paysage littéraire qu'à partir du moment où il est lu. Les formes de la terre renvoient à la morphologie du visage humain : microcosme et macrocosme se rejoignent, non pas pour placer l'homme au centre de la nature, comme maître incontesté de tout ce qui se cultive, mais bien pour incorporer le paysage. Si la langue a souvent servi à créer des métaphores organicistes, découlant d'une lecture de la terre à partir des différentes parties du corps humain – pensons au col entre deux montagnes, aux mamelons des collines, au flanc des vallées, aux bras des fleuves et aux coudes des rivières, aux mesures en pouces ou en pieds³⁸ –, il s'agit ici presque d'un renversement, dans la mesure où c'est la lecture des mots qui suscite « l'enveloppement » dans la nature. Le lecteur est appelé à s'immerger, à plonger la tête la première dans cet univers de pensée, à entrer en relation avec les nuages, les monts, la terre, de manière corporelle, du moins en pensée. Ce sont donc les ressorts perceptuels de la lecture qui sont concernés ici : lire, c'est faire comme si on entendait quelqu'un nous décrire les peintures, comme si l'on voyait véritablement ces tableaux au lieu de simplement déchiffrer des mots. Se projeter corporellement dans l'image, faire entrer son front, ses yeux, ses oreilles dans le tableau, immerger son propre visage dans le paysage, voilà qui fait en sorte de lui donner soudain une dimension cosmique, d'abolir

37. Victor Segalen, *Peintures*, op. cit., p. 171.

38. Vincent Berdoulay, « La métaphore organiciste. Contribution à l'étude du langage des géographes », *Annales de géographie*, vol. 91, n° 507, 1982, p. 573-586.

les frontières entre l'humain et le monde, entre la littérature et la peinture, entre la lecture et l'écriture. Car une certaine complicité se noue, dès lors que l'auteur nous fait plonger la tête la première dans l'océan des mots, qu'il nous incite à observer le pas-à-pas de notre lecture, qu'il nous indique, d'un signe de la main, les gestes à poser.

Lecteurs complices

Souvent considéré comme un écrivain voyageur, il est difficile de ne voir en Segalen qu'une rangée de plus dans la « bibliothèque », pour reprendre la métaphore de Christine Montalbetti, même si ses livres sont effectivement placés sur l'un de ses rayons. Dans un ouvrage théorique sur le récit de voyage³⁹, celle-ci explique en effet que l'une des stratégies les plus récurrentes dans ce genre littéraire consiste à puiser dans l'énorme bibliothèque constituée au fil des siècles par tous les voyageurs, immense répertoire de citations que l'écrivain transporte avec lui. La lecture que fait White – faisant lui aussi partie des écrivains voyageurs – des textes de Segalen possède quant à elle une tonalité affective indéniable. Au fil des lectures, un lien mental se crée, d'auteur à auteur, qui évoque davantage l'idée du compagnonnage que celle des jeux d'influence, angle privilégié le plus souvent dans le domaine littéraire. Il s'agit plutôt de se mettre en route en compagnie d'un auteur disparu, de reprendre le mouvement là où il l'a laissé, un peu comme le conteur, qui garde en vie la littérature orale en la transmettant d'une génération à l'autre. Chez White, la lecture prend la forme du nomadisme, du cabotage, du compagnonnage, dans la mesure où il se met au diapason d'un écrivain dont le mouvement même évoque la géopoétique.

Inversons maintenant le sens du courant : plutôt que de naviguer dans le même sens que celui de l'auteur, d'avoir en commun un projet d'écriture ou de voyage, une démarche orientée vers la création, laissons-nous soulever sur la crête des vagues puis glisser jusqu'au creux du texte, avant de revenir sur nos pas pour entrevoir l'itinéraire de lecture parcouru. Installons-nous dans une posture lecturale – inconfortable, certes,

39. Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

car il faut être prêt à être bousculé par les flots –, et tentons de varier les voiles, de les adapter à chaque nouvelle situation, de déployer une panoplie de focs, de huniers et de misaines, pour saisir le texte de différentes façons. Nous pourrions alors nous sentir complices d'une voix et d'un regard : « Vous voilà devenus mes comparses, mes complices. Vous pouvez tout voir, désormais. Regardez donc : je déroule la première de ces Peintures, la Première Magique⁴⁰. »

Cette lecture orientée vers l'*intentio lectoris*⁴¹ plutôt que vers l'*intentio auctoris* oblige à évoluer à contresens étant donné qu'il faut revenir sur ce qui a déjà été lu, suivre ses propres intuitions, se soumettre aux turbulences constantes. N'étant pas conjugée à une démarche d'écriture, mais prenant place dans un travail de recherche et d'analyse de textes, il s'agit là aussi d'une lecture nomade puisqu'il s'agit de relire plusieurs fois le même texte en faisant varier les angles d'approche. Ceux-ci s'établissent à partir de certains rapprochements dus à la sensibilité, à l'intuition, plutôt qu'à un principe d'analyse identifié avant même de commencer l'étude, ou à une méthode systématique résultant d'une réflexion mûrement aboutie. Des rapprochements issus de la subjectivité du lecteur, de son expérience des lieux, de son trajet, qui le conduisent à réfléchir sur sa propre présence au monde. Des rapprochements permettant de déployer des figures spatiales dans lesquelles le lecteur s'abîme, fasciné, heureux de pouvoir se perdre dans ses propres pensées. Opter pour une approche géopoétique lors de la lecture implique de privilégier un rapport à l'espace fondé sur la mobilité, le mouvement, plutôt que sur la stabilité, la surface à occuper ; une posture ouverte, une attention dirigée vers l'avant, autrement dit soumise à une certaine tension, une attitude où la pensée ne se dévoile qu'en cheminant ; une pratique sémiotique fondée sur le dynamisme plutôt que sur une définition rigide des signes et donnant davantage de prise à l'évocation qu'à la représentation ; une visée interprétative plutôt qu'un résultat d'analyse cohérent, univoque, fermé sur lui-même ; une déstabilisation qui déporte sans cesse le lecteur vers un ailleurs, vers le dehors, là où les paroles bruissent à la manière du vent dans les voiles, là où on peut plonger la tête la première dans les tableaux parlés d'une lointaine époque au risque de se transformer soi-même en paysage. Je développerai

40. *Ibid.*, p. 157.

41. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, *op. cit.*

plus loin mes réflexions sur la lecture géopoétique des textes, en évoquant notamment la question de l'espace romanesque. Mais pour le moment, examinons le processus de lecture de l'un des textes les plus déroutants de Segalen, *Équipée. Voyage au pays du réel*, afin de questionner notamment les rapports entre figure et paysage.

2.2. Le « dehors savoureux » dans *Équipée*

Qu'advient-il lorsque l'on tente de croiser la perspective géographique, qui privilégie le réel, et la perspective littéraire, domaine de prédilection de l'imaginaire ? Un texte en particulier s'avère tout désigné pour tenter pareille aventure : il s'agit d'*Équipée. Voyage au pays du réel*⁴², dans lequel le cheminement intellectuel va de pair avec la traversée des paysages chinois. C'est donc un texte qui se situe à mi-chemin entre le récit de voyage et l'essai⁴³. Ce que je voudrais montrer, dans un premier temps, c'est que la confrontation entre le réel et l'imaginaire, composante fondamentale de l'acte de paysage, suscite un développement et un renouvellement des figures associées à un imaginaire déterminé de manière géographique – il s'agit ici de l'imaginaire de la montagne. Étant donné que la lecture de ce texte n'est pas des plus faciles – on pourrait presque parler d'une lecture « escarpée » –, j'observerai, dans un deuxième temps, la manière dont elle déstabilise, au point où il devient nécessaire de se tracer soi-même un chemin à travers les vingt-huit fragments qui composent le récit, pour pouvoir se glisser dans les méandres d'une pensée qui se dérobe. Les notions de figure et de paysage qui seront utilisées ici proviennent de cadres très différents : la première s'inscrit dans le domaine du discours, de l'image, de l'imaginaire, tandis que la seconde constitue l'un des objets privilégiés par la géographie, qui se penche sur les relations entre l'être humain et son environnement.

42. Victor Segalen, *Équipée. Voyage au pays du réel*, dans *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 265-320. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées directement dans le texte par le folio placé entre parenthèses.

43. Selon Marc Gontard, « c'est une forme nouvelle d'écriture que Segalen expérimente dans *Équipée*, forme qui fait du livre non pas un essai au sens propre du terme, la présence du concret y est trop forte et la spéculation s'y trouve sans cesse ramenée, mais un discours narrativisé, forme mixte [...], on pourrait dire d'*Équipée* que le discours y prend parfois l'allure voyageuse du récit » (*La Chine de Victor Segalen* : Stèles, Équipée, Paris, Presses universitaires de France, coll. « PUF écrivains », 2000, p. 194).

Au pays du réel

Commencé en 1914, au cours d'une mission archéologique en Chine, *Équipée* a été rédigé surtout au retour du voyage, comme c'est souvent le cas pour ce genre de récit, en Bretagne plutôt qu'à Pékin, car Segalen avait été rappelé à son poste à l'Hôpital de Brest à cause de la guerre. Ce récit ne sera jamais achevé – l'un des chapitres ne comporte que les notes écrites dans les *Feuilles de route* – ; il paraîtra pour la première fois en 1929, soit dix ans après la mort de l'auteur, dans une édition non fidèle au manuscrit, certains passages entre autres ayant été supprimés. La version intégrale n'a été publiée qu'en 1955. À la base de ce récit se trouve une interrogation fondamentale : « l'imaginaire déchoit-il ou se renforce [sic] quand il se confronte au réel ? Le réel n'aurait-il pas lui-même sa grande saveur et sa joie ? » (p. 265). Plutôt que de cibler un trajet menant à une destination précise – le Tibet par exemple, qui restera finalement hors de portée –, Segalen décide de donner à son voyage les contours d'une exploration à la fois sensible et intellectuelle : il s'agira d'observer les résultats de la confrontation entre le réel et l'imaginaire. Ce qui d'ordinaire engendre la déception – il suffit de penser à tous ces voyageurs déçus de ne trouver que quelques traces de l'Orient rêvé au contact de l'Orient réel – devient ici le fil conducteur du texte :

[...] par le mécanisme quotidien de la route, l'opposition sera flagrante entre ces deux mondes : celui que l'on pense et celui que l'on heurte, ce qu'on rêve et ce que l'on fait, entre ce qu'on désire et cela que l'on obtient ; entre la cime conquise par une métaphore et l'altitude lourdement gagnée par les jambes ; entre le fleuve coulant dans les alexandrins longs, et l'eau qui dévale vers la mer et qui noie ; entre la danse ailée de l'idée, et le rude piétinement de la route ; tous objets dont s'aperçoit le double jeu, soit qu'un écrivain s'en empare en voyageant dans le monde des mots, soit qu'un voyageur, verbalisant parfois contre son gré, les décrive ou les évalue (p. 266).

Le parti pris du voyage étant celui de la diversité, la Chine apparaît comme le pays le plus approprié puisqu'il permet de déambuler selon des rythmes divers : d'un pas allègre dans la plaine, d'un pas lourd et fatigué pendant la pénible ascension des montagnes, mal assuré au moment de la descente ; de subir de grandes variations climatiques : froid la nuit, venteux près du fleuve, chaud dans les vallées ; de rencontrer une grande diversité de formes paysagères et de réseaux hydrographiques : plateaux,

vallées, plaines, montagnes, sources, fleuves, mers ; de parcourir des régions très peuplées, dont le passé remonte à une lointaine antiquité, ou au contraire inhabitées, sauvages. Autrement dit, on retrouve le principe de la variété, des contraires complémentaires inhérents à la pensée du paysage en Chine, comme nous l'avons vu plus tôt avec l'essai de Jullien.

Parce qu'elle déjoue sans arrêt les attentes du voyageur, la Chine contient pour Segalen la promesse du Réel, dont il donne la définition suivante à la fin de son récit : « Le Réel n'a rien voulu dire ici que ce qui s'oppose au jeu pur de la pensée ; ce qu'on touche, ce qu'on voit et flaire, ce qu'on mesure, ce qu'on sent » (p. 319). Kenneth White ajoute à ce sujet que « [l]e réel, pour lui [Segalen], c'est la surabondance sensorielle, informationnelle, qui peut être étouffante, écrasante. Le travail de l'imagination consiste à faire de cette surabondance une image⁴⁴ ».

La chambre aux porcelaines

Puisqu'il s'agit d'un voyage, le Réel apparaît d'abord sous le signe de l'inconnu, du dehors, un monde qui sera perçu d'abord et avant tout par le biais des sens, de l'effort consenti, de l'interaction du sujet avec l'environnement physique. À l'opposé, l'imaginaire représente d'emblée un domaine familier, intime. Sous la plume de Segalen, il devient un refuge, un lieu clos, isolé du dehors, une chambre remplie de porcelaines chinoises aux formes délicates :

Car j'habite une chambre aux porcelaines, un palais dur et brillant où l'imaginaire se plaît. [...] un Palais Imaginaire. Et non pas que ce qui m'entoure soit impalpable et tramé de raclures de pensée ruminée... Et non pas que les formes changent, bien que les couleurs s'irisent dans un air sans volume ! Mais tout est fait, dans ma chambre aux porcelaines, tout est fait de matière substantiée, de belle et positive matière délitée, broyée, mouillée et pétrie, puis durcie dans des panses et des rondeurs et des galbes que l'on peut briser en miettes, mais non pas déformer. [...] C'est avant tout une chambre close et réfractaire, un abri bien protégé, revêtu de la sœur minérale du plus aigre des métaux, l'acier : la porcelaine (p. 267).

44. Kenneth White, *Les finisterres de l'esprit. Rimbaud, Segalen et moi-même*, op. cit., p. 55.

Ce « palais [...] où l'Imaginaire se plaît », dans lequel l'écrivain tourne les phrases, façonne, modèle, cisèle les mots et les idées, rappelle le travail de la matière qui donnera à la *figura* son sens premier de « forme plastique ». Comme le rappelle Auerbach dans son étude étymologique, *figura* a la même racine que *ingere*, *figulus*, *fictor*, qui signifient « modeler », « potier », « modelleur »⁴⁵. Avant de devenir une « forme perceptible », une image, une figure de pensée, la *figura* était une forme issue du modelage. D'ailleurs, à ce sujet, un passage du récit mérite que l'on s'y arrête. Le voyageur, rappelons-le, effectue une mission archéologique, même si cela n'apparaît pas tellement dans le texte, étant donné que les commentaires, les photos et les dessins concernant cette activité ont été consignés ailleurs⁴⁶. Toutefois, il relate une découverte, pas tellement pour sa valeur archéologique – c'est, dit-il, « un moignon informe de grès » (p. 310) –, mais pour ce qu'elle déclenche sur le plan de l'imaginaire ; ce qui ne pouvait évidemment pas avoir sa place dans un rapport scientifique. Profondément abîmée par les intempéries, la statue de tigre provenant de l'époque des Han ne possède plus aucun trait reconnaissable, jusqu'au moment où il se met à la dessiner. Sous le crayon, la statue retrouve alors ses formes :

Je dessine ce reste informe [...]. Le fait se produit. Les formes se développent, à les poursuivre dans la pierre, non pas avec le léger contact du regard, mais à deviner musculairement l'effort du ciseau dans la pierre ; elles se forment ; elles se fixent ; non plus dans cette matière décidément trop périssable, mais dans l'espace fictif où l'imaginaire se plaît. [...] il suffisait non plus de regarder, mais de reformuler docilement : les gestes répétant dans un nouvel espace actuel les autres gestes que le modelleur lui-même, autrefois, poursuivait ; [...] C'est ainsi que je retaille dans ce pur espace imaginaire – lui donnant du poids – la fortune flottante autour de la pierre usée (p. 310-311).

En cet instant magique, la statue semble reprendre vie : sa forme première surgit sur la feuille à partir du moment où le sinologue ne cherche plus l'image, mais la mémoire que les gestes du sculpteur ont laissée dans la pierre, la « *figura* » étant ici sculptée dans « un pur espace imaginaire »,

45. Eric Auerbach, *Figura*, trad. de Marc-André Bernier, Paris, Belin, 1993.

46. Voir le « Cycle archéologique et sinologique », dans *Œuvres complètes*, tome 2, *op. cit.*

forme évanescence qui vient draper le grès de ses contours fabuleux⁴⁷. C'est la confrontation du réel (le moignon de grès informe) et de l'imaginaire qui fait surgir la figure, dans son acception la plus ancienne de « forme plastique⁴⁸ ».

Dans quelle mesure cette confrontation entre le réel et l'imaginaire provoque-t-elle le surgissement de figures, cette fois au sens de figures de pensée ? Avant d'aller plus loin, quelques précisions terminologiques s'imposent. À propos du terme « imaginaire », tout d'abord, dont le sens courant désigne à la fois ce qui est fictif, mythique, tout ce qui naît de l'imagination et qui, par le fait même, éloigne du réel. Je propose plutôt de concevoir l'imaginaire, à la suite de Bertrand Gervais, comme une interface entre le sujet et le monde : « [O]n peut considérer l'imaginaire comme une dynamique et une interface entre le sujet et le monde – autrement dit, comme ce par quoi le sujet ou une collectivité appréhende le monde, l'interprète et le rend signifiant⁴⁹. » Les filtres esthétiques et langagiers s'interposent constamment dans la saisie des objets du monde, il est impossible d'avoir accès directement au réel, sans médiation. Victor Segalen parle d'un combat entre l'imaginaire et le réel ; il y a bel et bien une tension, un jeu de forces dans la mesure où l'on peut tenter de s'approcher du réel – ce qui est le propre de la posture géopoétique – ou au contraire de s'en éloigner. À vrai dire, c'est dans cette tension à l'œuvre que l'aspect dynamique de l'imaginaire entre en jeu : l'acte de paysage, avec les sensations corporelles et les émotions qu'il procure, modifie l'interface, il le fait « bouger » en mettant à l'épreuve les signes et figures qui forment les filtres habituels de notre rapport au monde :

47. Doit-on voir cette transfiguration comme une confrontation du Réel (le moignon informe) et de l'Imaginaire (la forme retrouvée en le dessinant) ? L'image du tigre réapparaît plus loin, dans une fresque reproduite à la page 319, où elle fait face à un dragon. Segalen y voit le combat entre le Réel (symbolisé par le tigre) et l'Imaginaire (symbolisé par le dragon). Quant à « l'objet que ces deux bêtes se disputent » [une pièce de monnaie] – l'être en un mot – [il] reste fièrement inconnu » (p. 320). C'est sur ces mots, sur cette indétermination fondamentale, que se clôt le récit.

48. Pour un aperçu plus complet des différents sens donnés au terme de « figure », voir l'anthologie préparée par Bertrand Gervais et Audrey Lemieux (dir.), *Perspectives croisées sur la figure*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2012.

49. Jean-François Chassay et Bertrand Gervais, « L'imaginaire, entre les disciplines », dans Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, vol. 1, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, 2008, p. 13. Voir aussi le livre de Bertrand Gervais, *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire*, tome 3, Montréal, Le Quartanier, 2009.

L'imaginaire s'impose dès lors comme un ensemble de signes et de figures, d'objets de pensée, dont la portée, la logique et l'efficacité peuvent varier, dont les limites et la dynamique sont sans cesse à redéfinir, mais qui s'inscrivent indéniablement au cœur de notre rapport à la culture, au monde et à l'histoire⁵⁰.

L'écrivain qui cherche à relater son voyage se heurte à cette difficulté inhérente à la traduction du réel en mots. Le travail se fera à partir des sensations – « ce qu'on touche, ce qu'on voit et flaire, ce qu'on mesure, ce qu'on sent » – et d'un long processus de décantation, au milieu des porcelaines, processus au bout duquel surgira l'éclat de sens, l'image, la « danse ailée de l'idée ». L'écriture prolonge le mouvement d'ouverture au monde amorcé par l'acte de paysage, au cours duquel le sujet prend conscience de l'indétermination fondamentale située au cœur de son appréhension du réel. Lorsque la perception des linéaments du monde s'aiguise, lorsque le sujet s'investit affectivement dans sa relation avec la terre, son paysage intérieur évolue. Cela donne l'impulsion à la transformation des signes et figures liés à l'imaginaire géographique, transformation qui ne trouvera son aboutissement qu'au moment du processus de création.

La figure du col

Un passage d'*Équipée* met en scène cette tension entre le réel et l'imaginaire ; il s'agit de l'ascension de la montagne, qui culminera avec le fameux « regard par-dessus le col ». Des mots évocateurs viennent spontanément à l'esprit du poète avant qu'il se mette à grimper – « J'entends souffler de grands mots assomptionnels ; et le vent des cimes, et la contemplation de la vallée, la conquête de la hauteur, le coup d'aile... » (p. 272, l'auteur souligne) –, mais il se rend compte qu'il lui faut se défaire de ce piège tendu par les mots pour pouvoir apprécier la montée. Du coup, son attention se portera surtout sur les efforts physiques, sur les sensations du corps, sur le manque de souffle qui se traduit par des points de suspension

50. Jean-François Chassay et Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 13. Ceci rejoint en partie la définition donnée par Jean-Jacques Wunenburger : « Nous conviendrons donc d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés » (Jean-Jacques Wunenburger, *L'imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2003, p. 10).

et des tirets. Arrivé au col, un sentiment de plénitude envahit le voyageur, qui ne peut plus dès lors « séparer le triomphe des mots pour le dire, du triomphe des muscles satisfaits » (p. 274). Le paysage qui s'offre à son regard le surprend, à la fois parce qu'il apparaît soudainement, au détour du sentier, mais aussi parce qu'il contraste fortement avec celui qu'il a observé tout au long de la montée :

Le lieu borné n'a plus tout d'un coup d'autres bornes que la feinte prolongée de l'horizon. Deux versants se sont écartés avec noblesse pour laisser voir, dans un triangle étendu aux confins, l'arrière-plan d'un arrière-monde.

C'est tout à fait un autre monde. L'on grimpe jusque-là dans les étroits fourrés humides où des sources pétillent partout, avec l'angoisse, inverse de la soif – le supplice de l'eau – d'avoir plus à boire que l'on a soif. L'on heurtait souvent un versant vertical trop proche, et collé sur les yeux, mais voici que, derrière le col, la large vallée descendante recule ses flancs creux et roses, ses flancs désertiques, desséchés par un autre régime des vents et du soleil. C'est, de nouveau, la promesse haletante de désirs altérés, l'espoir de tendre vers la source – que l'abondance des sources avait tari. [...] Le dévers a compensé et mis en valeur balancée la puissance montante de l'avers, et démontré surtout l'incomparable harmonie, la plénitude, l'inouï de ce moment fait de contraires, le premier regard par-dessus le col (p. 275).

Le premier coup d'œil occasionne un ébranlement des sens, une immobilisation du corps, un acte de paysage marqué avant tout par une fascination sans bornes, dont il est impossible de se détacher. Le regard se noue aux vallées désertiques et s'y oublie, l'horizon ouvre une autre perspective, celle du lointain, alors que la proximité du roc durant l'ascension avait fait en sorte de privilégier la perspective verticale. Le choc des contraires, dû en grande partie à l'opposition entre l'aspect désertique des vallées et l'humidité du versant escaladé, engendre un sentiment de plénitude. Le « premier regard par-dessus le col » ne savoure pas les images déjà emmagasinées et qui auraient pu être projetées – « le vent des cimes, et la contemplation de la vallée, la conquête de la hauteur, le coup d'aile » –, il se laisse surprendre, charmer par les contraires étonnants que présente l'environnement physique. On retrouve ici la définition chinoise du paysage « Montagne(s)-Eau(x) » : l'avers et le dévers sont en tous points contraires, y compris en termes de présence ou d'absence d'eau, le « regard

vers le haut » laissant place au « regard vers le lointain⁵¹ ». Rien ne laissait présager une telle aridité après la profusion des sources, rien ne préparait vraiment à cette sensation de pénétrer dans un autre monde. Ce qui est assez proche dans le fond de ce que Le Clézio appelle l'« *extase matérielle* » :

[...] ce qui culmine sur la joie et peut-être même sur une matière d'extase incompréhensible, c'est le REGARD, non pas le regard du contemplateur, qui n'est qu'un miroir. Mais le regard actif, qui va vers la matière, et s'y unit. *Le regard de tous les sens*, aigu, énigmatique, qui ne conquiert pas pour ramener dans la prison des mots et des systèmes, mais qui dirige l'être vers les régions extérieures qui sont déjà en lui, le recompose, le recrée dans la joie du mystère redevenue *demeure*⁵².

Le regard par-dessus le col devient, dans ces pages, le point culminant de l'expérience de la montagne. Se laisser surprendre par les lignes du monde, apprécier à quel point la nature peut changer du tout au tout d'un versant à l'autre, basculer soudain dans un « arrière-pays » aux formes majestueuses, ouvrant sur l'horizon illimité : voilà qui résume l'attitude du voyageur en arrivant au col. Si le récit insiste sur la figure du col, c'est parce qu'il est un passage entre deux mondes : l'un représentant l'avvers, pourvu d'une perspective verticale et saturé d'humidité, l'autre représentant le dévers, déployé jusqu'à l'horizon et doté de traits désertiques.

Ainsi que le remarque Alexandre Chollier, le col joue le même rôle que le cairn dans la mesure où l'ouverture du regard sur l'horizon nous aide à nous « resituer » dans le monde :

Ce qu'en réalité le col et le cairn appellent à reconnaître, plutôt que leur figure respective, c'est leur formidable capacité à nous resituer, l'un parce qu'il est à l'image de la montagne, l'autre parce qu'il nous porte, tous deux étant par là invitation à regarder autour de nous⁵³.

Or c'est un acte de paysage qui est à l'origine de ce déploiement de la figure, un acte qui fait intervenir aussi bien les filtres culturels et esthétiques du sujet, ses émotions, sa fatigue corporelle, que les composantes physiques, réelles de l'environnement : le roc, les fourrés humides,

51. François Jullien (*op. cit.*, p. 40-41) explique les subtilités du regard de la montagne dans la langue chinoise, que les peintres ont abondamment repris.

52. J.-M. G. Le Clézio, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 176, l'auteur souligne.

53. Alexandre Chollier, *op. cit.*, p. 156.

les sources, les vallées, la hauteur du col, l'absence de végétation sur les versants opposés, etc. Ce n'est pas l'atteinte du sommet, mais le contraste entre la montée et le surgissement du col, apparenté à la découverte d'un autre monde, qui forme le nœud du récit. Même l'étape difficile de la descente s'offre comme un prolongement de ce moment très bref que constitue le passage du col. Durant l'ascension, la montagne imaginée s'efface peu à peu au profit de la montagne perçue, sentie par l'intermédiaire du corps en marche, tendu vers l'effort à fournir. L'arrivée au col occasionne une confrontation entre le réel et l'imaginaire, un véritable corps à corps. Entre le corps rompu du marcheur et celui de la montagne s'établit une correspondance inédite : à la surprise d'un corps qui s'offre – « deux versants se sont écartés » – et qui bouge – la vallée « recule ses flancs creux et roses, ses flancs désertiques » – répond la « promesse hâlante de désirs altérés », la promesse de l'eau, ou encore, pour reprendre la formulation de Salah Stétié, la dialectique du désert et du désir⁵⁴. Ce passage met donc à profit les métaphores organicistes que sont le « flanc » et le « col » et les amplifie pour les insérer dans la trame du désir. La langue a doté la montagne d'attributs humains, c'est une chose bien connue, sur laquelle certains géographes, comme Vincent Berdoulay, se sont penchés⁵⁵. L'enquête que Luc Bureau a menée sur les métaphores corporelles servant à nommer la terre, dont il a dénombré plus d'une centaine, conduit aux conclusions suivantes :

Virtuellement, le corps entier, de ses replis internes à sa couche épidermique chatouilleuse, se libère de lui-même pour se projeter sur les lieux ou les phénomènes géographiques afin d'en mousser l'érotisation. Par un jeu de mimétisme inventé, chaque partie du corps devient complice d'un décor terrestre, conférant ainsi à une colline l'allure d'un *mamelon*, à des blés fauchés l'aspect d'une *barbe* [...] ⁵⁶.

Seulement ces métaphores figées ont perdu leur faculté de faire image, personne ne perçoit plus les liens qu'elles suggéraient au départ entre le corps humain et la terre. Le récit de Segalen, en insufflant la vie aux flancs de la vallée et au col de la montagne par le truchement de l'écriture, redonne aux mots le pouvoir de renouer les liens du corps

54. Salah Stétié, *Réfraction du désert et du désir*, Paris, Babel éditeur, 1994.

55. Voir à ce sujet Vincent Berdoulay, *op. cit.*

56. Luc Bureau, *Terra erotica*, Montréal, Fides, 2009, p. 30, l'auteur souligne.

et de la terre : « Les mots apparaissent donc comme un moyen privilégié qui nous est donné pour rejoindre un courant profond nous incorporant au monde⁵⁷. »

Le choc du divers et le renouvellement des figures

Le « regard par-dessus le col » permet de renouveler les figures associées à l’imaginaire de la montagne en rappelant cette assise réelle, géographique, concrète, ce terreau dans lequel s’enracinent certaines images du monde. Comme l’explique Segalen, il faut se méfier des mots quand on cherche à décrire un paysage :

Je manquerais à tous les devoirs du voyageur si je ne décrivais pas des paysages. – Le genre est facile. C’est un exercice et un sport. Et l’abondance même de ce qu’on a lu permet de passer facilement du souvenir visuel au « mot qui fait image ». Un paysage en littérature est devenu le plaisant chromo verbal. On en est même venu à discréditer la vision pure, jouissant d’elle seulement. Voir, pour certains voyageurs : ils ont ouvert les yeux en récitant les mots expressifs. Souvent le rythme de la vision s’est par avance cliché dans des phrases et découpé dans des alinéas (p. 306)⁵⁸.

Il décide malgré tout de tenter l’expérience, et celle-ci, on s’en doute un peu, prendra le contrepoint des paysages littéraires convenus. Le contraste ne se rapporte pas uniquement aux éléments du paysage observé, comme tout à l’heure, il émane plutôt de la confrontation entre le paysage chinois et le « paysage intérieur », que chacun promène avec soi comme un bagage obligé, un paysage formé ici à partir des codes culturels européens. C’est d’abord la terre jaune qui force l’attention :

Paysage en Terre Jaune. Réellement fait tout entier de terre, et de jaune, mais enrichi de nuances, jaune-rose dans le matin, jaune-saumon dans la lumière occidentale, blême vers midi, pourpre violette dans le soir, et noir plus que noir dans la nuit. [...] Et, nerveux de tant de dépenses de formes peu solides, on ne trouve de répit et de calme qu’en montant le plus haut possible, en s’évadant des régions basses et chaotiques, vers les hauts plateaux

57. *Ibid.*, p. 25.

58. Samuel Thévoz explique dans son article « Victor Segalen et les explorateurs du Tibet : le "pays au-delà" et la crise du paysage » (*Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 4, 2011, p. 923-953) que cette crise du paysage affecte tous les voyageurs de la fin du XIX^e siècle.

paradoxaux où la plaine calmée règne et s'étire sous le ciel. [...] Il n'y a point de pics convulsés dans les hauts, et l'image benoîte de la riante et paisible vallée abreuvée est un non-sens. L'habitant de ceci doit tenir les crevasses basses pour des lieux hantés ; et les hauteurs ne sont que quiétudes. Je n'imaginai rien de semblable à cela (p. 306-307).

C'est en bas, dans la vallée, que l'on éprouve le vertige, en raison du caractère chaotique des couches déposées par le limon, qui donne l'impression d'une mouvance généralisée, de convulsions ininterrompues. Alors que les hauts plateaux, au contraire, permettent d'accéder à une certaine sérénité. Comme Segalen le souligne, la confrontation du sujet avec le paysage entraîne un renversement complet des figures bien connues de la vallée paisible et du pic convulsé. C'est donc un paysage déroutant, qui génère un certain malaise.

À la question posée au départ : « l'imaginaire déchoit-il ou se renforce quand il se confronte au réel ? », le récit opte pour la deuxième réponse, bien entendu. Segalen précise d'ailleurs que le problème était mal posé : plutôt que de chercher à privilégier l'un des deux termes, il semble désormais préférable d'insister sur leur complémentarité. Comme dans la figure du col, née du choc des contraires, c'est l'interaction entre le réel et l'imaginaire qui déclenche le plaisir du Divers, qui donne naissance au sentiment de plénitude et d'harmonie avec le monde. Le voyage a permis de tirer la leçon suivante :

[...] de cette opposition constante entre les deux mondes (entre Réel et Imaginaire) s'est tirée une autre leçon. Un autre gain ; une acquisition impérissable : un acquêt de plaisir du Divers que nulle table des valeurs dites humaines ne pourrait amoindrir. [...] Avant de songer aux résultats, j'ai senti le choc ainsi qu'une beauté immédiate, inattaquable à ceux qui la connaissent. Dans ces centaines de rencontres quotidiennes entre l'Imaginaire et le Réel, j'ai été moins retentissant à l'un d'entre eux, qu'attentif à leur opposition. – J'avais à me prononcer entre le marteau et la cloche. J'avoue, maintenant, avoir surtout recueilli le son (p. 318).

Arrêtons-nous un instant sur cette allusion à « ceux qui la connaissent » et qui se reconnaissent, en tant que lecteurs, dans cette expérience vécue. Faut-il avoir soi-même perçu un choc, ainsi qu'une beauté immédiate au cours d'une confrontation entre le réel et l'imaginaire pour être à même de comprendre ce récit ? Est-il possible de simplement

l’imaginer ? Il semble bien que, pour Victor Segalen, la lecture fasse appel à un certain vécu. Comme on l’a vu précédemment, il s’adresse aux lecteurs « exotes » dans son *Essai sur l’exotisme*, les seuls à même selon lui de comprendre la sensation d’exotisme et de reconnaître « sous la trahison froide ou sèche des phrases ou des mots, ces inoubliables sursauts donnés par des moments tels que j’ai dit : le moment d’Exotisme⁵⁹ ». Le regard par-dessus le col fait partie naturellement de ces « inoubliables sursauts ».

Une lecture escarpée

En fait, le lecteur est averti dès la première page : le récit de voyage qu’il s’apprête à lire ne répond pas aux lois du genre, que l’auteur considère comme un genre suspect et illusoire. D’ailleurs, le voyage lui-même n’est pas accompli : le lecteur a le choix de fermer le livre – et dans ce cas, le voyage n’aura jamais lieu – ou encore de poursuivre, si toutefois il accepte le contrat qui lui est proposé, à savoir que le voyage a pour but l’exploration d’un problème : celui de la confrontation entre le Réel et l’Imaginaire. Le contrat de lecture prend donc la forme d’un contrat de voyage : le lecteur sait d’avance qu’il lui faudra superposer le voyage réel et le cheminement dans la pensée, qui évoque un voyage imaginaire. Cela provoque bien entendu une posture de lecture particulière, puisque les attentes créées ne concernent pas uniquement les aléas du voyage en Chine ; en plus de se préparer à voir du pays (ou plutôt à l’imaginer), il faut également faire sienne la question posée au départ et garder toujours présent à l’esprit cette dimension du réel qui ne peut affleurer dans le récit. « Ce n’est pas un livre que j’écris », rappelle Segalen à la page 270. Pour que le lecteur n’oublie jamais l’importance du réel dans cet univers fait de mots, il faut qu’il prenne conscience des gestes qu’il est en train de poser. Deux parcours seront donc menés en parallèle : un parcours – imaginaire – dans l’espace chinois et un parcours – réel – des yeux sur le papier. Ce dernier est lui aussi divisé en étapes – les pages sont « mises bout à bout comme des étapes » –, ce qui donne à la lecture du livre la sensation du mouvement. D’une page à l’autre, on a l’impression, physique, d’avancer ; certes, la lecture ne nous confronte jamais directement au réel, seulement

59. Victor Segalen, *Essai sur l’exotisme. Une esthétique du divers*, op. cit., p. 24.

aux mots, mais on peut reconnaître ces moments forts où le réel confronte l’imaginaire, ces sursauts que l’on comprend à partir du moment où l’on a déjà connu des sursauts semblables, où l’on est un lecteur « exote ».

Pour pouvoir lire *Équipée*, il faut s’équiper convenablement, cela va de soi. Pourtant, il n’est pas si facile de se départir de nos habitudes de lecture, d’avancer lentement, avec des sandales et un bâton, plutôt que de céder à la rapidité convenue des gestes quotidiens, de troquer la notion de jour contre celle d’étape, de mesurer l’espace en *li*, une grandeur qui se base sur la mesure humaine du temps et de l’espace, plutôt qu’en kilomètres. « Souple et diverse, [cette grandeur] croît ou s’accourcit pour les besoins du piéton. Si la route monte et s’escarpe, le “li” se fait petit et discret. Il s’allonge dès qu’il est naturel qu’on allonge le pas » (p. 270). Le système occidental ne convient pas à *Équipée* parce qu’il ne tient pas compte de la diversité du parcours ; parce qu’il uniformise toutes les distances au lieu de tenir compte des accidents du chemin. De la même façon, le lecteur doit concevoir un système de repérage très différent de celui qui lui est familier. S’il prend habituellement ses repères par rapport au mouvement des astres – comme tout être immobile, il compte les journées –, il lui faudra désormais prendre ses repères par rapport à son propre mouvement : autrement dit, se baser plutôt sur l’opposition entre l’étape, pendant laquelle il est en marche, et la halte, pendant laquelle il est immobile, au repos.

On le voit, une certaine préparation au voyage – ou à la lecture – est nécessaire ; c’est d’ailleurs ce à quoi s’emploient les quatre premiers fragments. Concernant tantôt le voyage dans la pensée, tantôt le voyage dans l’espace réel, leur agencement calque parfaitement cette dualité : le premier fragment prépare le lecteur à entamer un cheminement intellectuel ; le deuxième expose les raisons qui ont motivé le choix de l’itinéraire et concerne donc le voyage réel. Le troisième fragment évoque la chambre aux porcelaines, cadre par excellence du jeu pur de la pensée, tandis que le quatrième nous plonge dans la consultation des cartes, autrement dit dans l’étude des reliefs, des routes et des cours d’eau que le voyageur devra traverser. Rendu à ce point de son parcours, le lecteur est impatient de partir. Justement, le quatrième fragment prend fin avec ces mots : « Je suis en route. »

Paradoxalement, si cette phrase signale le déclenchement véritable du voyage, elle possède malgré tout quelque chose de déroutant, elle stoppe la progression de la lecture. Pourquoi ? Tout d'abord, parce qu'elle ne se situe pas au début d'un paragraphe, là où l'on s'attendrait à trouver le début des pérégrinations, mais bien à la fin d'un paragraphe, isolée sur une ligne, en retrait, orpheline. Ensuite, parce qu'elle ne comporte pas de verbe indiquant le départ, le passage d'un état à un autre, ni de toponymes précisant la destination, ou le point de départ, ni de complément apportant une information sur le but recherché. Pas de départ, pas d'arrivée, seulement cette idée de la route qui se déroule à l'infini, l'idée du mouvement, de la marche qui désormais rythmera le récit. Avant de se mettre en route, il faut accepter d'être déstabilisé, à chacune des étapes, et se faire à l'idée que le sentier ne va pas en ligne droite ; en avançant à tâtons, en s'interrogeant à chaque pas sur la route à suivre, on pourra se frayer son propre chemin à travers les fragments. La lecture « escarpée » mènera peut-être jusqu'au col, où l'on sentira l'air vivifiant de ces sursauts inoubliables, où l'on se réjouira de retrouver l'un de ces arrière-pays qui nous hantent, tout en apercevant dans le lointain de vastes pans indéterminés, des versants entiers de questions sans réponses. Il sera temps alors de revenir dans sa propre chambre aux porcelaines, afin de pouvoir laisser décanter tout ce qui est advenu pendant la lecture. C'est à ce moment peut-être que commencera à poindre la nostalgie de ce que Segalen appelle le « dehors savoureux » :

Plus tard, revenu dans ma maison luisante, je songerai sans doutes, alors, qu'immobile, j'ai acquis mes droits au non-agir, si ce n'est au fond de moi ;
– et que, méditant, imaginant, j'ai payé de mes muscles ce repos intérieur, cet enfermèment d'où les scrupules d'un dehors savoureux possible me chassent (p. 268).

C'est dans cette tension constante entre le dehors savoureux, lieu de la saisie du Divers, et l'atelier aux porcelaines, propice à l'écriture, que s'élaborent paysages et figures, les uns déclenchant les autres et vice-versa. Après cette réflexion sur le rapport au dehors, observons maintenant de plus près comment se construit la spatialité lors de la lecture d'un texte, comment le fait d'habiter un lieu, une maison, une ville chinoise, engendre une profonde déstabilisation, une réflexion sur le rapport entre les lieux et les noms, sur les différentes manières d'habiter un texte

au cours de la lecture. Pour ce faire, je propose de varier l'angle d'approche du roman journal *René Leys* : de le traverser d'abord d'un bout à l'autre, puis de le lire à reculons.

2.3. La spatialité troublée dans *René Leys*

S'il est rare qu'une intrigue se construise à partir d'une configuration spatiale, en revanche, il est d'usage que le premier mot d'un journal soit un toponyme, qui ancre l'énonciation dans un lieu précis, avant même que la date soit donnée. « Pei-king, 20 mars 1911 », peut-on lire au début de *René Leys*, de Victor Segalen⁶⁰. Quand on sait que l'énonciateur se nomme lui aussi Victor Segalen, qu'il exerce la profession de médecin, que son séjour à Pékin coïncide avec celui de l'auteur, qu'un document intitulé « Annales secrètes d'après Maurice Roy » relate les rencontres avec un jeune homme qui servira de modèle au personnage principal, René Leys, la forme choisie, celle du journal, semble tout à fait justifiée. Par ailleurs, la carte de Pékin, insérée au tout début du livre dans la collection « Bouquins », renforce la dimension référentielle du récit⁶¹. En offrant une représentation en deux dimensions du lieu de l'énonciation, dans laquelle les parallélogrammes retiennent immédiatement l'attention, le plan donne l'opportunité de situer le récit dans l'espace : « C'est ici que je vis, dans cette ville aux formes géométriques nettement identifiées, voici l'espace quotidien que je parcours » – semble nous dire l'auteur du journal. Toutefois, le titre, *René Leys*, de même que le préambule, où il est question d'un « livre qui ne sera pas », mais qui aurait été « plus vendable que n'importe quel roman patenté » (p. 39) renvoient indiscutablement à la forme romanesque. Il faut se rendre à l'évidence : il s'agit bel et bien d'une forme hybride entre le roman et le journal, d'un récit à la spatialité troublée dans la mesure où il multiplie les paradoxes, les pièges, les renversements. Pris au jeu, le lecteur n'a d'autre choix, à la fin de sa traversée, que de reconfigurer entièrement le récit selon une nouvelle perspective dans l'espoir de percer le secret. Et c'est à partir des indices liés à la spatialité que s'effectue cette recherche de la cohérence.

60. Victor Segalen, *René Leys*, édition présentée et annotée par Sophie Labatut, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000 [1921], p. 39. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées directement dans le texte par le folio placé entre parenthèses.

61. Cette carte est présentée dans la collection « Bouquins », dans le tome 2 des *Œuvres complètes* (op. cit., p. 456) portant sur les cycles chinois, archéologique et sinologique.

Entrer à reculons

Naturellement, cette réflexion sur la spatialité ne saurait occulter les autres dimensions du récit. Certaines études ont déjà évoqué l'aspect mythique de la quête de René, se comportant en véritable héros dans la mesure où il est le seul Occidental ayant réussi à pénétrer aussi profondément dans l'intimité du Palais impérial. C'est du moins la perception qu'en a le narrateur, avide de connaître ses aventures et d'en remplir les pages de son journal. Par ailleurs, il est évident que ce récit, débutant avec la mort de l'Empereur et finissant avec la Révolution de 1912, souligne le passage d'un régime politique à un autre, un moment crucial dans l'histoire de la Chine. Enfin, pour qui connaît les réflexions de Segalen sur le Réel et l'Imaginaire, qui sous-tendent toute son œuvre littéraire, la confrontation entre les faits réels et les fictions que René Leys a peut-être inventées, révèle également la présence d'une dimension philosophique. Cela dit, comme le narrateur le souligne lui-même, cette histoire ne pourrait pas exister sans le Palais, sans la ville de Pei-King :

Au milieu, – dans le profond du milieu du Palais, un visage : un enfant-homme, et Empereur, maître du Sol et Fils du Ciel [...]...

et le lieu de son sacrifice, l'enclos où l'on avait muré sa personne, cette Ville violette interdite, – dont les remparts m'arrêtent maintenant, – devenait le seul espace possible à ce drame, à cette Histoire, à ce livre qui sans Lui, n'a plus aucune raison d'être (p. 40-41).

Le seul espace possible pour un livre impossible : ce paradoxe redouble celui qui s'installe dès l'incipit. Voici en effet par quel aveu étonnant débute le récit :

– Je ne saurai donc rien de plus. Je n'insiste pas ; je me retire... respectueusement d'ailleurs et à reculons, puisque le Protocole le veut ainsi [...]

C'est par cet aveu, – ridicule ou diplomatique, selon l'accent qu'on lui prête, – que je dois clore, avant de l'avoir mené plus loin, ce cahier dont j'espérais faire un livre. Le livre ne sera pas non plus. (Beau titre posthume à défaut d'un livre : « Le livre qui ne fut pas » !) (p. 39).

Drôle de préambule (du latin *preambulare*), dans lequel plutôt que de « marcher devant », selon l'étymologie du mot, on sort à reculons. L'entrée au Palais lui étant refusée, le sujet a recours à la métaphore pour mettre en scène ce geste cérémonial lié aux conventions impériales, exigeant

de baisser la tête sans trop voir où l'on met les pieds plutôt que de tourner précipitamment les talons. Au lieu de s'ouvrir sur l'après, l'intrigue se ferme sur un échec : le projet de livre s'évanouit avant même d'avoir été entamé. Le « je » voue d'emblée son acte d'énonciation à l'échec, ce qui est bien sûr en totale contradiction avec ce que nous pouvons percevoir, en tant que lecteurs puisque c'est bel et bien un livre que nous avons entre les mains et que nous parcourons des yeux. En revanche, le caractère posthume persiste, même s'il ne concerne pas le titre, mais le livre, qui n'a été publié qu'en 1921, soit deux ans après la mort de Segalen⁶².

Vivre en parallèle

Le narrateur-personnage n'a qu'une idée en tête : entrer à l'intérieur du Palais impérial, découvrir ce qui s'y passe et comment est mort l'Empereur. Puisque le monument est physiquement inaccessible, il décide de pénétrer la culture chinoise en apprenant le mandarin du Nord, avec l'aide de deux professeurs, l'un belge, René Leys, un jeune homme titulaire d'une Chaire d'économie politique à l'École des Nobles, l'autre chinois, ayant professé dans l'École de police à l'intérieur du Palais. Par ailleurs, il effectue de nombreuses chevauchées autour des murs impériaux dans l'espoir d'apercevoir quelques édifices. Il a choisi de ne pas s'installer dans le quartier des Légations, là où les étrangers comme lui sont censés habiter, mais dans un quartier situé près de l'Observatoire, dans une maison construite sur le modèle chinois, ce qu'il goûte au plus haut point :

Comme le Printemps se gonfle tout d'un coup jusqu'à l'Été, j'habite, et pour longtemps, la plus grande de mes cours intérieures. [...] J'ai lu et écrit un peu, et surtout, renversé sur la chaise de joncs tressés, j'ai regardé, sans penser à rien de certain, le plafond cave étoilé au-dessus de ma face...

Il [René] est là, brusquement arrivé, et calme tout d'un coup, comme si le rectangle de mes murs l'abritait et le rassérénait.

Il s'est assis près de moi. [...] Je goûte avec sécurité, comme lui, la quiétude géométrique de ma maison (p. 74).

62. C'est d'ailleurs pour cette raison que certains aspects de l'ouvrage restent indéterminés.

Le narrateur a beau être un étranger, il ne paraît pas surpris outre mesure par l'architecture des lieux. En refusant de suivre les habitudes occidentales et de s'établir auprès de ses compatriotes, il montre qu'il s'est parfaitement adapté aux saisons, aux repères spatiaux et au mode d'habitation. S'il est en position de découverte par rapport à la langue, au système hiérarchique du gouvernement, aux usages en cours à la fois à l'intérieur du Palais et dans les différents quartiers de la Capitale du Nord, en revanche, sur le plan spatial, il manifeste une certaine harmonie puisque le décor lui procure un apaisement certain⁶³. Il se sent vivre en parallèle avec les habitants de la ville :

Je songe – qu'allongé la tête ici, et les pieds là, tout près de ce coin Sud-est de la Ville Tartare, je me trouve exactement étendu du Nord au Sud. Comme toutes les maisons, les palais ou les huttes de Péking, ma maison, ma hutte ou mon Palais est très astronomiquement orientée, occidentée, dressant ses bâtiments majeurs exactement face au midi. Ceci est une règle impériale entre toutes : « que l'Empereur soit nommé Celui qui est face au Midi ! » Je me sens participer... – non pas à cette vie pouilleuse et « unanime » des vers grouillant sur le fumier, ou des tœnias [*sic*] intestins, mais vivre *parallèlement*, dans toute la rigueur froide et mesurée du terme, – parallèlement à la vie cachée du Palais, comme moi face au midi (p. 75, l'auteur souligne).

Ce parallèle, en italique dans le texte, localise très précisément le narrateur : il montre bien le rapport qui s'établit entre « je » et « Lui », avec un L majuscule, « Celui qui est face au Midi », l'absent du discours, vers lequel se projettent tous les désirs du sujet. « Je suis ici, mais je voudrais être là-bas, au-delà de ces murs impénétrables, pour connaître la vie intime du Palais impérial », se dit le diariste. Partageant une même orientation Nord-Sud, l'énonciateur se projette corporellement à l'aide des points cardinaux, comme si le rapport établi pouvait jouer le rôle des barres parallèles et qu'un saut mental dans l'espace pouvait s'effectuer. D'ailleurs, au-delà de cette adaptation à un mode d'habiter, le sujet découvre à même son nom une manière de rejoindre certaines pratiques culturelles chinoises.

63. « L'œuvre de Victor Segalen permet d'approfondir l'analyse des rapports établis entre les lieux et la littérature. Par lieux, nous entendons non seulement la forme paysagère mais aussi la dimension spatiale, l'étendue sur laquelle se développe une expérience géographique de la distance, une conscience du proche et du lointain » (Jean-Louis Tissier, « Victor Segalen et la terre jaune. Une géopoétique du loess », dans Michel Chevalier [dir.], *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 123).

Les noms et les lieux

Intéressé par la hiérarchie au sein du Palais, le narrateur apprend que l'Impératrice se nomme « Palais du Milieu » ; lorsqu'il y a deux impératrices, l'une a pour nom « Palais de l'Est », et l'autre « Palais de l'Ouest » (p. 65) ; elles encadrent donc de façon parfaitement symétrique « Celui qui est face au Midi » (p. 75). Les individus sont subordonnés à leur fonction, mais aussi au lieu qui leur est attribué. Rien n'est laissé au hasard dans la demeure impériale, tout y est spatialisé, y compris les personnes qui y habitent, ce qui permet d'observer une adéquation parfaite entre les personnages et le lieu qu'ils occupent dans l'espace. Du même coup, les remarques que fait l'énonciateur par rapport à son propre nom, pouvant paraître anecdotiques à première vue, prennent une singulière importance :

« Monsieur Sié ». C'est le monosyllabe choisi parmi les noms classiques des « Cent Familles » auquel se réduit mon nom occidental, extrême-occidental, du bout de la terre, du « Finistère »..., mon nom breton de « Segalen ». Mon prénom chinois hérite des deux derniers sons. Le tout se prononce : « Sié-Ko-lan », et me *déplaît* un peu, car, traduisant, j'obtiens sans erreur (outre le mot « Sié », nom de famille) Ko-lan, « orchidée du Pavillon des Vierges ». Je prise mieux mon « Épi de seigle » breton (p. 95, l'auteur souligne).

De l'épi de seigle à l'orchidée, du Finistère au Pavillon des Vierges, il y a là une traversée culturelle menée par les noms propres, un trajet sémantiquement ordonné, une opération de traduction grâce à laquelle l'origine de certains toponymes se trouve mise en évidence. Le département du Finistère (« là où la terre finit ») porte un nom *extrême-occidental* parce que ce territoire où « le soleil se couche » se trouve exactement à l'opposé de la Chine, le pays le plus vaste de l'Extrême-Orient (« là où le soleil se lève »). Quant à l'étymologie du nom de Segalen⁶⁴, elle établit un parallèle entre deux cultures très éloignées, que rapproche une même importance donnée à la spatialisation du nom. Les indices de l'appartenance bretonne sont mis en évidence au cours de la traduction [ko-lan], alors qu'ils ne sont pas décelables dans la graphie. Un lecteur ne connaissant pas les règles de prononciation des noms bretons aura tendance à lire [segalin], à la française. L'absence de l'accent aigu sur le e, le rapprochement avec certains

64. C'est l'étymologie donnée par Segalen (voir la note de Sophie Labatut, dans Victor Segalen, *René Leys*, *op. cit.*, p. 393-394). Voir aussi Kenneth White, *Victor Segalen et la Bretagne*, *op. cit.*

mots finissant par « en » comme examen, expliquent ce déchiffrement. À vrai dire, cette attention portée à la prononciation des noms se remarquait déjà dans le premier toponyme du récit.

La transcription utilisée est Pei-king, celle de l'École française d'Extrême-Orient, au lieu de Péking, qui était la francisation en usage au début du xx^e siècle⁶⁵ : dans la graphie retenue par Segalen, l'accent aigu est supprimé, comme dans le cas précédent. Cette fois, c'est pour respecter la formation initiale du toponyme : *Pei* signifie « Nord », *king*, « capitale ». Plus loin, René Leys demande à son ami s'il connaît l'origine ainsi que l'emplacement de ce nom :

Dans la Ville « Intérieure », sous la route qui mène du Peï-t'ang au Pei-t'a... [...] Vous n'avez pas remarqué [...] que cela sonnait creux ? Non ? C'est bien là. C'est pourtant à cet endroit que les deux caractères « Capitale du Nord », Pei-king, [transcription du nom en caractères chinois], sont inscrits. Mais je dois vous prévenir que le déchiffrement est difficile (p. 220-221).

Cachés sous la ville, à une profondeur que l'on ne soupçonne pas, les idéogrammes se terrent, socle matériel sur lequel s'édifie la cité, rappel d'une mystérieuse coïncidence entre le vocable et le territoire. Comme si, soudain, le nom du lieu – le toponyme – cédait la place au lieu du nom. Toutefois, ce n'est pas en fonction de cette étrange correspondance que s'organise la cité, mais bien autour d'un centre inaccessible au commun des mortels.

Le centre inaccessible

Le livre, comme la ville, s'organise autour d'un centre ; « le Dedans » n'est pas ce que l'on appelle communément le centre-ville, mais le Centre de la ville, le centre de l'Empire, le milieu de l'Empire du Milieu, autrement dit, le centre du monde. Pour cet individu différent des autres, qui représente en quelque sorte l'Altérité suprême, proche de la divinité, il faut un espace distinct, partagé uniquement par les proches, les ministres, les serviteurs. Une séparation très nette est marquée ici entre les vivants, le peuple

65. Pékin pendant plusieurs décennies, Beijing actuellement. C'est cette forme qui est présente maintenant dans les atlas, avec Pékin entre parenthèses, pour les lecteurs non familiers avec la nouvelle translittération.

sur la terre, et le médiateur entre le ciel et la terre. Défini comme un « enclos où l'on avait muré sa personne », le Palais présente une forme géométrique parfaitement symétrique, mais l'élément architectural prépondérant est sans conteste le mur, qui renforce l'aspect inaccessible du lieu⁶⁶. Une fois convaincu du rôle éminent joué par son ami dans la Police secrète, le narrateur se réjouit d'avance :

Voici mes entrées promises : le mur rouge, le mur jaune, le mur violet infranchissable, me deviennent tout à coup faits de réseaux délicats, transparents, que je perce et passe en jouant, sous des costumes... – Ma confiance n'a plus de bornes : je saurai tout, je verrai tout (p. 131).

D'abord envisagé comme une sorte de tombeau⁶⁷, puisqu'il est le lieu d'une mort mystérieuse, inexplicable, le Palais se transforme en cours de route pour devenir le décor des aventures érotiques de René avec l'Impératrice : on passe du tombeau au lit d'amour, de Lui à Elle (avec un E majuscule) : « Vous avez pénétré jusqu'au cœur du milieu du dedans – mieux que dans son cœur : dans Son lit » (p. 186). Il s'agirait d'une banale association entre la conquête de l'espace et la conquête amoureuse si le récit n'accusait pas, peu après ces révélations surprenantes, un revirement complet.

Renversement et refiguration de l'espace

Ayant émis certains doutes au sujet de la véracité de l'aventure de René, le narrateur apprend le jour suivant que son ami est mort empoisonné. Fortement intrigué et n'ayant que peu d'indices pour mener son enquête, il décide de relire son manuscrit. C'est alors qu'il s'aperçoit de concordances troublantes :

66. « L'imaginaire de Segalen est centripète. [...] La question de la clôture, de la fortification et de l'enfermement est donc le point de fixation du récit » (Philippe Zard, « L'empire chinois, personnel et politique : Segalen [*René Leys*] et Kafka [*La Muraille de Chine*] », dans Christian Morzewski et Qian Linsen [dir.], *Les écrivains français du XX^e siècle et la Chine*, Artois/Nanjing, Artois Presses Université/Presses universitaires de Nankin, 2001, p. 113).

67. « Le centre du "plus grand Empire sous le ciel" enclôt parfaitement l'empereur, enfermé dans sa Cité interdite comme dans une tombe : [...] Difficile de trouver un texte présentant une habitation, où soient plus étroitement associées images de la protection parfaite et de la mort, les symboles d'une clôture engendrant un drame à la fois cosmique et intime » (Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 350-351).

[...] je me retrouve face à face avec mon seul témoin valable : ce manuscrit, – dont j'aurais voulu « faire un livre », voici dix mois ; et que je regarde avec une défiance lourde de tout ce qu'il contient. [...]

X... – Et pour la dernière fois, le referme non sans y écrire ce qui suit. J'ai relu ce manuscrit, mot par mot, dans un corps à corps et avec une émotion grandissante, croissant à chaque page, non plus avec mon doute et ma défiance, – mais établissant l'irrécusable certitude de ma culpabilité (p. 277-278).

Cet acte de lecture inséré de manière implicite entre deux entrées de journal permet de déceler le piège qu'il a lui-même tendu sans le vouloir au jeune homme. Il reconnaît qu'à chaque fois qu'il a souhaité quelque chose ou exprimé une certaine curiosité envers les habitants du Palais, René lui faisait part d'une aventure venant tout juste de lui arriver et répondant trait pour trait à ses vœux. Il en vient à la conclusion que le jeune homme était mythomane et qu'il est mort parce qu'il s'est laissé prendre au jeu. Toutefois, après réflexion, certains gestes apparaissent énigmatiques. L'indétermination demeure en fin de compte non résolue : « Et je suis là, vivant, promenant autour de sa mort mon doute comme une lanterne fumeuse... » (p. 280). L'ambiguïté subsiste, comme dans les meilleurs récits fantastiques. Il devient impossible d'accéder à une compréhension exhaustive du texte, qui se ferme sur lui-même, à l'instar du Palais, en gardant jalousement ses secrets. Si le roman s'organisait au départ autour de la mort d'un homme, que le narrateur s'était donné pour tâche d'élucider, il faut bien admettre qu'il prend fin avec la mort d'un autre homme, mort tout aussi énigmatique et jamais résolue.

Ce renversement a un impact important sur la lecture⁶⁸ étant donné que la confiance que nous avons donnée à l'énonciateur depuis le début se trouve ébranlée. Son désir a peut-être déclenché le récit des aventures imaginaires de René, mais il n'est pas le seul à avoir cru à ces histoires. Nous aussi, nous avons été bernés par le récit du jeune homme. Il faut dire que le piège était savamment disposé, et qu'il n'y avait pas moyen de le prévoir. N'est-ce pas le caractère fictif du récit qui se trouve ainsi

68. « En liant les problèmes de poétique (comment le texte est-il fabriqué?) aux problèmes de *réception* (en vue de quel effet est-il construit?), les analyses de la lecture ont permis d'associer la question du *pourquoi* à celle du *comment*. Elles apparaissent ainsi non comme la négation, mais comme le prolongement des études poéticiennes » (Vincent Jouve, « Espace et lecture : la fonction des lieux dans la construction du sens », *Cahiers de narratologie*, n° 8, « Création de l'espace et narration littéraire », 1997, p. 177).

dévoilé ? C'est parce que les événements prennent forme dans notre esprit à mesure que nous prenons connaissance de l'histoire que cette révélation occasionne une si grande surprise ; c'est parce que notre adhésion à la fiction est très forte que le renversement crée un moment de déroute. Est-il possible de simplement se rendre à la dernière ligne et de refermer le livre ? Comment se défaire de cette certitude que le texte ne nous a pas tout dit, qu'il comporte des secrets⁶⁹ ? Si l'on est amenés, en tant que lecteurs, à prendre conscience de notre participation à la fiction, on éprouve également le désir de relire, afin de comprendre comment on a pu tomber dans le piège. Ce texte est-il fait pour être lu deux fois, ainsi que le propose Umberto Eco au sujet d'*Un drame bien parisien*, d'Alphonse Allais⁷⁰ ? La présence d'un secret implique-t-elle d'emblée l'adoption d'une attitude herméneutique, comme le préconise Wolfgang Iser à partir de *L'image dans le tapis*, de Henry James⁷¹ ?

Ce qui est sûr, c'est qu'à l'instar de l'énonciateur, qui s'est mis à relire son journal, nous sommes nous aussi invités à « relire » le texte à partir d'une nouvelle perspective. Au cours de notre progression à travers le texte, nous construisons l'espace de la manière dont l'énonciateur nous le présente, c'est-à-dire avec une grande précision : des parallèles, des symétries, un centre inaccessible entouré de murs impénétrables. Tout cela n'est-il qu'un leurre ? Quelle voie prendre ? Comment s'orienter ? L'impression qui prédomine à l'instant où tout s'effondre s'apparente au trouble de celui qui s'aperçoit soudain qu'il se trouve en plein milieu d'un labyrinthe et qui ignore comment en sortir. Justement, un épisode du récit fait part de la confusion éprouvée par le narrateur au moment où il réussit enfin, contre toute attente, à pénétrer dans le Palais. Revenons un instant sur nos pas.

69. « En somme, *René Leys* se présente comme un espace herméneutique : la ville de Pékin, la Cité interdite, le fantôme de l'empereur, la personne et les contes de René Leys, tout cela constitue le lieu caché, secret – une crypte qui tisse une cryptographie, un texte, un signe, un rébus. Et tout le récit, d'une manière subtile, tente un décryptage infini en explorant les (im)possibilités interprétatives » (Keling Wei, *Victor Segalen et Claude Ollier : récits de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 90).

70. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985 [1979].

71. Voir Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976].

La confusion dans le labyrinthe

À l'occasion de la visite du ministre de France, devant rencontrer le Régent pour lui présenter ses lettres de créance, l'auteur du journal est invité à accompagner la Légation française. Cette visite officielle au Palais le déçoit beaucoup : d'abord, il est tellement absorbé par la contemplation du plafond qu'il ne voit pas le Régent entrer dans la pièce ; plus tard, en sortant à reculons – le fameux geste annoncé dès l'ouverture du journal –, la délégation tout entière trébuche sur une grosse poutre ; là encore, le Régent a disparu comme par enchantement, sans doute par une porte dérobée. Tous les efforts du sujet ont trait à la reconnaissance des lieux :

J'essaie de repérer exactement mon chemin. Difficile, à travers tant de portes, de cours intérieures rectangulaires et symétriques, très équivoques à travers ce lacis impitoyable de l'angle droit [...]. Comment m'y retrouver ensuite ? [...] Comment retrouver mes traces ? (p. 137).

De retour chez lui, il déplie une carte de la ville en s'efforçant de repérer le chemin parcouru, sans succès. Cette observation donne plutôt lieu à une lecture très détaillée du plan, qui, au lieu de l'aider à ordonner les perceptions confuses vécues dans le Palais, le conduit dans une rêverie spatiale⁷². Une scène qui nous invite à une lecture croisée du texte et de la carte, que nous pouvons consulter au début de l'ouvrage. Or que voit-on sur cette carte ? Une ville qui en contient trois : la Ville Chinoise, la Ville Tartare, enserrant elle-même la Ville Impériale (la Cité violette, interdite), constituant le Centre, le dedans : une structure qui rappelle le jeu des boîtes gigognes. À moins que l'on n'envisage les parallélogrammes de la ville comme les cases d'un grand échiquier.

La carte comme échiquier

C'est d'ailleurs indiqué dès la première page : la ville, « dessinée comme un échiquier » (p. 39), est un « chef-d'œuvre de réalisation mystérieuse » (p. 40). Puisque tout est quadrillé, il est possible de voir le parcours à

72. « Dans la relation de voyage, par exemple, la carte (qui est déjà une schématisation de l'espace) est mise en discours, l'espace est linéarisé par sa transformation en itinéraire, où les étapes se succèdent comme les pages d'un livre. On y trouve un cadre narratif où le manque (et donc l'objet de désir) est l'espace – moins en tant que tel qu'en tant qu'objet de la description » (Lorenza Mondada, « La construction du référent spatial : exemples vénitiens », *Cahiers du Département des langues et des sciences du langage DLSL* (Université de Lausanne), n° 7, « La construction de la référence », 1988, p. 93).

travers la ville comme l'avancée des pions dans le jeu d'échecs : à chaque tour, on cherche à se rapprocher du roi qui, dans ce jeu, occupe la case centrale. Certes, ici, c'est une case vide, inaccessible ; il n'empêche que c'est autour de cette case que l'on n'arrête pas de tourner, de fantasmer. Au bout du compte, l'auteur du journal y entrera *par procuration*, grâce à René Leys, qui raconte ses allées et venues (réelles ou imaginaires). « Échec et mat » – « El-Sheikh mat » pour reprendre la phrase d'origine, en arabe, qui signifie, littéralement, « le chef est mort ». Le jeu commence par la fin puisque la mort de l'Empereur a eu lieu avant que ne commence le récit. Une inversion qui rappelle cette fameuse « entrée à reculons », comme si l'un des principes du jeu était justement de tout faire à l'envers.

Les pièces du jeu d'échecs sont bien là : l'Empereur joue le rôle du roi, bien entendu, l'Impératrice celui de la reine, les nombreux soldats rencontrés autour du Palais forment les pions ; quant aux tours, il suffit de penser à la tour Blanche, à la tour de la Cloche, à la tour du Tambour ; les cavaliers sont représentés par Victor et René, qui font souvent des promenades à cheval autour du Palais. Le narrateur évoque d'ailleurs ce trajet particulier : « L'itinéraire que je croyais constant à angles droits dans la grande Ville échiquière, prend le dessin d'une marche du cavalier » (p. 58). La première fois qu'il fait le tour des murs, il rencontre un individu qui semble ne pas contenir sa monture, car il « se déplace à tort et à travers » (p. 57). Il s'agit de René, à qui le narrateur avait dit qu'il irait se promener du côté sud-est de la Ville Tartare, du côté de l'Observatoire. Or il avoue avoir menti : « Je suis pris en faute. L'“Observatoire” et le “Pavillon d'angle” sont [...] à l'opposé diagonal du point géographique où nous nous rencontrons ! » (p. 57). Cela rappelle le trajet du fou, qui se déplace en diagonale. Mais qui joue exactement le rôle du fou dans cette histoire ? Les synopes de René, au nombre de trois, peuvent nous éclairer à cet égard. Elles ont ceci de curieux que juste avant de s'évanouir, le jeune homme se trouve dans un « état de transposition visuelle » : « il a tout d'un coup la certitude de *voir*, devant lui, mais comme dans un miroir aux images symétriques, le point correspondant, mais en diagonale exacte ; [...] tous ses mouvements subissent la même transposition diagonale » (p. 251-252, l'auteur souligne). Voici donc un véritable fou, qui se déplace mentalement en diagonale, et qui mène la partie en faisant croire qu'il a vécu réellement ce qu'il imagine. Choisir une attitude ludique lors de la relecture de ce

roman journal permet donc de découvrir la « clé » de ces fameuses crises, dont l'incohérence retient forcément l'attention au cours de la première traversée du texte.

Du roman journal, forme hybride permettant d'instaurer une ambiguïté référentielle, au livre-jeu qui se déploie au cours d'une relecture, dévoilant au fur et à mesure ses règles, ses pions et son damier, la réflexion a tenté de joindre ici deux perspectives : celle de l'énonciation et celle de la lecture. Deux perspectives complémentaires dans la mesure où ce texte peut être envisagé à la fois sur le mode dramatique et sur le mode ludique. Le parallèle, la symétrie, la tension vers le centre inaccessible, sont autant d'éléments déterminants dans le rapport du sujet énonciateur à son environnement. Le labyrinthe, les boîtes gigognes, le jeu d'échecs se révèlent essentiels dans le processus de refiguration des lieux de la fiction. Si l'on a souvent envisagé la lecture comme un jeu⁷³, il importe, d'une part, de distinguer la lecture première, participative, dans laquelle le jeu – le *playing* – se base sur le parcours linéaire du récit, l'identification au « je », l'adhésion à l'univers de la fiction, une configuration spatiale établie à partir des repères du sujet énonciateur, et, d'autre part, la relecture, qui prend la forme d'un jeu avec des règles – le *game*. Ces règles, qui visent à encadrer l'interprétation et à déployer une autre cohérence, occasionnent du même coup une distanciation par rapport à l'univers de la fiction. Dans le cas d'un récit à la spatialité troublée, comme *René Leys*, la clé du secret est à chercher du côté de la spatialité.

Habiter la maison, la ville, le monde

Puisqu'il est question de clé, il me faut évoquer le rébus qui sert d'épigraphe au récit dans la collection Folio. L'éditrice, Sophie Labatut, explique dans une note que Segalen a inventé un idéogramme à partir de deux caractères : « Le premier caractère désigne un homme, un individu (ren) ; le second est composé de l'élément grand (da) [...], inséré dans la "clef" désignant la maison, l'intérieur, le dedans », un rébus que l'auteur traduisait

73. Pour une synthèse de ces différentes positions (Michel Picard, Matei Calinescu, Ross Chambers, etc.), voir le troisième chapitre de mon essai *Étranges récits, étranges lectures*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007 [1998].

par « être mis grandement dedans⁷⁴ ». Ce jeu sur le signifiant résume tout le livre : le mystère du Dedans, l'inaccessibilité du Palais, les tentatives de découvrir ce qui se passe à l'intérieur retiennent l'attention lors de la première saisie du texte. Comme le lecteur peut lui-même s'en apercevoir, puisque l'idéogramme est reproduit dans l'édition Folio, l'individu du rébus est en marche, il s'apprête à parcourir l'espace de la page. Pris au jeu de la spatialité avec ce récit qui évoque un Palais ayant longtemps enfermé les Grands de ce monde et qui ourdit un piège dans lequel nous tombons, « grandement dedans », nous sommes conviés à chercher les clés du labyrinthe et de l'interprétation, à jouer une partie d'échecs, à déchiffrer une carte ou un idéogramme. En effet, selon les éditions, le texte est précédé de l'épigraphie chinoise ou d'une carte de la ville, que Segalen envisageait de mettre sur la couverture de son livre : « Si j'avais à faire de ceci un livre, quel plus beau sceau ? Quelle plus belle "justification" que la ville de Péking⁷⁵ ? »

Mais n'y a-t-il pas autre chose qu'un simple jeu dans l'invention de cet idéogramme ? Où pourrait nous conduire une lecture croisée du texte et de la carte ? L'altérité, pour un lecteur occidental, ne concerne-t-elle pas au premier chef les manières d'habiter la maison, le Palais ou la ville, propres à la culture chinoise ? Augustin Berque s'est intéressé à l'idéogramme mandarin qui signifie « habiter » et qui est formé de deux éléments : « Celui de gauche est la clef de l'homme, qui donne le sens principal. Celui de droite indique la prononciation, mais possède aussi le sens de "s'arrêter". L'idée d'habiter se représenterait donc par l'image d'un être humain qui cesse de marcher⁷⁶. »

Je dois rectifier mon interprétation : la silhouette dessinée à l'entrée du livre de Segalen n'est pas celle d'un individu en marche, comme je l'avais d'abord cru, mais bien celle d'un individu qui s'arrête de circuler pour rester au cœur de la maison. Cela dit, l'analyse des parcours menée plus tôt montre bien que les personnages du récit sont la plupart du temps en mouvement, qu'ils sillonnent la ville en tous sens, et que le lecteur

74. Victor Segalen, *René Leys*, *op. cit.*, p. 371.

75. Notes de l'édition Folio classique préparée par Sophie Labatut (Victor Segalen, *René Leys*, *op. cit.*, p. 400).

76. Augustin Berque, « De Terre en monde : la poétique de l'écoumène », dans Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin (dir.), *L'habiter dans sa poétique première* (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle), Paris, Éditions Donner lieu, 2008, p. 231.

lui-même ne cesse de parcourir et de reparcourir l'espace de la page à la recherche d'une stabilité interprétative auquel le texte ne semble pas vouloir consentir. Habiter le texte engage à le parcourir en tous sens.

Si l'on en croit Berque, le sens de l'idéogramme « habiter » a évolué, car le caractère de droite était autrefois associé à l'arbre ou encore au foyer. Selon l'étymologie pour laquelle on opte, on a donc le choix entre trois sens différents : « celui du nomade qui se sédentarise ; celui de l'arbre, assigné à son lieu ; celui d'un foyer⁷⁷ ». Que le signe se rapporte à la position verticale de l'homme sur la terre, au végétal recherchant la lumière avec les troncs élancés et les branches orientées vers les hauteurs ou encore aux flammes indispensables à la survie qui s'élèvent, droites, vers le ciel, dans chacun des cas, il révèle une manière singulière d'habiter la terre, associée à un mode de vie, à la matière, aux éléments.

C'est en comparant les cultures que l'on peut se détacher de nos manières habituelles de voir le monde, qu'une réflexion sur l'habiter peut véritablement s'enclencher et s'approfondir. L'occasion est ici donnée de s'intéresser aux différentes manières de bâtir, aux architectures obéissant à des lois qui ne nous sont pas familières, intégrant par exemple plusieurs cours intérieures pourvues de jardins d'où l'on peut contempler le ciel étoilé, comme dans le cas du narrateur de *René Leys*. Cela dit, l'étude ne peut se confiner seulement aux habitations, aux demeures confortables ou rudimentaires, elle exige une réflexion plus approfondie sur le sens même de l'habiter. Comme l'illustre bien l'idéogramme chinois, la marche et l'arrêt peuvent être considérés comme deux gestes complémentaires : l'homme devient semblable à l'arbre quand il s'enracine dans un endroit, mais sa mobilité n'en demeure pas moins à l'état de potentialité ; il se fixe en un lieu pour fonder son foyer et le protéger des intempéries, mais cela ne l'empêche pas d'aller dehors en quête de ressources spirituelles tout aussi nécessaires à sa survie. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, il est même possible d'envisager l'habiter comme étant fondé sur la mobilité, en particulier lorsque nous y réfléchissons à partir de la perspective littéraire. Habiter le texte, c'est le parcourir sans trêve, s'immerger dans un espace où les signes fluctuent au gré des interprétations ; c'est aussi un geste qui se prolonge à l'extérieur dans la mesure où il nous

77. *Ibid.*, p. 232.

aide à mieux parcourir le monde. Inversement, habiter le monde signifie le parcourir inlassablement, s’immerger dans des cultures diversifiées ayant chacune une manière singulière de le construire, accumuler toutes sortes d’expériences essentielles pour pouvoir approfondir notre compréhension des textes, pour être à même de les habiter plus intensément. Ces allers-retours entre le texte et le monde donnent l’impulsion à une lecture géopoétique, une lecture qui consent à entrer « à reculons » afin de prendre la pleine mesure d’un récit qu’il est difficile de quitter après s’y être tenu si « grandement dedans ». Après les troubles de la spatialité, nous allons maintenant observer un cas où c’est l’altérité culturelle qui ébranle le lecteur.

2.4. À la croisée des cultures : la rencontre des *Immémoriaux*

Lorsque la lecture engage la croisée des cultures, il arrive que le lecteur sente le monde représenté lui échapper, en partie ou en totalité. Le sentiment de défamiliarisation est tellement fort qu’il met parfois en péril la construction de la signification. Ces « ébranlements » du lecteur déclenchent une dynamique particulière, dans laquelle l’interface entre le sujet et le monde se modifie profondément, de manière à pouvoir superposer aux référents culturels habituels de nouveaux référents, à faire des inférences permettant l’établissement temporaire d’une cohérence. C’est ce qui se produit pendant la lecture du roman *Les immémoriaux*, de Victor Segalen, un roman qualifié par la critique de « roman ethnographique », ce qui lui a valu d’être publié dans la collection « Terre humaine » des éditions Plon et dans la collection « Points essais » aux éditions du Seuil. Segalen avait été envoyé en tant que médecin de la marine à Tahiti, où il débarqua en 1903, trois mois après la mort de Gauguin. Il y resta deux ans, durant lesquels il prit des notes – qui formeront plus tard le début de son *Essai sur l’exotisme* –, se documenta sur la civilisation maorie et s’occupa à rassembler les biens du peintre disparu. Trois années plus tard, en 1907, paraissait le roman dédié « Aux Maori des temps oubliés », sous le pseudonyme de Max Anély. Ce que je voudrais montrer dans cette partie, c’est à quel point un roman peut déstabiliser un lecteur en l’amenant à se distancer de ses repères culturels et à prendre conscience de visions du monde tout à fait

différentes. Défamiliarisation, déstabilisation, déséquilibre, ébranlement... autant de termes qui indiquent l'existence d'une tension suscitée par le contact avec un texte, une tension vers les limites du connu, du familier, qui ressortit à cette forme de l'altérité qu'est l'« altérité des frontières ». De quelle manière l'altérité transforme-t-elle l'imaginaire du lecteur confronté à des textes à mi-chemin entre la littérature et l'essai ethnographique ? Pour répondre à cette question, j'aborderai le problème de l'altérité culturelle, ce qui permettra de mettre à jour certaines caractéristiques de l'acte de lecture ; puis j'examinerai la manière dont l'intrigue joue sur l'opposition entre la parole et la lecture, une opposition si tranchée qu'elle devient dans le récit le principal critère de différenciation entre la culture tahitienne et la culture occidentale.

Pacte de lecture et immersion culturelle

Observons tout d'abord la manière dont se met en place le pacte de lecture. Voici un texte écrit en français, construit de manière traditionnelle, en trois parties, présentant, dans les premières pages, un personnage dont on suivra l'évolution tout au long du roman. Jusque-là, rien de bien différent de ce que l'on a coutume de voir. Bien sûr, son nom, Térii le Récitant, a des sonorités étrangères, mais le premier paragraphe nous renseigne sur son métier : « [C]'est affaire aux promeneurs-de-nuit, aux haèré-po à la mémoire longue, de se livrer d'autel en autel et de sacrificateur à disciple, les histoires premières et les gestes qui ne doivent pas mourir⁷⁸. » Plus loin, lorsque l'on nous dit que « de chaque maraè bâti sur le cercle du rivage, s'élève dans l'obscur un murmure monotone, qui, mêlé à la voix houleuse du récif, entoure l'île d'une ceinture de prières » (p. 11), on infère que le maraè doit être une sorte de temple dédié à l'une des divinités adorées dans cet univers insulaire. C'est ainsi que, de ligne en ligne, de paragraphe en paragraphe, on découvre bien des aspects de la culture maorie, et que l'on s'initie tranquillement à la langue parlée. Nous sommes d'ailleurs munis dès le départ de précieux conseils : la parenthèse qui précède le récit a soin de nous indiquer par exemple que « dans tous les mots maori *u* doit se prononcer *ou* : atua comme “atoua”, tatu comme “tatou” » (p. 10).

78. Victor Segalen, *Les immémoriaux*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 11. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées directement dans le texte par le folio placé entre parenthèses.

Une fois ce principe de décodage établi, on s'aperçoit que le lexique et les règles syntaxiques de la langue tahitienne interfèrent constamment avec ceux de la langue française, obligeant par le fait même le lecteur à faire « l'épreuve de l'étranger », pour reprendre l'expression chère à Berman⁷⁹. Certains procédés de traduction partielle sont d'ailleurs utilisés, dans lesquels les termes du lexique sont traduits, tandis que la formation du mot se calque sur celle d'origine : c'est le cas de « promeneur-de-nuit », de « faré-à-prières » (le faré est un genre de hutte, le faré-à-prières est donc une église), qui rappellent la présence de la langue étrangère. Ce travail sur la langue favorise par ailleurs la formation de néologismes, en français cette fois, comme ces « en-allées délimitées autour de l'enceinte de corail poli » (p. 12), un néologisme que l'on retrouvera souvent par la suite sous la plume segalienne.

Quelques notes de bas de page ajoutent parfois des renseignements que le lecteur aurait de la difficulté à extrapoler. C'est le cas pour l'un des premiers noms maoris, Tuti, qui est celui d'un « étranger à la peau blême », de l'espèce qu'on dit « Piritané » parce qu'ils habitent, très loin, une terre appelée « Piritania ». Une note nous explique qu'il s'agit de Britain, l'Angleterre, et que Tuti est le nom maori de Cook, qui a été adoré comme un *atua* (un dieu) dans une île proche pendant deux lunaisons avant d'être dépecé avec respect afin que l'on puisse vénérer ses os. Cela dit, il y a très peu de notes dans le roman. La participation demandée au lecteur prend plutôt la forme d'un travail inférentiel à partir du contexte immédiat, comme dans le cas du *maràè* cité précédemment, travail qui fait également intervenir la mémoire puisque les transcriptions sont réutilisées par la suite dans d'autres contextes, permettant dans certains cas d'induire de nouvelles déterminations. La lecture exige une attention assez grande étant donné qu'il faut sans cesse réajuster sa compréhension du lexique. En fait, le récit ne se donne à lire qu'à un lecteur acceptant de se placer en position d'apprentissage dès le début, et capable du même coup de composer avec une signification indéterminée au départ des éléments culturels étrangers. Cette immersion culturelle rejoint l'idée de la « bi-langue » proposée par Abdelkébir Khatibi pour définir les textes littéraires maghrébins,

79. Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

idée reprise par Marc Gontard dans son étude des *Immémoriaux*⁸⁰. L'impression d'être entre deux langues subsiste jusqu'à la fin du roman, où l'on s'aperçoit que l'on s'est familiarisé avec la langue et la culture tahitiennes, sans toutefois avoir une idée juste de la prononciation des mots puisque l'apprentissage s'est fait dans le silence de la lecture. *Pahi, maraè, haèré-po, fétii, atua, tatu, tapu, faré, tané, aïto...* autant de signes évoquant un univers lointain, autant de transcriptions de paroles que je ne saurais peut-être pas reconnaître si elles étaient parlées et non écrites, autant de significations dont je ne connais qu'un aspect, très limité, car ma lecture n'a pas été accompagnée d'expériences collatérales, malheureusement. La présence d'une autre langue a pour effet de nous déporter au-delà de notre ancrage linguistique, mais c'est surtout la perspective narrative adoptée dans ce roman, ressortissant à ce que l'on nomme « l'exotisme à rebours », qui occasionne un décentrement, une déstabilisation.

Décentrement et déstabilisation

Conduit par un narrateur omniscient dont l'origine maorie ne fait aucun doute, le récit nous oblige à envisager les choses du point de vue du personnage principal et à remettre en question du même coup notre façon habituelle de voir le monde, pas seulement les peuples de la Polynésie, mais notre rapport à la parole, à l'espace, aux sens, au sacré, etc. Il s'agit en quelque sorte de faire l'expérience d'un autre imaginaire, une expérience qui ouvre des pistes de réflexion innombrables. Voici par exemple en quoi consistent les ambitions secrètes du Récitant :

Térii satisfaisait pleinement ses maîtres. Fier de cette distinction parmi les haèré-po – le cercle de tatu bleuâtre incrusté sur la cheville gauche –, il escomptait des ornements plus rares : la ligne ennoblissant la hanche ; puis la marque aux épaules ; le signe du flanc, le signe du bras. Et peut-être, avant sa vieillesse, parviendrait-il au degré septième et suprême : celui des Douze à la Jambe-tatouée. [...] Alors il serait Arioï, et le frère de ces Maîtres-du-jour, qui, promenant au travers des îles leurs troupes fêteuses, célèbrent les dieux de vie en parant leurs vies mêmes de tous les jeux du corps, de toutes les splendeurs, de toutes les voluptés (p. 13).

80. Pour un examen minutieux du lexique maori dans le roman, voir l'analyse qu'en fait Marc Gontard dans son livre *Victor Segalen. Une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 57-76.

Les signes du tatouage mettent en évidence la dimension culturelle du corps dans la société traditionnelle tahitienne, qui s'avère décidément très éloignée de l'image du bon sauvage, nu, proche de la nature. Envisager la religion sous l'angle du tatouage et de la volupté, faisant du corps le lieu d'inscription des signes et le foyer de la vie qui unit l'homme au cosmos, détermine un ensemble de pratiques rituelles et de valeurs échappant, dans un premier temps, au lecteur non initié. On pourrait se dire que, là encore, le lecteur se trouve en position de découverte, comme pour la langue, et que la construction des savoirs sur la culture tahitienne s'effectuera tout au long de la traversée du texte. Toutefois, l'adoption d'un point de vue interne à la culture maorie implique de voir la culture occidentale à partir d'un point de vue extérieur, comme étant d'abord et avant tout une civilisation lettrée, de tradition chrétienne. Étant donné que, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les seuls Blancs connus des Polynésiens étaient des marins, ce qui les frappe au moment de l'arrivée des missionnaires, c'est la présence de femmes « à peau blême » :

Jusque-là certains doutaient qu'il en existât. Ces femmes n'étaient pas très différentes des épouses tahitiennes : seulement plus pâles et maigres. Et les riverains d'Atahuru contaient, là-dessus, d'extravagantes histoires : assurant que les nouveaux venus, trop attentifs à considérer sans cesse de petits signes tatoués sur des feuilles blanches, ne se livraient jamais ouvertement à l'amour (p. 23).

Ce qui surprend aussi les Tahitiens, c'est la tristesse qui émane de leurs chants religieux :

[...] un péhé grêle et lent qui semblait une plainte de vieillard, plainte exhalée du bout des lèvres, tomba des maigres poitrines. Les souffles sortaient courts et rauques. [...] Des femmes, assises sur la plage, en cercle, avaient tourné les oreilles vers les pauvres cadences ; elles y mélangeaient leurs souples mélodies (p. 81).

La pitié envers l'étranger, dont les péhés manquent de vie au point de rendre impossibles la danse et la fête, explique cette participation spontanée des Tahitiennes. Mais le missionnaire interprète à sa façon l'accueil favorable aux hymnes dédiés à la louange de Dieu et s'empresse de remercier ce dernier d'avoir si rapidement pénétré « le cœur de ces pauvres ignorants » (p. 81). Cette scène annonce le triste sort que sera celui des Tahitiens dans la troisième partie, puisque, vingt ans plus tard,

la conversion aura fait son œuvre, bannissant complètement les pratiques païennes des Anciens Maoris, qui font l'objet de la description dans la première partie.

Car le récit retrace le passage d'une religion à une autre, la mort d'une civilisation, l'assimilation à la culture étrangère. La perspective narrative choisie nous force à nous placer dans la situation où l'Autre, c'est le Blanc, l'étranger qui débarque sur l'île, et non plus l'indigène, le « primitif » que les voyageurs avaient coutume de décrire dans leurs récits. Plutôt que d'adopter un ancrage occidental, comme le veut la tradition européenne, l'exotisme se construit à partir d'un point de vue maori : ce sont les Blancs qui suscitent la surprise, l'étonnement, la curiosité et qui apparaissent exotiques, étranges aux yeux des Tahitiens. Cela illustre bien le principe de réversibilité de l'exotisme, que Montaigne avait déjà illustré en son temps⁸¹. Chose curieuse, l'effet d'exotisme vécu au cours de la lecture est plus prononcé dans ce cas, car il est beaucoup plus difficile de s'identifier au personnage qu'à un voyageur découvrant une île lointaine, qui médiatise à notre place le rapport au monde représenté. Si le bagage de connaissances augmente au cours de la lecture, il ne réduit pas pour autant la distance, qui se trouve en fait démultipliée.

Plus j'ai l'impression de m'approcher de la culture maorie, plus je prends conscience de mes lacunes, du besoin d'aller lire des atlas, des ouvrages sur l'histoire, la mythologie, l'ethnologie, et plus le désir d'aller moi-même parcourir ces lieux s'accroît. La distance qui me sépare de ces îles ne fait que se creuser chaque jour davantage. Par ailleurs, le fait de partager le temps d'une lecture le point de vue d'un personnage maori et d'appréhender la culture occidentale à travers son regard fait que je me déplace mentalement à la frontière de ma culture d'origine. Autrement dit, je prends de la distance par rapport à ma communauté d'appartenance. Un phénomène qui, somme toute, rejoint mes habitudes de vagabondage intellectuel, prises au contact des livres, certes, mais aussi, et surtout, au cours des déplacements d'une contrée à une autre, d'un océan à l'autre.

81. Frank Lestringant conclut ainsi son article sur l'exotisme : « Il n'y a donc aucune nécessité d'en finir avec l'exotisme et d'en détruire le mirage insistant, à condition toutefois que l'autre n'y soit pas ravalé au rang d'objet ou de marchandise, réduit et dégradé par le regard aliénant des marchands de rêves. Il faut penser un exotisme réversible, comme l'imaginait déjà Montaigne dans sa mise en scène des "Cannibales" » (« Faut-il en finir avec l'exotisme ? Réflexions d'après-coup », *Hypothèses*, vol. 11, n° 1, 2008, p. 74).

Comme le fait remarquer Gilles Thérien, « [t]oute expérience de lecture, surtout celle qui est “déstabilisante” [...] fait de l’altérité, par-dessus tout, une façon d’être au monde⁸² ». Lorsque le plaisir de lire se fonde sur la déstabilisation et sur le mouvement de distanciation qui s’opère d’avec la culture d’origine, alors il s’agit davantage de jouissance que de plaisir, pour reprendre les distinctions de Barthes⁸³. Toutefois, le jeu n’est pas purement intellectuel, il découle d’une manière d’être au monde qui privilégie le mouvement, la confrontation entre le réel et l’imaginaire, le nomadisme intellectuel ainsi qu’une sensibilité exacerbée par rapport aux lieux traversés et habités, autrement dit une posture géopoétique.

Dans *Les immémoriaux*, cette distanciation est facilitée par le ton moqueur, ironique, qui surgit chaque fois que les chrétiens entrent en scène : le récit mise en effet sur un savoir implicite, que le lecteur ne manquera pas de convoquer, sans forcément s’en apercevoir. Ainsi, à l’occasion de la première messe célébrée sur l’île, dans le nouveau faré-à-prières, les gens s’étonnent du peu de respect que les étrangers ont pour leur dieu étant donné qu’ils ne font aucun sacrifice, ni animal ni humain. Le grand prêtre Hamanihi, qui assiste à la préparation de la communion, s’étonne de l’avarice des chrétiens, ne proposant comme offrandes que des fruits de uru et du vin, mais quand on lui dit que « Ceci » est le corps et le sang de Jésus Kérito, il est stupéfait d’une telle audace et s’empresse de crier à la foule : « Ceux-là vont manger leur dieu ! » (p. 83). Tout le monde veut participer au festin divin, mais les chrétiens se refusent à partager. L’assemblée est déçue, d’autant plus qu’aucun prodige ne suit la célébration :

[À] quoi bon louer un dieu aussi peu magnifique ? Sur le rivage sans écho se dispersaient pauvrement les sons de leur himéné domptés par d’autres sonorités saintes, majestueuses et fortes : voix du vent dans les branches sifflantes ; voix du récif hurlant au large (p. 85).

Si le roman se base sur des données ethnographiques justes dans l’ensemble, ainsi que l’ont observé les spécialistes, il n’en demeure pas moins que ces données sont d’abord et avant tout de nature livresque (récits de voyage et d’exploration de Bougainville, Cook, ouvrages d’ethnologues,

82. Gilles Thérien, « Littérature et altérité. Prolégomènes », *Texte*, n°s 23-24, « L’altérité », 1998, p. 139.

83. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

etc.)⁸⁴. Segalen n'est resté à Tahiti et dans les îles environnantes que deux ans, en 1903 et 1904, dans un contexte colonial qui avait déjà effacé plusieurs traits de l'ancienne civilisation. Comme l'explique Henri Lavondes, c'est le rapport des Polynésiens au cosmos qui intéresse le plus Segalen :

Cet unisson de l'homme et du cosmos, unisson qui n'est pas statique, mais qui est mouvement, déroulement d'une force, telle est la grande valeur dont Segalen voit l'illustration, la permanente célébration dans les civilisations polynésiennes. Le génie ethnologique de Segalen est d'avoir perçu cela, car cela est vrai. Mais cette perception n'a pas été le produit d'une révélation subite, elle fut celui d'une longue ascèse, d'un gigantesque travail de documentation livresque, au cours duquel les choses lues, les choses vues, les impressions vécues ont fusionné dans une totalité vivante, au cours duquel les appels venus du moi profond de l'auteur ont rejoint les valeurs de cohérence d'une civilisation exotique⁸⁵.

Si l'on peut considérer que ce texte annonce ce que l'on nommera plus tard « l'exotisme à rebours », qui se développe surtout dans le contexte postcolonial, il importe de souligner le fait que la version du monde qui nous est présentée n'est pas élaborée par un Maori, même si la perspective narrative tend à nous le faire croire, mais bien par un auteur français, breton d'origine, ancré dans un imaginaire occidental. Ce séjour à Tahiti l'a remué au point de transformer radicalement sa vie : « Pendant deux ans en Polynésie, j'ai mal dormi de joie. J'ai eu des réveils à pleurer d'ivresse du jour qui montait⁸⁶. » La Polynésie apparaît bel et bien au début du roman comme un lieu de jouissance extrême, surtout quand on la compare au monde occidental, d'où provient Segalen. C'est également durant ce séjour qu'il commence à prendre des notes sur l'exotisme, et l'on comprend mieux le choix de cette perspective narrative, qui oblige à se défaire de l'ancrage occidental de l'exotisme. Il ne faut pas oublier que c'est en réaction à des auteurs tels que Loti, un officier de marine comme lui, que Segalen développe la définition de la « sensation d'exotisme ». *Le mariage de Loti* de Pierre Loti, paru en 1880, mettait au centre du tableau une jolie Tahitienne, objet du désir d'un jeune marin dans

84. C'est ce que montrent bien Henri Lavondes (« Tahiti du fond de soi », dans Eliane Formentelli [dir.], *op. cit.*, p. 181-199), notamment, et Marie Ollier, qui a retracé la genèse de l'écriture du roman dans son livre *L'écrit des dits perdus. L'invention des origines dans Les immémoriaux de Victor Segalen* (Paris, L'Harmattan, 1997).

85. Henri Lavondes, *op. cit.*, p. 189.

86. Lettre à Henri Manceron, 23 septembre 1911.

une île aux allures paradisiaques, tandis que *Les immémoriaux* exposent le destin tragique d'un peuple dont la civilisation, ayant érigé la parole au tout premier rang, est sur le point de mourir. D'où vient ce besoin de partir en quête des Maoris oubliés, de vouloir célébrer, grâce à l'écriture, les grandeurs d'une civilisation de l'oralité ?

Tout d'abord, on pourrait dire que cette quête possède des points communs avec celle de Gauguin. Il est possible en effet de « comprendre cet exil insulaire comme une projection spatiale, géographique, d'une quête intérieure, comme un voyage vers des couches profondes de l'être⁸⁷ », ainsi que le propose Jean-Jacques Wunenburger. Si l'on reprend la distinction qu'il fait entre le primitif et le sauvage, le premier renvoyant au mythe du paradis insulaire et le second à la saisie d'une altérité radicale, on peut dire que, chez Segalen, la dimension paradisiaque s'efface au profit du Divers, l'accent étant mis sur le caractère radicalement autre de l'univers polynésien.

Certes, il n'est pas aisé de conceptualiser ce monde sauvage, qui deviendra une catégorie moderne, qui permettra d'exploiter une altérité radicale, celle d'une nature, de formes, de forces (sexuelles) qui ne réalisent plus un ordre harmonieux [...]. Gauguin est probablement à la recherche, en Bretagne puis en Polynésie, d'une nature orphique, livrée au dieu Pan, où il faut moins communier « avec » que perdre l'individuation, se décréer pour devenir nature, terre, pierre. C'est au contact du sol, des formes premières de la genèse du monde que l'on s'arrache à soi-même, au monde ancien, à la vie douloureuse⁸⁸.

Même s'il est facile de rapprocher Gauguin de Segalen, il n'en demeure pas moins que, dans le roman qui nous intéresse, une grande importance est donnée à la voix des hommes, qui se mêle à celles du récif et du vent dans les arbres. C'est un monde de l'oralité, dans lequel les mots ne sont pas figés par l'écriture⁸⁹.

87. Jean-Jacques Wunenburger, «Gauguin, une discordance entre le primitif et le sauvage?», dans Riccardo Pineiri (dir.), *Paul Gauguin, héritage et confrontations* (Actes du colloque de 2003, Université de Polynésie française), Papeete, Éditions Le Motu, 2003, p. 196.

88. *Ibid.*, p. 201.

89. Ainsi que le rappelle l'un des personnages du *Siècle des sauterelles*, de Malika Mokeddem, l'écriture a pour effet de retirer aux paroles leur dimension vivante : « Qu'à-t-on besoin de l'écriture, du linceul du papier pour transmettre des faits ? [...] Les sables ne gardent mémoire que des vents. Les sables sont écrits d'éternité. La parole, elle, est une mémoire vivante. Elle tisse les chaînons brûlants des regards, au fil des générations » (Malika Mokeddem, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, coll. « Le livre de poche », 1992, p. 225).

Par ailleurs, l'examen des projets – non aboutis – de Segalen permet de mieux comprendre les soubassements de cette quête, en plus d'établir un autre lien entre l'île polynésienne et la péninsule armoricaine. Comme je l'ai déjà mentionné plus tôt, il avait l'intention d'écrire une suite aux *Immémoriaux*, un second volume qui n'a pas vu le jour en raison de sa mort prématurée à 41 ans. Ce livre aurait été consacré à un autre peuple qu'il avait côtoyé et dont la culture était sur le point de mourir : les Bretons, peuple de tradition celte, orale, dont lui-même était l'un des descendants, sans toutefois connaître sa langue⁹⁰. Son itinéraire recoupe en quelque sorte celui de Gauguin : « Bretagne et Tahiti se superposent alors comme terres analogiques qui laissent entrevoir un autre rapport au monde que ni la civilisation européenne ni la religiosité paradisiaque ne satisfont⁹¹. »

Le milieu urbain dans lequel Segalen a vécu à Brest dans le dernier tiers du XIX^e siècle (il est né en 1878) et au début du XX^e siècle (il est mort en 1919) appliquait les principes républicains en matière linguistique et dénigrait la langue bretonne, parlée dans les campagnes et considérée comme un obstacle à l'unité du pays⁹². Le sous-préfet du Finistère s'adressait ainsi aux instituteurs en 1845 : « Surtout rappelez-vous, Messieurs, que vous n'êtes établis que pour tuer la langue bretonne⁹³. » Pour enseigner le français, certains avaient recours à la traduction, alors que d'autres étaient partisans d'une méthode plus radicale. Un inspecteur d'académie, M. Dosimont, interdisait en 1897 de parler breton à l'école, sous peine de punition sévère : « Un principe qui ne saurait jamais fléchir : pas un mot de breton en classe ni dans la cour de récréation⁹⁴. » L'acquisition d'une culture lettrée, française, nécessitait la mort de la culture orale. Cette situation d'acculturation présente plusieurs points communs avec

90. Il serait faux d'envisager le breton comme une langue orale uniquement, car il existe des textes écrits en breton, dont le plus ancien remonte au VI^e siècle. Toutefois, il faut bien voir qu'à l'époque où vivait Segalen, le breton n'était parlé que dans les campagnes et que la langue écrite en usage était le français. Au sujet de l'histoire de la langue bretonne, voir le site de l'Office de la langue bretonne, <<http://www.ofis-bzh.org>>.

91. Jean-Jacques Wunenburger, « Gauguin, une discordance entre le primitif et le sauvage ? », *op. cit.*, p. 201.

92. Anatole de Monzie, ministre de l'Instruction publique, dans un discours prononcé à l'inauguration du pavillon de la Bretagne à l'Exposition universelle, le 19 juillet 1925, affirmait ceci : « Pour l'unité linguistique de la France, il faut que la langue bretonne disparaisse » (Fanch Broudic, *Évolution de la pratique du breton de la fin de l'Ancien Régime à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995). Les extraits cités proviennent du chapitre 17 portant sur le rôle de l'école. Ils sont reproduits sur le site <<http://www.perso.orange.fr/fanch.broudic/these/these3.html>>.

93. *Ibid.*

94. *Ibid.*

celle de la culture maorie : l'assimilation par une culture de tradition écrite, le rôle joué par la religion chrétienne dans l'assujettissement à une loi, l'agonie d'une langue, ou d'une tradition orale, que l'on finit par oublier⁹⁵. Comme je l'ai déjà mentionné en avant-propos, le breton est actuellement considéré comme une langue en sérieux danger d'extinction.

L'expérience de l'altérité vécue à Tahiti et le travail d'écriture qu'elle a suscité ont peut-être permis de prendre conscience de l'altérité en soi, de faire émerger le fantôme de la langue oubliée, dont la présence se fait encore sentir, un peu comme un bras coupé qui fait encore souffrir, par moments, de manière inexplicable⁹⁶. L'oubli des paroles : voilà quel est le thème principal du récit.

Parole et lecture

Au-delà de la contradiction évidente entre les religions païenne et chrétienne, se trame une autre opposition : entre l'oralité et l'écrit, entre une civilisation fondée sur la parole et une autre sur le livre. Une tension s'établit dès le départ entre deux pratiques sémiotiques, l'une bien connue du lecteur puisqu'elle le définit en quelque sorte : la lecture des mots ; la seconde appartenant à une sphère culturelle autre : la parole mythique. Si tout le monde connaît l'importance de la tradition orale et des mythes

95. En témoigne cette phrase, tirée d'une lettre des préfets des Côtes-du-Nord et du Finistère à M. de Montalivet, ministre de l'Instruction publique en 1831 : « Il faut, par tous les moyens possibles, favoriser l'appauvrissement, la corruption du breton, jusqu'au point où, d'une commune à l'autre, on ne puisse pas s'entendre [...] Car alors la nécessité de communication obligera le paysan d'apprendre le français. Il faut absolument détruire le langage breton » (*ibid.*).

96. Dans son livre *Segalen, l'écriture, le nom. Architecture d'un secret* (Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001), Étienne Germe bâtit son hypothèse sur l'histoire familiale et sur l'héritage du nom, Segalen, qui est celui de sa grand-mère, une fille-mère ayant été obligée d'abandonner son enfant (Victor Joseph) à la naissance. Les grands-parents paternels ont d'abord recueilli l'enfant, puis ils ont engagé la mère, Marie-Charlotte, comme domestique. Comme tout ce qui concernait sa grand-mère était tabou et que les liens familiaux étaient rompus, Segalen (l'auteur) n'a hérité que de son nom. C'est ce non-dit, cette douleur sourde, qui est, selon Germe, à l'origine de la fascination pour le signe, l'écriture étrangère, les généalogies maories, etc. « La culture de l'autre, maohi ou chinoise, est un objet d'étude parce qu'elle organise une parole qui ne peut se dire qu'étrangère, une parole dont les premiers mots s'entendent au cœur du nom de famille » (p. 207). Curieusement, Germe n'évoque pas le contexte linguistique de la Bretagne du XIX^e siècle. Pourtant, à l'illégitimité de la naissance et à l'écart de classe sociale s'ajoute vraisemblablement un écart de langue : au milieu du XIX^e siècle, dans les campagnes bretonnes, comment une domestique aurait-elle pu avoir pour langue maternelle le français ? En naissant à Brest une génération plus tard, dans un port militaire où le français est majoritairement utilisé, Segalen n'avait aucun accès à la langue bretonne, qui était pourtant encore parlée aux alentours.

des origines dans les cultures polynésiennes, très peu en revanche connaissent leur contenu et le cérémonial qui les entoure (la profession de récitant, les gestes, les paroles, leur sens). Le passage suivant, situé peu de temps après que Térîi fut parti pour regagner son *maràè*, s'adresse manifestement à un lecteur ne connaissant pas les généalogies sacrées :

[...] voici que tout à coup le Récitant se prit à balbutier... Il s'arrêta ; et, redoublant son attention, recommença le récit d'épreuve. On y dénombrait les séries prodigieuses d'ancêtres d'où sortaient les chefs, les Arii, divins par la race et par la stature :

*« Dormait le chef Tavi du maràè Taütira, avec la femme Taüra,
puis avec la femme Tuitérai du maràè Papara :*

De ceux-là naquit Térîitahia i Marama.

Dormait Térîitahia i Marama avec la femme Tétuaü Méritini du maràè Vairao :

De ceux-là naquit... »

Un silence pesa, avec une petite angoisse. Aüé ! que présageait l'oubli du nom ? C'est mauvais signe lorsque les mots se refusent aux hommes que les dieux ont désignés pour être gardiens des mots (p. 14-15) !

Le jeune adolescent a pourtant égrené comme tout apprenti se doit de le faire la tresse nommée « "Origine-du-verbe", car elle semblait faire naître les paroles » (p. 14). Cet outil mnémotechnique que les jeunes récitants confectionnent avec des faisceaux de cordelettes, associe chaque nœud à un chef, un voyageur ou un dieu et rappelle ainsi les nombreuses lignées⁹⁷. Inquiet par cet oubli qui a interrompu de manière inexplicable le flot de paroles mythiques, le *haèrè-po* reprend sa marche et rencontre son maître, Paofaï, qui tente quant à lui d'apaiser les dieux en colère. Ce dernier lui apprend que tout a changé depuis l'arrivée des « hommes au nouveau parler » sur l'île : des fièvres et des maladies inconnues ont décimé une partie de la population, les femmes sont devenues stériles, les discordes entre les chefs se sont envenimées. Paofaï est certain que les étrangers « ont des sortilèges enfermés dans des signes. Ils ont peint ces petits signes sur des feuilles. Ils les consultent des yeux et les répandent avec leurs paroles !... » (p. 17). C'est pourquoi il enfouit un faisceau de feuilles tressées, contenant sans doute une parcelle vivante volée aux étrangers,

97. Si la tresse est parfois considérée comme un système d'écriture, il ne faut pas oublier qu'elle ne sert que de support au discours et qu'il est nécessaire d'apprendre par cœur les généalogies pour pouvoir s'en servir. Elle ne permet pas de transcrire directement les sons de la langue parlée.

dans le charnier où sont jetées les offrandes après les sacrifices, espérant ainsi conjurer le sort. Térii y trouve l'explication manquante : s'il a perdu les mots, c'est parce qu'un sort lui a été jeté, à lui aussi. La curiosité envers ces nouveaux venus le conduit en pirogue jusqu'à la baie Papé-été.

L'oubli se répète lors des grandes fêtes données en l'honneur de l'*atua* Oro, le dieu-soleil, occasionnant de graves conséquences. Après les rites habituels vient l'heure des grands Parlers, où les orateurs se succèdent sur la pierre-du-récitant. Quand arrive le tour de Térii, les paroles mythiques sont reprises par la foule, qui connaît par cœur elle aussi les généalogies, et qui se tait brusquement quand elle s'avise que Térii a subrepticement changé les noms. Il tente de se reprendre, mais le nom « s'obstine dans sa gorge » :

Le vide muet persistait à l'entour. On ne suivait plus, des lèvres, le parleur égaré. On le dévisageait. [...] De proche en proche le silence gagnait, étouffant les innombrables bruissements dont pétillait l'enceinte. Il semblait qu'un grand filet de palmes se fût abattu sur les clameurs des hommes ; et dans l'air immobile et tendu monta, de nouveau, la triple sonorité sainte : voix du vent dans les arbres aïto, voix du récif hurlant au large, voix du haéré-po, mais grêle et loquetante. – Cette voix, la sienne, familière quand il l'épandait dans la sérénité de ses prières d'études, Térii la crut venir d'une autre bouche, lointaine et maléficienne. [...] Térii chercha ses maîtres. Il ne vit en leur place que les deux étrangers hostiles, aux vêtements sombres parmi les peaux nues et les peintures de fête : cette fois, le sortilège était manifeste (p. 53).

Le jeune homme manque de peu le châtement de la foule irritée, sombre dans la déprime et part pour un long voyage qui le mène vers des îles lointaines. Quand il revient à Tahiti, une vingtaine d'années plus tard, il découvre une société totalement transformée. Ses amis le considèrent comme un ignorant puisqu'il est demeuré païen alors qu'ils se sont convertis au christianisme, qui a bouleversé toutes leurs coutumes. Il s'étonne de la gravité, de la tristesse, de l'absence de chaleur et de joie, du sérieux qui semble dû à la pratique de la lecture : « Et vous parlez souvent ainsi, en suivant des yeux les feuilles blanches ? » (p. 126). Il se demande d'ailleurs si la lecture n'a pas totalement remplacé la parole publique : « L'étranger tourna rapidement quelques feuillets chargés de signes – ne savait-on plus parler sans y avoir interminablement recours ? » (p. 128). Une journée lui aura suffi pour s'apercevoir que « les gens, quand ils discourent au moyen de feuillets,

ne s'arrêtent pas volontiers » (p. 129). Puis il apprend que c'est en enseignant la lecture et l'écriture au roi Pomaré que le missionnaire a réussi à étendre son pouvoir et à le persuader d'entrer en guerre contre ses voisins. Même dans le domaine militaire, les feuillets tatoués de noir s'avèrent utiles, puisque le plomb dont ils sont imbibés sert à la fabrication des cartouches. « Et quelles vertus meurtrières n'auraient point ces armes, puisque le Livre même dont elles étaient faites leur prêtait sa puissance » (p. 152-153).

Si Térii s'indigne au départ de voir ses compagnons sacrifier toutes leurs coutumes au profit d'un mode de vie austère et triste, il finit toutefois par adopter les lois en vigueur. Il devient même diacre, à l'instar de nombreux « promeneurs-de-nuit » :

Des gens – que leur métier d'autrefois désignait pour cette tâche : dérouler sans erreur les beaux récits du Livre, les haéré-po des temps ignorants – étouffaient avec joie leur mémoire païenne. [...] Les fabricants de signes-parleurs – que ne troublaient plus les guerriers en quête de balles – s'étaient remis à l'œuvre et livraient, par centaines, plus vite qu'on aurait imaginé, ces feuillets blancs tatoués de noir (p. 158).

Les évangiles prennent très vite de la valeur et, à la fin du récit, Iakoba, autrefois nommé Térii le Récitant, se surprend à avoir de nouvelles ambitions :

Lui-même, diacre de second rang, puis diacre de premier rang, se vit, tout près du Missionnaire – même : en place du Missionnaire ! et parlant à l'assemblée. [...] Alors il ouvrait le Livre avec un air réservé, et d'une voix monotone et pieuse, il commençait une Lecture (p. 218).

Et cela, juste au moment où son maître Paofai, qui persiste à voir les Maoris comme les chiens des étrangers et qui critique vertement leur assimilation, l'insulte parce qu'il ne lui prête pas assistance : « Homme sans mémoire ! Térii qui as perdu les Mots ! » (p. 220).

À travers l'histoire de Térii qui oublie les mots, c'est l'histoire d'un peuple ayant perdu définitivement la mémoire qui nous est racontée. Est immémorial ce « qui remonte à une époque si ancienne qu'elle est sortie de la mémoire » (*Le Petit Robert*) ; en glissant de l'adjectif au substantif, Segalen désigne un peuple, *Les immémoriaux*, dont la culture s'est transformée à vive allure au contact d'une autre. Un peuple resté sourd aux cris de révolte et aux avertissements de Paofai, condamné pour paganisme : « Les

immémoriaux que vous êtes, on les traque, on les disperse, on les détruit ! » (p. 195). Ce personnage qui s'insurge contre le pouvoir de l'écriture est aussi, paradoxalement, celui sur lequel cette pratique exerce le plus de fascination.

Il est en effet le premier à saisir les avantages que présentent les signes écrits. C'est par l'intermédiaire du tatouage, pratique symbolique de référence pour les Maoris, que l'écriture est appréhendée, mais en ce qui concerne la lecture, on remarque que celle-ci est d'abord et avant tout envisagée en tant que support de la parole :

Les étrangers blêmes, parfois si ridicules, ont beaucoup d'ingéniosité : ils tatouent leurs étoffes blanches de petits signes noirs qui marquent des noms, des rites, des nombres. Et ils peuvent, longtemps ensuite, les rechanter à loisir.

Quand, au milieu de ces chants – qui sont peut-être des récits originels –, leur mémoire hésite, ils baissent les yeux, consultent les signes, et poursuivent sans erreur. Ainsi leurs étoffes peintes valent mieux que les mieux nouées des tresses aux milliers de nœuds. [...]

Or, Paofaï – ayant incanté jadis contre les hommes au nouveau-parler ; ayant dénoncé les fièvres et les maux dont ils empliraient ses terres ; les ayant méprisés pour leur petitesse et leurs maigres appétits –, Paofaï, néanmoins, se prend à envier leurs signes.

Mais leurs signes, peut-être, ne sont pas bons à figurer le langage maori ? S'il en existait d'autres pour sa race (p. 106) ?

Paofaï partira à la recherche de signes appropriés aux Maori au cours d'un long voyage qui le mènera tout près de l'île d'Havaï-i (l'une des îles Samoa), la terre originelle selon les mythes polynésiens, puis jusqu'à l'île de Pâques, où – lui a-t-on dit – les gens sculptent le bois pour inscrire les noms. Mais il revient déçu de son voyage, ayant constaté que ces « Bois-intelligents » sont aussi limités que les tresses nouées et qu'ils se bornent à raconter ce que l'on sait déjà. Il s'interroge : « Comment fixer, avec ces mots et ces figures épars, une histoire que d'autres – qui ne la sauraient point d'avance, – réciteraient ensuite sans erreur ? » (p. 169). Alors que ses compagnons se contentent des leçons de lecture données par le missionnaire, Paofaï enclenche quant à lui une réflexion sur l'écriture et la lecture afin d'inventer un modèle qui permettrait de maintenir

les Paroles vivantes⁹⁸, d'intégrer la lecture dans la culture d'origine, plutôt que de la détruire. C'est dans le fond le rapport de pouvoir entre la parole et l'écriture qui est en jeu ici : l'adoption des signes écrits a brisé le lien qui unissait la voix de l'homme aux voix puissantes de l'île, celles du vent et du récif. La lecture orale ne donne qu'un filet de voix, trop faible, trop triste, inapte à dire la joie de vivre des Anciens Maoris. Cela dit, on pourrait se demander si la « bi-langue » proposée par Segalen dans ce roman n'a pas ouvert sans le savoir un espace de jeu dans lequel la quête de Paofaï pouvait enfin aboutir. Le paradoxe est le suivant : c'est un récit écrit qui parvient à faire revivre une civilisation de tradition orale. Si l'Académie tahitienne, fondée en 1972, a décidé de traduire ce roman en tahitien, c'est qu'elle voyait dans ce texte un moyen pour les Polynésiens de « renouer les fils qui les rattachent à leur passé culturel⁹⁹ », de conserver et de promouvoir la langue tahitienne. Il semble bien que ce soit l'hybridité culturelle constitutive du texte segalenien qui a rendu souhaitable son intégration dans le patrimoine de l'Académie tahitienne. La langue orale tahitienne, ayant connu une dizaine de graphies différentes depuis l'arrivée des premiers missionnaires, demeure toujours subordonnée à une autre langue, certes, mais elle a tout de même trouvé, semble-t-il, un modèle d'écriture mieux approprié que celui que les colonisations successives lui ont imposé.

Si Paofaï refuse jusqu'à la fin d'apprendre à lire, il subit sans le savoir l'un des charmes les plus fascinants que possède la lecture, celui de faire voyager. En partant en quête d'une écriture qui serait mieux appropriée à son peuple que celle des Blancs, il se hausse en effet au rang de voyageur, tout près des dieux :

Les hommes qui pagaient durement sur les chemins de la mer-extérieure, et s'en vont si loin qu'ils changent de ciel, figurent, pour ceux qui restent, des sortes de génies errants. [...] Certains atua [...] n'apparaissent rien d'autre que ces voyageurs premiers, hardis vogueurs d'île en île, découvreurs de terre sans nom qu'ils sacraient d'un nom familier, et conducteurs infailibles vers des pays qu'on ignore (p. 97).

98. L'épisode où Térîi rencontre le vieux prêtre sur l'île d'Havai-i est intéressant à cet égard. En effet, plutôt que de recueillir les paroles de l'ancien, des paroles mythiques qui relatent l'origine du peuple maori, le jeune homme s'endort. Ce qui fait que le lien est définitivement rompu : les paroles sont belles et bien mortes.

99. Henri Lavondes, *op. cit.*, p. 182.

Ce trajet « vers des pays qu'on ignore », c'est aussi celui du lecteur des *Immémoriaux*, un trajet qui occasionne des mouvements de distanciation, qui déclenche une tension de soi vers ce qui est autre, un déplacement vers les limites géographiques, linguistiques et culturelles, qui met en œuvre un processus d'altération. En nous plongeant mentalement dans un univers de tradition orale, en nous faisant prendre conscience du silence, que l'on est amené à briser en ne pouvant s'empêcher de balbutier par moments à voix haute (surtout, ne pas oublier : u se prononce ou), en essayant de toucher du palais les paroles d'une langue lointaine, l'acte de lecture devient le moyen de tisser un lien imaginaire entre la parole et l'écrit, un lien rompu jadis entre la tresse « Origine-du-verbe » et les feuillets tatoués de noir. Se renforce dès lors l'un des pouvoirs incontestés de la lecture, celui de rendre possible l'expérience de l'altérité sans devoir partir de l'autre côté de la planète, de transformer à loisir l'interface qui nous relie au monde, de se laisser porter par les vagues de ce registre changeant, de s'abandonner à l'écho des voix. La voix du vent dans les arbres et la voix du récif hurlant au large ne se sont pas tues : peut-être suffit-il de tendre l'oreille attentivement pour discerner la rumeur des paroles oubliées.

D'ailleurs, à bien y penser, si le récif représente l'un des motifs privilégiés chez Segalen, c'est peut-être parce qu'il sous-tend une certaine conception de l'altérité. Dans les pages qui suivent, je tenterai de montrer que le récif peut être interprété comme une véritable figure de pensée associée à l'idée de limite, une figure qui s'oppose à une autre figure marine, celle de la vague, abondamment reprise par Le Clézio, chez qui la réflexion sur l'altérité prend la forme du métissage, du brassage culturel.

2.5. Figures de la mer chez Segalen et Le Clézio : du récif à la vague

Si Victor Segalen a acquis la réputation d'être un écrivain qui n'aimait pas la mer, ni la navigation, il n'en demeure pas moins que son premier voyage en mer a joué un rôle primordial dans son rapport à l'écriture, ce que l'on peut dire aussi de Jean-Marie Gustave Le Clézio, dont la fascination pour

la mer est quant à elle bien connue¹⁰⁰. En tant que médecin travaillant dans la marine, Segalen a traversé trois océans et consacré plusieurs de ses textes aux îles du Pacifique, notamment *Les immémoriaux*, *Le maître-du-jour* et le *Journal des îles*. Chez Le Clézio, l'élément marin occupe une place prépondérante dans les trois récits ayant pour cadre l'océan Indien, *La quarantaine*, *Le chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*, dans la longue nouvelle se déroulant sur l'océan Atlantique, intitulée *Hasard*, de même que dans *Étoile errante*, où l'on traverse la mer Méditerranée, et dans *Raga*, un récit de voyage dans le Pacifique. Si le réseau hydrographique se compose des mêmes océans, en revanche, les figures associées à la mer dans les œuvres des deux auteurs suggèrent deux manières très différentes d'envisager le rapport à ce qui est autre. La mer suscite chez de nombreux écrivains le sentiment de l'infini, alors qu'elle engendre chez d'autres celui de la limite : le choc des vagues se fracassant sur le rocher ou sur le récif corallien recèle un pouvoir de fascination hors du commun en ce qu'il fait naître l'idée de la limite, de l'altérité. On est loin ici de la fluidité propre au mouvement du ressac, déplaçant sans cesse les motifs recueillis sur les différents rivages, brassant les cultures de manière inédite et insufflant aux vagues un pouvoir régénérateur. Altérité et exotisme d'un côté, brassage ou métissage culturel de l'autre : telles sont les questions fondamentales qui sous-tendront ma réflexion sur le rapport entre la mer et l'écriture chez ces deux auteurs, dont l'ascendance bretonne n'est peut-être pas totalement étrangère au fait que l'on rencontre plusieurs figures marines dans ces œuvres.

La mer et l'écriture

Né à Brest, dans une ville portuaire, Victor Segalen comptait dans sa famille un oncle maternel médecin de marine dont les deux fils ont occupé des emplois liés à la mer : amiral pour l'un, médecin de marine pour l'autre. Ses études ont également eu lieu dans des villes portuaires : Bordeaux, d'abord, puis Toulon, son lieu de stage. Il s'est ensuite rendu au Havre, d'où il s'est embarqué pour sa première mission, à destination de Tahiti. On peut donc dire que, dès son plus jeune âge, une certaine proximité

100. C'est ce que montre l'étude lexicale de la mer faite par Margareta Kastberg Sjöblom dans son livre *L'Écriture de J.-M. G. Le Clézio. Des mots aux thèmes* (Paris, Honoré Champion, 2006, p. 226-233).

s'établit entre Segalen et la mer. Étouffant dans une famille à la morale religieuse stricte, il n'a échappé à la dépression nerveuse qu'en prenant la fuite à travers l'océan. Sa vie a été ponctuée de voyages au long cours, de missions maritimes ou archéologiques. Tout au long de sa vie, son port d'attache est resté le Finistère, cet endroit d'où l'on peut toujours repartir, car c'est « là où la terre finit ».

Jean-Marie Gustave Le Clézio est né lui aussi dans une ville portuaire, mais au bord de la Méditerranée, à Nice plus précisément, et compte parmi ses ancêtres des hommes ayant eu des métiers liés à la mer : le roman *Révolutions* retrace le parcours de l'un de ses aïeuls, parti de Lorient en Bretagne pour s'établir en tant qu'armateur à l'île de France, renommée plus tard l'île Maurice. L'imaginaire familial est « ancré » dans la mer, pourrait-on dire, puisque certains membres de la famille ont tenté de retourner à l'île Maurice, alors qu'un autre a passé sa vie à sillonner les mers à la recherche d'un trésor, tel un corsaire égaré dans le siècle. Le Clézio a lui-même traversé plusieurs mers et océans et choisi dernièrement comme port d'attache un petit village sur la côte bretonne, près de Douarnenez, pas très loin du lieu de naissance de Segalen. L'importance de la mer dans son œuvre est bien connue ; il a d'ailleurs confié à Pierre Lhoste que, pour lui, « [l]a mer, c'est justement la poésie. La mer, ça doit être ce bassin inépuisable vers lequel les hommes sont allés depuis des siècles, sur lequel ils se sont penchés¹⁰¹. »

Doit-on s'étonner du fait que l'écriture a partie liée avec l'élément marin pour chacun de ces deux auteurs ? On sait que Segalen a écrit un journal de voyage intitulé « A Dreuz an Arvor » que l'on pourrait traduire par « À travers l'Arvor », c'est-à-dire l'Armor, l'Armorique¹⁰², lors de randonnées à bicyclette en Bretagne avec son ami Émile Mignard, sur la côte du Finistère Sud d'abord, puis dans les monts d'Arrée en pleine forêt de Huelgoat. Toutefois, le journal qu'il tient à partir de 1902 et qui sera publié dans la collection Bouquins sous le titre de *Journal des îles*¹⁰³ n'est plus un

101. Pierre Lhoste, *Conversations avec J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 41-42.

102. Dans la présentation des *Voyages au pays du réel : œuvres littéraires*, de Victor Segalen, publié aux Éditions Complexes en 1995, Michel Le Bris indique que « A Dreuz peut aussi signifier "l'avancée un peu zigzagante de quelqu'un légèrement éméché" » (p. 32).

103. Victor Segalen, *Journal des îles*, dans *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 396-479. Il faut préciser que ce titre n'est pas de lui. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées directement dans le texte par le folio placé entre parenthèses.

journal pour soi, mais bien, comme il l'explique dans une lettre à sa femme, un journal « ouvert », un « moyen de métier¹⁰⁴ ». Sa division en trois parties suit un itinéraire géographique : « De Brest à Tahiti (octobre 1902-janvier 1903) », « Tahiti et les îles du Pacifique (janvier 1903-septembre 1904) », « De Tahiti à Toulon (septembre 1904-février 1905) ». Je reviendrai plus loin sur les occurrences liées à la mer dans ce journal. Rappelons simplement que c'est pendant l'escale à New York que Segalen a écrit son premier poème, que le projet des *Immémoriaux* a pris forme lors du premier séjour à Tahiti et que la première note de l'*Essai sur l'exotisme* a été rédigée « [e]n vue de Java, [en] octobre 1904 », c'est-à-dire à bord du navire qui le ramenait à Toulon. Autant de coïncidences frappantes ne peuvent conduire qu'à la conclusion selon laquelle le voyage en mer déclenche l'écriture.

Le Clézio, quant à lui, écrit son premier roman durant le voyage en bateau qu'il fait en compagnie de sa mère à sept ans et qui le conduit de la France au Nigeria, là où son père, qu'il n'a encore jamais vu, travaille comme médecin. Cet épisode sera relaté dans le roman *Onitsha*, publié quarante-quatre ans plus tard, roman que j'analyserai un peu plus loin. En effet, le premier chapitre, intitulé « Un long voyage », reprend le titre de ce premier roman non publié et met en scène un jeune garçon de huit ans qui se réfugie dans sa cabine pour écrire en attendant de rencontrer son père au Nigeria. Selon Isa Van Acker, cela

révèle non seulement l'attirance que Le Clézio éprouve envers l'univers marin et le voyage en mer, mais surtout sa fascination pour le récit qui le raconte, instaurant dès le début un rapport à la fois étroit et ambigu entre l'aventure et l'écriture¹⁰⁵.

Comme pour Segalen, on peut dire que le voyage en bateau déclenche l'écriture chez Le Clézio. Cela dit, il ne suffit pas de relever des coïncidences biographiques. Encore faut-il que la cartographie des œuvres elle-même appuie cette hypothèse d'un rapport étroit entre l'écriture et la mer.

104. Voir la préface de ce texte dans le tome 1 des *Œuvres complètes* de Victor Segalen, *op. cit.*, p. 395.

105. Isa Van Acker, « L'aventure maritime dans *Le chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation », dans Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault (dir.), *Lectures d'une œuvre. J.-M. G. Le Clézio*, Saint-Quentin-en-Yvelines, Éditions de l'Université de Versailles, 2004, p. 83.

Mappemondes, cartes et récifs

Bien qu'une mappemonde soit requise pour lire chacun des auteurs, il n'est nul besoin de connaître avec précision les océans Arctique et Antarctique, car ils sont absents des deux œuvres. En retraçant la traversée de l'océan Atlantique et de l'océan Pacifique, le *Journal des îles* fait part de la déception qui attend l'amateur de planisphères une fois qu'il est confronté au réel :

Les symboles, les schèmes et les figures des choses m'ont souvent donné plus de joies que les objets eux-mêmes. Le Grand Océan, ces zones de l'intertropique, cette poussière de monde qu'est la Polynésie, j'éprouvais jadis plus d'étonnement à les traverser du regard, sur un grand planisphère, qu'à les parcourir maintenant en leur réalité quotidienne, en leur actualité morne (p. 413).

Pourtant, le secours des sinistrés du cyclone donne lieu à des descriptions saisissantes des îles et des rivages. En même temps que le rapport intitulé « Vers les sinistrés », demandé par le gouverneur Petit et paru dans la revue *Armée et marine* le 17 avril 1903, Segalen dessine une carte afin d'indiquer l'itinéraire de *La Durance*, l'avis transport à bord duquel il voyage et écrit (p. 515). La ligne en pointillé évoque le trajet entre les îles de l'archipel des Paumoutou et Tahiti, tandis que les flèches indiquent la direction suivie. Situées en fonction des latitudes et des longitudes, les formes rondes ou elliptiques sont toutes accompagnées de toponymes et dessinées à l'aide d'un trait double : doit-on y voir une simple fantaisie de l'auteur ou bien une volonté d'inscrire la ligne formée par les récifs coralliens et entourant les îles ? Ce qui semble évident, c'est que l'écriture de la carte (et plus tard l'écriture elle-même ?) permet de jeter pardessus bord l'indifférence face à l'« actualité morne » des îles. En effet, le geste cartographique consiste à transformer la « poussière de monde » en figures et en symboles, ce qui renvoie aux joies éprouvées à l'observation de la planisphère, à la lecture des « symboles, des schèmes et des figures des choses ».

Segalen montre par ailleurs beaucoup d'intérêt pour les embarcations construites par les Polynésiens et pour l'art de naviguer :

Ces grands promeneurs-de-mer qu'étaient les anciens Polynésiens, sans cesse au voyage au long cours, ont couvert le Pacifique d'un réseau hasardé dont une maille a fort bien pu atterrir à la Grande Rapa [l'île de Pâques]. Ils avaient de fortes embarcations, remontant très peu au vent, sans doute, mais susceptibles, dans les brises d'ouest, de faire un long parcours (p. 442).

Dans le roman *Les immémoriaux*, le périple en mer effectué par les personnages tahitiens en quête de l'île des origines, Havaï-i, est lui aussi accompagné d'une carte dessinée par Segalen, titrée le « Voyage de Térïï » (p. 165). Cette fois, ce sont les mouvements de toutes sortes qui prédominent : les courants équatoriaux nord et sud, le contre-courant, la houle (soulignée par trois flèches aux pennes bien marquées), l'alizé, les directions prises par la pirogue et le baleinier. Les îles sont réduites à des points, plus ou moins gros, mais toujours situés précisément sur l'espace quadrillé des parallèles et des méridiens. La carte révèle ici les connaissances et l'expérience d'un navigateur. Le propre parcours de Segalen dans le Pacifique s'inscrit dans ce réseau, comme une nouvelle maille dessinée sur la carte de l'océan. En effet, les multiples cartes et dessins effectués tout au long du trajet du retour témoignent de cet intérêt pour les routes d'eau. Segalen ajoute tout d'abord à son journal un dessin du détroit de Torrès, indiquant l'emplacement du port Kennedy sur la côte australienne, juste en face de la Nouvelle-Guinée (p. 448). Après la mer de Corail, le bateau arrive dans la mer de Java (le schéma de l'itinéraire se trouve p. 447) et parvient dans l'océan Indien par le détroit de la Sonde. La mer Rouge conduit le voyageur aux portes du désert et lui permet de prendre de « véritables bains de grand air libre et lumineux ; des bains de lumière avec, comme *limites*, le grand horizon-cercle » (p. 468, je souligne). Puis c'est la traversée du canal de Suez, la navigation en Méditerranée, de Port-Saïd à la mer Tyrrhénienne en passant par la Crète, et enfin l'accostage dans la rade de Toulon. Ces cartes ponctuent tout le trajet en mer : si le bateau ne laisse aucune trace dans son sillage, en revanche les traces jetées sur le papier témoignent d'un parcours à la fois scriptural et géographique, les deux dimensions étant liées ici de manière indéfectible. Aux paysages écrits – « La mer de Corail, cela fait surgir une large surface irisée, étroitement sertie d'une *frange de récifs bruissants*. Cela est bleu, pailleté et cristallin » (p. 446, je souligne) – et aux cartes indiquant l'itinéraire du bateau, il faut ajouter les croquis. Il est assez frappant de constater que tous les dessins faits en cours de navigation sont sans exception des paysages vus

de la mer ou se déployant devant un horizon marin : le Morne de Tahiti (« Les contreforts de Toutira », p. 438), une église en ruine à Manga Reva (p. 443), les monts des îles Sous-le-Vent (« Opoa Rohutu Teaetapu », p. 445).

Dans l'œuvre de Segalen, les textes et les cartes consacrent la primauté de l'océan Pacifique, qui « boit les quatre autres océans ». Voici en effet comment se construit le paysage marin dans le texte inachevé inspiré de la vie de Gauguin aux Marquises, *Le maître-du-jour* :

[L]à-bas, dans la plus grande solitude marine, en plein milieu du *Pacifique*, qui boirait à lui seul les quatre autres grands océans, là-bas des milliers de petites terres rondes et hautes, ceinturées de corail et diadémées de monts, riaient et scintillaient en éclaboussant leurs feux (p. 295, je souligne).

Qu'il s'agisse de la ceinture de corail, de la « frange de récifs bruisants » ou encore de la « voix houleuse¹⁰⁶ » du récif qui se fait entendre du début à la fin des *Immémoriaux*, tous ces motifs évoquent la force considérable de l'eau, dont les assauts répétés sur les rochers créent un mouvement incessant et beaucoup de bruit. Le minéral s'inscrit au cœur du paysage marin, occasionnant un choc à la fois sonore et visuel, comme si l'éclat des vagues heurtant avec violence les falaises granitiques de la Bretagne ne pouvait se faire entendre que par le détour d'un autre océan, grâce aux échos répétés des vagues sur ses récifs coralliens.

De la Méditerranée à l'océan Indien

Si l'on peut facilement établir la primauté de l'océan Pacifique et de la poussière de monde qu'il renferme chez Segalen, en revanche, il est difficile de dire quelle mer ou quel océan arrive au premier rang dans l'œuvre de Le Clézio. Est-ce la Méditerranée ? C'est ce que Marina Salles semble vouloir nous dire dans son article intitulé « La mer intérieure de J.-M. G. Le Clézio¹⁰⁷ », qui étudie de près la représentation de la ville de Nice dans les romans et nouvelles ainsi que dans un texte consacré à « Nice, port de mer », servant de préface au livre de Jean-Paul Potron, *Nice, cent ans 1860-1960*¹⁰⁸.

106. Victor Segalen, *Les immémoriaux*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 11. Voir la partie précédente.

107. Marina Salles, « La mer intérieure de J.-M. G. Le Clézio », *Cahiers Le Clézio*, n° 1, 2008, p. 149-166.

108. « Nice, port de mer », préface du livre de Jean-Paul Potron, *Nice, cent ans 1860-1960. Cent ans d'histoire politique par le professeur Paul Isoart*, Nice, Éditions Gillette, 1997, cité dans Marina Salles, *ibid.*

Il est vrai que plusieurs récits se déroulent dans cette ville, alors que d'autres évoquent une traversée de la Méditerranée. C'est le cas de *Désert*, de *Révolutions*, de *Poisson d'or*, et surtout d'*Étoile errante*, un roman dans lequel cette mer intérieure joue un rôle central, comme nous le verrons dans le dernier chapitre :

La mer est si belle, avec sa houle lente qui vient de l'autre bout du monde. Les vagues cognent contre la côte en faisant un bruit d'eau profonde. Je ne pense plus à rien. Je regarde, mes yeux parcourent sans se lasser la ligne nette de l'horizon, scrutent la mer balayée par le vent, le ciel nu¹⁰⁹.

Mais que dire alors de l'océan Indien ? La critique rassemble habituellement les trois récits qui s'y déroulent en un cycle à l'intérieur de l'œuvre en raison de l'homogénéité géographique qui les caractérise. C'est peut-être dans *Le chercheur d'or* que la fascination pour l'océan apparaît la plus manifeste¹¹⁰. L'incipit donne en effet le ton au récit : « Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer¹¹¹. » Par ailleurs, *La quarantaine* a ceci de particulier que le livre s'ouvre sur une carte de l'île Plate. L'examen minutieux de l'évolution des paysages marins, des personnages métis, des trajets en bateau effectués et des rivages quittés ou atteints permet d'observer sous différents angles l'adaptation au milieu et le phénomène du brassage culturel¹¹². C'est en effet parce qu'il se met à l'écoute de son environnement que le héros, Léon, cesse de se sentir prisonnier dans l'île : « Je ne comprends pas comment c'est possible, mais je reconnais chaque parcelle, chaque détail, les vagues, les courants qui changent la couleur de la mer, les écueils. Je ne me sens plus prisonnier¹¹³. » De la même façon, le lecteur est conduit à tisser des liens entre les rivages méditerranéens, indiens et mauriciens, entre chacune des composantes de l'identité représentées dans le texte, ce qui lui permet de saisir les subtilités de ce maillage très serré propre aux îles de l'océan Indien.

109. J.-M. G. Le Clézio, *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992, p. 162.

110. Cela a déjà été relevé par de nombreux critiques, parmi lesquels Claude Cavallero (« Le pays de la mer », dans *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009, p. 207-232 ; voir aussi son article « Land of the sea : le pays de la mer de J.-M. G. Le Clézio », *L'information littéraire*, vol. 45, n° 5, 1993, p. 35-40).

111. J.-M. G. Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985, p. 13.

112. Voir la section 3.1.

113. J.-M. G. Le Clézio, *La quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995, p. 166.

La mer, figure de la limite

Les mers sont donc au cœur du mouvement vers le lointain qui traverse les textes de Segalen et de Le Clézio, exerçant une force à laquelle on ne peut résister. Comme le rappelle Thierry Hentsch dans son ouvrage *La mer, la limite*, publié en 2006, juste après sa mort, la mer constitue un paysage paradoxal :

Contemplée du rivage, la mer donne ensemble l'idée d'infini et de limite. La mer ne finit pas à la ligne précise et toujours mobile de l'horizon. Elle a au loin d'autres rives, semblables à celles que j'ai sous les yeux, là où, tout près, l'infini de la mer s'achève. [...] La rencontre exacte du sable et de l'eau, ses hasards, ses courbes imprévues évoquent en nous une affinité profonde. Elles rappellent la nécessité de la frontière et invitent inlassablement à la fluidité de toute limite¹¹⁴.

Tout en établissant la nécessité de la frontière, de ce qui borne l'identité, les connaissances, la mer ouvre l'horizon : « En elle, la limite respire¹¹⁵ », nous dit Hentsch. La vague se déplace et change sans cesse la limite de la mer ; la frontière entre l'eau et le sable est mouvante, c'est ce qui la distingue de la frontière établie sur terre, qui prend la forme du mur, des barbelés, des bâtiments de la douane. Ces frontières-là ne respirent pas, elles enferment. La mer est une entité fluide qui empêche toute fixité et qui rappelle le caractère mouvant du signe. À cet égard, elle peut être considérée comme une figure de l'altérité des frontières : impossible à cerner par l'esprit, résistant à toute saisie intellectuelle, elle propulse vers l'ailleurs, elle nous fait imaginer un au-delà de l'eau, des rives lointaines où d'autres communautés se sont installées, elles aussi tournées vers la mer ou au contraire lui tournant le dos. Prendre la mer, dès lors, c'est céder au mouvement qui entraîne au loin, en dehors de nous-mêmes, vers un ailleurs aux contours indéfinis, ce qui occasionne souvent un choc, la découverte d'un monde en tous points différent de celui qui a été quitté. Thierry Hentsch nous rappelle que :

La limite, la frontière, la délimitation, le territoire font partie des conditions primordiales de l'existence – animale et humaine. Et chez l'homme [...], la faculté de discerner ne s'exerce pas seulement ni même principalement

114. Thierry Hentsch, *La mer, la limite*, Montréal, HélioTropé, 2006, p. 13.

115. *Ibid.*, p. 14.

à l'égard de l'espace physique qui l'entoure, mais dans cet autre paysage, intérieur, qu'il promène partout avec lui et qu'on appelle l'imaginaire. Nos représentations mentales nous sont aussi nécessaires que le creux de la main, sans elles l'esprit, la conscience se perdraient dans les sables¹¹⁶.

La limite se dessine également entre le sujet et l'objet, entre l'environnement découvert sur l'autre rivage et l'imaginaire, cette interface qui s'interpose constamment dans notre rapport au monde.

L'exotisme et l'idée de limite

Le choc de l'exotisme, le sursaut dont Segalen parle dans ses notes, a lieu à l'instant où l'altérité révèle sa présence, sans toutefois donner accès au sens. Le préfixe « exo » a de plus l'avantage d'indiquer la direction que prend ce mouvement, en dehors de soi, vers l'extérieur, autrement dit d'envisager l'altérité comme une tension. Dans l'exotisme géographique, celui qui a été le plus exploré par Segalen, deux forces contraires peuvent être distinguées : d'une part, l'attrance pour ce qui est autre engage une projection imaginaire, qui à son tour déclenche un déplacement géographique, un voyage dans le monde réel ; d'autre part, le choc produit au contact de l'altérité trouble le voyageur soumis à un environnement qui lui est étranger. Il s'agit bien ici de « l'apostrophe du milieu au voyageur, de l'Exotique à l'Exote qui le pénètre, l'assaille, le réveille *et le trouble*¹¹⁷ ». Cet effet d'étrangeté est de l'ordre de la sensation, du plaisir des sens, puisque l'auteur parle de savourer, de déguster le divers ; il s'agit d'une sensation éphémère étant donné que le caractère de nouveauté s'é mouss e après un certain temps. L'effet déstabilisant et la part irréductible de l'altérité sont sans doute les aspects les plus intéressants de la redéfinition de l'exotisme selon Segalen¹¹⁸.

116. *Ibid.*, p. 37-38.

117. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, op. cit., p. 21, l'auteur souligne.

118. Nombreux sont ceux qui ont repris les réflexions de Segalen sur l'exotisme et le divers. Dans le domaine littéraire, soulignons les essais de Kenneth White sur la géopoétique, l'étude de Bruno Thibault portant sur la métaphore exotique chez Le Clézio (*J.-M. G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009) ou encore la reprise par Édouard Glissant des propositions segaleniennes. Voir à ce sujet l'essai de Jean-Pol Madou, *Édouard Glissant : de mémoire d'arbres* (Amsterdam, Rodopi, 1996) et l'article de Jean-Louis Cornille, « Glissant est-il égal à Segalen ? » (*French Studies in Southern Africa*, n° 32, 2003, p. 1-13). Jean-Yves Magdelaine a réuni pour sa part l'esthétique du divers, la poétique de la relation et la géopoétique dans son ouvrage intitulé *Les chasseurs d'espaces. De l'explorateur des espaces géographiques au nomade sédentaire*, op. cit.

Je conviens de nommer « Divers » tout ce qui jusqu'à aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est Autre ; – c'est-à-dire dans chacun de ces mots de mettre en valeur dominante la part du Divers *essentiel* que chacun de ces termes recèle¹¹⁹.

Il faut bien comprendre que, pour Segalen, la saisie du Divers se double d'un constat d'« incompréhensibilité éternelle » entre les cultures. Il fait peu de cas des échanges humains, de ces rencontres qui occasionnent un partage des regards et qui invitent à investir l'espace même de la frontière. C'est comme si l'idée de la limite s'imposait à la fois comme source d'une tension vers ce qui est autre, mais aussi comme barrière entre soi et l'autre, comme un récif impossible à franchir. La limite, qui tient peut-être davantage chez lui du minéral que de l'eau, ne semble pas posséder la fluidité qu'y perçoit Hentsch. Le brassage culturel n'est pas même envisageable dans son œuvre, au contraire de bien d'autres écumeurs de mer.

Le brassage culturel, les vagues et la fluidité

Dans son *Introduction à une poétique du Divers*, Glissant définit le « Chaos-monde » comme « le choc, l'intrication, les répulsions, les attirances, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine¹²⁰ ». Deux glissements intéressants se produisent ici par rapport à la définition de Segalen : d'abord, pour Glissant, le choc du divers se produit au contact d'un élément *culturel* autre et non pas en fonction de « ce qui est autre » (et qui peut aussi bien être un environnement physique qu'un animal, une pierre, un individu, etc.) ; ensuite, c'est en fonction d'un contexte bien particulier, celui de la Caraïbe, que l'auteur échafaude sa *Poétique de la Relation*. La réflexion sur l'altérité et le divers conduit à l'élaboration du concept de créolisation, issu du registre linguistique :

119. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, op. cit., p. 82, l'auteur souligne.

120. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, op. cit., p. 62.

Le mot « créolisation » vient bien entendu du terme créole et de la réalité des langues créoles. Et qu'est-ce qu'une langue créole ? C'est une langue composite, née de la mise en contact d'éléments linguistiques absolument hétérogènes les uns par rapport aux autres¹²¹.

C'est parce que des éléments hétérogènes, venant de cultures différentes, se sont retrouvés dans une zone frontière pendant longtemps qu'une langue composite a pu se créer. Glissant fait souvent appel à la figure de l'archipel, renvoyant à l'arc formé par les îles de la Caraïbe, pour illustrer sa pensée :

Cette région [la Caraïbe] a toujours été un endroit de rencontre, de connivence, en même temps que de passage vers le continent américain. Je la définirais, par comparaison avec la Méditerranée, qui est une mer intérieure, entourée de terres, une mer qui concentre (qui, dans l'Antiquité grecque, hébraïque ou latine, et plus tard dans l'émergence islamique, a imposé la pensée de l'Un), comme au contraire une mer qui éclate les terres éparpillées en arc. Une mer qui diffracte. La réalité archipélique dans la Caraïbe ou dans le Pacifique, illustre naturellement la pensée de la Relation, sans qu'il faille en déduire quelque avantage de situation que ce soit.

Ce qui s'est passé dans la Caraïbe, et que nous pourrions résumer dans le mot de créolisation, nous en donne l'idée la plus approchée possible. Non seulement une rencontre, un choc (au sens ségalénien), un métissage, mais une dimension inédite qui permet à chacun d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert, perdu dans la montagne et libre sous la mer, en accord et en errance¹²².

Ce qui m'intéresse ici, c'est l'opposition marquée entre la Méditerranée, d'un côté, vue comme une mer qui concentre, et, de l'autre côté, l'Atlantique et le Pacifique, des océans qui diffractent. Mer intérieure, repliée sur elle-même, imposant tour à tour la domination d'un empire sur l'ensemble de la région pendant des siècles, la Méditerranée a pu être envisagée à certaines époques sous l'angle de la force centrifuge. Mais de nombreuses études ont montré que c'est seulement depuis la chute de Grenade qu'elle est perçue comme une frontière séparant de tout temps des peuples irréconciliables¹²³ :

121. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 17.

122. *Ibid.*, p. 46.

123. Voir à ce sujet l'ouvrage de Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1988.

Penser « frontière », c'est voir une ligne se dessiner dans notre tête. Mais nous préférons encore que la géographie s'en charge. On aime à dire que les crêtes, les cours d'eau constituent des frontières « naturelles ». La nature se porte au secours de l'imagination et simplifie les tractations diplomatiques : elle offre un tracé sûr¹²⁴.

C'est cette conception toute faite de la frontière qui nous fait voir la Méditerranée comme une mer séparant les continents, alors que, dans les faits, elle a également uni de multiples rivages et joué le rôle d'un véritable creuset culturel. D'ailleurs, il s'agit de l'un des exemples retenus par Laplantine et Nous dans l'ouvrage qu'ils ont dirigé, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi* :

[...] l'espace méditerranéen [...] est celui d'un processus d'intrication étroite et de transformation des cultures les plus diverses, d'un mouvement de rencontre continu entre l'Orient et l'Occident. Dans ce mouvement qui a donné lieu au plus grand brassage qu'ait connu l'humanité jusqu'à la découverte des Amériques, il convient d'insister sur le rôle de la ville ainsi que de la mer elle-même¹²⁵.

C'est également la vision de Le Clézio, qui perçoit Nice comme « un creuset de toutes les cultures », un lieu de « brassage de tant de peuples, d'idées, d'images¹²⁶ ». Un brassage culturel issu entre autres du mouvement des vagues qui ont amené les bateaux et leurs occupants aux langues diverses, les objets de toutes provenances, les idées et les multiples manières de penser le monde, aussi, échouées sur les rivages comme si elles obéissaient également au mouvement du ressac. Ce brassage doit-il être conçu à l'aune du métissage, de l'hybridité ou encore de la créolisation¹²⁷ ? Difficile de passer outre l'ambiguïté définitoire que recèlent ces termes. Les deux citations suivantes l'illustrent à leur façon, l'une

124. *Ibid.*, p. 19.

125. François Laplantine et Alexis Nous, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, J.-J. Pauvert, 2001, p. 388.

126. « Nice, port de mer », cité dans Marina Salles, *op. cit.*, p. 162.

127. Voir par exemple les ouvrages de François Laplantine et Alexis Nous, *Le métissage*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997 ; de Sherry Simon, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue éditeur, coll. « Les élémentaires », 1999 ; de Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 1998 ; ou encore l'article de Jean Benoist, « Métissage, syncrétisme, créolisation : métaphores et dérives », *Études créoles*, vol. 19, n° 1, 1996, p. 47-60.

provenant de Le Clézio, qui dit préférer le terme de métissage à celui de créolisation¹²⁸, alors qu'Édouard Glissant promeut la créolisation au détriment du métissage. Voici d'abord ce qu'écrit Le Clézio à ce sujet :

Pour moi, il est évident que la créolisation implique une certaine supériorité d'un élément composant la rencontre, c'est-à-dire un ordre social et politique lié à la plantation et à la colonisation. Métissage est simplement la rencontre de deux ou davantage éléments culturels (car on ne saurait parler de métissage racial vu que toutes les races sont métisses), mais sans doute s'agit-il d'un idéal difficilement réalisable et c'est pourquoi il a ma préférence¹²⁹.

Le Clézio ajoute qu'il rejette l'idée du métissage biologique en arguant que toutes les races sont métisses. Glissant choisit quant à lui la langue créole comme modèle de base pour l'élaboration de son concept, parce que l'autre réalité du métissage, qui concerne les rapports humains, renvoie à des éléments de valeur différente : le maître blanc ayant droit de vie ou de mort sur ses esclaves noirs, qu'il viole ou assujettit grâce à l'autorité dont il dispose.

La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation « s'intervalorisent », c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. Et pourquoi la créolisation et pas le métissage ? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. [...] la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être « équivalents en valeur » pour que cette créolisation s'effectue réellement¹³⁰.

En dépit des écarts concernant la définition que chacun prête à ces termes, le même phénomène est valorisé chez les deux auteurs : le brassage culturel né de la rencontre et de l'« intervalorisation » d'éléments culturels de différentes provenances, donnant lieu à la création de nouveaux éléments, imprévisibles quant à eux ; un processus soumis à différentes tensions et engageant une série de transformations, en perpétuel devenir. Comment s'étonner dès lors du fait que, chez Glissant aussi bien

128. C'est dans une correspondance avec Raymond Mbassi Atéba, auteur du livre *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, un ouvrage qui se situe justement dans le prolongement des réflexions de Glissant sur la créolisation, que Le Clézio explique qu'il « préfère le métissage et non la créolisation » (Paris, L'Harmattan, 2008, p. 274-275).

129. Correspondance avec Le Clézio du 14 novembre 2006, dans *ibid.*

130. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, *op. cit.*, p. 16-17.

que chez Le Clézio, l'écriture soit porteuse de figures marines (l'océan qui diffracte, l'archipel, la vague, le rivage) ? La fluidité n'est-elle pas inhérente au brassage culturel ?

Pour évoquer les rapports entre l'écriture et la mer chez Segalen et Le Clézio, il importe d'entrevoir deux mouvements complémentaires plutôt qu'opposés : l'exotisme suppose un mouvement vers l'extérieur, alors que le métissage impose l'idée d'un processus se situant à l'intérieur d'une zone frontière mouvante, d'un espace où les signes des différentes cultures se croisent et se défont sans cesse. La transformation s'effectue dans un espace en perpétuel mouvement, ce qui évoque l'idée de la fluidité, du registre aqueux. Autrement dit, si les prépositions « vers » ou « en dehors de » expriment bien le mouvement de tension de l'altérité des frontières, en revanche, c'est la préposition « dans » qui caractérise le mieux le phénomène du brassage culturel. Qu'il s'agisse d'une langue, d'une civilisation, de l'identité, d'une œuvre d'art, d'un système sémiotique, on suppose qu'au moins deux éléments provenant de différentes sémiosphères¹³¹ et ayant à l'origine un rapport d'altérité sont entrés en contact et que leur rencontre a provoqué la création d'un troisième terme, qui peut être un signe, une langue, la composante d'une identité, etc. Le brassage d'éléments hétérogènes peut à tout moment raviver le choc et engager une nouvelle transformation, c'est pourquoi on parle du caractère imprévisible du métissage ou de la créolisation, qu'on les envisage comme des processus en perpétuel changement, à l'image des vagues qui sans cesse reprennent leur mouvement initial. Ce sont des processus qui engagent le long terme, alors que l'altérité occasionne un choc, celui de la rencontre, un sursaut, c'est-à-dire un moment assez bref, une sensation éphémère. Cela dit, c'est par le truchement de formes hybrides savamment composées que le travail de l'écriture cherche à provoquer à nouveau chez le lecteur la sensation d'exotisme, à faire de lui un exote désireux à la fois de s'émerveiller face aux récifs parsemant les zones inconnues et de se laisser porter sur les vagues des mots, tel un bateau voguant vers d'autres rives.

131. Notion élaborée par Youri Lotman dans sa sémiotique de la culture (*La sémiosphère*, trad. du russe par Anka Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999).

Topographie
des espaces aquatiques
et désertiques chez

J.-M. G.,
LE CLÉZIO



3.1. Pour une approche géopoétique de l'espace romanesque

Comment analyser l'espace romanesque ? En le topographiant à l'aide de cartes, comme le font les géographes ? On peut certes confectionner des atlas de la littérature, mais on peut aussi aller plus loin qu'un simple repérage. D'ailleurs, les géographes eux-mêmes ne font pas des cartes dans le seul but de transcrire les lieux ; toute carte répond à une motivation particulière. Si la découverte première d'un espace fictionnel donne souvent l'impression de s'immerger dans un autre univers, l'analyse conduit à revisiter tous ces lieux devenus familiers et à saisir avec plus d'acuité les lignes de force, les paysages et les subtilités de l'espace romanesque. Entre les deux pôles du texte littéraire, l'écriture et la lecture, j'ai choisi de privilégier le second pour la bonne et simple raison que c'est celui que je connais le mieux, pour l'avoir expérimenté maintes et maintes fois avec passion. Le critique littéraire, ou le chercheur en littérature, ne fait pas que traverser les lieux du roman en compagnie des personnages ; vient un moment où il les incorpore à son analyse, parfois à son insu, où il se livre à une topographie romanesque. Dans quelle mesure les conceptions spatiales propres au lecteur colorent-elles la topographie qui en résulte ? Sommes-nous condamnés à reconduire sans cesse les préconceptions ou les lieux communs dont nous sommes pétris ? Le roman peut-il nous amener à « lire » la Terre autrement ? Peut-il transformer notre rapport à l'espace réel ? Afin d'illustrer l'approche géopoétique du roman et de mieux comprendre l'élaboration des configurations spatiales, je prendrai

appui sur l'un des romans les plus géographiques¹ de J.-M. G. Le Clézio : *La quarantaine*. Publié en 1995, il a pour cadre l'océan Indien, et en particulier l'île Plate, située tout près de l'île Maurice².

L'espace romanesque et la géographie

La littérature a longtemps été considérée par les géographes comme un document, une archive pouvant témoigner d'un territoire donné à une époque révolue. Évidemment, les écrivains-géographes comme Julien Gracq, Sylvain Tesson ou Jean Morisset forment un groupe à part dans la mesure où leur écriture est teintée par leurs connaissances, leurs expériences professionnelles. De la même façon, un genre littéraire a fait exception : le récit de voyage, encore perçu comme étant à mi-chemin entre la littérature et la géographie³. Ainsi que je l'ai mentionné plus tôt, l'apparition de l'humanisme en géographie dans les années 1970⁴ a conduit certains géographes à se pencher sur le sens du lieu⁵, sur le rapport entre l'homme et la Terre⁶, sur l'acte de paysage⁷ et à envisager la littérature comme un nouveau terrain d'exploration⁸. La théorie littéraire elle-même a retenu l'attention de certains géographes comme Marc Brosseau, qui a décelé dans les romans une manière de faire de la géographie et qui s'est servi de la notion de chronotope pour analyser les œuvres littéraires⁹. Les recherches sur la littérature suscitent donc un intérêt grandissant

-
1. Je reprends ici la désignation proposée par Jean-Marc Moura dans son article « L'exotisme fin de xx^e siècle », *Revue de littérature comparée*, vol. 296, n° 4, octobre-décembre 2000, p. 533-553.
 2. J.-M. G. Le Clézio, *La quarantaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées directement dans le texte par le folio placé entre parenthèses.
 3. Voir à ce sujet l'ouvrage collectif dirigé par Michel Chevalier, *La littérature dans tous ses espaces* (Paris, CNRS Éditions, 1993), ainsi que celui dirigé par Pierre Rajotte, Anne-Marie Carle et François Couture, *Aux frontières du littéraire : le récit de voyage au XIX^e siècle* (Montréal, Triptyque, 1997).
 4. Antoine Bailly et Renato Scariati en proposent une synthèse dans leur ouvrage intitulé *L'humanisme en géographie* (Paris, Anthropos, 1990).
 5. Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Paris, InFolio, 2006.
 6. Éric Dardel, *L'homme et la Terre*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.
 7. Charles Avocat (dir.), *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984 ; Augustin Berque (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.
 8. Bertrand Lévy, « Géographie et littérature : une synthèse historique », *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, n° 146, « Géographie et littérature », 2006, p. 25-52. Un dossier sur le même thème a été publié en 2008 dans les *Cahiers de géographie du Québec* (n° 147) dirigé par Mario Bédard et Christiane Lahaie.
 9. Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

dans le champ de la géographie¹⁰. À cela, il faut ajouter le développement récent des recherches-actions portant sur les balades littéraires, les maisons d'écrivains ou toute autre entreprise de mise en littérature du territoire ou de médiation littéraire¹¹.

Du côté des théories littéraires également, un rapprochement semblable peut être observé. L'espace a longtemps été négligé dans ce domaine, sans doute en raison de la prédominance de l'histoire littéraire et de la réflexion sur le temps. Le caractère particulier de l'espace littéraire, que l'on ne saurait confondre avec l'espace réel, a surtout été abordé dans le cadre d'un questionnement général sur la référence. Formant l'une des composantes essentielles du texte littéraire, l'espace mérite pourtant d'être examiné de plus près. Les premiers travaux ayant porté sur l'espace romanesque, que l'on pense à Weisgerber, à Lutwack ou à Butor, n'ont guère fait appel à la géographie¹². C'est plutôt vers la philosophie que l'on s'est tourné, vers la poétique de l'espace de Bachelard, par exemple, ou encore vers la sémiotique, si l'on pense aux notions de sémiosphère et de frontière définies par Lotman ou encore aux études sur la spatialité de Denis Bertrand¹³. Depuis les années 1980, les travaux sur l'espace en littérature se sont multipliés et ont pris un caractère résolument interdisciplinaire¹⁴. Un atlas du roman européen a même été mis au point par

10. Notons également les études sur Jules Verne de Lionel Dupuy (*En relisant Jules Verne. Un autre regard sur les Voyages extraordinaires*, Besançon, La Clef d'Argent, 2005 ; *Jules Verne, l'homme et la terre. La mystérieuse géographie des Voyages extraordinaires*, Besançon, La Clef d'Argent, 2006), ainsi que les colloques qu'il a organisés à l'Université de Pau et des pays de l'Adour sur les rapports entre littérature et géographie ; ou encore les travaux sur le récit policier (n° 61 de la revue *Géographie et cultures*, 2007).

11. Voir par exemple l'appel de textes pour un numéro de la revue *Territoires en mouvement* sur le thème « Littérature et développement des territoires », une initiative de Mauricette Fournier (Université de Clermont-Ferrand).

12. Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1978 ; Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 1984 ; Michel Butor, « L'espace du roman », dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 48-58.

13. Youri Lotman, *La sémiosphère*, trad. du russe par Anka Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999 ; Denis Bertrand, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques », 1985.

14. Les recherches sur le récit de voyage, menées par Adrien Pasquali, Sarga Moussa et Christine Montalbetti, pour ne nommer que ceux-là, ont mis en évidence les stratégies discursives essentielles dans la représentation des lieux, instaurant dans ce cas un rapport étroit entre le vécu et l'écriture. Les réflexions sur l'espace en littérature se sont également développées – il suffit de penser aux réflexions de Pierre Jourde sur les *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au xx^e siècle* : *Gracq, Borges, Michaux, Tolkien* (Paris, José Corti, 1991), aux travaux de Michel Collot sur l'horizon (*L'horizon fabuleux*, 2 tomes, Paris, José Corti, 1988 ; *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989), le paysage (*La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011) et aux collectifs qu'il a codirigés (*Les enjeux du paysage*, Bruxelles,

Franco Moretti, qui a dressé des cartes des lieux de prédilection des romans publiés entre 1800 et 1900¹⁵. Plus récemment, une équipe de chercheurs suisses a lancé un vaste projet d'exploration cartographique de la littérature européenne¹⁶. Quant à l'imaginaire cartographique, il retient de plus en plus l'attention des littéraires et des romanciers, comme le montre bien Peter Turchi dans son ouvrage sur les cartes imaginaires¹⁷. Enfin, l'importance de la géographie est clairement affirmée dans les trois mouvements récents que sont la géographie littéraire, la géocritique et la géopoétique.

Géographie littéraire, géocritique et géopoétique

Dans son ouvrage intitulé *Pour une géographie littéraire*, Michel Collot passe en revue les différentes avenues empruntées pour penser le texte littéraire à l'aune de la géographie. Il rappelle les manifestations du « tournant spatial » apparu dans les années 1980 dans plusieurs disciplines – l'histoire, la philosophie, la géographie, les études littéraires – tout en montrant l'intérêt croissant des écrivains et des artistes envers l'espace depuis cette même époque. Ce livre rassemble plusieurs articles parus dernièrement et poursuit la réflexion entamée dans son séminaire doctoral sur la géographie littéraire, auquel il a invité un grand nombre de spécialistes afin de créer un réseau de chercheurs¹⁸. Il présente en détail la géocritique fondée par Bertrand Westphal ainsi que la géopoétique fondée par Kenneth White, qu'il situe à l'intérieur de la géographie littéraire de la manière suivante :

Le terme de « géographie littéraire » regroupe des orientations diverses, qu'il importe de distinguer tout en essayant de les articuler : des approches de type *géographique*, qui étudient le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres (une géographie de la littérature) ou qui repèrent

Ousia, 1997 ; François Chenet, Michel Collot et Blandine Saint-Girons [dir.], *Le paysage : état des lieux*, Bruxelles, Ousia, 2001), aux numéros de revues consacrés au paysage (*Revue des sciences humaines*, n° 209, « Écrire le paysage », 1988), au lieu (*Temps zéro*, n° 6, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », Élisabeth Nardout-Lafarge et Francis Langevin [dir.], 2013, <<http://tempszero.contemporain.info/document974>>) ou à l'espace (*Arborescences*, n° 3, « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », Caroline Lebrech, Janet Paterson et Antje Zietzen [dir.], 2013, <<http://arborescencesfrenchstudies.blogspot.ca>>).

15. Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000.

16. Voir les recherches menées par Barbara Piatti dans le cadre de l'Institut de cartographie et de géoinformation de Zurich visant à créer un Atlas de la littérature européenne, <<http://www.literaturatlas.eu>>.

17. Peter Turchi, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, San Antonio, Trinity University Press, 2004.

18. Voir le site <<http://geographielitteraire.hypotheses.org>>.

les référents géographiques auxquels elles renvoient (la géographie dans la littérature) ; des approches du type *géocritique*, qui analysent les représentations et les significations de l'espace dans les textes eux-mêmes ; des approches de type *géopoétique*, qui se concentrent sur les rapports entre la création littéraire et l'espace mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme¹⁹.

Malgré l'aspect attrayant que peut revêtir une telle compartimentation de la géographie littéraire au premier abord, elle soulève deux problèmes majeurs, l'un se rapportant au modèle théorique utilisé pour établir ces distinctions et l'autre au fait que les définitions proposées ne recourent pas tout à fait celles des approches ou des mouvements existants. Premièrement, cette façon de circonscrire le champ d'études reconduit des axes empruntés à la linguistique et bien connus en études littéraires :

À ces trois niveaux d'analyse, qui recourent les trois faces du signe linguistique (réfèrent, signifié, signifiant) correspondent trois dimensions différentes de l'espace littéraire : ses attaches avec des lieux réels ; la construction d'un « univers imaginaire » ou d'un « paysage » ; la spatialité propre au texte²⁰.

Pour quelle raison le modèle linguistique aurait-il préséance sur le tournant spatial pour penser les différentes avenues prises par la géographie littéraire ? Pourquoi ne pas intégrer des notions relatives à l'espace dans l'élaboration théorique elle-même ? Il s'avère en effet extrêmement difficile de séparer ce qui se rapporte au réfèrent, au signifié ou au signifiant dans les cas envisagés jusqu'ici : comment ne pas poser la question du *réel* (réfèrent) lorsque l'on s'intéresse au *genre* que constitue le récit de voyage (signifiant) ? Comment étudier la spatialité (signifiant) en éludant le problème de l'altérité (signifié) ? Que faire quand on s'intéresse au paysage littéraire, qui est certes de l'ordre de la représentation, mais qui s'inscrit en continuité avec l'acte de paysage, aussi bien pour l'écrivain que pour le lecteur ? Doit-on se borner à cibler les stratégies discursives mises en place sans tenir compte de la construction du sens par le lecteur, qui met à profit ses expériences esthétiques ainsi que la gamme d'émotions qu'il a ressenties dans des milieux diversifiés ? De nombreuses questions surgissent dès que l'on essaie de penser l'espace à l'aune des catégories habituelles des études littéraires.

19. Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014, p. 11.

20. *Ibid.*

C'est pourquoi il semble plus approprié d'avoir recours aux réflexions élaborées dans le cadre de la géographie ou de la philosophie, voire de s'inspirer de la discipline qui s'occupe de l'espace abstrait, à savoir les mathématiques.

Deuxièmement, la présentation des approches géocritiques et géopoétiques ne rejoint pas vraiment les définitions de la géocritique et de la géopoétique proposées respectivement par Westphal et White. La géocritique se définit comme une approche interdisciplinaire de la littérature, dans laquelle le roman occupe une place centrale²¹. Lors du colloque inaugural sur la géocritique, Bertrand Westphal la présentait de la façon suivante :

N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une *géocritique*, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des *interactions* entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs d'une contribution à la détermination ou à l'indétermination des identités culturelles²² ?

La géocritique place le lieu habité au centre des débats et propose d'adopter un point de vue pluriel sur la littérature à partir des différentes pratiques artistiques que sont le cinéma, la peinture, la photographie, l'architecture, tout en tirant profit de certaines notions élaborées en géographie, en géographie culturelle surtout, et en philosophie. Dans son essai *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Westphal développe cette théorie en déterminant les « quatre points cardinaux de l'approche géocritique », à savoir la multifocalisation, la polysensorialité, la stratigraphie et le stéréotype. En réunissant un ensemble de textes, de films ou d'autres représentations artistiques ayant trait à un lieu donné, l'approche géocritique cherche à rendre compte de la pluralité des regards. Il s'agit de déceler les différents aspects que revêt un lieu selon que le point de vue est endogène – propre à un écrivain originaire de l'endroit en question –, exogène – celui d'un voyageur, par exemple –, ou allogène – c'est le cas de l'écrivain migrant, ayant fait sien un territoire qui lui était étranger

21. Christiane Lahaie fait figure d'exception, car elle propose une étude géocritique de la nouvelle dans *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009.

22. Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes », dans Bertrand Westphal (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, p. 17, l'auteur souligne.

au départ. Il s'agit autrement dit d'une démarche comparatiste, ce qui n'a rien d'étonnant quand on se rappelle que cette approche a pris naissance dans le domaine de la littérature comparée. L'une de ses caractéristiques est d'ailleurs de ne pas s'arrêter à une œuvre uniquement, voire à un auteur uniquement :

La spécificité de la géocritique réside dans l'attention qu'elle prête au lieu. L'étude du point de vue de l'auteur ou d'une série d'auteurs ressortissant à une isotopie identitaire sera dépassée au profit de l'examen d'une multiplicité de points de vue, éventuellement hétérogènes, qui tous convergeront vers un lieu donné, *primum mobile* de l'analyse. La dynamique multifocale sera l'incontournable objet de l'analyse²³.

Les autres dimensions de l'analyse obéissent également au principe de la diversité : l'étude de la polysensorialité cherche à déceler la variété des perceptions sensorielles propre à un lieu donné ; la stratigraphie vise l'analyse des différentes couches temporelles afin de mettre à jour la dimension historique, voire archéologique du lieu : « Le présent de l'espace compose avec un passé qui affleure selon une logique stratigraphique²⁴. » Enfin, l'observation des clichés et stéréotypes se situe dans le prolongement des études menées dans le cadre de l'imagologie et consiste à examiner de près les structures de signification à l'œuvre dans la construction de l'image d'un lieu à l'intérieur d'une communauté donnée. Les exemples donnés par Westphal montrent que la géocritique privilégie nettement la ville et qu'elle se limite à l'étude des lieux humains. Que faire quand on s'intéresse à des espaces inhabités ou presque, comme le désert, la mer, la forêt, le Grand Nord ? L'approche géocritique ne semble pas adéquate pour l'analyse de ces paysages. En fait, l'emprunt à la géographie est circonscrit à l'utilisation de connaissances sur des lieux précis (des villes, surtout) et à quelques études faites en géographie culturelle, notamment sur la polysensorialité et la géographie des émotions.

Tout en reconnaissant l'intérêt que présentent ces travaux, j'aimerais proposer ici d'autres pistes de réflexion permettant d'intensifier les rapports entre la géographie et la théorie littéraire. La géopoétique, comme je l'ai expliqué dans le premier chapitre, est un champ de recherche

23. Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 198-199.

24. *Ibid.*, p. 223.

et de création transdisciplinaire dans lequel la géographie, la littérature, la philosophie et les arts interagissent dans le but de repenser le rapport sensible et intelligent à la Terre. Les genres littéraires abordés jusqu'à présent ont été la poésie, l'essai et le récit de voyage²⁵. Le roman se prête-t-il à une lecture géopoétique ? C'est ce que j'essaierai de montrer dans le cadre de ce chapitre. Je l'ai déjà précisé dans l'avant-propos, mais je le rappelle ici, pour que ce soit bien clair : ce ne sont pas les rapports entre la création littéraire et l'espace qui m'intéressent en premier lieu, je ne cherche pas à mesurer le degré de géopoéticité des textes ni à qualifier la démarche de l'auteur d'une manière ou d'une autre ; ce que je me propose de faire, c'est de lire les textes à partir d'un angle qui est celui de la géopoétique, accordant à l'espace une place centrale, et soulevant un certain nombre de questions dont j'ai traité dans les chapitres précédents : le rapport à la Terre, le paysage, le mouvement, l'altérité, la carte. Comme je l'ai déjà souligné, le suffixe *poétique* de *géopoétique* ne renvoie pas à la création, ni même aux genres et aux formes littéraires ; l'enjeu principal n'est pas de s'interroger sur le signifiant ou sur le processus créateur, mais bien de réfléchir à ce qui est au cœur de la géopoétique, à savoir l'émergence d'un rapport sensible et intelligent à la Terre. La géopoétique définie par Kenneth White peut nourrir une approche critique du texte littéraire, tout comme elle peut nourrir une approche critique de la carte, du paysage, du *land art*, etc. On ne saurait la restreindre à la mise en forme ou au rapport entre espace et création ou encore à une approche critique de la littérature, car la dimension transdisciplinaire est essentielle, garante d'une ouverture sur le monde. Par ailleurs, elle ne saurait être séparée d'une démarche personnelle, subjective, dans laquelle le critique n'hésite pas à enrichir son encyclopédie là où le texte l'entraîne, du côté de la biologie, de la géographie, de la géologie, de la philosophie... ou de se mettre lui-même en route. Étant donné qu'il y engage son propre rapport au monde, l'investissement personnel y est très grand. Si la rigueur y joue un rôle important, comme dans toute analyse littéraire, elle n'occasionne pas un effacement du sujet-lecteur, bien au contraire. Dans la mesure où ses paysages de prédilection, ses expériences, ses filtres esthétiques et culturels,

25. Voir à ce sujet les ouvrages de Kenneth White, en particulier *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique* (Paris, Grasset, 1994), ou encore le cahier *Figura* intitulé *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace* (Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « *Figura* », 2008).

son ancrage géographique jouent un rôle dans la construction du sens, il importe de s'interroger sur l'activité au cours de laquelle la signification s'élabore. Il ne suffit pas d'observer les figures spatiales et la configuration des lieux du récit, encore faut-il s'interroger sur les processus affectifs et symboliques propres au sujet-lecteur et façonnant son rapport au monde. Cette manière d'envisager la lecture se fonde sur une conception dynamique, peircéenne, du signe, dans laquelle la signification se construit et se transforme en fonction des différents interprétants convoqués par un sujet ; la lecture est vue autrement dit comme un processus sémiotique²⁶.

Parce qu'elle se présente comme une « densification de la géographie », la géopoétique accorde une place importante aux réflexions menées par les géographes sur le rapport de l'homme à son environnement, une place plus importante que ne le font les autres approches géographiques du texte présentées jusqu'à présent. Je tenterai de montrer que les études portant sur l'acte de paysage, sur la composante imaginaire des lieux, ou encore sur la carte comme instrument d'écriture de la Terre permettent d'enrichir de manière significative la compréhension de l'espace romanesque. Plus encore que les connaissances géographiques, qui constituent certes un outil précieux pour l'étude de la littérature, les notions élaborées dans le cadre de la géographie humaniste fournissent des outils intéressants pour l'exploration du texte. Il ne faut pas oublier toutefois que ce travail s'effectue dans le cadre d'une « textonique », pour reprendre le néologisme créé par Kenneth White, c'est-à-dire que l'analyse du texte vise au bout du compte une ouverture sur le monde :

La textonique est le contraire du textualisme. Ce dernier concept, ultra-littéraire, marqué d'un absolutisme intellectualiste, veut ramener tout, la Terre entière, au texte. La textonique, au contraire, ouvre l'esprit au « texte » de la Terre²⁷.

26. Cette conception de la lecture a été développée par Gilles Thérien et Bertrand Gervais à partir de la définition peircéenne du signe. Voir l'article de Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire », dans *Théories et pratiques de la lecture littéraire* (Bertrand Gervais et Rachel Bouvet [dir.], Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007) et le livre de Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture* (Montréal, VLB, 1992).

27. Kenneth White, *Panorama géopoétique. Théorie d'une textonique de la Terre, entretiens avec Régis Poulet*, Paris, Éditions de la Revue des ressources, coll. « Carnets de la grande ERRance », 2014, p. 108.

Avant de présenter les différentes étapes de cette méthode, qui consiste à déplier l'espace romanesque en quatre temps, j'aimerais faire le point sur l'une de ses caractéristiques les plus spécifiques, celle d'être un espace figuré.

Un espace figuré

Dans son ontologie de l'œuvre littéraire, Roman Ingarden conçoit l'espace littéraire comme un espace « figuré », qui n'est ni l'espace réel – celui que nous percevons autour de nous –, ni l'espace idéal – comprenant une diversité de points tridimensionnels et formant l'objet des mathématiques –, ni l'espace de représentation, cet espace mental lié à la représentation intuitive d'objets. Ce que l'espace figuré a en commun avec tous ces espaces, c'est qu'il est sans discontinuité. D'ailleurs, Ingarden soutient que ce trait forme l'essence de l'espace en général. Ce qui distingue l'espace littéraire de l'espace réel et de l'espace idéal, c'est qu'il comporte un certain nombre de « zones d'indétermination », de lacunes, de vides, de trous : « Les espaces explicitement et réellement figurés sont [...] séparés comme par des lacunes (Lucken) ; ils présentent pour ainsi dire des zones d'indétermination. Autant de situations qui sont tout à fait impossibles dans un espace réel²⁸. »

Dans un roman, ne figurent qu'un certain nombre de lieux, de pièces, d'objets. Par exemple, lorsqu'un personnage descend du train pour retrouver ses proches, je sais qu'il marche sur le quai, même si la gare n'est pas décrite, ni même nommée. Si le bord du trottoir où attend le taxi est le seul élément topographique mentionné, j'applique instantanément l'une des lois de l'espace littéraire : je comble le blanc, je réduis à néant le vide qui sépare le train du trottoir, grâce à ma connaissance de ces lieux que l'on appelle des gares. Tout cela se fait à mon insu, sans même que je le remarque. Comme le rappelle Ingarden, « l'œuvre littéraire singulière, lorsqu'un contact vivant s'établit avec elle dans la lecture, ne semble présenter aucun lieu d'indétermination²⁹ ». Mais n'y a-t-il pas là un paradoxe ?

28. Roman Ingarden, *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 1983, p. 192.

29. *Ibid.*, p. 281.

Comment expliquer le fait qu'un espace sans discontinuité puisse être constitué en partie de vides ? Les zones d'indétermination ne viennent-elles pas interrompre justement la continuité spatiale ?

Ce qu'il faut bien voir, c'est que la lecture se base sur un postulat de cohérence spatiale. À moins, bien entendu, qu'un contrat de lecture ne soit inscrit dans le paratexte (comme c'est le cas pour la science-fiction, le merveilleux, etc.). Ou encore, qu'en cours de route, des problèmes apparaissent. Je devrai alors m'ajuster, adapter ma posture de lecture. Par exemple, si une faille attire inexorablement le personnage vers le sol lorsqu'il descend du train et que son angoisse augmente à la vue du taxi définitivement hors de sa portée, alors je me demanderai s'il n'y a pas effectivement un vide entre le quai et le trottoir. Peut-être ressentirai-je moi aussi un certain vertige à l'idée de sombrer dans cette fosse obscure ? La distorsion spatiale peut créer, le temps d'une lecture, un effet d'étrangeté parce qu'il est impossible de combler le vide. Il importe donc de tenir compte de la refiguration qui s'opère au cours de la lecture, pour reprendre les termes de Ricœur³⁰, quand on cherche à comprendre l'espace figuré.

Étant donné que l'espace est avant tout, comme le dit si bien Hervé Regnaud, une « vue de l'esprit³¹ », j'ai choisi de déplier l'espace romanesque en quatre temps, à partir de cette « vue » particulière des mathématiciens qui distingue le point, la ligne, la surface et le volume. Cette démarche heuristique, qui est loin d'être la seule possible en géopoétique, me donnera l'occasion d'identifier plusieurs gestes différents dans la refiguration des lieux. Précisons d'entrée de jeu que cela ne signifie pas pour autant que j'accorde la préséance à la conception géométrique de l'espace, basée sur la séparation du sujet avec le monde, et finalement assez étroite, comme l'ont montré plusieurs penseurs. C'est parce qu'elle présente un intérêt certain sur le plan de la méthode que je l'ai retenue.

30. Paul Ricœur, *Temps et récit*, tomes 1-3, Paris, Seuil, 1983-1985. C'est le troisième tome qui est consacré à la refiguration du temps par le lecteur. Benoit Doyon-Gosselin a proposé une herméneutique de l'espace fictionnel basé entre autres sur les travaux de Ricœur et donnant à la notion de « figure spatiale » une grande importance. Voir l'article qu'il a publié dans l'ouvrage collectif *Topographies romanesques* dirigé par Audrey Camus et Rachel Bouvet (Rennes/Québec, Presses universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 65-77 ; également repris dans son livre *Pour une herméneutique de l'espace. L'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle*, Québec, Éditions Nota Bene, 2012).

31. Hervé Regnaud, *L'espace, une vue de l'esprit ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et territoire », 1998.

Au lieu d'envisager l'espace littéraire d'un seul tenant et de le segmenter, ce qui serait faire violence au texte, elle donne l'avantage de le déplier en étapes successives, d'explorer les différents aspects l'un après l'autre. Il semble en effet préférable d'emprunter des outils à des disciplines qui ont réfléchi à la question de l'espace, comme les mathématiques, plutôt que de reprendre des catégories issues de la linguistique pour observer des phénomènes liés à la spatialité.

Commençons donc par le point.

Le point d'ancrage du paysage

Le plus petit élément spatial, le point, se retrouve de manière subreptice dans le point d'ancrage à partir duquel se forme le paysage littéraire. Certes, le cadre est important, de même que la ligne d'horizon et la profondeur, mais la ligne d'horizon bouge aussitôt que le point d'ancrage se déplace, le cadre aussi. Le principe de base demeure le foyer de la perception, que celle-ci soit visuelle, auditive, olfactive, tactile ou – pourquoi pas ? – gustative. Ainsi que le souligne François Jullien, « [e]ncore s'agit-il moins de contempler le paysage que de *s'ancrer* en lui et de l'habiter³² ». Cela est vrai tout autant pour l'acte de paysage que pour le paysage pictural ou littéraire. Ce dernier possède néanmoins ses propres caractéristiques, que nous dégagerons à partir d'un exemple puisé dans *La quarantaine*.

L'histoire se déroule en 1891. De crainte qu'une épidémie de variole se répande, les autorités décident de faire débarquer sur l'île Plate tous les passagers de l'*Ava* : certains proviennent de France, comme Léon, son frère Jacques et sa belle-sœur, et désirent s'installer sur l'île de leurs ancêtres, l'île Maurice, tandis que d'autres sont venus de l'Inde en tant qu'immigrants pour former une main-d'œuvre à bon marché. Au cours de son exploration de l'île Plate, Léon découvre des paysages grandioses :

Je suis à ma place dans les basaltes, assis dans un creux de sable où poussent quelques plantes à minuscules fleurs roses. C'est le soir, à mer étaïe, et la barrière du récif est invisible dans l'ombre du lagon. Derrière moi,

32. François Jullien, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014, p. 58, l'auteur souligne.

il y a Gabriel, et la falaise noire du volcan, et devant moi, la longue pointe de terre au ras de l'eau, où le vent a couché les batatrans. À l'horizon, entre la pointe et l'îlot, je vois les silhouettes de l'île aux Serpents et de l'île Ronde, pareilles à des animaux émergés.

Maintenant, je le comprends. Ce paysage a pris pour moi plus d'importance que le poste d'observation, en haut du volcan [...] (p. 133).

Le récit ne fait pas que décrire un lieu, il nous présente un acte de paysage en formation. C'est d'abord le point d'ancrage qui est identifié – l'environnement minéral, le creux qui invite à s'asseoir tout en douceur près des pétales émergeant du sable –, puis le temps de la description – la tombée du jour qui transforme le relief en ombres et en silhouettes. Le regard part de ce qui est très proche (les basaltes, les fleurs) pour effleurer ce qui ne peut être perçu (derrière moi), puis revient à la matière, aux éléments (la terre, l'eau, le vent) avant de se projeter le plus loin possible sur la ligne d'horizon. Enfin, la délimitation géographique laisse libre cours à l'imagination. Les formes estompées des îles et leur toponymie invitent à la rêverie. Cet aspect de la construction du paysage a été souligné par Éric Dardel, ainsi que je l'ai mentionné plus tôt : « Le paysage est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées : un horizon. Non une ligne fixe, mais un mouvement, un élan³³. »

C'est bien ce qui différencie ce paysage maritime au fil de l'eau de celui observé du haut du volcan, où les hommes en quarantaine regardent fébrilement les côtes de l'île Maurice, obnubilés par une idée fixe, celle de s'y rendre, et de plus en plus nerveux à mesure que l'attente se prolonge. Si les deux paysages font naître une semblable tension vers le lointain, l'un se construit selon un mouvement unidirectionnel, un « cercle fermé » qui englobe l'île inaccessible, alors que l'autre déclenche un mouvement d'ouverture, une échappée vers toute la Terre, qui stimule l'imagination. L'horizon ouvert sur le large, où tout ce qui fait obstacle à la vue a disparu – y compris la « barrière du lagon » –, où les îles prennent vie sous la forme d'animaux émergés, fait surgir un type de paysage qui m'est familier, même si je ne suis jamais allée dans l'océan Indien, même si je ne sais pas à quoi ressemblent des « pailles-en-queue » tournoyant au-dessus des rochers, ni des « batatrans » ployant sous les rafales.

33. Éric Dardel, *L'homme et la Terre*, op. cit., p. 42.

Selon Gilles Tiberghien, « imaginer n'est pas simplement "évoquer une image", c'est aussi se représenter une chose en fonction de l'expérience que nous en avons et par rapport aux possibilités que nous projetons en elle ou à partir d'elle³⁴ ». La lecture donne une coloration particulière aux paysages dans la mesure où ces derniers font vibrer une appréciation toute personnelle des lieux. À bien y penser, le choix même de l'exemple dans *La quarantaine* n'est sans doute pas entièrement le fruit du hasard : il répond à une prédilection de ma part pour les paysages ouverts sur le large. Seulement, c'est bien souvent après avoir mené l'analyse que l'on fait ce genre de constat.

Tout paysage littéraire s'arrime ainsi à un point d'ancrage, un point qui peut éventuellement se déplacer au cours de la description³⁵, et fait appel à un schème particulier³⁶. Il est impossible de s'interroger sur le paysage sans tenir compte du vécu, de l'expérience sensorielle, des émotions, bref de sa dimension phénoménologique, même si l'on s'intéresse au paysage écrit uniquement. Car ce dernier repose en partie sur l'acte de paysage qui se déclenche lors de l'interaction entre un sujet et son environnement, un acte dans lequel les filtres esthétiques et culturels revêtent autant d'importance que les formes et les couleurs des éléments physiques. Inversement, les lectures peuvent parfois devenir le socle des actes de paysage à venir, comme dans le cas des jeunes lecteurs, qui découvrent dans les romans des manières de « voir » le paysage. On connaît aussi l'exemple des villes ou des pays qui ont d'abord été rêvés au cours d'une lecture avant d'être « vus en vrai » et l'on sait à quel point il est difficile de se détacher de ce prisme lorsque l'on fait face à la réalité.

Passons maintenant à une autre dimension de l'espace géométrique, la ligne, que j'aborderai sous l'angle du parcours.

34. Gilles A. Tiberghien, *Finis terrae. Imaginaire et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007, p. 131.

35. C'est le cas de la description ambulatoire, l'un des types de description définis par Philippe Hamon dans son essai *Du descriptif*, Paris, Hachette Éducation, 1993.

36. Voir à ce sujet les études menées par les ethnologues Claudie Voisenat et Patrice Nottighem (dir.), *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.

La ligne, le parcours et la frontière

« J’ai découvert que les plants de batatrans et les buissons portent maintenant la marque de mes pas, une sorte de sente que j’ai tracée à force de circuler, comme la trace d’une bête » (p. 142). C’est l’action de se mouvoir qui détermine ici le rapport au lieu : marcher, nager, franchir des cols, dévaler des pentes, parcourir des territoires, ces gestes mettent en relation plusieurs lieux et font du mouvement le principe premier du rapport à l’espace. En marquant ainsi le sol à l’aide de ses pas, Léon participe – littéralement – à l’écriture de la Terre, à la géo-graphie. Il crée sans le vouloir un chemin. Selon Claude Reichler, celui-ci comporte deux propriétés :

D’abord *marquer une trace* : on devrait dire plutôt, être trace, car le chemin est constitué par des traces, par la mémoire sur le sol du passage des hommes. Ensuite *inscrire un tracé*, c’est-à-dire griffer la peau de la Terre d’une ligne continue, faire dans le paysage une strie légère ou un trait appuyé, parfois irrégulier, apparaissant et disparaissant³⁷.

À partir des chemins, des routes, des sentes, des pistes, des lignes qui balisent la surface de la terre, tout un ensemble de réflexions peuvent se développer³⁸. Mais le parcours est parfois soumis à d’autres lignes, imperceptibles sur le relief terrestre. Par exemple, l’une des lignes de force les plus importantes de *La quarantaine* consiste en une ligne imaginaire qui divise l’île en deux et qui brime la liberté du jeune homme : « [À] compter de ce soir, une frontière est instituée dans l’île entre la partie est et la partie ouest, sauf mesure exceptionnelle, afin de limiter le mouvement de ses habitants et le risque de diffusion des épidémies » (p. 141). Selon Véran, à l’origine de cet édit, la ségrégation vise à protéger les Blancs de la maladie, même si deux d’entre eux ont déjà été déplacés sur l’îlot Gabriel et leurs cadavres brûlés peu après. Du côté des Indiens, un semblable avertissement a été lancé de ne pas s’approcher des « grands mounes », même si la variole s’est déjà propagée au village de Palissades,

37. Claude Reichler, « Le marcheur romantique », dans Bertrand Lévy et Alexandre Gillet (dir.), *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*, Genève, Les éditions Métropolis, 2007, p. 48, je souligne.

38. Le fameux récit de Bruce Chatwin, *The Songlines*, a donné lieu à de nombreuses réflexions à ce sujet, comme celle de Bertrand Gervais, qui examine le rapport entre la piste et la ligne dans son article « Géopoétique des lignes brisées : musements, chants de pistes et labyrinthes hypermédiateurs » (*Formes poétiques contemporaines*, n° 11, 2014, p. 31-48).

deux femmes ayant été elles aussi brûlées sur l'îlot. La peur de l'autre, totalement irraisonnée, s'empare des deux communautés : « Ainsi, l'île est coupée en deux par une ligne imaginaire » (p. 143).

Le géographe Claude Raffestin distingue trois étapes dans la fixation de la frontière : la *définition*, établie par le truchement des échanges langagiers, des traités, des négociations, se situant donc sur le plan verbo-conceptuel ; la *délimitation*, prenant forme grâce aux dessins sur la carte, grâce à la représentation symbolique ; la *démarcation*, matérialisée par des bornes, des marques, des murs, des barbelés et concernant cette fois le plan physique³⁹. Ici, on voit bien que les personnages se sont arrêtés à la première étape, celle de la définition, à partir d'échanges verbaux qui ne se sont pas matérialisés sous la forme de représentations symboliques ni de marques singulières sur le sol. Comme nous le verrons plus loin, la frontière peut constituer un motif géographique très important dans l'analyse de la carte.

Léon sera le seul à transgresser la frontière, pour rejoindre Surya, métisse comme lui, et rencontrer Ananta, sa mère, la servante des bûchers devenue guérisseuse. Est-ce le fait de traverser ainsi la frontière qui fait de lui un héros ? Youri Lotman stipule en effet que le héros romanesque possède une plus grande marge de manœuvre que les autres personnages, dont les parcours restent confinés à l'intérieur de certaines limites⁴⁰. La frontière est ici entendue comme ce qui sépare, tout en les unissant, plusieurs sémiosphères, ces espaces sémiotiques, ces structures spatiotemporelles nécessaires au fonctionnement des différents langages. L'île Plate se présente à cet égard comme un microcosme dans lequel une situation d'apartheid se développe peu à peu.

Nous sommes invités, en tant que lecteurs, à faire comme Léon, c'est-à-dire à traverser constamment la frontière culturelle qui sépare les deux communautés. C'est grâce au « point de vue mobile⁴¹ » qui gouverne la lecture que nous avons accès tour à tour à la culture européenne et à la culture indienne. En effet, deux autres récits s'entrelacent avec celui

39. Claude Raffestin, « Eléments pour une théorie de la frontière », *Diogène*, vol. 34, n° 134, 1990, p. 10.

40. Youri Lotman, *La sémiosphère*, *op. cit.* Au sujet de la frontière, voir aussi l'ouvrage de Pierre Jourde, *op. cit.*

41. Cette notion a été développée par Wolfgang Iser dans *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand, Bruxelles, Mardaga, 1985 [1976].

qui se déroule à la fin du XIX^e siècle : l'un remontant plus loin dans le temps, à l'époque de la révolte des Cipayes brutalement réprimée par les Britanniques, retraçant l'exode d'Ananta et de sa mère sur un radeau le long de la rivière Yamuna puis sur un navire en partance pour Maurice ; l'autre très proche de nous puisqu'il se déroule en 1980, alors que le petit-fils de Jacques tente de retrouver sur l'île des fragments d'une mémoire oubliée et les traces d'un grand-oncle disparu. Deux itinéraires, trois en fait si l'on compte celui de Léon, qui convergent tous vers un morceau de terre situé par 20° de latitude Sud et 57° 30' de longitude Est. Méridiens et parallèles forment des lignes qui se croisent sur la carte du monde, véritable surface qu'il s'agit maintenant de déplier.

La surface de la carte

Chaque fois que Peter Turchi examine une carte, il se demande quelle histoire elle peut bien raconter⁴². À l'inverse, il serait possible de se poser la question suivante : quelle carte ce roman dessine-t-il ? Le fait de reconnaître certaines tensions entre les lieux, pour certains largement privilégiés, tandis que d'autres demeurent impossibles à atteindre ou à percevoir, d'extrapoler une certaine forme d'organisation spatiale à partir de la présence d'éléments naturels tels qu'un fleuve, une mer, une montagne, une falaise, une forêt, une île, etc., de saisir la manière dont les itinéraires des personnages se croisent ou s'éloignent, tout cela nous incite à élaborer une carte intime, qui se complexifie à mesure de notre avancée dans le texte. La carte implique une saisie globale de l'espace, une échelle qui pourra être celle du pays, du continent, des océans, de la planète, voire de la galaxie, mais aussi un mouvement de distanciation. Car le simple fait de situer un lieu en fonction des coordonnées géographiques habituelles fait intervenir une carte du monde, que nous avons tous en mémoire, de manière plus ou moins consciente, plus ou moins précise, mais dans tous les cas très subjective. La refiguration des lieux met en branle une opération de cartographie mentale, au cours de laquelle se révèle la carte implicite du roman, ou du moins celle que la lecture a permis de construire.

42. « To ask for a map is to say: "Tell me a story" » (Peter Turchi, *op. cit.*, p. 11).

La quarantaine a ceci de particulier que le livre s'ouvre sur une carte de l'île Plate, effectuée par un certain Corby d'après des relevés de 1857. Comme le rappelle très justement Bruno Tritsmans, la présence de cartes dans l'œuvre leclézienne n'a rien d'étonnant : « Les œuvres de Gracq et de Le Clézio attestent, dans toute leur diversité, une fascination commune pour la géométrie, telle qu'elle se réalise de façon exemplaire dans la carte [...] »⁴³. Le lecteur est donc appelé à redessiner à loisir la carte du roman grâce aux jeux de superposition que l'aller-retour entre la carte et le texte suppose, ce qui lui permet d'enrichir continuellement sa refiguration des lieux⁴⁴. Ainsi que le rappelle Gilles Tiberghien au sujet des artistes-cartographes dans son essai *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques* :

Pour imaginer, il faut de la distance entre soi et le monde, il faut du vide entre les choses, du néant à l'intérieur de l'être. [...] La carte a quelque chose à voir avec ce vide, ce qu'ont bien su repérer et traduire certains artistes en tentant de cartographier cet « entre », ou ce blanc, cet interstice. [...] Cet entre-deux [...] est une sorte de suspension, comme une parenthèse dans une phrase qui n'est pas la fin de la pensée, mais la condition au contraire de son exercice⁴⁵.

Ce sont les vides constitutifs de la carte du roman, les blancs séparant les différents lieux du récit, le caractère discontinu ou inachevé de l'espace figuré qui offrent la possibilité au lecteur d'élaborer une carte mentale, support sur lequel viendront s'inscrire les lieux, les toponymes, les paysages, les parcours, les frontières du roman⁴⁶. Parfois, ils permettront de donner une cohérence à l'ensemble alors que, d'autres fois,

43. Bruno Tritsmans, « Rêves de cartes. Récit et géométrie chez Gracq et Le Clézio », *Poétique*, vol. 21, n° 82, 1990, p. 166.

44. Pour une étude plus complète des liens entre cette carte et le roman, voir mon article « Cartographie du lointain : lecture croisée entre le texte et la carte », dans Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003, p. 277-298.

45. Gilles Tiberghien, *op. cit.*, p. 132-134.

46. Voici ce qu'écrit Vérane Partensky au sujet des frontières dessinées sur les cartes accompagnant les romans : « Ligne – dessin/dessein, disegno – dont la signature organise l'espace et impose à l'indistinction du sol le régime du Logos, la frontière instaure l'empire des signes ; elle fait d'une surface simple ou confuse, page blanche ou terre vierge, un territoire à reconnaître – à parcourir et à représenter » (« Les desseins de la carte : de Jules Verne à Borges », dans Joëlle Ducos (dir.), *Frontières et seuils*, Bordeaux, Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature (LAPRIL), coll. « Eidôlon », n° 67, 2004, p. 177).

ils occasionneront un brouillage impossible à démêler⁴⁷. Dans tous les cas, le vide semble bien être l'une des conditions premières à l'immersion du lecteur dans l'univers romanesque, qui est d'abord et avant tout un espace à habiter.

Des volumes à habiter

Pour comprendre la quatrième dimension spatiale, celle du volume, il importe de convoquer les réflexions sur l'habiter poétique tel que Heidegger l'envisage à partir d'un poème de Hölderlin, réflexions qui ont inspiré de nombreux géographes aussi bien en ce qui concerne l'habitat que les modes d'habiter et les pratiques des lieux. Dans son essai intitulé « Bâtir, habiter, penser », le philosophe allemand s'interroge sur la crise de l'habitation, provenant selon lui du fait que les hommes ne savent plus habiter le monde. Dans un autre essai, « ... L'homme habite en poète », il considère que la poésie est de l'ordre du *bâtir* (du *faire habiter*), en ceci que les mots du poète renvoient l'homme à la terre et lui donnent ainsi une manière harmonieuse d'habiter le monde. Si l'on considère que l'*habiter* est « le trait fondamental de l'être⁴⁸ », il semble que la question pourrait facilement être élargie à d'autres genres littéraires que la poésie. Il s'agirait autrement dit de relier littérature, géographie et architecture afin de se demander si le roman peut lui aussi être considéré sous l'angle du bâtir, du faire habiter. « Habiter est la manière dont les mortels sont sur terre⁴⁹. » Étant donné que le roman multiplie à loisir la diversité des manières d'habiter, il semble bien qu'il y ait là une richesse indéniable pour approfondir la réflexion sur le rapport de l'être au monde.

Le roman de Le Clézio présente, par exemple, trois modes d'habitation très différents. Les bâtiments réservés aux Blancs sont des « maisons construites en blocs de lave cimentés » (p. 70) jouxtant une citerne dans laquelle se développent les blattes, les larves de moustiques et les miasmes. Certes, les maisons protègent leurs habitants temporaires

47. Au sujet des rapports entre carte, littérature et géographie, voir l'ouvrage collectif dirigé par Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell, *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

48. Martin Heidegger, « Bâtir, habiter, penser », dans *Essais et conférences*, trad. de A. Préau, Gallimard, 1958, p. 192.

49. *Ibid.*, p. 175.

des météores et des éventuels agresseurs, mais pas des maladies, ni de la chaleur, qui sont beaucoup plus nuisibles : « Les bâtisses de la Quarantaine paraissent des forts, construits pour résister aux attaques des Indiens, avec leurs grands blocs de basalte et leurs ouvertures étroites » (p. 77). Élaborés sur le modèle des demeures européennes, en dur, avec des matériaux trouvés sur place (la lave solidifiée) et un savoir-faire développé dans un contexte géographique différent, les bâtiments s'avèrent totalement inadéquats pour le climat de l'île Plate. Par habitude, les Blancs utilisent l'eau stockée dans des citernes, jusqu'au jour où une femme, trop malade, réclame de l'eau fraîche. Léon conduit alors son frère jusqu'aux sources situées de l'autre côté de la « frontière » édifée par Véran, des sources utilisées par les Indiennes pour se laver et se ravitailler en eau. Face à cette fameuse « crise de l'habitation » dont parle Heidegger et dont nous trouvons ici une éloquente illustration, les coolies ont trouvé une autre manière d'habiter l'île. Les huttes du village, fabriquées avec les matériaux glanés aux alentours, avec une certaine dextérité provenant d'une autre tradition culturelle, reproduisent vraisemblablement des modèles déjà existants dans leur culture d'origine, mais elles ont l'avantage d'être mieux adaptées à la région. On peut affirmer que la hutte renvoie ici à la figure de la cabane étudiée par l'architecte et anthropologue Jean-Paul Loubes :

Topographie, direction des vents et des pluies, toutes ces données du cosmos sont lisibles dans ces architectures. De telles cabanes sont le prolongement de la géographie. [...] La cabane a ceci de particulier qu'en elle demeure réduite la distance entre l'homme-habitant et le monde⁵⁰.

Ce sont les Indiens, les coolies, ceux qui ont des habitations précaires, qui réussissent le mieux à s'adapter au milieu environnant. Les bâtiments construits par les Blancs, ayant occasionné beaucoup plus d'efforts et de travail et apparaissant comme de véritables architectures, s'avèrent des demeures surchauffées pourvues de citernes d'eau infectes, totalement inadaptées au climat et nuisibles pour la santé.

50. Jean-Paul Loubes, « La cabane, figure géopoétique de l'architecture », dans *Campements, cabanes et cabanons*, Châteauneuf de Grasse, Éditions du Bergier, 2001, p. 92-93. Il a développé cette réflexion dans son *Traité d'architecture sauvage* (Paris, Éditions du Sextant, 2010).

Le roman propose aussi un autre type d'habitation, qui pourrait difficilement être qualifié de cabane, car la distance avec le monde y est tellement réduite qu'il devient difficile de parler de construction. En effet, le campement que les deux amants établissent au pied d'un piton rocheux surplombant l'océan, tout près des nids des pailles-en-queue, a tout d'une demeure cosmique : « Le vent, la dureté des pierres, le grondement des vagues sur le récif sont devenus nos vraies paroles » (p. 411). Ne retrouve-t-on pas dans ce campement improvisé cette idée de Heidegger selon qui « [c]'est la poésie qui tout d'abord conduit l'homme sur terre, à la terre, et qui le conduit ainsi dans l'habitation⁵¹ » ?

Offrant des territoires très diversifiés, certains romans pourraient être considérés comme des « *extensions* de [l']être [des personnages] qui leur permettent de construire des “mondes” et de les maintenir ouverts⁵² », des espaces que l'on habite le temps que dure la lecture et qui nous obligent à remettre en question la manière dont nous habitons la terre.

Non seulement la fiction dérive du monde, explique Yves Baudelle, mais elle y retourne, pour nous le rendre intelligible : son paradoxe est d'avoir à la fois une fonction de dépaysement et une valeur cognitive, comme le paradoxe de la lecture est de nous enfermer dans un livre pour nous ouvrir au monde⁵³.

Le désir de construire et d'habiter une cabane surgit pendant l'enfance, en même temps que se développe la faculté de s'immerger entièrement dans les volumes faits de papier. Si le premier a tendance à disparaître à l'âge adulte, en revanche, les romans peuvent devenir de véritables demeures imaginaires dont on se plaît à revisiter les coins et les recoins, découvrant subitement un couloir resté jusque-là inaperçu, ou une fenêtre devant laquelle on s'attarde à rêvasser, le regard s'échappant vers un arrière-plan soudain ouvert à l'horizon, vers des étendues océanes ou désertiques.

51. Martin Heidegger, « ... L'homme habite en poète », dans *Essais et conférences*, op. cit., p. 230.

52. Michel Roux, *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 193.

53. Yves Baudelle, « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman », *La lecture littéraire*, n° 3, janvier 1999, p. 86.

3.2. L'espace désertique, du roman au récit de voyage

Par le truchement des voyages qu'elle met en récit, ou encore des errances, des paysages qui animent ses pages, l'œuvre de Le Clézio présente, comme je l'ai déjà dit, une dimension géographique indéniable. La présence du désert, par exemple, montre bien à quel point l'imaginaire est façonné par un rapport au réel marqué par la fascination pour l'immensité. Une fascination partagée par ses lecteurs comme cela est perceptible à l'Association des lecteurs de Le Clézio. Celle-ci a en effet mis au point une manière originale de revisiter les textes de l'écrivain étant donné qu'elle organise une rencontre bisannuelle dans l'un des lieux de la fiction avec un programme d'excursions, de rencontres avec des gens du pays, de lectures, de conférences, etc.⁵⁴. Le récit ne se confine pas aux contrées de l'imaginaire, il stimule le voyage et induit l'exploration géographique et littéraire d'un lieu, sa traversée amène autrement dit à revisiter le dehors. Si les lecteurs font généralement le mouvement inverse du récit de voyage, qui conduit du réel au récit, dans ce cas-ci, c'est la fascination pour une œuvre qui pousse les gens à partir, à vouloir découvrir par eux-mêmes les paysages à la source de l'écriture, non pas pour s'enfermer dans l'exégèse, mais pour mieux s'ouvrir au monde. Cet exemple illustre bien l'impact que le roman ou le récit de voyage peuvent avoir sur leur lectorat.

Étant donné que l'imaginaire du désert se décline en deux volets dans l'œuvre leclézienne – le roman *Désert* et le récit de voyage *Gens des nuages*, écrit en collaboration avec Jémia Le Clézio et illustré à l'aide de photographies de Bruno Barbey⁵⁵ –, je réfléchirai aux rapports qui se tissent entre les deux en essayant de comprendre de quelle manière le texte parvient à écrire la Terre. Dans la partie suivante, je montrerai comment l'espace désertique se construit dans les rares nouvelles ayant cet

54. Les rencontres *in situ* ont eu lieu à Nice (2007), à Vannes (2009), à Rabat (2011), à l'île Maurice (2013), celles de 2015 se tiendront au Nouveau-Mexique. (Voir les comptes rendus avec textes et images sur le site <<http://www.associationleclézio.com>>.) La plupart des autres associations créées autour d'un écrivain ont soit une visée académique (organisation de colloques et de journées d'études, bulletins, etc.; c'est le cas de l'Association des Amis de Segalen), soit de promouvoir l'œuvre et de la maintenir en vie (c'est le cas par exemple de l'Association des Amis de Marie Le Franc dans la presqu'île de Rhuy, qui a créé une balade littéraire).

55. J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980; J.-M. G. et Jémia Le Clézio, *Gens des nuages*, Paris, Stock, 1997.

espace pour cadre principal. L'une des prémisses sur laquelle se fonde cette analyse a été présentée plus tôt : il s'agit de concevoir l'imaginaire comme une interface entre le sujet et le monde et non comme ce qui s'oppose au réel ou encore ce qui nous en éloigne⁵⁶. La lecture d'un roman peut faire en sorte d'augmenter la distance entre le sujet et le monde lorsque les univers créés par le récit possèdent leurs propres cartographies ou contredisent les lois de l'espace physique. On peut aller jusqu'à considérer, à la suite de Marc Brosseau, le roman comme étant lui-même « géographe »⁵⁷. Dans le cas où le texte romanesque suggère à sa façon « une écriture de la Terre », lorsqu'il s'agit autrement dit de romans géographiques, le rapport entre le sujet et le monde se trouve au premier plan. La lecture prend alors les traits d'une aventure intellectuelle et sensible à travers les chemins de la planète. L'imaginaire favorise dans ce cas une ouverture au monde plutôt qu'un repli vers des zones intérieures sans commune mesure avec l'espace environnant.

Le récit de voyage, quant à lui, possède d'emblée une importante dimension géographique étant donné que l'écriture est déclenchée par une expérience physique des lieux. Les géographes ne s'y sont pas trompés, eux qui étudient les récits de voyage depuis toujours, en tant que documents sur les régions parcourues ou en tant que témoignages sur les diverses façons d'habiter la Terre. Mais là aussi, il importe de faire des nuances : s'il y a effectivement un rapport de contiguïté entre le voyage vécu et le récit qui en découle – ce que l'on ne trouve pas dans le roman –, il importe de rappeler que le rapport au monde n'est jamais direct, mais qu'il est toujours médiatisé par l'imaginaire. Écrire le voyage, c'est mettre en mots ce qui n'est pas d'emblée de l'ordre du lisible, que l'on pense à la surface terrestre, aux forêts, aux montagnes, aux fleuves, aux êtres humains rencontrés sur la route, à leurs langues et coutumes, etc. Écrire le désert, c'est transcrire une approche singulière du dehors⁵⁸.

56. Voir la section 2.2.

57. Marc Brosseau, *op. cit.*

58. J'ai développé ce point dans un article écrit en collaboration avec Myriam Marcil-Bergeron, intitulé « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », 2013, p. 4-23, <<http://id.erudit.org/iderudit/1017364ar>>.

En quoi le roman et le récit de voyage se distinguent-ils dans leur représentation de l'espace désertique ? Il va de soi que le roman *Désert* construit son propre univers, qui semble *a priori* détaché du monde réel, mais sa topographie conduit parfois le lecteur à reconnaître des paysages, des manières d'apprécier le monde, à s'interroger sur ses propres pratiques de l'espace et à modifier son regard sur son environnement, proche ou lointain. *Gens des nuages*, de son côté, se lit différemment selon qu'on a lu ou pas le roman.

Ce qu'il faut rappeler en premier lieu, c'est qu'entre *Désert* et *Gens des nuages*, une période de dix-sept ans s'est écoulée. Avant le voyage, le sud du Sahara avait été exploré sur le mode du rêve, depuis un lieu d'exil pour Jemia, en quête de la terre de ses origines, partagée entre le désir de s'y rendre et la frustration de ne pas pouvoir le faire. Pour Jean-Marie-Gustave, le rapport au Sahara était plutôt basé sur les souvenirs d'enfance d'un séjour au Maroc, sur des lectures de reportages dans le *Journal des voyages* et des récits de René Caillé⁵⁹ :

[...] le voyage restait une chimère. Il était plus facile d'aller à Maurice, à Rodrigues, au Mexique, en Chine, qu'à la Rivière Rouge. Quand nous en parlions encore, il nous semblait que cette vallée n'avait pas d'existence terrestre, qu'elle était un pays perdu, un lieu de mythe, qui s'ouvrait quelque part sur la côte d'Afrique et plongeait au cœur du temps. Un lieu tel qu'une île inaccessible⁶⁰.

Autrement dit, les paysages romanesques ont été conçus à l'aune de ces souvenirs, de ces lectures⁶¹, auxquels se sont greffés d'autres déserts parcourus, au Mexique et aux États-Unis surtout. « Il n'y a pas de plus grande émotion que d'entrer dans le désert. Aucun désert ne ressemble à aucun autre, et pourtant, chaque fois, le cœur bat plus fort⁶². »

59. Voir J.-M. G. et Jemia Le Clézio, *op. cit.*, p. 46.

60. J.-M. G. et Jemia Le Clézio, *op. cit.*, p. 13.

61. Comme le souligne Madeleine Borgomano dans son article « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », dans lequel elle étudie également le roman *Le chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues*, paru une année plus tard, le roman et le récit de voyage entretiennent chez Le Clézio un rapport inversé à ce qu'il est coutume d'observer : « par rapport au récit de voyage, le roman vient en premier » (dans Philippe Antoine et Marie-Christine Gomez-Géraud [dir.], *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 185).

62. J.-M. G. et Jemia Le Clézio, *op. cit.*, p. 29.

Les dimensions onirique et cosmique du paysage désertique

Est-ce pour cette raison que les dimensions onirique et cosmique sont si fortes dans le roman ? Les paysages désertiques sont en effet le plus souvent évanescents, brumeux, semblables à des visions ou surgissant telle une apparition. Tout lecteur passionné de *Désert* se souvient de l'incipit, dans lequel un groupe de nomades surgit comme par enchantement en haut de la dune : « Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient⁶³. » L'inférence que fait généralement le lecteur est que les gens ont escaladé le versant opposé de la dune et que l'image a soudainement été bouleversée au moment de leur arrivée au sommet, ce qui a créé l'illusion d'une véritable apparition. Le brouillage de la représentation, dû à la brume de sable, a pour effet d'établir une proximité très grande entre l'humain et le cosmos, ce que vient corroborer la répétition de l'image, deux pages plus loin : « Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit. Ils étaient apparus, comme dans un rêve, comme s'ils étaient nés du ciel sans nuages, et qu'ils avaient dans leurs membres la dureté de l'espace⁶⁴. » Cette deuxième image se superpose à la première tout en ajoutant un glissement intéressant : il est possible en effet de faire une autre inférence à partir de la comparaison « comme s'ils étaient nés du ciel ». Et si, au lieu de parvenir en haut de la dune après l'avoir escaladée, les nomades avaient été délicatement déposés en haut de la dune, nés du ciel littéralement ? Seuls l'écriture et le rêve parviennent à réaliser de tels prodiges. Imperceptiblement, on passe du registre onirique au registre cosmique en l'espace de deux pages à peine.

Dans le récit de voyage, le paysage est plus concret, mais il faut noter que la logique du rêve préside encore : « Nous avons pris la route du Sud comme si nous nous étions réveillés, et pourtant chaque détail du paysage se liait au suivant selon la logique impeccable du rêve⁶⁵. » Cette phrase se trouve juxtaposée à une photo de route serpentant entre des collines et disparaissant après un virage sous un ciel nuageux ayant pour effet de laisser

63. J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit.*, p. 7.

64. *Ibid.*, p. 9.

65. J.-M. G. et Jemia Le Clézio, *op. cit.*, p. 18.

dans l'ombre le massif montagneux à l'horizon. La présence de paysages photographiques transforme considérablement la construction de l'espace pour le lecteur. Tout d'abord, la dimension visuelle de la photographie ajoute un autre type de paysage, donnant l'illusion d'un monde réel capté sur le vif. En fait, le cadrage et la lumière en disent peut-être aussi long sur le regard du photographe que sur le lieu lui-même⁶⁶. Il n'en demeure pas moins que la lecture s'effectue à partir des rapports tissés entre le texte et l'image, entre les lettres et les photos.

La brume de sable

Si l'on revient à la première image, celle des nomades apparaissant en haut de la dune, on s'aperçoit que ce qui permet le flou, c'est la brume de sable soulevée par les pieds, qui joue le même rôle perturbateur que le brouillard, ce météore qui évoque, comme l'explique Alain Corbin, la substance même de l'imaginaire⁶⁷. Plus tard, quand l'exode commence et que la colonne de milliers de personnes entame sa marche guidée par Ma el Ainine, il sera question du « brouillard rouge⁶⁸ ». Au campement, « [l]a poussière rouge retombait peu à peu, et les fumées des braseros montaient déjà dans le ciel⁶⁹ ». Arrivés devant la ville de Taroudant, c'est une brume blanche qui les attend, et enfin, à la dernière page du récit, ils disparaissent « comme s'ils sortaient d'un rêve⁷⁰ ». L'atmosphère est donc souvent voilée par la brume de sable, par la poussière du sol ou encore par la fumée ; cela fait en sorte d'atténuer les traits plutôt que d'en souligner les aspérités, d'insuffler une marge d'indéterminé, de rendre poreuse la frontière entre les registres minéral et humain.

66. Au sujet des relations entre le texte leclézien et la photographie, voir l'article d'Isabelle Roussel-Gillet, qui se penche sur l'album *Maroc*, réalisé par Bruno Barbey et écrit en collaboration avec Le Clézio : « Sensorialité et paradoxes dans l'album *Maroc*. Photographies de Bruno Barbey et textes par et pour Jemia et J.-M. G. Le Clézio », dans Claude Cavallero et Ijjou Cheikh Moussa (dir.), *Le Maroc dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio*, Rabat, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines, Université Mohammed V-Agdal, 2014, p. 67-75.

67. Alain Corbin, *L'homme dans le paysage, entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001.

68. J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, op. cit., p. 226.

69. *Ibid.*, p. 229.

70. *Ibid.*, p. 439.

Cette continuité visuelle entre l'être humain et le désert environnant renforce l'osmose des humains avec le paysage suggérée par les nombreuses métaphores et comparaisons dans *Désert*⁷¹.

La forme paysagère privilégiée dans le roman semble bien être la dune de sable, qui établit d'ailleurs une continuité entre le premier et le second récit. En effet, Lalla est d'abord présentée comme une enfant aimant se promener sur le rivage, observer minutieusement le sable, les insectes, les oiseaux et jouer avec le vent. La relation étroite entre le paysage désertique et le paysage maritime, en particulier le rivage, fait de dunes de sable, a déjà fait l'objet d'études, notamment celles d'Alain Corbin dans son ouvrage *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*. Il montre bien comment une nouvelle vision de la mer a émergé au XVIII^e siècle et comment le rivage est soudain devenu un lieu digne d'intérêt pour les Européens⁷². Les voyageurs du XIX^e siècle, en arrivant dans le désert, étaient munis de bagages culturels contenant le schème mental du paysage maritime avec ses dunes, ses vagues, ses tempêtes, ses îles, ses bateaux. Ils ont donc transcrit leur expérience à partir de leurs propres référents, faisant de la métaphore marine l'un des filtres principaux du paysage désertique. La lecture du roman *Désert* rappelle cette imbrication des paysages océanique et désertique en établissant un parallèle entre un récit prenant naissance au sommet d'une dune de sable et un second récit commençant au milieu des dunes du rivage. C'est sans doute pour cette raison que de nombreux lecteurs sont convaincus que Lalla connaît bien le désert, alors qu'elle n'y fait qu'un bref séjour, et qu'ils interprètent le retour au pays des origines pour l'accouchement comme un retour dans le territoire de ses ancêtres. Pourtant, le figuier est bel et bien sur la plage et non dans le désert. Il est vrai que la jeune femme reprend instinctivement les gestes de sa mère et de ses aïeules en s'accrochant aux branches de l'arbre pour mettre au monde son enfant, mais il n'en demeure pas moins que le paysage maritime n'a que peu de choses en commun avec le paysage désertique, si ce n'est la présence de dunes de sable. Comme l'a bien montré Michel Roux dans son livre *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*, le paysage de dunes

71. Celles-ci ont été étudiées par Sylvie Vartian dans son mémoire de maîtrise *Frontière et osmose: étude de l'espace dans Désert de Le Clézio*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001.

72. Alain Corbin, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988.

s'est imposé dans l'imaginaire français du désert, au détriment du reg, la plaine caillouteuse, parce qu'il est apparenté au rivage, aux sables du bord de mer, paysage qui s'est imposé au XIX^e siècle dans les domaines littéraire, artistique et touristique⁷³.

Il y a là une nette différence entre le roman et le récit de voyage, étant donné que dans *Gens des nuages* les formes paysagères sont beaucoup plus diversifiées ; la dune de sable n'y est pas privilégiée au détriment d'autres formes. Par exemple, le plateau de la Gadda apparaît

[...] sans fin, monotone, presque sépulcral, d'une beauté hors de la mesure humaine. Minéral : au fur et à mesure qu'on avance vers le Sud, la végétation rase des abords du Draa s'amenuise, se fait plus chétive, plus noire, jusqu'à être réduite à néant. La route suit des sortes de couloirs, des stries, des rainures. Au loin, les collines de pierres sont bleues, irréelles : des cuestras, des dunes, des glacis de sable. [...] Nulle part ailleurs nous ne nous sommes sentis aussi près du socle du monde [...] Paysage du vent, du vide⁷⁴.

Quant à la métaphore marine, si présente dans le roman *Désert*, où l'on se souvient des « grandes tentes de laine pareilles à des bateaux renversés⁷⁵ », elle intervient surtout à la fin du récit de voyage, au moment où JMG et Jemia grimpent sur le Rocher, ce lieu sacré qui aurait recueilli Sidi Ahmed el Aroussi d'après la légende : « Le Rocher n'est ni une colonne faite d'un aérolithe, ni un morceau de basalte. C'est tout simplement un énorme bloc de grès creusé, rongé de fossiles, percé de trous par le sable, *comme un écueil jailli des profondeurs de la mer*⁷⁶. » Les voyageurs ont l'impression de se trouver sur un bateau au milieu de l'océan :

Lorsque nous avons vu le Rocher pour la première fois, nous avons pensé à un bateau. Ici, au sommet, on est sur le pont de ce bateau, poussé par le vent violent de la haute mer.

La différence, c'est l'immobilité tout autour de nous. Nous nous sommes assis, à cause du vertige, de la lumière. JMG voudrait voir chaque détail du paysage, suivre la ligne d'horizon en tournant lentement sur lui-même, pour en photographier chaque segment⁷⁷.

73. Michel Roux, *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 1996.

74. J.-M. G. et Jemia Le Clézio, *op. cit.*, p. 30.

75. J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit.*, p. 14.

76. J.-M. G. et Jemia Le Clézio, *op. cit.*, p. 91, je souligne.

77. *Ibid.*, p. 96.

Le paysage prend naissance à partir du moment où une tension s'exerce entre le vent et la lumière, une polarité mise en évidence par Jullien dans son étude du paysage chinois, comme nous l'avons vu au premier chapitre. Il n'y a pas une mer de sable autour, comme le voudrait la métaphore figée, mais bien un paysage émanant du ressenti, du vertige dû à la hauteur et au fait de se sentir bousculé par le vent, en plus de ce formidable besoin de suivre la ligne d'horizon. Celle-ci n'est pas statique comme dans un tableau, elle entoure et attire le regard tout autour du Rocher ; c'est elle qui fait bouger, littéralement, son spectateur.

Le parcours et les cartes

Il faut bien se rendre à l'évidence : « C'est grâce aux cartes que l'esprit voyage⁷⁸ », surtout quand on est en déplacement. Même si certains lieux n'y sont pas identifiés, comme le tombeau de Sidi Ahmed el Aroussi, que l'on ne peut atteindre que grâce à la carte intérieure que transporte avec lui le guide maure⁷⁹, le récit de voyage accorde une certaine importance aux cartes. De la même façon, l'itinéraire suivi demeure un élément incontournable : « Les noms fabuleux devenaient réels : Saguia el Hamra, Sidi Ahmed el Aroussi, Smara, Cheikh Ma el Aïnine. Tout cela n'était qu'une question de journées de routes, d'étapes, de véhicule tout-terrain. Le retour devenait un itinéraire⁸⁰. »

En revanche, la cartographie romanesque se caractérise avant tout par le flou, ce qui n'est pas sans rappeler la brume de sable ou la fumée du début. Il est assez difficile pour un lecteur non familier de l'Afrique du Nord de situer les lieux de la fiction, en particulier la Cité où réside Lalla au début du second récit. Puisque sa chanson préférée est *Méditerranée*, que le vieux pêcheur Naaman lui raconte des histoires d'émigrés ayant eu lieu de l'autre côté de cette mer et qu'elle accostera elle-même plus tard à Marseille, beaucoup de lecteurs en déduisent que ses déambulations sur le rivage se font le long de la côte méditerranéenne. Ce qui est impossible si l'on en croit les indices fournis par le texte : il faut une journée

78. *Ibid.*, p. 17.

79. En cela, le guide maure se rapproche des guides inuits dont parle Jean Désy dans son article « Les guides (à la carte) de ma vie » (dans Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell [dir.], *op. cit.*, p. 67-77).

80. J.-M. G. et Jemia Le Clézio, *op. cit.*, p. 13.

de marche à Lalla et au jeune berger pour arriver au désert, il en faut beaucoup plus pour aller de la côte méditerranéenne au Sahara, situé au sud du Maroc. Le fait que le bidonville ne soit pas accompagné d'un toponyme crée une indétermination que rien ne permet de combler aisément. Le lecteur est donc amené à se créer une carte mentale floue, dont la superposition avec celle du Maroc ne peut qu'engendrer la confusion. En fait, il serait beaucoup plus logique de situer la Cité (le bidonville) sur la côte atlantique. D'autant plus que les ancêtres de la jeune fille, apprend-on dans le récit des « hommes bleus », ont dû arrêter leur progression à Tiznit, au sud d'Agadir. Cette incohérence géographique (qui consiste à imaginer Lalla foulant le rivage méditerranéen) ne semble pas gêner les lecteurs, qui cartographient à leur guise l'espace romanesque. D'autres chercheront dans les cartes un prolongement à leur rêverie spatiale, quand ils ne prendront pas tout simplement la route du désert pour expérimenter et vivre les lieux rêvés durant la lecture. Je dois avouer que rien ne me fait plus plaisir que d'entendre les étudiants venir me confier, à la fin d'un cours, qu'ils ont décidé de partir en voyage pour découvrir le désert à leur tour. Comme si le rêve et le voyage se prolongeaient l'un l'autre grâce au roman et au récit de voyage, fournissant tous deux des pistes à partir desquelles il devient possible de repenser et de redécouvrir le monde. C'est en partie dans ses prolongements que la lecture d'un texte acquiert une dimension géopoétique.

Les grands espaces désertiques et maritimes s'étalent à leur aise dans le roman, un genre qui semble tout à fait approprié pour suggérer l'étendue, mais qu'en est-il de la nouvelle ou du récit bref ? De telles immensités peuvent-elles servir de cadre à des récits n'occupant que quelques pages ?

3.3. L'expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit

Afin d'observer comment se déploient les paysages du désert et de la mer, qui forment les deux versants de l'imaginaire de l'immensité chez Le Clézio⁸¹, j'ai retenu trois nouvelles du recueil *Mondo et autres*

81. Les vents y soufflent en effet de la même façon, comme je l'ai montré dans la partie intitulée « Vivre avec les vents » de mon essai *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert* (Montréal, XYZ éditeur, 2006, p. 108-120). Cette partie est consacrée à l'analyse de *Désert et Hasard*.

*histoires*⁸² : « Les bergers », « Celui qui n'avait jamais vu la mer » et « Lullaby ». Les trois autres nouvelles évoquant le paysage désertique, « La roue d'eau », « Peuple du ciel » et « Trésor » présentent très peu de descriptions et ne donnent pas lieu à une expérience similaire⁸³.

Le roman permet d'insuffler un rythme lent, d'entremêler des récits différents, de faire circuler des « caravanes » de mots d'une page à une autre, de transposer le caractère démesuré de l'espace grâce à un jeu sur le temps, qui revient sur lui-même, qui enveloppe avant de se déployer dans toutes les directions. Grâce à la répétition des descriptions, l'espace prend de l'épaisseur et finit par s'étendre bien au-delà de la page, au gré de l'imagination du lecteur ou de ses expériences spatiales. Lire implique d'entretenir un certain rapport à l'espace, au paysage, un rapport qui se transforme, qui s'intensifie et se développe au gré des pérégrinations du protagoniste, de sa rencontre avec les autres, de son retour sur des lieux abandonnés ou quittés inopinément. Il s'agit parfois d'individus possédant une longue expérience des lieux, comme dans le cas des « hommes bleus » dans *Désert* ; d'autres fois, ce sont des gens qui doivent s'adapter à un nouvel environnement, comme les passagers de l'*Ava* qui s'installent sur l'île Plate dans *La quarantaine* ou comme Lalla, qui découvre la ville de Marseille après avoir fui son bidonville. Du début à la fin du roman, le paysage se construit, se raffine, s'impose et finit par occuper tout le devant de la scène, à tel point que certains critiques en parlent comme d'un « personnage ». Je me garderai bien d'évaluer l'importance d'un espace de l'immensité à l'aune d'une telle catégorie (personnage vient du latin *persona*), le désert et la mer dépassant de loin toute mesure humaine. Je préfère constater que, même si les espaces décrits ne sont pas liés les uns aux autres, ils se réunissent dans l'esprit du lecteur, dont l'imagination ne possède aucune limite. Lui aussi chemine « d'erg en reg », il accompagne les personnages en train de ployer sous le vent, de contempler

82. J.-M. G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1996 [1978]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées directement dans le texte par le folio placé entre parenthèses.

83. Quant au récit intitulé *Hasard*, son ambiguïté générique exigerait à elle seule une analyse distincte. En effet, tout en étant beaucoup plus court que les autres romans lecléziens et très différent dans sa forme narrative, il n'en demeure pas moins que la couverture du livre porte l'indication générique « roman » et qu'il fait tout de même plus de 200 pages.

l'océan ou la « mer de dunes », il participe à la création de cet environnement, de ces paysages. La lecture prend dès lors la forme d'une exploration des territoires de l'immensité⁸⁴.

La nouvelle ne permet pas un tel déploiement dans le temps ni dans l'espace. Caractérisé par la brièveté et l'économie de moyens, ce genre ne paraît guère approprié pour le parcours d'un espace démesuré. Faut-il en conclure que le désert ne convient pas au récit bref ? Il suffit de penser à l'œuvre d'Isabelle Eberhardt, formée en grande majorité de courts récits, pour affirmer le contraire. Dans son cas, la succession des levers et des couchers de soleil, de même que la multiplicité des figures de nomades, de vagabonds, d'errants et de chemineaux, font surgir des facettes extrêmement colorées du désert, qui apparaît dans ces récits comme un paysage vivant, évanescent⁸⁵.

Chez Le Clézio, l'expérience de l'immensité dans le récit bref transforme le rapport qu'entretient le personnage avec le monde. Les trois nouvelles que j'ai choisi d'étudier présentent un enfant ou un adolescent en rupture avec l'espace institutionnel⁸⁶. C'est très net dans le cas de Daniel, qui s'enfuit du pensionnat où il s'ennuie terriblement, et dans celui de Lullaby, qui décide de ne plus aller au lycée, préférant passer ses journées sur le sentier des contrebandiers, au bord de la mer. Dans son cas, l'absence du père et la maladie de la mère en font une adolescente isolée, insatisfaite de l'enseignement qu'elle reçoit en classe. En ce qui concerne Gaspar, très peu de choses nous sont dévoilées sur son passé. On sait seulement qu'après quelques jours avec les enfants bergers « [i]l avait tout oublié, [...] tout ce qu'il connaissait avant d'arriver. Les rues de la ville, les salles d'étude sombres, les grands bâtiments blancs de l'internat,

84. Cela a été montré dans les études portant sur l'imaginaire du désert. Voir Simone Domanges, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993 ; Claude Cavallero, « J.-M. G. Le Clézio et le sable des mots », *Tangence*, n° 82, 2006, p. 121-134 ; Madeleine Borgomano, *Désert*, Paris, Lacoste, coll. « Parcours de lecture », 1992 ; Bruno Doucey, *Désert, de J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1994 ; Marina Salles, *Étude sur Le Clézio*, *Désert*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1999.

85. Voir Rachel Bouvet, *Pages de sable*, *op. cit.*

86. À propos de la manière dont Le Clézio « égratigne » l'école, qui ne parvient pas à répondre aux besoins des enfants, voir l'ouvrage de Danièle Henky, *L'art de la fugue en littérature jeunesse : Giono, Bosco, Le Clézio, maîtres d'école buissonnière* (Berne, Peter Lang, 2004) ainsi que l'article de Gérard Fanchin (« Le discours littéraire : finalité esthétique et visée pragmatique », *French Studies in Southern Africa*, n° 31, 2002, p. 16-26).

les pelouses» (p. 269). Rien n'est dit sur ce qui a motivé son départ, et quand il revient vers la ville à la toute fin du récit, il déclare aux gendarmes qu'il s'est perdu. Quoi qu'il en soit, son incursion dans le désert le transforme totalement : «À partir de ce moment, Gaspar sut qu'il n'était plus le même» (p. 281). Ces trois jeunes gens semblent répondre à l'appel du dehors plus qu'à un désir de fuir. Ils ne se dirigent pas n'importe où, mais en direction du désert ou de la mer. Ils ne cherchent pas un toit ou une communauté qui pourrait les recueillir et les aider à surmonter leur solitude, ou leur mal-être. Leur arrivée dans les territoires de l'immensité va de soi, et tout se passe comme s'ils ne pouvaient se réaliser qu'une fois dehors.

Leurs expériences de l'immensité se rejoignent en ce qu'elles partagent le même point de vue, à savoir une saisie panoramique du paysage, qu'il s'agisse du sommet d'une colline, de la dune au-dessus du rivage ou du sentier des contrebandiers qui surplombe la mer. Dans deux nouvelles, la ligne d'horizon joue un rôle essentiel, puisque c'est dans cette zone de tension que surgissent les mirages. Quant aux différences, elles concernent surtout l'intensité de l'événement. En effet, certains font l'expérience de l'immensité intime et approfondissent ainsi leur solitude, au point de fusionner avec l'élément marin et de quitter à jamais le monde des hommes, tandis que d'autres, en goûtant au plaisir de contempler l'immensité, font simplement l'apprentissage du bonheur.

Autrement dit, le traitement du paysage diffère grandement entre le roman et la nouvelle : le premier rend possible tous les types de description, y compris la description ambulatoire, et joue sur la répétition de paysages similaires, tandis que le récit bref focalise l'attention sur la vision panoramique depuis un endroit élevé permettant d'embrasser le lointain du regard et de créer ainsi une échappée vers l'horizon.

La vision panoramique de l'immensité

La nouvelle intitulée « Les bergers » commence par l'évocation d'un paysage désertique : « La route droite et longue traversait le pays des dunes. Il n'y avait rien d'autre ici que le sable, les arbustes épineux, les herbes sèches qui craquent sous les pieds et, par-dessus tout cela, le grand ciel noir de la nuit » (p. 257). Cette description s'étire sur quelques pages sans qu'on puisse la relier à un personnage, à un regard singulier.

L'emploi du pronom indéfini « on » fait en sorte de rendre l'espace lui-même assez neutre. Ce qui reste implicite, c'est le fait que quelqu'un marche sur la route, puisque les brindilles craquent et que le sable crisse sous les semelles. Après tout, le lecteur est peut-être le seul être humain à parcourir cet espace désertique, son identification étant d'ailleurs facilitée par le « on », pronom convenant par définition à tout un chacun. Le point de vue neutre disparaît lorsque Gaspar fait son apparition : « Quelqu'un arrivait le long des sentiers » (p. 261). La rencontre avec les enfants bergers met en place une focalisation interne qui permettra de connaître le rapport qu'entretiennent les personnages avec leur environnement. Comme les enfants vivent en fonction des pâturages repérés par leur bouc, ils suivent le troupeau jusqu'en haut d'une colline et font ainsi la découverte d'une terre verdoyante :

Quand ils arrivèrent au sommet, les enfants s'arrêtèrent pour regarder. Gaspar n'avait jamais rien vu d'aussi beau. Devant eux, la plaine et les dunes descendaient lentement, par vagues, jusqu'à la limite de l'horizon. C'était une très grande étendue ondoiyante, avec de gros blocs de rocher sombres et des monticules de sable rouge et jaune. Tout était très lent, très calme. À l'est, la plaine était dominée par une falaise blanche qui étendait son ombre noire. Entre les collines et les dunes, il y avait une vallée qui serpentait, descendant chaque niveau par une marche. Et au bout de la vallée, au loin, si loin que cela devenait presque irréel, on voyait la terre entre les collines : à peine, grise, bleue, verte, légère comme un nuage, la terre lointaine, la plaine d'herbe et d'eau (p. 270).

Le paysage littéraire ne se borne pas à décrire un lieu : dans ce cas précis, il naît de l'interaction entre un sujet singulier, Gaspar, et un environnement singulier. Il renvoie à un véritable acte sémiotique mettant en jeu les filtres esthétiques du garçon, ses émotions, son vécu, sa position dans l'espace, des éléments déterminants dans la manière dont il perçoit les formes du relief, la lumière, etc. Comme dans l'exemple de *La quarantaine* vu auparavant, le récit nous donne à lire un « acte de paysage » en formation. Ce concept permet d'envisager le paysage de manière dynamique, comme un acte perceptif dans lequel entrent en jeu deux facteurs importants : d'une part, la situation spatiotemporelle du sujet, qui détermine le point de vue, le cadrage, l'horizon, la luminosité ; d'autre part, les filtres culturels et esthétiques du sujet, qui jouent un rôle essentiel dans la sélection et la configuration des éléments

de l'environnement physique⁸⁷. C'est au cours de l'interaction entre un sujet et une réalité physique extérieure que le paysage s'élabore, que ses contours se précisent, que ses formes et ses couleurs se fixent. La vision panoramique offre ceci de particulier qu'elle permet une saisie à la fois soudaine et globale, une prise directe sur l'immensité, qui a pour effet d'arrêter le mouvement dans un premier temps, puisque « les enfants s'arrêt[ent] pour regarder » et de balayer l'espace dans un deuxième temps, selon une direction qui va du proche au lointain. Le panorama grandiose engendre une expérience novatrice qui prend la forme d'un plaisir esthétique étant donné que le garçon n'a « jamais rien vu d'aussi beau ». Le regard domine un vaste ensemble fait de rochers, de falaises, de dunes de sable et de terre, faisant intervenir une large palette de couleurs (rouge, jaune, blanc, noir, gris, bleu, vert) allant du plus sombre au très clair. S'agit-il de la *première expérience de l'immensité* pour le jeune garçon ? C'est l'impression qui se dégage de cet extrait, même s'il est difficile de l'affirmer avec certitude. Puisque Gaspar n'avait « jamais rien vu d'aussi beau » auparavant et que les seules références à son passé ne mentionnent que le milieu citadin et collégial, sans toutefois évoquer de véritables paysages, il est légitime de penser que cette expérience occupe une place déterminante dans son rapport au monde.

Quant à la nouvelle intitulée « Celui qui n'avait jamais vu la mer », elle commence avec l'évocation de Sindbad le marin, le héros légendaire auquel Daniel s'identifie. L'enfant solitaire décide un beau jour de quitter la pension pour voir la mer, dont il rêve depuis toujours. Après avoir voyagé quelques jours en train, il s'arrête pour dormir dans une cabane, puis se dirige vers la plage :

Son cœur battait plus fort, parce qu'il savait que c'était de l'autre côté des dunes, à deux cents mètres à peine. Il courait sur le chemin, il escaladait la pente de sable, et le vent soufflait de plus en plus fort, apportant le bruit et l'odeur inconnus. Puis, il est arrivé au sommet de la dune, et d'un seul coup, il l'a vue.

Elle était là, partout, devant lui, immense, gonflée comme la pente d'une montagne, brillant de sa couleur bleue, profonde, toute proche, avec ses vagues hautes qui avançaient vers lui (p. 180).

87. Sur la notion d'acte de paysage, voir l'article de Charles Avocat, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages » (dans Charles Avocat [dir.], *op. cit.*).

Le garçon prend tout d'abord conscience de l'immensité marine par l'intermédiaire des sens olfactif et auditif, puis à partir d'un point de vue situé en hauteur, « au sommet de la dune ». Le regard domine, comme dans « Les bergers », mais le garçon n'est pas surpris par la beauté du lieu, à l'opposé de Gaspar. C'est qu'il s'attend à être subjugué et le simple fait de la voir suffit à combler son attente : « d'un seul coup, il l'a vue ». D'ailleurs, on a l'impression que la mer, elle-même, l'attendait, puisque « ses vagues hautes [...] avançaient vers lui » et qu'elle s'approche pour l'accueillir. Un même mouvement ondoyant marque ces deux paysages, l'un désertique, l'autre marin, avec ce renversement métaphorique qui fait des collines du désert « une très grande étendue ondoyante » et de la mer une étendue « gonflée comme la pente d'une montagne ». À ceci près que la direction est inversée : « les dunes descendaient lentement, par vagues », alors que les vagues océanes « avançaient » vers Daniel. Par ailleurs, cette première expérience de l'immensité, grisante, sera renouvelée, et même amplifiée tout au long du récit de Daniel, alors que Gaspar n'aura pas beaucoup d'autres occasions de vivre une telle expérience.

Le paysage marin forme également le cadre principal de la nouvelle intitulée « Lullaby » et joue un rôle essentiel dans la transformation du personnage. C'est en marchant sur le sentier des contrebandiers que la jeune fille fait l'expérience de l'immensité. C'est d'abord la lumière, puis le son, qui déclenchent un arrêt, une contemplation du paysage :

Ici, la mer était encore plus belle, intense, tout imprégnée de lumière. [...] La jeune fille s'arrêta dans les rochers pour écouter la mer. Elle connaissait bien son bruit, l'eau qui clapote et se déchire, puis se réunit en faisant exploser l'air, elle aimait bien cela, mais aujourd'hui, c'était comme si elle l'entendait pour la première fois (p. 88).

Le plaisir esthétique est le premier élément souligné, comme dans le premier exemple, sauf qu'ici, le paysage est de l'ordre du familier, la posture aussi, puisque le sentier serpentant au-dessus des rochers est bien connu de la jeune fille, de même que le bruit des vagues, maintes fois entendu. Si l'arrivée dans cet espace connu ne ménage pas vraiment de surprise, en revanche, un élément a changé, étant donné qu'elle a l'impression de l'entendre « pour la première fois ». Son acuité auditive s'est soudainement développée, sa manière de percevoir le paysage s'est modifiée, comme si la décision de quitter l'école avait libéré ses sens

et transformé son regard sur le monde⁸⁸. Toutefois, cette station assise dans les rochers n'est que la première étape d'une pérégrination, puisque Lullaby cheminera plus tard jusqu'à la pointe du cap et grimpera le plus haut possible :

Quand elle arriva tout en haut, elle se retourna pour regarder la mer, et elle dut fermer les yeux pour ne pas sentir le vertige. Au-dessous d'elle, si loin qu'on regardât, il n'y avait que cela : la mer. Immense, bleue, la mer emplissait l'espace jusqu'à l'horizon agrandi, et c'était comme un toit sans fin, un dôme géant fait de métal sombre, où bougeaient toutes les rides des vagues. Par endroits, le soleil s'allumait sur elle, et Lullaby voyait les taches et les chemins obscurs des courants, les forêts d'algues, les traces de l'écume. Le vent balayait sans arrêt la mer, lissait sa surface (p. 109).

Si l'expérience est intense, ce n'est pas uniquement sur le plan auditif, cette fois, puisque la posture adoptée donne le vertige et que le regard « en plongée » permet de glisser sur la surface de l'eau à la poursuite des « taches et [...] chemins obscurs des courants », de se précipiter dans l'infini des profondeurs pour sonder « les forêts d'algues » et de revenir vers le rivage en quête des « traces de l'écume ». À cet instant précis, la mer occupe tout le champ de vision, son immensité prime tout.

À l'horizon, les mirages

Les paysages désertique et marin ont en commun un autre élément, du moins dans deux des nouvelles étudiées. Le lointain ayant cette particularité de créer un flou, une zone vaporeuse, l'impossibilité de discerner avec acuité ce qui est au loin rejoint l'impossibilité de saisir – avec l'intellect cette fois – ce qui dépasse les limites du connu. C'est pourquoi la ligne d'horizon se trouble et suscite parfois un effet d'irréel. Gaspar et les enfants devinent au loin une terre fertile, mais elle est « si loin que cela devenait presque irréel » ; elle est « légère comme un nuage, la terre

88. Ainsi que l'a fort bien montré Bruno Thibault dans son article « Méditation et éducation : l'archétype de l'initiation dans "Lullaby", de J.-M. G. Le Clézio » (*Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 55, n° 1, printemps 2001, p. 29-41), la contemplation de la mer déclenche également une initiation à la méditation.

lointaine, la plaine d'herbe et d'eau ». Cette terre fertile apparaît en plein désert, comme un mirage, ce qui corrobore cette idée que « [l]e paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement⁸⁹ ».

Cette première vision se présente en effet comme un espace qui s'ouvre au regard, dans lequel on projette ses désirs, ses illusions, une frange indéfinie où le réel et l'imaginaire ne parviennent pas à se distinguer l'un de l'autre. La vallée sera bel et bien atteinte, mais à la fin du récit, le paradis s'asséchera et il faudra à nouveau changer d'endroit, chercher un nouveau pâturage, suivre le troupeau et questionner du regard le lointain. D'ailleurs, cette vallée aperçue par les bergers, « légère comme un nuage », n'est pas sans rappeler le mont enneigé entrevu par Lullaby, qui a le même aspect vaporeux. En revanche, pour Lullaby, l'acte de paysage suscite bel et bien des mirages et permet de voir l'invisible :

Elle voyait la route large de la mer, où avançaient les rangs des vagues, elle voyait tout jusqu'à l'autre rive, la longue bande de terre grise et sombre où croissent les forêts de cèdres et, plus loin encore, comme un mirage, la cime neigeuse du Kuhha-Ye Alborz (p. 98).

En réussissant à atteindre l'autre rive de la Méditerranée, le Liban semble-t-il avec ses « forêts de cèdres », et au-delà, les monts iraniens, où son père se trouve vraisemblablement, la jeune fille met à profit les ressources inégalées du paysage, cette « échappée vers toute la Terre ». Grâce à l'immensité de la mer, il devient possible de repousser les limites du lointain au-delà de ce que l'on peut percevoir par l'intermédiaire des sens, de se projeter vers l'ailleurs.

L'immensité intime et l'apprentissage du bonheur

Un passage de la nouvelle « Celui qui n'avait jamais vu la mer » mérite une attention particulière :

De temps en temps, Daniel s'arrêtait, face à l'horizon, et il regardait les hautes vagues qui cherchaient à passer par-dessus les brisants. Il respirait de toutes ses forces, pour sentir le souffle, et c'était comme si la mer et l'horizon gonflaient ses poumons, son ventre, sa tête, et qu'il devenait une sorte de géant (p. 183).

89. Éric Dardel, *L'homme et la Terre*, op. cit., p. 42.

Voici en effet une situation étonnante dans laquelle, comme le dit si bien Bachelard, « [l]e spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime⁹⁰ ». Grandi de l'intérieur, grâce au souffle cosmique qui l'envahit, « comme si la mer et l'horizon gonflaient ses poumons », le jeune homme, devenu « une sorte de géant » fait l'expérience de l'immensité intime :

Il semble alors que c'est par leur « immensité » que les deux espaces, l'espace de l'intimité et l'espace du monde, deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent⁹¹.

Autrement dit, la découverte du paysage marin joue un rôle fondamental dans la transformation de Daniel, puisqu'en faisant l'expérience de l'immensité intime, il s'ouvre à l'espace du monde et s'en trouve grandi. Sa solitude devient totale à partir du moment où il décide de vivre dans une grotte, de se nourrir de coquillages et de passer le reste du temps à arpenter le rivage. Ayant délibérément choisi de rester à l'écart de la société, il goûte à une forme d'épanouissement née de la fascination pour l'étendue marine : « C'est là que Daniel vécut, pendant tous ces jours, pour ainsi dire sans jamais quitter la mer des yeux » (p. 185). Les autres personnages, Gaspar et Lullaby, sortent également grandis de leur expérience de l'immensité, mais celle-ci semble d'une intensité beaucoup moins forte.

Ici le ciel était grand, la lumière plus belle, plus pure. [...] Gaspar et les enfants regardaient sans bouger la plaine lointaine, et ils sentaient une sorte de bonheur dans leurs corps. Ils auraient voulu voler aussi vite que le regard et se poser là-bas, au centre de la vallée (p. 270-271).

Le bonheur ressenti par les enfants tient au fait qu'ils ont découvert une plaine fertile et qu'ils vont pouvoir échapper au désert. L'appel du lointain motive cette projection vers la vallée, qui sera nommée « Genna », littéralement le « paradis » en arabe, un terme qui suscite d'emblée l'image du jardin⁹². Tout est déjà en germe dans cet arrêt contemplatif, dans ce bonheur ressenti au sommet de la colline. Les enfants sont heureux

90. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957, p. 175.

91. *Ibid.*, p. 184.

92. Dans son commentaire étoffé et éclairant du recueil *Mondo et autres histoires*, François Marotin (*François Marotin commente Mondo et autres histoires de J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995, p. 112-124) parle du temps édénique passé dans la vallée et de « l'Éden de Genna », mais il ne fait pas référence à la signification de ce dernier terme. Peut-être est-ce en raison du cadre de référence choisi, celui de l'Antiquité grecque et de la tradition biblique ?

à l'idée de trouver enfin un havre, mais il faut bien voir que le désert enserme la vallée, comme s'il s'agissait d'une immense oasis. Le paysage désertique ouvre le récit, comme on l'a vu, puis le ferme, étant donné qu'une tempête de sable recouvrira complètement la vallée verdoyante. Au milieu du récit se trouve un petit paradis enclos au milieu du désert, un étang avec un ibis blanc, des journées en compagnie de jeunes nomades pleines du bonheur tout simple d'exister. Un paradis qui disparaît aussi soudainement qu'il avait surgi, tel un mirage⁹³. C'est là que Gaspar s'initie à un autre mode de vie, en rapport direct avec la nature, où même le rêve de voler semble possible. Un peu comme si l'on était retourné, hors des murs de l'école et de la ville, à l'aube même de l'humanité. Gaspar apprend à vivre grâce à des enfants qui réinventent le monde, ce qui ne s'enseigne pas dans les salles d'étude sombres.

De la même façon, Lullaby oublie l'école et ses contraintes, ses exercices insignifiants, pour se rendre compte de la force de son attachement à la mer : « Lullaby ne pensait même plus à l'école. La mer est comme cela : elle efface ces choses de la terre parce qu'elle est ce qu'il y a de plus important au monde » (p. 88). Véritable complice, la mer tente de s'insinuer dans le corps de la protagoniste, de la remuer de l'intérieur, de la forcer à évoluer, à transformer son rapport au monde : « Lullaby ouvrit les yeux et regarda tout, en s'accrochant aux rochers avec ses ongles. La mer était si belle qu'il lui semblait qu'elle traversait sa tête et son corps à toute vitesse, qu'elle bousculait des milliers de pensées à la fois » (p. 109). Si elle retourne au lycée à la fin de la nouvelle, c'est avec des images du dehors plein les yeux : « C'était tout cela qu'elle essayait de raconter à la Directrice, la mer bleue avec les reflets comme des diamants, le bruit profond des vagues, l'horizon comme un fil noir, le vent salé où planent les sternes » (p. 120). De la même façon, Gaspar « ne voyait pas les murs de brique ni les fenêtres fermées par des rideaux de métal [...] Il était encore à Genna, avec la petite Khaf et le renard Mîm [...] » (p. 322). On se doute bien qu'il retournera dans son internat dès qu'il aura retrouvé la route

93. Selon Bruno Tritsmans (« Figures du berger chez J.-M. G. Le Clézio et A. Dhôtel », *Nouvelles études francophones*, vol. 20, n° 2, automne 2005, p. 57-68), qui lit la nouvelle à partir du mythe biblique, « Le monde pastoral de Genna est fêlé » après l'assaut d'Augustin contre l'ibis blanc. On pourrait ajouter que les bergers sont présentés d'emblée comme des nomades qui changent régulièrement de pâturage, selon les saisons et les aléas du climat, et que le principe premier du nomadisme est celui du mouvement.

qui le ramènera chez les siens, mais on sait aussi que sa manière d'être au monde s'est profondément modifiée, que son expérience du dehors lui a donné une force et une plénitude inégalables.

Plutôt que de naître de la superposition des paysages, de la construction progressive d'un espace dans lequel évoluent les personnages, l'imaginaire de l'immensité se fonde dans les nouvelles lecléziennes sur une expérience intense, dans laquelle l'espace est appréhendé à partir d'un point de vue panoramique, ce qui fait qu'il déborde du cadre. La nouvelle concentre l'attention sur la contemplation du paysage désertique ou marin, sur un acte de paysage en formation, qui joue un rôle fondateur dans le rapport au monde. Le récit bref subsume l'immensité en un moment, durant lequel un enfant ou un adolescent découvre un lieu, ou le redécouvre comme s'il s'agissait de la première fois. L'appel du dehors conduit parfois les individus à faire l'expérience de l'immensité intime, grâce à laquelle l'être grandit en force et en sensibilité dans la solitude la plus totale. D'autres fois, les jeunes gens renouent avec l'institution, grâce à une liberté et une indépendance acquises au contact des éléments naturels et d'un mode de vie différent. Rejoignant les figures du nomade, du fugueur et du vagabond, les personnages de Gaspar, de Lullaby et de Daniel nous conduisent à interroger le rapport que l'être humain entretient avec la communauté et la société moderne, un rapport imposé, souvent sclérosant, et à le comparer avec celui qui se noue avec l'espace du dehors, ouvrant sur un univers où sensations et perceptions augmentent les chances de connaître le bonheur. Il importe donc d'orienter la réflexion vers la géographie des frontières, afin de prendre toute la mesure des franchissements qu'exhibe l'œuvre leclézienne.

3.4. La géographie des frontières

La réception critique de l'œuvre de Le Clézio a généré un certain nombre de paradoxes. Certains se rapportent à l'identité de l'auteur : s'agit-il d'un auteur français, mauricien, francophone ou bien les trois à la fois ? D'autres concernent l'écart entre la première et la deuxième période, l'aridité des premiers textes ayant cédé le pas à une grande fluidité. D'autres encore touchent aux différences de réception selon les publics, cette œuvre pouvant être considérée comme populaire, si l'on en croit le succès

qu'elle a auprès du grand public et des jeunes lecteurs notamment, alors qu'elle a été quelque temps boudée par certains milieux littéraires⁹⁴. J'aimerais, pour ma part, explorer un autre paradoxe, relatif à la question de l'altérité. Comme le mentionne Marina Salles, l'œuvre leclézienne « témoigne d'une pensée subtile et complexe, articulée sur la question philosophique de l'altérité⁹⁵ ». Dans les textes publiés à partir des années 1980, les protagonistes sillonnent des pays très différents les uns des autres, ce qui a pour effet de donner à la dimension culturelle une place prépondérante. Ainsi que le remarque Claude Cavallero, la « géographie interculturelle des romans *Onitsha*, *La quarantaine*, *Révolutions*, *Ourania*, prime désormais à l'évidence sur l'interrogation formelle⁹⁶ ». Or, si la diversité est très grande, il semble à première vue que les récits soient basés sur une structure d'opposition binaire, renvoyant aux fractures importantes de l'imaginaire : il suffit de penser à la distinction entre le nomadisme et la sédentarité, deux modes de vie aux antipodes l'un de l'autre ; à la division entre Orient et Occident, qui constitue une ligne de force de l'imaginaire depuis des siècles ; ou encore à la colonisation et à la décolonisation, ayant généré des conflits sanglants entre les peuples. D'où un certain nombre de clivages dans les romans, entre le Nord et le Sud, les colonisés et les colonisateurs, le désert et la ville, les nomades et les sédentaires, les Blancs et les coolies indiens, les administrateurs anglais et les va-nu-pieds noirs, les oppresseurs et les opprimés, etc. Pour comprendre le paradoxe apparent de l'altérité, je propose de réfléchir aux rapports entre littérature et culture dans le cadre général d'une réflexion sur la frontière.

J'illustrerai mon propos à partir de trois romans comprenant des récits entrecroisés : *Désert* (1980), *Onitsha* (1991) et *La quarantaine* (1995). En plus de présenter chacun une diversité culturelle, leur forme produit un effet singulier chez le lecteur, dont les mouvements de distanciation vont de pair avec une production intense d'inférences cherchant à tisser des liens entre les histoires racontées. Qu'il s'agisse de l'épopée des derniers

94. Je me souviens d'une étudiante venue, il y a dix ans, me demander de diriger son mémoire de maîtrise sur *Désert*, car on l'avait découragée de travailler sur un auteur aussi mineur dans l'université où elle étudiait.

95. Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006, p. 73.

96. Claude Cavallero, *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009, p. 83.

nomades du Sahara, de Saguiet al Hamra jusqu'à Agadir ; de l'immigration de Lalla du Maroc à Marseille ; de l'exode de la dernière reine de Meroë et de son peuple partis du royaume de Koush, sur les rives du Nil, pour s'installer sur les rives du Niger ; du voyage de Fintan et de sa mère le long des côtes de l'Afrique de l'Ouest, jusqu'au Nigeria, en pleine colonisation anglaise ; du retour de Léon et de sa famille vers les lieux de l'origine, l'île Maurice ; ou encore de l'errance d'Ananta et de sa mère sur la rivière Yamuna jusqu'à l'île Plate, après la révolte des cipayes ; dans tous les cas, le parcours des personnages favorise une immersion dans une culture autre, que le lecteur découvre avec fascination. Ces déplacements nous font voyager à travers trois continents – l'Europe, l'Afrique et l'Asie –, deux mers – la mer Méditerranée et la mer Rouge – et deux océans – l'océan Atlantique et l'océan Indien. Le parcours et la dimension spatiale constituent donc des éléments d'une grande importance dans ces romans. Or la question de la spatialité est fortement liée à celle de l'altérité⁹⁷ : c'est ce que je voudrais montrer en premier lieu.

Altérité et spatialité

La réflexion sur l'altérité donne souvent la préséance à la dimension temporelle, mortelle, de la vie humaine. Levinas par exemple, dans *Le temps et l'autre*, considère que le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul, mais la relation même du sujet avec autrui⁹⁸. Il importe par ailleurs d'insister sur le fait que l'altérité renvoie à tout ce qui est autre, et pas seulement à autrui⁹⁹. Comme le souligne Bernhard Waldenfels dans sa *Topographie de l'étranger* : « L'étranger ne recouvre pas exactement l'altérité d'autrui ; il s'étend sur tout ce qui se dérobe à notre prise, il s'étend donc aussi au corps propre, aux formes de l'art et à la nature¹⁰⁰. »

97. Janet Paterson met en évidence « un lien métonymique entre l'altérité d'un personnage et son inscription dans l'espace » dans son analyse des personnages du roman québécois (*Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004, p. 31).

98. Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1980.

99. À ce sujet, voir notamment Marc Guillaume et Jean Baudrillard, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994 ; Thierry Leterre, « L'autre comme catégorie philosophique. Remarques sur les fondements métaphysiques et logiques de l'altérité », dans Bertrand Badie et Marc Sadoun (dir.), *L'Autre*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1996, p. 67-83.

100. Bernhard Waldenfels, *Topographie de l'étranger. Études pour une phénoménologie de l'étranger 1*, trad. de l'allemand par F. Gregorio et al., Paris, Van Dieren, coll. « par AILLEURS Riponne », 2009, p. 11.

Comment faire pour dire ce qui est autre sans réduire l'altérité à la simple différence ? Sans projeter ses préconceptions ou bien ses propres filtres interprétatifs ? Entre soi et ce qui est autre, entre soi et ce qui « se dérobe à notre prise », une tension s'exerce, qui a pour effet de nous déporter vers la frontière de nos connaissances, de nos habitudes. Quand je suis confrontée à un environnement totalement différent de mon environnement habituel, à une culture dont je ne connais rien, à un individu dont je ne comprends ni la langue ni le comportement gestuel ni les codes régissant l'ensemble de ses pratiques culturelles, je suis placée face à une altérité que je ne peux pas interpréter. Je me trouve dans une situation d'inconfort où les signes n'offrent plus le caractère stable dont ils sont ordinairement dotés, où le processus habituel de la signification se heurte à des obstacles du simple fait que je me suis déplacée à la limite de mon espace sémiotique familier et que je me trouve à la frontière d'une autre culture.

La frontière

La frontière est un concept-clé de la sémiotique de la culture de Youri Lotman, dans laquelle tous les concepts sont spatialisés. Plutôt que de comparer les systèmes de signes, comme l'a fait la sémiotique structurale, ou de s'intéresser à la logique et aux catégories de signes, comme l'a fait la sémiotique peircéenne, il s'agit d'observer « l'espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages¹⁰¹ », autrement dit la sémiosphère, le milieu qui rend possible la création des signes, leur déchiffrement, ainsi que les échanges entre les êtres. Pourvue d'un centre, d'un noyau dans lequel s'élaborent les principes fondamentaux et les valeurs d'identification de la communauté, la sémiosphère comprend aussi une périphérie, une zone frontière qui la met en relation avec les autres sémiosphères. Comme l'explique Lotman :

La notion de frontière est ambivalente : elle sépare et unifie tout à la fois. Elle est toujours la frontière de quelque chose et appartient ainsi aux deux cultures frontalières, aux deux sémiosphères contiguës. La frontière est bilingue et polyglotte¹⁰².

101. Youri Lotman, *La sémiosphère*, op. cit., p. 10.

102. *Ibid.*, p. 30.

Plus le signe s'éloigne du centre de la sémiosphère, plus il perd de sa fixité ; c'est pourquoi la périphérie est définie comme la « zone du dynamisme sémiotique¹⁰³ ». Étant donné que la signification y devient flottante et que la frontière est poreuse, les signes se transforment lorsqu'ils se trouvent au contact d'une autre culture. En effet, la sémiosphère est soumise à deux forces contraires : l'une centripète, obéissant à un principe de structuration et conduisant à l'établissement de normes, de coutumes, de lois, autrement dit favorisant le consensus, l'unité, l'homogénéité ; l'autre, centrifuge, dirigée vers la périphérie, présentant quant à elle des langages moins organisés, des zones d'indétermination importantes, marginales, hétérogènes. À ces deux forces correspondent deux logiques de l'altérité : l'altérité binaire et l'altérité des frontières.

L'altérité binaire

Le premier type d'altérité obéit à une logique du miroir, à partir de laquelle l'altérité est envisagée de manière univoque, comme une opposition tranchée entre le moi et ce qui est autre, étrange, étranger. La construction de l'altérité est régie par le mécanisme de l'opposition, de la différence.

Toute culture commence par diviser le monde en « mon » espace interne et « leur » espace externe. Ce mécanisme est souvent intégré à la structure de la langue elle-même ; toute langue possède un système de pronoms très révélateur de la manière dont chacun se considère à l'intérieur du groupe. On crée une frontière à partir d'une forme à la première personne « JE » : on distingue cet espace qui est le nôtre, le mien, de cet espace autre, qui est le leur, qui est hostile, dangereux, chaotique¹⁰⁴.

C'est ce qui se produit de manière spontanée dans *La quarantaine* quand le bateau s'arrête à l'île Plate pour débarquer tous les passagers en raison de l'épidémie de variole. Les Européens s'installent dans les bâtiments faits de blocs de lave cimentés situés à l'est de l'île, tandis que les immigrants indiens, embarqués à Zanzibar, restent dans le campement des coolies, dans la baie de Palissades, à l'ouest, là où des Indiens vivaient déjà avant leur arrivée. Comme je l'ai mentionné dans la section précédente,

103. *Ibid.*, p. 26.

104. *Ibid.*, p. 21.

la frontière entre le « nous » et le « eux », purement symbolique au départ, devient l'objet d'une loi visant à séparer l'île en deux : pour éviter la contamination, Véran impose au groupe un couvre-feu ainsi qu'une frontière empêchant tout déplacement du côté de Palissades. Léon comprend que c'est surtout lui qui est visé par cette loi puisqu'il est le seul à rencontrer quelqu'un de l'autre camp : Suryavati. Du côté des coolies, le même avertissement a été lancé : le sirdar Shaik Hussein a défendu aux Indiens de se rendre du côté de la Quarantaine après que des malades européens eurent été déplacés sur l'îlot Gabriel, puis brûlés sur place.

L'Autre est défini dans ce cas comme *ce que je ne suis pas*, ou plutôt comme *ce que je pense ne pas être*. Les Blancs pensent être en sécurité tant qu'ils seront entre eux, sans contact avec les Indiens qu'ils estiment dangereux et responsables de la propagation du virus. Cette image en miroir s'établit à partir d'un cadre de référence partagé par une communauté, à partir de certitudes bien ancrées dans la culture. Elle suppose l'établissement d'une loi, d'une habitude répondant principalement au besoin de se protéger de tout assaut extérieur. L'opposition est nette, tranchée, elle n'a pas d'effet sur le sujet qui appréhende l'altérité, car le signe emprisonne l'autre dans une différence établie d'avance. Dans la logique binaire, la saisie de l'altérité n'amène aucun changement, aucune altération chez le sujet. Elle se trouve ainsi réduite à la différence. C'est cette logique binaire de l'altérité qui empêche les Blancs de bénéficier des connaissances d'Ananta en matière d'herbes médicinales. Si Suzanne parvient finalement à guérir, c'est parce qu'elle a été déplacée sur l'îlot Gabriel, dans cette antichambre de la mort où aucune frontière n'empêche les deux communautés de se côtoyer. Alors qu'ils pensaient se protéger grâce à une délimitation physique établie entre eux et les Indiens, les Blancs faisaient exactement l'inverse, à savoir repousser une manière autre de soigner, un savoir non pas issu de la science apprise dans les facultés de médecine, mais transmis par tradition et développé par l'expérience. Léon nous fait découvrir une autre manière d'envisager l'altérité parce qu'il est attiré par l'autre culture, à laquelle appartient Surya.

L'altérité des frontières

C'est la force centrifuge, dirigée vers la périphérie, qui sous-tend cette autre logique de l'altérité, que j'ai nommée l'altérité des frontières. Une tension se crée vers ce qui est en dehors, un mouvement qui est très bien traduit par le préfixe « exo », comme l'explique Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme* : « Tout ce qui est “en dehors” de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens, tout ce qui n'est pas notre “Tonalité mentale” coutumière¹⁰⁵. » Dans le cadre de l'expérience, ce qui est autre se présente comme un élément concret, doté d'une certaine matérialité : il peut s'agir d'une roche, d'un insecte, d'un environnement physique, d'un individu, d'un groupe de gens, d'une architecture, etc. Il arrive que la confrontation avec ce qui est autre donne lieu à un choc, à un effet saisissant, à une déstabilisation importante, et conduise le sujet à perdre ses repères habituels. Incapable de comprendre ce qui se trouve devant lui, de donner une signification à ce qu'il voit ou entend, le sujet ressent un sentiment d'étrangeté, ou encore une sensation d'exotisme, pour reprendre les termes de Segalen. L'appréhension de ce qui est étranger, autre, ne met pas en œuvre dans ce cas un acte d'interprétation, dans lequel intervient un interprétant final, de l'ordre de la loi, de l'habitude, que Peirce nomme aussi l'interprétant logique. Il s'agit bien plutôt d'un interprétant affectif, d'un signe qui est de l'ordre de l'effet produit, dont l'intensité bloque le processus de signification¹⁰⁶. L'altérité des frontières conduit à s'aventurer dans l'opacité des signes, à s'immerger dans un univers où les signes sont flottants. Comme le remarque Francis Affergan dans son ouvrage *Exotisme et altérité*, « la saisie de l'altérité exige la perte, l'abandon momentané de ses repères¹⁰⁷ ».

Les romans nous rappellent parfois cette aventure du signe qui ne parvient pas à se fixer. Lorsqu'ils nous projettent à la frontière de notre sémiosphère, cet espace sémiotique où l'indétermination joue un rôle important, nous sommes amenés à construire des figures de l'altérité des

105. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 20.

106. Voir Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. de G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978 ; François Latraverse, *La pragmatique : histoire et critique*, Bruxelles, Mardaga, 1987.

107. Francis Affergan, *Exotisme et altérité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1987, p. 9.

frontières qui déclenchent une fascination pour tout ce qui est autre. Par exemple, lorsque Maou se rend dans le village d’Omerun durant la fête, elle ressent une « sorte d’inquiétude incompréhensible » (p. 216) :

Il y avait quelque chose de puissant qui attirait Maou vers le spectacle des hommes oiseaux. La musique des tambours maintenant résonnait jusqu’au fond d’elle-même, creusait un vertige. Elle était au cœur même de ce roulement mystérieux qu’elle entendait depuis son arrivée à Onitsha (p. 217).

Entraînée par une force irrésistible vers l’autre culture, Maou ne se contente plus d’imaginer ce qu’il y a au-delà de son espace familial : elle se déplace vers le village, le lieu de l’inconnu, pour faire face à une altérité culturelle qu’elle ne saisit absolument pas. Elle ne la perçoit que grâce aux effets que cette altérité a sur elle : une inquiétude, un vertige, qui la font vaciller. Son malaise prend fin grâce à Marima, qui s’est aperçue de son trouble et l’emmène vers la sortie du village. Cette scène illustre bien la logique de l’altérité des frontières, qui pousse le sujet en dehors de « sa tonalité mentale coutumière » pour expérimenter l’étranger. Cela dit, cette sensation éphémère ressentie au contact de quelque chose de nouveau ne produit pas toujours une sensation dysphorique ; elle peut aussi être perçue comme une sensation agréable. Segalen, rappelons-le, nous invitait à savourer le divers, à déguster la différence. Ainsi que le fait remarquer Bruno Thibault, « [l]’exotisme fonctionne dans [l’œuvre de Le Clézio], comme chez Victor Segalen, à la façon d’une métaphore ou d’un principe d’écriture : c’est-à-dire comme un déplacement de l’écriture et du sujet¹⁰⁸ ». Nous allons voir maintenant que ce mouvement est aussi à la base de l’acte de lecture des romans lecléziens.

La lecture et les mouvements de distanciation

En quoi la lecture permet-elle de faire l’expérience de l’altérité culturelle ? Il va de soi que cet acte privé, intime, ne donne pas lieu à une rencontre tangible avec ce qui est autre. Tout se passe sur le plan imaginaire pour le « voyageur du livre » : soit le texte fait appel à une encyclopédie et à des figures imaginaires connues et le conforte ainsi dans ses habitudes, soit il le transporte aux confins de sa propre culture. En ce qui concerne

108. Bruno Thibault, *J.-M. G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 14.

Désert, *Onitsha* et *La quarantaine*, on peut penser qu'un certain mouvement vers l'ailleurs se dessine dès l'incipit pour la majorité des lecteurs : qu'il s'agisse du toponyme à la connotation étrangère dans un texte écrit en français – « Saguïet al Hamra » –, du nom du bateau aux sonorités indiennes – « le Sarabaya » –, ou encore de la carte de l'île Plate rédigée en anglais, dans tous les cas, un certain rapport s'établit entre altérité et spatialité. Le toponyme désigne le lieu où se rassemblent les « hommes bleus », le bateau sert à traverser un espace maritime pour se rendre dans un lieu autre, tandis que la carte offre la représentation graphique d'un morceau de terre destiné à accueillir temporairement des passagers aux origines diverses. Bien sûr, on pourrait toujours évoquer la situation d'un lecteur-voyageur s'étant déjà rendu dans ces diverses régions du monde et pour qui toutes les cultures représentées sont familières. Mais cela ne représenterait qu'une infime portion du lectorat. On est en droit de supposer que, pour la plupart des lecteurs, l'un de ces espaces – au moins – représente l'ailleurs et que, par le fait même, la lecture constitue une activité favorisant l'expérience de l'altérité culturelle et la traversée – du moins sur le plan imaginaire – d'une frontière géographique.

Certains aspects du récit, comme la frontière érigée sur l'île Plate, les clichés employés pour parler des Africains sur le bateau ou encore les affrontements entre les nomades et l'armée coloniale française, vont exiger du lecteur qu'il convoque la logique de l'altérité binaire, celle qui est la plus courante. Mais il lui faudra aussi imaginer des contrées dans lesquelles les pratiques culturelles sont tout autres et accepter parfois de ne pas tout comprendre, car le récit voile autant qu'il dévoile les cultures traversées. La lecture nous propulse en dehors de nos repères culturels, elle nous force à prendre de la distance par rapport à notre propre sémiotique et à progresser dans l'opacité des signes. Pour pouvoir envisager des pratiques culturelles autres, nous devons nous déplacer mentalement à la frontière de notre culture ; ce premier mouvement de distanciation relève de la logique de l'altérité des frontières.

Le deuxième découle de la forme particulière des trois romans constitués de récits entrecroisés et situés dans des espaces-temps différents. Plusieurs critiques se sont déjà penchés sur les stratégies d'entrecroisement, la polyphonie narrative et la coexistence de l'épopée et du roman. Quel est l'effet sur la lecture de cet entrecroisement ? L'apparition d'un

récit second a pour effet de placer le premier à l'horizon de la lecture, pour reprendre la terminologie de Wolfgang Iser¹⁰⁹. Tout en stimulant la production d'inférences visant à rapprocher les deux récits, la lecture génère une certaine confusion, car le lecteur est sans arrêt propulsé d'un espace à un autre : de Smarra à un bidonville quelconque, d'Agadir à Marseille, de Marseille à Oued Tadla, à Tiznit, etc., dans le cas de *Désert*. Aussitôt que l'un des espaces de la fiction prend une certaine consistance, qu'une certaine configuration peut être établie, il nous faut le quitter, changer de récit, de personnage, d'espace et de temps. Ce va-et-vient qui rappelle le parcours nomade crée un effet de déstabilisation chez le lecteur, qui a l'impression d'errer, de perdre ses repères, d'être ballotté au gré des pages, soumis continuellement à une tension entre différents lieux, différentes époques, différents états d'une même culture.

Enfin, on pourrait évoquer un troisième mouvement de distanciation étant donné que la lecture permet de prendre conscience de l'existence de communautés dont la culture est méconnue, menacée ou carrément en voie de disparition ; autrement dit, de percevoir un autre horizon, dépassant cette fois le seuil de la fiction. Si l'aventure de Léon, Fintan et Lalla se détache sur le fond d'une histoire collective, elle renvoie aussi à un horizon géographique et humain, dont le passé permet de comprendre le présent.

Les liens entre la littérature et la culture ne sont pas ici de l'ordre du mimétisme ; ce n'est pas la représentation de cultures étrangères qui est en jeu ni l'acquisition d'un savoir de type anthropologique. La tension entre les deux récits entrecroisés a pour effet de déporter le lecteur au-delà du cadre fictionnel, vers un horizon encore plus lointain, qui donne l'impression d'être au seuil de l'inconnu. C'est sans doute pour cette raison que l'on se met à parcourir fébrilement les cartes de l'Inde, de l'océan Indien ou de l'Afrique à la recherche des réseaux hydrographiques, des déserts ou des îles, que l'on se passionne soudain pour les tribus sahariennes, les royaumes établis sur les bords du Nil ou les pratiques funéraires indiennes, et que l'on se met à écumer les bibliothèques à l'affût de la moindre information. Jusqu'au moment où l'on pourra entreprendre un voyage et partir sur les lieux, hantés que nous sommes par ces figures de l'altérité des

109. Wolfgang Iser, *op. cit.*

frontières qui n'ont de cesse de nous fasciner. Si la fiction leclézienne occasionne une telle altération chez certains de ses lecteurs, c'est parce qu'elle offre un prolongement géographique et humain, parce qu'elle a le pouvoir de transformer notre regard sur le monde, de nous inciter à quitter l'espace quotidien pour aller dehors, à la rencontre de l'altérité.

3.5. Autour de la Méditerranée : l'espace aquatique et les lieux de précarité

Le roman *Étoile errante*, publié en 1992, place lui aussi au premier plan la question de l'altérité. Toutefois, j'aimerais, dans le cadre de cette section, explorer les relations qui se nouent entre l'espace aquatique, apparaissant sous la forme de paysages maritimes et fluviaux¹¹⁰, et la question de l'habiter. Je montrerai tout d'abord comment la précarité des lieux, résultant de bouleversements politiques et sociaux, pousse les personnages à rechercher une autre manière d'habiter le monde. Puis je m'intéresserai à ce trait fondamental de leur rapport à l'espace qu'est la mobilité, qui détermine au fond leurs pratiques des lieux. C'est en suivant les remous fluctuants des rivières et de la mer que les jeunes femmes parviennent à renouveler leur rapport au monde, à échapper à la précarité des camps et des refuges. Intimement liées à l'univers par leurs noms, leurs trajectoires et leur descendance, elles participent à un vaste mouvement cosmique basé sur le cycle de l'eau, celui de l'eau douce qui se déverse inéluctablement dans l'eau salée, celui des marées qui se répètent inlassablement au rythme du flux et du reflux. À l'image de cet élément naturel, l'errance des deux jeunes héroïnes semble ne pas avoir de fin, comme si la chanson péruvienne présentée en exergue avait un caractère programmatique :

Estrella errante
 Amor pasajero
 Sigue tu camino
 Por mares y tierras
 Quebra tus cadenas¹¹¹

110. L'adjectif « fluvial » se rapporte autant aux fleuves qu'aux rivières.

111. *Étoile errante*/Amour passager/Suis ton chemin/Par la mer et la terre/Brise tes chaînes (traduction de Karine Faucher-Lajoie).

Ce livre retrace en effet le destin de deux jeunes filles : Esther, surnommée par son père Estrellita, « petite étoile » en espagnol, et Nejma, nom arabe qui signifie également « étoile ». En mettant en parallèle le parcours de deux femmes aux prénoms semblables et différents à la fois, l'une juive et l'autre palestinienne, il suggère la rencontre plutôt que la confrontation, la réflexion critique plutôt que la provocation. La première se réfugie pendant la guerre dans un petit village de l'arrière-pays niçois et traversera la mer Méditerranée avec d'autres survivants de la Seconde Guerre mondiale pour s'établir dans l'État d'Israël à l'aube de sa création. La seconde fait partie quant à elle d'une communauté palestinienne obligée de quitter ses terres pour s'installer dans un camp de réfugiés. C'est un regard lourd de sens qu'elles échangent au bord de la route, étant donné que l'une est jetée sur les routes de l'errance afin que l'autre trouve un foyer stable après une tragédie éprouvante. Si, plus d'un demi-siècle plus tard, l'holocauste a pris sa place dans la mémoire collective, en revanche, le sort des réfugiés palestiniens a sombré dans l'oubli, comme celui de beaucoup d'autres réfugiés sur la planète.

Ce roman de Le Clézio n'a pas été beaucoup étudié comparative-ment aux autres. Sans doute en raison de la controverse qu'il a suscitée avant même d'être publié. À la demande de Mahmoud Darwich, le poète palestinien, le *Journal de Nejma* a paru dans la *Revue d'études palestiniennes* en 1988, ce qui a soulevé des critiques acerbes de la part de certains intellectuels, comme Guy Scarpetta ou Bernard-Henri Lévy, qui ont accusé Le Clézio de soutenir le terrorisme de l'OLP. C'est d'ailleurs pour cette raison que la publication du roman a été retardée jusqu'en 1992. Le contexte politique était extrêmement tendu, la première Intifada venait de commencer (en 1987), et l'écrivain ne souhaitait pas que son roman soit pris à partie dans le conflit israélo-palestinien. Ce livre a toutefois obtenu le grand prix de la Ligue internationale des droits de l'homme, notamment parce qu'il est dédié aux « enfants capturés », victimes des guerres. Si une ligne idéologique s'en dégage, elle ne penche pas d'un côté ou de l'autre, mais plutôt en faveur de la paix, comme l'indique cette interrogation d'un vieil homme venant rythmer le récit de Nejma comme une ritournelle : « Le soleil ne brille-t-il pas pour tous ? » (p. 223). Le Clézio lui-même a déclaré dans un entretien portant entre autres sur son expérience de la Seconde Guerre mondiale :

J'ai, depuis cette période, la conviction que seules les femmes sont vraiment opposées à la guerre. Mais elles n'ont pas le pouvoir. Dans *Étoile errante*, c'est au personnage d'Esther que je me suis identifié. Comme elle, je fuis de ville en ville, de continent en continent, à la recherche de cette paix que le monde refuse¹¹².

L'engagement pour la paix et la volonté de ne pas oublier les victimes des guerres n'est pas sans rappeler cet autre roman, écrit par Andrée Chedid pendant la guerre du Liban, *La maison sans racines*, publié également en 1992, dans lequel une marche symbolique en plein cœur de Beyrouth est organisée. Deux jeunes femmes, l'une chrétienne, l'autre musulmane, doivent se rencontrer afin de donner un espoir de paix, mais l'une d'elles est abattue par un tireur embusqué¹¹³.

Plutôt que de restreindre ces questions à leur dimension politique ou sociologique, je réfléchirai à la manière dont les personnages habitent les lieux, aussi bien les camps que les rives. Si les adolescentes trouvent la force d'échapper à la précarité de leur condition, c'est surtout grâce au contact privilégié qu'elles entretiennent avec l'eau des rivières et de la mer. Cette manière d'habiter le monde s'établit dans la durée et favorise l'épanouissement de l'être. En s'articulant au registre mythique, l'imaginaire aquatique permet de déployer une dimension cosmique, qui transcende la dimension sociale de l'habiter.

Habiter un lieu de précarité

Nombreux sont les lieux de précarité dans l'œuvre de Le Clézio, des lieux décrits sans concession, mais avec beaucoup d'humanité. La présence y est en effet accordée aux exclus de la société ou du monde globalisé : des enfants et des adolescents surtout, volés, violés, expatriés, vivant dans des bidonvilles, des camps, des huttes, dans des conditions extrêmes bien souvent et qui, pour une raison ou une autre, finissent par quitter leur milieu. Précisons que les lieux de précarité se multiplient dans les romans publiés à partir des années 1980. Les lecteurs de *Désert*, paru en 1980, se souviendront sûrement du bidonville dans lequel vit la jeune Lalla,

112. Entretiens avec Jérôme Garcin, *Littérature vagabonde*, p. 278, cité dans Bruno Thibault, *J.-M. G. Le Clézio et la métaphore exotique*, op. cit., p. 161.

113. Andrée Chedid, *La maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1992.

avec les autres survivants des tribus nomades ayant été obligés de se sédentariser, ou de son errance dans les rues du Panier, le quartier de Marseille où se retrouvent les immigrés au statut incertain et les gitans vivant de mendicité et de vol à la tire, comme son ami Radizc, logeant dans une caravane avec ses parents avant d'être vendu au « patron » comme il l'appelle. *La quarantaine*, dont j'ai déjà parlé, se déroule dans ce qui apparaît comme un lieu de précarité en soi, puisque c'est sur l'île Plate que sont débarqués les passagers des bateaux sur lesquels une maladie contagieuse s'est déclarée. Une mesure temporaire, devant théoriquement durer quarante jours mais souvent prolongée, une mesure imposée par une autorité en raison d'une menace, d'un danger ; voilà qui résume bien ce qui est au cœur de la précarité dans ce roman.

Étoile errante se présente sous le signe du double : deux héroïnes, Esther et Nejma ; deux parcours parallèles, marqués par la rupture avec le lieu de naissance, l'installation dans un lieu temporaire, précaire, et la fuite vers l'ailleurs ; deux parcours suivant la direction des torrents, des rivières, de la mer, du fleuve, dictés autrement dit par le mouvement de l'eau sur la terre. Le roman est divisé en cinq parties, attribuées chacune à un personnage et commençant toutes avec un toponyme et une date. S'il s'agit de l'un des romans lecléziens les plus enracinés dans l'histoire¹¹⁴, on oublie souvent de dire qu'il en va de même pour la géographie. La première partie, intitulée « Hélène » et narrée à la troisième personne, se déroule à Saint-Martin-Vésubie, un village situé dans une zone frontalière entre la France et l'Italie, durant l'été 1943. En raison de la guerre, Hélène, une adolescente de 13 ans, a dû quitter Nice avec ses parents pour se réfugier temporairement dans cette vallée des Alpes sous le contrôle de l'armée de Mussolini, comme l'ont fait d'autres familles juives en provenance de toute l'Europe. Le roman s'ouvre donc sur un lieu de précarité : obligés d'aller tous les matins signer le registre tenu par les soldats italiens pour obtenir leurs cartes de rationnement, les gens savent que ce refuge

114. Voir à ce sujet le chapitre consacré à la guerre « Écrire contre l'oubli : un siècle de guerre » dans l'ouvrage de Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain* (op. cit., p. 27-69) ; celui consacré à l'analyse d'*Étoile errante* par Bruno Thibault, « L'inorigine en partage », dans son livre *J.-M. G. Le Clézio et la métaphore exotique* (op. cit., p. 162-183) ; l'article de Ana-Teresa Gonzalez Hernandez, « *Étoile errante* de J.-M. G. Le Clézio : une écriture spéculaire sur fond de guerre » (*Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 20, 2005, p. 59-70) ; et celui de Keith Moser, « The poignant combination of beauty and horror in the aesthetic representation of the Holocaust in Lansmann's *Shoah* and Le Clézio's *Étoile errante* » (*Dalhousie French Studies*, n° 92, 2010, p. 75-84).

est temporaire. Cela n'empêche pas les enfants de jouer dans les ruisseaux et dans les champs des environs puisque l'école est finie et que les alentours recèlent de trésors à découvrir. À la fin de l'été, l'Italie signe l'armistice ; alors que les soldats italiens sont remplacés par des divisions allemandes, les juifs s'enfuient dans les montagnes. Hélène, qui se fait désormais appeler Esther, le prénom hébreu qu'elle avait dissimulé jusque-là, réussit à s'échapper avec sa mère et à se cacher dans la petite ville de Festonia, tandis que son père meurt sous les balles en essayant de faire passer des gens de l'autre côté de la frontière. D'autres sont capturés à la gare et envoyés dans les camps de concentration.

La deuxième partie, intitulée « Esther » et narrée à la première personne, commence avec ces mots : « Port d'Alon, décembre 1947. » La jeune fille a 17 ans et s'apprête à quitter la France pour se rendre à l'est de la Méditerranée dans ce qui deviendra, quelques mois plus tard, l'État d'Israël. Après une période dépressive à Paris, où elle a vécu avec sa mère après la fin de la guerre, elle attend le bateau en compagnie d'un grand nombre de personnes rêvant à la terre promise. Rythmée par des passages du *Livre du commencement* et par les prières de Reb Joël, la traversée de la mer prend rapidement une dimension mythique en ce qu'elle s'apparente, dans l'imaginaire, à la traversée de la mer Rouge et du Sinaï par les Hébreux. « Il faut partir pour oublier ! Il faut oublier ! » (p. 144), est-il écrit à plusieurs reprises. Partir pour oublier les victimes de la guerre, le cauchemar des camps de concentration, partir pour tout recommencer à zéro. Mais une fois parvenue de l'autre côté, alors qu'elle est en route pour Jérusalem, la ville rêvée, « semblable à un mirage, la ville de minarets et de dômes brillant au soleil, la ville de rêve et de prières suspendue au-dessus du désert » (p. 159)¹¹⁵, elle croise une colonne de réfugiés palestiniens qui ont dû quitter leurs maisons en raison de la guerre. Esther descend du camion, une jeune fille de son âge lui tend un cahier dans lequel elle a inscrit son nom, Nejma, pour qu'elle écrive le sien à son tour. Les deux « étoiles » se croisent en sens inverse : l'errance de l'une finit là où commence celle de l'autre. Si les malheurs d'Esther prennent fin avec l'installation permanente dans un pays nouvellement créé, en revanche, l'autre quitte le rivage oriental

115. Ainsi que le remarque Isa Van Acker, les noms d'Israël et de Jérusalem ont une force incantatoire dans ce récit (« Polyphonie et altérité dans *Onitsha* et *Étoile errante* », *Thamyris/Intersecting*, n° 8, 2001, p. 201-210).

de la Méditerranée, un lieu habité depuis toujours par sa famille, pour un camp de réfugiés installé provisoirement par les Nations Unies. Le regard de Nejma hantera désormais les pensées d'Esther, qui ne tardera pas à reprendre la route de l'errance. Comme l'écrit Marina Salles, ce roman est celui « d'une désillusion : il n'y a pas de terre promise¹¹⁶ ».

La troisième partie, intitulée « Nejma » et narrée presque entièrement au « je », s'ouvre avec le nom d'un camp situé près de Tulkarem en Cisjordanie : « Camp de Nour Chams, été 1948. » Nejma écrit dans son cahier « tout ce que [les gens endurent] au camp de Nour Chams, afin que cela se sache, et que nul n'ose l'oublier » (p. 234). Elle écrit aussi pour Esther,

dans l'espoir qu'elle lira un jour cela, et qu'elle viendra jusqu'à moi. Elle est venue ce jour-là, et j'ai lu ma destinée sur son visage. Un bref instant, nous étions réunies, comme si nous devions nous rencontrer depuis toujours. Quand j'aurai fini d'écrire ces cahiers, je les donnerai à un soldat des Nations unies, pour qu'il les lui remette, là où elle se trouvera. Pour cela, j'ai la force d'écrire, malgré la solitude et la folie qui m'entourent (p. 235).

La description du camp, le lieu de précarité le plus sordide du roman, relate l'assèchement progressif des trois puits, l'attente de plus en plus longue du camion de ravitaillement, le manque criant de nourriture, d'eau, d'hygiène et, finalement, l'apparition d'une maladie contagieuse qui fait ses premières victimes parmi les enfants et les vieillards. Nejma partage une cabane de planches avec Aamma Houriya, qu'elle appelle ainsi, car elle a l'âge d'être sa tante, puis avec Roumiya, une jeune femme blonde enceinte de plusieurs mois. Plus on avance dans le récit, plus les manifestations de l'oubli se multiplient : les enfants oublient de jouer, les femmes oublient de se parler, le camp lui-même semble avoir été oublié des Nations Unies, oublié du monde. La naissance de la petite fille de Roumiya, nommée Loula, « la première », représente l'espoir, même si l'accouchement a lieu dans le ravin, parmi les excréments. La mort frappe la jeune mère affaiblie au bout de quelques jours et s'apprête à faucher Aamma Houriya à son tour. C'est alors que Nejma décide de partir avec Saadi, le Baddawi, et le bébé. Le jeune bédouin tente de retourner dans la vallée où sa tribu faisait paître ses troupeaux, près du fleuve Ghor, le Jourdain. Ce couple en fuite avec un nouveau-né, menacé par les soldats

116. Marina Salles, *Le Clézio. Notre contemporain*, op. cit., p. 48.

israéliens qui patrouillent un peu partout, rappelle un autre épisode biblique : la fuite en Égypte de Marie et Joseph, tentant de soustraire leur bébé aux soldats d'Hérode. Quand le jeune homme réussit à voler une chèvre et son chevreau afin de nourrir l'enfant et à déloger les abeilles d'un tronc d'arbre afin d'en extraire les rayons, on a l'impression d'arriver dans le fameux pays de Canaan rêvé par les Hébreux pendant l'Exode, où coulent le lait et le miel. Lorsqu'ils s'installent pour quelques jours dans une vallée au bord d'une rivière bordée d'acacias, sous un abri de fortune, c'est l'image du paradis qui surgit, à ceci près que Saadi et Nejma ne sont ni le premier homme, ni la première femme : c'est l'enfant, Loula, qui est la première, sans doute parce qu'elle représente l'espoir des réfugiés palestiniens d'échapper à la mort. L'arrivée d'autres fugitifs met fin à ce bonheur primitif et les oblige à repartir. Ils suivent à nouveau les chemins des rivières, sans pouvoir toutefois atteindre le Jourdain, et rejoignent d'autres colonnes de réfugiés se dirigeant vers les camps en Jordanie, vers l'est. Comme il est écrit à la page 292, « [l]a route n'avait pas de fin ».

La quatrième partie, intitulée « L'enfant du soleil », se déroule à Ramat Yohanan en 1950, un kibboutz dans lequel Esther et sa mère travaillent. Avant de se marier avec Jacques Berger, un homme qui a fait avec elle la traversée de la Méditerranée et qu'elle appelle depuis ce temps le Berger, la jeune femme tombe enceinte. Quand elle apprend que son fiancé, parti faire la guerre, s'est fait tuer à la frontière près du lac de Tibériade, Esther décide de partir au Canada. Dans le chapitre commençant à « Montréal, rue Notre-Dame, hiver 1966 », elle raconte ses études de médecine à l'Université McGill et la naissance de son fils, Michel, nommé l'enfant du soleil en raison de ses cheveux blonds, héritage du père, et du soleil ardent éclairant le pays où il a été conçu. C'est pour lui qu'Esther retourne en Israël lorsqu'il atteint 17 ans, « pour qu'il trouve enfin sa terre et son ciel, qu'il soit enfin chez lui » (p. 313), même si elle trouve que « [c]'est difficile de partir [...] [c]'est difficile de revenir » (p. 312). Enfin, la dernière partie, très courte, est consacrée à Élisabeth (comme l'indique le titre), la mère d'Esther, qui est retournée vivre à Nice pour échapper à la guerre de 1973 et retrouver ses souvenirs de jeunesse sur la côte nord de la Méditerranée. C'est l'occasion pour Esther de faire un pèlerinage sur les lieux de son enfance et de son adolescence, d'accompagner sa mère dans ses derniers instants et de jeter ses cendres dans la mer.

L'exil, le déplacement, l'errance découlent donc d'un contexte socio-historique précis, celui de la guerre, et se vivent d'abord sur le mode de la perte : perte de cet espace de l'intimité, de ce lieu protecteur que constitue la maison et que Bachelard a si bien célébré dans sa *Poétique de l'espace*. C'est ce que l'on constate dans la citation suivante, évoquant le dernier passage de l'enfant devant les maisons du village :

Eux [les gens du village], pouvaient rester chez eux, dans leurs maisons, ils pouvaient continuer à vivre dans cette vallée, sous ce ciel, boire l'eau des torrents. Eux restaient devant leur porte, ils regardaient par la fenêtre, pendant qu'elle marchait devant eux, vêtue de ses habits noirs et de la peau de mouton de Mario, la tête serrée dans le foulard noir, les pieds meurtris par les chaussures d'hiver, elle devait marcher avec ceux qui, comme elle, n'avaient plus de maison, n'avaient plus droit au même ciel, à la même eau (p. 92).

Il n'est pas anodin de remarquer que les seuls éléments architecturaux nommés dans cette citation sont la porte et la fenêtre, qui jouent le rôle de frontières entre le dedans et le dehors, entre l'espace privé et l'espace public et qui ont cette propriété singulière de pouvoir être ouverts ou fermés selon les besoins et les humeurs. En se plaçant sur le pas de la porte ou en regardant à travers la fenêtre, les habitants occupent littéralement la lisière des lieux qui leur appartiennent pour pouvoir observer ceux qui ont perdu le droit de résider dans leur village. Gilles Tiberghien soutient que l'une des différences entre la maison et la cabane se situe justement dans la présence du seuil, qui sépare nettement l'intérieur de l'extérieur :

[t]oute architecture se caractérise par un jeu complexe entre intérieur et extérieur, un jeu qui suppose l'existence d'un seuil pour différencier l'espace du dedans de celui du dehors. Or, dans les cabanes, le seuil, si important pour la maison, n'a pas de vraie pertinence. Les cabanes en effet ne nous abritent que pour mieux nous exposer au monde et à la nature, la nôtre comme celle qui nous entoure¹¹⁷.

117. Gilles Tiberghien, « Demeurer, habiter, transiter : une poétique de la cabane », dans Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin (dir.), *L'habiter dans sa poétique première* (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle), Paris, Éditions Donner lieu, 2008, p. 89.

Plus nombreux que les maisons dans le roman, les lieux de précarité apparaissent dans l'ensemble plus proches de la cabane que de la maison, si l'on pense aux abris de fortune que se construisent les fugitifs dans la montagne, à la chambre de la pension Passagieri, ou à la hutte de branchages bâtie par Saadi. L'obligation de se mettre en marche est vue comme un arrachement à un mode de vie basé sur la stabilité : « J'aimerais rester toute ma vie au même endroit, à regarder passer les jours, passer les nuages, les oiseaux, à rêver » (p. 148). Quand Esther arrive à Jérusalem, où elle compte s'installer pour de bon, le récit s'arrête pour céder la place à l'errance de Nejma et à son arrivée dans le camp de réfugiés. Autrement dit, au moment où une certaine stabilité semble sur le point de s'établir, on passe à une autre errance, à des lieux de précarité qui s'enchaînent pour former une série inexorable.

Seulement, dans ce cas-ci, l'exil amène à renouer avec des pratiques spatiales ancestrales, celles du nomadisme. C'est en effet grâce au Badawi, l'amant de Nejma, que le couple parvient à échapper à la mort. Comme bien d'autres personnages nomades, assez nombreux dans l'œuvre leclézienne, il détient des savoirs essentiels à la survie dans la nature¹¹⁸ : il sait comment se construire un abri avec les matériaux du bord, comment trouver de la nourriture, comment s'orienter en suivant les cours d'eau. Au contraire des deux héroïnes, qui appartiennent toutes deux à une communauté sédentaire obligée de s'enfuir, le mouvement est au fondement de son rapport à l'espace : « Lui, il trouvait cela normal, de partir. Depuis qu'il était enfant, il n'avait pas cessé de faire ses paquets et de marcher dans le désert, derrière ses troupeaux » (p. 290). Ce qui est nouveau pour lui, c'est de ne plus pouvoir mener ses moutons dans la vallée du Jourdain parce que le territoire est occupé par l'armée israélienne, c'est d'être obligé de rester sur place, dans un espace restreint et délimité. Cela n'est pas sans rappeler un autre exil, celui des « hommes bleus » dans *Désert*, chassés de leurs territoires par l'armée coloniale française et ne pouvant plus nomadiser à leur guise. La longue errance à travers le Maroc possède tous les traits d'un véritable exode teinté de réminiscences bibliques, tout comme celui de la reine de Méroé et de son peuple quittant le Nil pour le Niger dans le roman *Onitsha*. Même si un glissement significatif

118. Parmi les autres personnages de bergers, on pense bien sûr à la nouvelle dont nous avons déjà parlé, mais aussi au Hartani, le jeune homme muet avec qui Lalla part au désert et dont elle portera l'enfant.

s'opère entre l'errance et le nomadisme, il n'en demeure pas moins que les modalités du parcours qu'ils impliquent sont basées toutes les deux sur la mobilité.

Habiter le monde, une pratique des lieux fondée sur la mobilité

La force des personnages lecléziens tient dans leur capacité de résistance, parfois de rupture avec leur milieu social ; elle s'édifie grâce aux liens qu'ils entretiennent avec l'élément naturel, avec la dimension cosmique. Si les adolescents éprouvent beaucoup de difficultés à trouver leur place dans le monde des hommes, en revanche leur place dans l'Univers semble donnée d'emblée : l'eau, le sable, la terre, le vent, le ciel, la lumière ne sont pas que des bouées de sauvetage pour ces personnages en quête d'un lieu à habiter, ils en sont les matériaux premiers.

Si l'*habiter* est généralement défini comme le fait « d'avoir son domicile en un lieu¹¹⁹ » et l'*habitat* comme « le lieu où on s'est établi, où l'on vit, où l'on est habituellement¹²⁰ », force est d'admettre que cette vision ne s'applique aucunement aux personnages de Le Clézio, qu'ils soient nomades, gitans, marins, immigrants, réfugiés ou voyageurs, étant donné que leur manière d'être au monde est basée sur le mouvement plutôt que sur la fixité. Pour mieux comprendre la façon dont ils habitent le monde, il s'avère nécessaire de réfléchir aux différents modes d'habiter. Comme le fait remarquer Mathis Stock dans un article sur « L'habiter comme pratique des lieux géographiques » :

L'ensemble des pratiques qu'un individu associe à des lieux définit un mode d'habiter. Ensuite, les êtres humains n'habitent pas seulement un lieu de domicile, ou plus précisément : n'habitent pas seulement lorsqu'ils résident ; n'importe quelle pratique des lieux contribue à l'habiter. [...] L'un des ressorts réside dans les compétences géographiques des individus, tournées vers un savoir-faire avec les lieux¹²¹.

119. Roger Brunet, Robert Ferras et Hervé Théry, *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Paris, La documentation française, 1993, p. 250.

120. *Ibid.*, p. 249.

121. Mathis Stock, « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », *EspacesTemps.net* (Revue interdisciplinaire de sciences sociales), 2004, <<http://www.espacestemp.net/document1138.html>>, l'auteur souligne.

Cela rejoint la conception de l’habiter développée par Heidegger, que des géographes comme Augustin Berque ont reprise et développée, notamment dans le collectif *L’habiter dans sa poésie première*¹²². Ces réflexions sur l’espace vécu, sur le rapport aux lieux et sur le sens des lieux se situent dans le prolongement de la géographie humaniste, ayant imprimé ce que d’aucuns considèrent comme une orientation écologique et cosmologique de la géographie¹²³.

L’intérêt pour le nomadisme qui s’est développé depuis les années 1980 dans plusieurs domaines des sciences humaines a joué un rôle majeur dans ce changement de perspective, qui consiste à envisager l’habiter en termes de mobilité plutôt qu’en termes de stabilité. L’un des précurseurs pourrait bien être Georges-Hubert de Radkowski, dont les textes écrits dans les années 1960 ont été publiés en volume en 2002 sous le titre *Anthropologie de l’habiter. Vers le nomadisme*. Il utilise la métaphore du nomadisme – et non le mode de vie nomade ancestral –, pour repenser le rapport à l’espace, et l’habiter en particulier. Le point de départ de sa réflexion est le suivant : le nomade n’a pas de domicile, il ne s’établit pas en un lieu, et pourtant, il habite la Terre. À l’heure où les sédentaires éprouvent un malaise grandissant dans les villes surpeuplées et où les anciens modèles ne fonctionnent plus, le sens de la mobilité propre au nomadisme retient l’attention : « Les cités sur le point de mourir se renouvellent dans une nouvelle mutation de l’espace. L’espace-réseau, dans lequel habiter ne veut plus dire résider, mais circuler. Assiste-t-on au retour du nomadisme¹²⁴ ? »

En fait, la notion de réseau a pris le pas sur celle de circulation dans le domaine des transports comme l’explique Georges Amar dans *Homo mobilis. Le nouvel âge de la mobilité* : « [L]a reliance devient la valeur nouvelle de la mobilité, englobant et dépassant la valeur vitesse-distance qui présidait au paradigme du transport¹²⁵. » Il rappelle que la métaphore du flux, issue du registre aquatique, a cédé la place, il y a quelques années, à la métaphore technologique et biologique du réseau, dans lequel

122. Augustin Berque, Alessia de Biase et Philippe Bonnin (dir.), *op. cit.*

123. Mathis Stock, *op. cit.*

124. Georges-Hubert de Radkowski, *Anthropologie de l’habiter. Vers le nomadisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

125. Georges Amar, *Homo mobilis. Le nouvel âge de la mobilité*, Paris, Éditions FYP, 2010, p. 16.

les lieux acquièrent de nouvelles valeurs, liées notamment à leur rôle dans l'établissement des connexions¹²⁶. Dans le domaine littéraire, on observe également un intérêt de plus en plus grand pour la question de la mobilité, comme en témoigne notamment la publication du *Dictionnaire des mobilités culturelles* dirigé par Zila Bernd au Brésil¹²⁷.

En géographie, l'hypothèse d'un « habitus mobilitaire » proposée par Mathis Stock permet d'envisager un mode d'habiter fondé non pas en fonction d'un lieu, mais sur la capacité de l'être humain de recomposer les lieux d'ancrage et les lieux de l'ailleurs :

[...] la mobilité géographique accrue a pour conséquence la pratique d'un grand nombre de lieux, tous susceptibles de constituer un référent géographique pour la vie des individus. La focalisation sur un seul lieu par les représentations n'est donc pas une manière adéquate pour prendre en compte les multiples rapports aux lieux. D'où la nécessité d'ouvrir le questionnement sur les *pratiques des lieux* qui permette de prendre en compte plusieurs lieux, non seulement un seul¹²⁸.

Dans les romans de Le Clézio, l'installation dans un lieu condamne l'être à l'immobilité, à la déchéance, à la mort, aussi bien en ce qui concerne le bidonville que le camp de réfugiés. Au contraire, le mouvement de l'eau, depuis la petite cascade qui traverse le village à la mer oscillant au rythme des marées, semble inciter l'être à se mettre lui aussi en mouvement, avec tout ce que cela comporte d'efforts à consentir :

Il me semble aujourd'hui que je n'ai jamais cessé de voyager depuis que je suis née, dans les trains, dans les autocars, sur les routes des montagnes, et puis allant d'un logement à un autre, à Nice, à Saint-Martin, à Festiona puis Nice encore, et Orléans, Paris jusqu'à ce que la guerre soit finie. C'est là que j'ai compris que je ne pourrai jamais cesser de voyager, que je n'aurai jamais de repos (p. 148).

126. « Le flux, qui a dominé notre vision jusqu'à la fin du XX^e siècle, s'inspire de la métaphore de la circulation sanguine et des canaux. Les réseaux de transport irriguent, dit-on, les territoires. Débit, rupture de charge, bassins de déplacement, et bien d'autres notions, constituent le langage de cette vision des réseaux. Depuis une vingtaine d'années nous sommes entrés dans ce que Jeremy Rifkin a appelé "l'âge de l'accès", dans lequel être branché, connecté, importe autant que circuler » (*ibid.*, p. 132).

127. Zila Bernd (dir.), *Dicionario das mobilidades culturais : percursos americanos*, Porto Alegre, Literalis/CNPq, 2010.

128. Mathis Stock, *op. cit.*

Suivre le mouvement des eaux douces et salées

Le « savoir-faire avec les lieux », les compétences géographiques dont parle Stock se développent chez les deux héroïnes grâce à un contact prolongé avec l'eau, d'abord l'eau douce pour Esther, puisque l'on apprend dès la première page que « [c]'était peut-être ce bruit d'eau son plus ancien souvenir » (p. 15), la musique de l'eau qui cascade dans le village alpin au printemps, au moment du dégel. Selon Fredrik Westerlund, qui a analysé en détail les figures du fleuve, de la rivière et du torrent dans l'ensemble de l'œuvre leclézienne, il y a 61 occurrences du mot « rivière » dans *Étoile errante*¹²⁹. Le plus ancien souvenir de la jeune femme ne se rapporte pas à une maison, comme le voudrait l'hypothèse bachelardienne, mais bien à l'eau printanière. Rivière, torrent, pluie, fontaine : autant de figures spatiales qui évoquent l'eau douce de l'enfance, les jeux et la baignade dans le torrent avec les autres enfants, le jet d'eau de la fontaine, la pluie qui ruisselle sur les toits. Tout au long de la fuite dans la montagne, le groupe se repère en fonction du torrent : « Le torrent faisait son bruit en contrebas, un froissement d'eau qui résonnait sur les flancs de la montagne » (p. 94). Avant de s'installer pour la nuit « sur une plate-forme au-dessus du torrent » (p. 97), Esther se baigne dans l'eau glacée. Le lendemain, les fugitifs le traversent à gué, sous la pluie, avant d'être la proie du tonnerre et des trombes d'eau qui s'écrasent sur eux. Plus tard, quand la jeune fille se trouvera au bord de la Méditerranée, elle fera de longues pauses dans les rochers pour rêver face à la mer :

La mer est immense, bouillante de lumière. Le vent violent arrache aux crêtes des vagues l'écume et la rejette en arrière. Les lames puissantes viennent de l'autre bout du monde, elles cognent les rochers blancs, elles se bousculent en entrant dans le goulet étroit du port d'Alon. L'eau bleue tournoie à l'intérieur de la baie, creuse des tourbillons. Puis elle s'étale sur les grèves. [...] J'ouvre les yeux, la mer et la lumière me brûlent jusqu'au fond de mon corps, mais j'aime cela. Je suis libre. Déjà je suis portée par le vent, par les vagues (p. 163-164).

129. Fredrik Westerlund, *Les fleuves dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse de doctorat en philologie française, Helsinki, Université de Helsinki, 2011, p. 221.

La jeune Esther est immergée dans le paysage maritime, sensible à ses plus infimes changements, à la lumière qui irradie l'élément liquide. Cet ancrage temporaire donne lieu à un chiasme perceptif puisque les éléments pénètrent à l'intérieur du corps, qui s'ouvre au dehors.

Figure double et inversée, Nejma connaît d'abord le paysage maritime avant de découvrir l'eau douce des rivières :

[...] moi, j'étais née à Akka [Acre], devant la mer, c'est là que j'avais grandi, sur la plage, au sud de la cité, me baignant dans les vagues qui venaient jusqu'aux remparts, près de la forteresse des Anglais, ou bien sous les murs de la forteresse des Français, guettant les voiles aiguës des pêcheurs, pour être la première, au milieu de tous les enfants, à reconnaître le bateau de mon père. Il me semblait que si je pouvais voir la mer encore, la mort n'aurait plus d'importance [...] (p. 236).

Ce n'est qu'après le séjour dans le camp de Nour Chams qu'elle découvre le paysage fluvial, grâce au bédouin qui lui fait découvrir l'intérieur des terres, le fleuve et les rivières. Entre les deux héroïnes se dessine donc un contraste évident : l'une a pour paysage fondateur la rivière, l'eau douce, alors que la seconde a pour paysage fondateur la mer. C'est à partir d'un ancrage singulier, propre à chacune d'entre elles, que les jeunes filles construisent leurs paysages subséquents. Cela serait parfaitement anodin si ces deux types de paysage avaient la même importance dans l'imaginaire. Or il n'en est rien. Il suffit de lire Bachelard, en particulier son chapitre sur « La suprématie de l'eau douce », pour s'en rendre compte :

L'eau du ciel, la fine pluie, la source amie et salutaire donnent des leçons plus directes que toutes les eaux des mers. C'est une perversion qui a salé les mers. Le sel entrave une rêverie, la rêverie de la douceur, une des rêveries les plus matérielles et les plus naturelles qui soient¹³⁰.

Pourtant, les rêveries marines abondent dans les romans de Le Clézio. Le goût du sel forme l'un des aspects récurrents et valorisés du paysage maritime, comme on le voit dans cette citation où il est question d'un autre personnage « qui n'avait jamais vu la mer », le Baddawi :

130. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 2007 [1942], p. 177.

Quand je lui ai parlé d'Akka et de la mer, il voulait savoir comment était la mer. Il ne l'avait jamais vue. Il connaissait seulement le grand lac salé, et la vallée immense de Ghor, et al-Moujib, où il disait que les Djenoune avaient leurs palais. Moi, je lui racontais ce que j'avais vu, les vagues régulières qui vont mourir sur les murs de la ville, les arbres échoués sur la plage, et à l'aube, les bateaux à voile traversant la brume au milieu des vols de pélicans. L'odeur de la mer, le goût du sel, le vent, le soleil qui entre dans l'eau chaque soir, jusqu'à la dernière étincelle¹³¹ (p. 255).

L'osmose établie dès l'enfance, de manière spontanée, avec l'élément aquatique, la capacité à s'émerveiller face à la mer, à y trouver la liberté et le réconfort : voilà ce qui procure aux deux jeunes femmes la force nécessaire pour aller de l'avant. La rivière que suit Nejma la conduit à la mer de son enfance : « [I]l y avait longtemps qu'elle n'avait pas connu une telle paix. Elle pouvait rêver, les yeux à demi fermés, au mouvement de la mer sur les rochers, aux cris des mouettes quand les barques des pêcheurs revenaient vers le môle » (p. 288).

De la même façon, au moment où Esther s'apprête à lancer les cendres d'Élizabeth dans la Méditerranée, on assiste à une véritable incorporation : « La mer est entrée en elle, avec son ressassement, les éclats de la lumière réfractée. C'est l'heure où tout bascule, où tout se transforme. Il y a si longtemps qu'elle n'a pas connu une telle paix, une telle dérive » (p. 347).

La dimension cosmique de l'habiter

Si l'errance à laquelle Esther et Nejma sont vouées ne finit jamais, n'est-ce pas parce que leurs noms les propulsent dans des cosmogonies complexes ?

Un jour, mon père m'avait raconté l'histoire d'Esther, qui s'appelait Hadassa, et qui n'avait ni père ni mère, et comment elle avait épousé le roi Assuérus, et qu'elle avait osé entrer dans la grande salle où se trouvait le roi, pour demander qu'on épargne son peuple (p. 160).

Cette figure biblique dissimulant son nom hébreu, Hadassa, qui signifie « myrte », cache aussi une autre figure mythique, puisque le nom Esther est une déformation d'Ishtar, la grande déesse assyro-babylonienne,

131. Pour les lecteurs non familiers avec les toponymes arabes, rappelons que Akka, c'est la ville d'Acre ; Ghor, le Jourdain ; le wadi Moujib est un canyon situé en Jordanie. *Djenoune* est le pluriel de *djinn*, génie.

dont le nom dérive du vieux perse *starch*, « étoile », de la même racine indo-européenne que le grec *aster*, qui a donné le nom « astre », et le latin *stella*¹³². Esther et Nejma, deux étoiles qui choisissent un berger pour amant : Saadi le Baddawi et Jacques Berger. Or l'étoile du berger, c'est Vénus, une autre déesse, dans une autre mythologie, que l'on célébrait avec des branches de myrte. Nejma et Esther deviennent toutes les deux mères d'un enfant-soleil : la première recueille la fille d'une Roumiya aux cheveux blonds dans le camp de Nour Chams, qui signifie en arabe « lumière du soleil », alors que l'autre associe d'emblée son fils à l'astre du jour : « C'était la fin de septembre, quand mon soleil est né. [...] Il serait l'enfant du soleil » (p. 320-321). Toutefois, l'enfant suit une trajectoire inverse à celle du corps céleste, étant donné qu'il est appelé à voyager d'ouest en est, du Canada jusqu'à la Méditerranée : « Il serait porté par les vagues de la mer jusqu'à la plage de sable où nous avons débarqué, où nous sommes nées » (p. 321). L'étoile, astre de la nuit, donne naissance au soleil, astre du jour : cette création évoque de très anciennes cosmogonies. Les personnages lecléziens ont beau vivre dans des conditions précaires, ils sont traversés par un souffle poétique qui les relie de manière inéluctable au cosmos qui les entoure : en suivant les routes d'eau, des torrents à la mer ou de la mer aux rivières, ils se joignent au mouvement des marées dépendant des forces d'attraction des corps célestes. C'est peut-être pour cette raison qu'ils n'en finissent plus de briller dans la mémoire.

132. Voir Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004 ; Marc-Alain Ouaknin, *Le grand livre des prénoms bibliques et hébraïques*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 52 ; Frédéric de Gravelaine, *Encyclopédie des prénoms : symbole, étymologie, histoire et secrets de 6000 prénoms*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 407.

CONCLUSION

En proposant de cheminer *vers une approche géopoétique* à l'aide de trois escales placées chacune à l'enseigne d'un auteur différent, ce livre a cherché à ouvrir un espace de réflexion, à explorer plusieurs pistes. La première escale a donné l'occasion d'expliquer ce que la géopoétique a de spécifique et de fournir quelques éléments de définition. Étant donné qu'elle est à la fois le principe fondateur de l'œuvre poétique de Kenneth White et un mouvement collectif regroupant de nombreux individus, collaborant chacun à leur manière au « champ du grand travail », il importait de rappeler certains aspects essentiels de la pensée whitienne et de donner un aperçu de l'évolution du mouvement, qui a pris rapidement la forme d'un archipel. La volonté d'ouvrir la littérature sur le monde et sur les autres approches du réel a conduit Kenneth White à créer un mouvement plus large, à ouvrir un champ de réflexion et de création pour toutes les personnes désirant y travailler. Œuvrant moi-même dans ce « nouveau territoire » depuis une dizaine d'années, j'ai choisi d'y contribuer en développant La Traversée, l'Atelier québécois de géopoétique, et en mettant sur pied une approche critique inspirée de la géopoétique. Même si le geste créateur y occupe une place prépondérante, il n'en demeure pas moins que la géopoétique peut aussi nourrir une approche critique des cartes, des paysages et des textes littéraires. C'est une approche qui possède d'emblée une dimension transdisciplinaire : la convocation de différentes formes de savoir y est en effet érigée en principe. Cela dit, chacun fait jouer la carte de la transdisciplinarité à partir du lieu où il se situe. En ce qui me concerne, c'est à partir de la discipline que constituent les études littéraires que j'ai sollicité d'autres savoirs, principalement la géographie, mais il faut bien admettre que le passage d'une discipline à une autre ne va pas

de soi : le géographe s'interroge sur le sens des lieux, son questionnement se fonde sur l'observation du terrain, sur l'interaction avec le dehors ou avec les habitants du lieu, alors que le littéraire a affaire à des signes langagiers, à des textes qui médiatisent à leur façon le rapport au réel. Avant de pouvoir adapter des notions issues de la géographie à la réflexion sur la littérature, avant d'en faire des outils de lecture, il importe de se familiariser avec elles, de se les approprier. C'est pourquoi les études présentées dans le premier chapitre explorent les questions du paysage, de la carte et de l'habiter sans chercher à les appliquer au texte littéraire. Parmi le vaste éventail des théories du paysage, élaborées dans plusieurs disciplines, j'ai choisi de mettre l'accent sur la notion d'acte de paysage pour la bonne et simple raison que cet acte se trouve au cœur de la démarche géopoétique. C'est au cours d'une expérience vécue que le promeneur, le voyageur, l'écrivain, l'artiste, le philosophe, le géographe saisit le paysage ; c'est en captant les formes et les lumières qui l'environnent, en éprouvant les tensions suscitées par l'eau, la montagne, la lumière, le vent, l'horizon, que son rapport à la terre se déploie. C'est ce que rappelle Kenneth White au moment de l'inauguration des Grands Sites de France : pour que chacun puisse faire « l'expérience du lieu », il faut trouver une manière de sensibiliser le public à la beauté des paysages sans que cela nuise aux sites eux-mêmes. La géopoétique apporte un point de vue original sur les politiques entourant la gestion des paysages, qu'elles soient nationales ou locales, dans la mesure où elle interroge l'expérience des lieux de manière globale plutôt que de s'arrêter au cadre législatif ou de s'enfermer dans une logique de protection ou d'aménagement des sites. Elle permet aussi de mettre en évidence le rôle que peut jouer un artiste dans la sauvegarde de paysages ancestraux, menacés par le déclin des pratiques agricoles ou autres. Les initiatives locales cherchant à contrer le dépeuplement de certaines régions, dû à l'exode massif vers les villes, s'avèrent de formidables leviers pour redynamiser le lien entre une population locale et son milieu de vie. L'art devient un moyen de renouer avec le paysage, de mettre à jour la force de résistance émanant d'une collectivité, dans laquelle des énergies individuelles peuvent s'épanouir. Chaque paysage se construit lors d'un acte singulier et suscite par la suite des prolongements différents d'une personne à une autre. Les gestes conduisant à la reconstruction d'un muret en pierre des champs, à la sculpture, au tableau, au poème, au récit, à l'essai, au film, à la photographie, etc., découlent du lien

qui s'établit entre le sujet et son environnement. Ils s'inscrivent aussi dans une collectivité, puisque la manière dont nous vivons les paysages dépend de la médiance, de la relation établie entre une communauté et un milieu.

La question de l'habiter, qui traverse l'ensemble de ce livre, a d'abord été envisagée à partir d'un cas singulier, celui de l'atelier nomade dans les villages désertés de Gaspésie. Véritable laboratoire à ciel ouvert, le village abandonné se présente comme un contre-exemple de la relation à double sens que suppose l'écoumène : vivre dans un lieu, c'est établir une relation avec son milieu, une relation qui affecte le milieu et qui en retour nous affecte. Que l'une des deux relations vienne à manquer, et c'est l'édifice au complet qui s'écroule : en continuant à fréquenter par intermittence les villages qu'ils ont dû quitter, les anciens habitants n'ont jamais rompu totalement les liens avec les lieux de leur enfance, mais ils n'ont pas réussi non plus à « vivre » dans un autre endroit, à établir des liens durables avec un autre milieu. À l'instar des nomades obligés de se sédentariser qui ne parviennent pas à habiter les maisons qui leur sont imposées¹, leur lien avec la terre s'est atrophié. Pas entièrement rompu, mais impossible à reconstruire ailleurs, il se fortifie à l'aide du parcours saisonnier, reliant de manière inédite le nouveau territoire à celui qui a été quitté.

Cette observation permet d'éclairer le sens de l'appellation « ateliers nomades » à La Traversée : d'une part, ce sont des *ateliers* dans la mesure où une réflexion approfondie sur le sens de l'habiter se développe année après année, chacun des sites explorés déclenchant une interrogation sur les différentes manières de vivre sur le territoire québécois ; d'autre part, ces ateliers sont *nomades* dans la mesure où la pratique des lieux est fondée sur la mobilité, certes, mais aussi parce que l'installation temporaire en chacun des sites contribue à créer un lien particulier, partagé collectivement, avec les lieux visités. Les traces laissées après chaque atelier s'enchaînent les unes aux autres dans les *Carnets de navigation*, une collection dans laquelle la réflexion, la poésie, la photographie, la cartographie et le dessin témoignent de l'habiter temporaire et des découvertes qui en ont découlé. Si le nomadisme intellectuel est le fait d'une démarche individuelle et solitaire, le plus souvent, les ateliers nomades sont le fruit

1. L'exemple le plus flagrant à cet égard demeure celui des Aborigènes australiens, ainsi que le raconte Bruce Chatwin dans *Le chant des pistes*, Paris, Grasset, 1988. À côté de la maison « en dur », dont l'entretien laisse à désirer, se trouve toujours une caravane, rappel du mode de vie primordial.

d'initiatives collectives dans lesquelles l'interaction constitue le point fort, le déclencheur de gestes créateurs et de réflexions. Ce sont les questions soulevées par chacun des ateliers qui m'ont amenée à investir des champs de recherche qui ne m'étaient pas familiers au départ. La pulsion de découverte représente bien souvent le déclencheur des voyages et des aventures intellectuelles ; dans ce cas-ci, c'est la formidable impulsion générée par les ateliers nomades et les autres activités développées à La Traversée qui a gouverné l'écriture de ce livre.

Une passion commune pour cet objet fascinant qu'est la carte nous a ainsi conduits à en faire l'objet du premier colloque de géopoétique en Amérique du Nord. Vaste terrain d'échanges sur lequel les perspectives les plus diversifiées peuvent se croiser, faisant intervenir aussi bien la géographie et l'histoire que la littérature et les arts plastiques, il offre une occasion à nulle autre pareille de s'interroger sur la question du point de vue. Pourquoi la carte occupe-t-elle une place centrale en géopoétique ? Peut-être parce qu'il s'agit du médium propre aux géographes, et que la géopoétique se présente comme une « densification de la géographie ». Ou parce que de multiples avenues s'ouvrent à partir des tracés, images, formes, couleurs, lettres, textes, symboles... La manipulation des signes gagne en liberté à partir du moment où l'on s'éloigne des conventions institutionnalisées de la cartographie pour élaborer des cartes à la mesure de notre propre rapport au monde. Après avoir observé le rôle joué par la carte dans l'élaboration du poème ou du récit de voyage chez Kenneth White et l'entrelacement des cartes et des poèmes dans le recueil d'Aurelia Arkotxa, j'ai proposé quelques pistes afin de concevoir la carte à l'aune de la géopoétique. Comme celle-ci privilégie l'interaction entre l'être humain et le dehors, la saisie concrète et sensible du lieu plutôt qu'une saisie abstraite et conventionnelle, elle implique la recherche de nouvelles conventions et de rapports diversifiés entre les lieux et les signes. Dans cette perspective transdisciplinaire, la carte perd son rôle de médiation technique pour acquérir une dimension discursive et esthétique, dans laquelle les liens avec le récit, avec les sensations vécues, avec le voyage ou toute autre forme de déplacement se trouvent dévoilés.

La deuxième escale a donné l'impulsion à un questionnement sur la lecture, sur les tensions entre le réel et l'imaginaire, entre l'altérité et la spatialité. Victor Segalen est-il un précurseur de la géopoétique ?

Ou bien est-ce notre manière de le lire que l'on peut qualifier de géopoétique ? Ce qui est sûr, c'est que l'acte de lecture se trouve problématisé dans cette œuvre inclassable et que la plupart de ses aspects rejoignent ceux que nous avons ciblés dans le premier chapitre. Il s'agit autrement dit d'un contexte idéal pour amorcer une réflexion sur la lecture géopoétique. Rarement envisagée en termes spatiaux, la lecture repose sur un ancrage géographique et culturel. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'ai tenu à expliquer dans le prologue quel est mon paysage fondateur, comment s'est construit mon rapport à l'altérité, à partir de quel ancrage je bâtis mes trajets à travers les livres et à travers le monde. Comment se déterminent l'ici et l'ailleurs, sinon en fonction de la position occupée par un sujet dans l'espace ? Pour chaque lecteur, cette définition change et colore, *a fortiori*, sa manière d'appréhender les textes. La dimension géographique propre à la posture de lecture constitue le premier élément à envisager dans le cadre d'une réflexion sur la lecture géopoétique.

Transdisciplinaire et transculturelle, la géopoétique invite à traverser les cultures dans le but de mieux comprendre la façon dont se noue la relation de l'être humain avec le dehors. Les cultures chinoise et japonaise en particulier ont joué un rôle majeur dans la réflexion sur le paysage – il suffit de penser aux travaux d'Augustin Berque sur l'écoumène, la médiance et la prise, ou à l'étude de François Jullien sur les différentes conceptions du paysage dans l'idéogramme chinois, ou encore aux réflexions de Segalen sur le rapport entre le réel et l'imaginaire lors de son voyage en Chine, le « pays du réel », comme il le nomme. D'une part, les sinologues et les japonologues ont montré que ces civilisations ont inventé le paysage bien avant les civilisations occidentales ; d'autre part, la distance fait en sorte de relativiser ce que l'on a constamment sous les yeux, de développer une critique par rapport au milieu d'origine, par rapport à une société dont on ne distingue plus les travers à force d'y être impliqué. C'est bien ce que l'on constate dans certains écrits de Segalen : le voyage amène à prêter une attention plus soutenue au milieu puisqu'il est impossible de le nommer, de le comprendre à partir des filtres habituels que nous fournit la langue, le déplacement oblige à suspendre les automatismes. Ce mouvement qui va vers le dehors, « exo », est à la base de la définition de l'exotisme chez Segalen, le principe esthétique fondamental de son œuvre.

Enfin, la troisième escale a servi à élaborer une topographie des espaces aquatiques et désertiques lecléziens, ce qui a donné l'occasion de mettre à l'épreuve une approche géopoétique de textes littéraires appartenant à des genres aussi divers que le roman, le récit de voyage et la nouvelle. La géographie m'a fourni les ressources nécessaires à un approfondissement des questions posées par les textes, mais c'est une répartition en usage dans le domaine des mathématiques que j'ai repris en proposant de l'adapter à un contexte littéraire. L'espace littéraire apparaît à plusieurs égards insaisissable, car il se trouve à la fois partout et nulle part : aussi bien dans les figures spatiales que dans les « trous », les lacunes du texte qui sont en partie comblées pendant la lecture ; dans les trajets effectués par les protagonistes, dans les rapports établis entre le dehors et le dedans, dans les descriptions de paysages, dans les tensions suscitées par l'horizon, les jeux de lumière et les formes du relief ; dans la mobilité propre aux personnages et dans leur manière d'habiter les lieux. Comment explorer la dimension spatiale, qui n'affleure que par le biais des mots, sans la rabattre sur la dimension linguistique ? Plutôt que de reconduire la métaphore du voyage, si souvent adoptée lorsqu'il est question de lecture, j'ai opté pour une autre métaphore, celle du pli, allant de pair avec les gestes de plier, déplier, replier, des gestes habituellement utilisés lors de la manipulation du papier ou du tissu. Toutefois, c'est moins la métaphore elle-même que la succession des gestes qu'elle propose qui m'intéresse : si je propose de *déplier* l'espace littéraire une dimension à la fois, à partir de perspectives distinctes mais complémentaires, c'est avant tout pour mettre en évidence ses subtilités, pour ouvrir les avenues du sens, pour les faire résonner entre elles. En combinant les quatre dimensions qui caractérisent *l'espace abstrait* – le point, la ligne, la surface, le volume – avec des notions utilisées en géographie pour comprendre *l'espace réel* – le paysage, le parcours, la carte, l'habiter –, il devient possible d'élaborer une méthode heuristique abordant successivement les aspects essentiels de l'espace littéraire.

Revisiter les textes de cette façon, en dépliant chacune de leurs dimensions spatiales, conduit à la fois à mieux les « habiter », dans la mesure où leur fréquentation soutenue les transforme en demeures de pensée, et à les mettre en relation avec le dehors, avec la vie, dans la mesure où la fin de la lecture conduit à une autre manière de voir

le monde, éventuellement à de nouvelles explorations. Les récits de Le Clézio s'avèrent particulièrement intéressants à lire de manière géopoétique puisqu'ils foisonnent de descriptions, de parcours, de cartes, mais aussi parce que l'espace y joue un rôle décisif, les personnages étant souvent en rupture par rapport à leur mode de vie, par rapport à leur milieu d'origine, en quête d'une manière plus harmonieuse d'habiter le monde. L'immensité des espaces aquatiques et désertiques offre un terrain de choix à ces quêtes infinies en procurant au sujet l'opportunité d'agrandir son être, de s'ouvrir au monde qui l'environne et d'être affecté par les éléments naturels. Toujours en mouvement, le personnage leclézien réapprend à vivre en établissant une relation avec le cosmos basée sur la mobilité, ce qui l'amène à traverser sans répit les frontières naturelles et culturelles. De la même façon, le mouvement inhérent à la lecture se poursuit après la traversée du texte, les signes écrits se transformant en pistes d'envol pour la rêverie, qui nous déporte vers l'ailleurs. C'est dans l'intimité de la lecture que l'on ressent parfois l'appel du dehors et que prend naissance le désir d'une envolée, d'un départ vers de lointains horizons.

La neige a remplacé les marais salants de Bretagne, la blancheur recouvre tout de son implacable uniformité, ne laissant à l'esprit qu'une fenêtre d'air frais. Je me suis tenue « grandement dedans » suffisamment longtemps, il est temps d'arrêter de noircir des pages pour laisser voguer à leur aise les idées qui y sont consignées. De chausser les raquettes et de tracer un chemin entre les épinettes, les érables et les bouleaux jaunes, le cœur encore plein des échos de ces livres dont chacune des feuilles ouvre sur le dehors...

ANNEXE 1

Ateliers nomades et carnets de navigation de La Traversée

1. « Première traversée, au rythme des vents et des marées »,
île Verte, mai 2004.
Jean Morisset et Éric Waddell (dir.), *Au rythme des vents et des marées*,
Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique,
coll. « Carnets de navigation », n° 1, 2005.
2. « L'alignement géopoétique en morte saison »,
Jouvence (mont Orford), novembre 2004.
Hélène Guy (dir.), *Le refuge comme traversée*,
Sherbrooke/Montréal, Éditions de l'Université de Sherbrooke/La Traversée – Atelier
québécois de géopoétique, coll. « Carnets de navigation », n° 2, 2005.
3. « Les coureurs de ruelles »,
Montréal, août 2005.
Virginie Turcotte, André Carpentier et Rachel Bouvet (dir.), *Coureurs de ruelles*,
Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique,
coll. « Carnets de navigation », n° 3, août 2006.
4. « Se rendre au portage »,
Notre-Dame-du-Lac, septembre 2006.
Virginie Turcotte et Chloë Rolland (dir.), *Se rendre au portage*,
Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique,
coll. « Carnets de navigation », n° 4, 2007.
5. « Un fleuve l'hiver »,
Cap-Santé, février 2007.
Kathleen Gurrie, Denise Brassard et André Carpentier (dir.), *Un fleuve, l'hiver*,
Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique,
coll. « Carnets de navigation », n° 5, 2008.
6. « Rives et dérives »,
Montréal, septembre 2007.
Kathleen Gurrie, Julien Bourbeau et Yves Lacroix (dir.), *Rives et dérives*,
Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique,
coll. « Carnets de navigation », n° 6, 2008.

7. « La terre d'hiver en nous »,
Saint-Raymond-de-Portneuf, mars 2008.
Marie-Hélène Harvey, Mélody Côté, Hélène Guy, Camille Allaire et Jean Désy (dir.),
Terre d'hiver, Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique,
coll. « Carnets de navigation », n° 7, 2009.
8. « Forêt – derrière l'écorce, un art de vivre »,
Sainte-Émélie-de-l'Énergie, octobre 2008.
Kathleen Gurrie, Xavier Martel et Rachel Bouvet (dir.), *Derrière l'écorce*,
Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique,
coll. « Carnets de navigation », n° 8, 2009.
9. « Sur les traces des terres fantômes »,
Saint-Nil, Saint-Octave-de-l'Avenir, septembre 2009.
Kathleen Gurrie, Chloë Rolland et Denise Brassard (dir.),
Sur les traces des villages fantômes,
Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique,
coll. « Carnets de navigation », n° 9, 2011.
10. « En train – projections itinérantes »,
janvier 2011.
Julien Bourbeau et Romy Snauwaert (dir.), *En train – projections itinérantes*,
Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique,
coll. « Carnets de navigation », n° 10, 2012.
11. « Atelier nomade des quatre saisons »,
Mont-Saint-Hilaire, printemps 2011–hiver 2012.
Émilie Allaire, Philippe Archambault, Kevin Cordeau, Anne Brigitte Renaud
et André Roy (dir.), *Carnet des quatre saisons*,
Montréal, La Traversée – Atelier québécois de géopoétique,
coll. « Carnets de navigation », n° 11, 2013.
12. « Les pieds sur terre, la tête dans les étoiles »,
mont Mégantic, 27-29 septembre 2013.
13. « Dix ans de Traversée »,
île Verte, 17-19 mai 2014.
14. « À Marie Le Franc : des voix, de l'eau, des échos »,
lac Marie-Le Franc, 3-5 octobre 2014.

ANNEXE 2

Articles parus

Certains passages de ce livre sont des versions remaniées d'articles parus dans des revues et des ouvrages collectifs. Nous remercions les éditeurs d'avoir donné l'autorisation de les reproduire.

- « **La carte dans une perspective géopoétique** »,
dans Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 11-32.
- « **Les ébranlements de la lecture ou l'imaginaire à la croisée des cultures dans *Les immémoriaux de Segalen*** »,
dans Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, 2008, p. 213-235.
- « **Pour une approche géopoétique de la lecture. Avancées dans l'univers de Victor Segalen** »,
dans Rachel Bouvet et Kenneth White (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008, p. 127-145.
- « **L'expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit : le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio** »,
Les Cahiers Le Clézio, n° 2, « Contes, nouvelles et romances », 2009, p. 31-45.
- « **Pour une approche géopoétique du paysage : des grands sites aux paroles de lauzes** »,
dans Isabelle Trivisani-Moreau (dir.), *Paysage politique : le regard de l'artiste*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2010, p. 107-118.
- « **Du récif à la vague : figures de la mer chez Segalen et Le Clézio** »,
dans Claude Cavallero (dir.), *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*, Chambéry, Presses de l'Université de Savoie, coll. « Écriture et représentation », 2011, p. 109-121.
- « **Topographier : un acte essentiel pour comprendre l'espace romanesque** »,
dans Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 79-91.

- « **Les paradoxes de l'altérité et la traversée des cultures** »,
dans Bruno Thibault et Keith Moser (dir.), *J.-M. G. Le Clézio dans la forêt des paradoxes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études transnationales, francophones et comparées », 2012, p. 79-86.
- « **La spatialité troublée dans le "roman journal" René Leys de Victor Segalen** »,
dans Florence de Chalonge (dir.), *Énonciation et spatialité. Le récit de fiction (XIX^e-XX^e siècles)*, Lille, Éditions du Conseil scientifique de l'Université Lille 3, coll. « Travaux et recherches », 2013, p. 87-101.
- « **Vers une approche géographique du roman et du récit de voyage : Désert et Gens des nuages** »,
dans Claude Cavallero et Ijjou Cheikh Moussa (dir.), *Le Maroc dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio*, Rabat, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines, Université Mohammed V-Agdal, 2014, p. 37-46.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Onitsha*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *La quarantaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1996 [1978].
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave et Jemia LE CLÉZIO, *Gens des nuages*, Paris, Stock, 1997.
- MAIGNE, Jacques et Kenneth WHITE, *Voir grand. Panorama des grands sites*, Arles, Actes Sud/ Réseau des Grands Sites de France, 2007.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- SEGALEN, Victor, *Les immémoriaux*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985.
- SEGALEN, Victor, *Œuvres complètes*, tomes 1 et 2, éd. par Henri Bouillier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
- SEGALEN, Victor, *René Leys*, éd. par Sophie Labatut, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2000 [1921].
- WHITE, Kenneth, *La route bleue*, Paris, Grasset, 1983.
- WHITE, Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.
- WHITE, Kenneth, *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.
- WHITE, Kenneth, *Une stratégie paradoxale. Essais de résistance culturelle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1998.
- WHITE, Kenneth, *Le rôdeur des confins*, Paris, Albin Michel, 2006.

Ouvrages et articles critiques sur le corpus

- BINEAU, Anne, « La figure de l'oiseau dans l'œuvre de Kenneth White », dans Emmanuel DAL'AGLIO, Michèle DUCLOS, Michel DEMANGEAT et al., *Horizons de Kenneth White. Littérature, pensée, géopoétique* (Actes du colloque de Bordeaux, 2003), Paris, Isolato, 2008, p. 39-68.

- BORGOMANO, Madeleine, *Désert*, Paris, Lacoste, coll. « Parcours de lecture », 1992.
- BORGOMANO, Madeleine, « Le Clézio ou le voyage dans tous ses états », dans Philippe ANTOINE et Marie-Christine GOMEZ-GÉRAUD (dir.), *Roman et récit de voyage*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 183-190.
- BOUGNOUX, Daniel, *Poétique de Segalen dans Stèles*, René Leys et Équipée, Paris, Chatelain-Julien et D. Bougnoux, 1999.
- CAMELIN, Colette, « Empreintes nietzschéennes dans *Stèles* et *Équipée* », *Cahier Victor Segalen*, n° 6, 2000, p. 157-175.
- CAVALLERO, Claude, « Land of the sea : le pays de la mer de J.-M. G. Le Clézio », *L'information littéraire*, vol. 45, n° 5, 1993, p. 35-40.
- CAVALLERO, Claude, « J.-M. G. Le Clézio et le sable des mots », *Tangence*, n° 82, 2006, p. 121-134.
- CAVALLERO, Claude, *Le Clézio témoin du monde*, Paris, Calliopées, 2009.
- CHENG, François, *L'un vers l'autre. En voyage avec Victor Segalen*, Paris, Albin Michel, 2008.
- CORDONIER, Noël, *Segalen et la place du lecteur. Étude de Stèles et d'Équipée*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », n° 87, 1999.
- CORNILLE, Jean-Louis, « Glissant est-il égal à Segalen ? », *French Studies in Southern Africa*, n° 32, 2003, p. 1-13.
- COURTOT, Claude, *Victor Segalen*, Paris, Henri Veyrier, 1984.
- DALL'AGLIO, Emmanuel, Michèle DUCLOS, Michel DEMANGEAT et al., *Horizons de Kenneth White. Littérature, pensée, géopoétique* (Actes du colloque de Bordeaux, 2003), Paris, Isolato, 2008.
- DOMANGES, Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993.
- DOUCEY, Bruno, *Désert, de J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1994.
- DUCLOS, Michèle, *Kenneth White. Nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, Ellug, 2006. *Europe*, n° 696, « Victor Segalen », avril 1987, p. 3-157.
- FANCHIN, Gérard, « Le discours littéraire : finalité esthétique et visée pragmatique », *French Studies in Southern Africa*, n° 31, 2002, p. 16-26.
- FOURGEAUD-LAVILLE, Caroline, *Segalen ou l'expérience des limites*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002.
- GERME, Étienne, *Segalen, l'écriture, le nom. Architecture d'un secret*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2001.
- GONTARD, Marc, *Victor Segalen. Une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- GONTARD, Marc, *La Chine de Victor Segalen : Stèles, Équipée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « PUF écrivains », 2000.
- GONZALEZ HERNANDEZ, Ana-Teresa, « Étoile errante de J.-M. G. Le Clézio : une écriture spéculaire sur fond de guerre », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 20, 2005, p. 59-70.
- GOURNAY, Dominique, *Victor Segalen ou les voies plurielles : itinéraire esthétique* (Stèles et Équipée), Paris, Seli Arslan, 1999.

- GRAND, Anne-Marie, *Victor Segalen. Le moi et l'expérience du vide*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.
- HENKY, Danièle, *L'art de la fugue en littérature jeunesse : Giono, Bosco, Le Clézio, maîtres d'école buissonnière*, Berne, Peter Lang, 2004.
- KASTBERG SJÖBLOM, Margareta, *L'écriture de J.-M. G. Le Clézio. Des mots aux thèmes*, Paris, Honoré Champion, 2006.
- KERGUELEN, Jean-Yves, *Kenneth White et la Bretagne*, Moëlan-sur-Mer, Blanc Silex, 2002.
- LAVONDES, Henri, « Tahiti du fond de soi », dans Eliane FORMENTELLI (dir.), *Regard, espaces, signes. Victor Segalen*, Paris, L'Asiathèque, 1979, p. 181-199.
- LHOSTE, Pierre, *Conversations avec J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971.
- MAGDELAINE, Jean-Yves, *Les chasseurs d'espaces. De l'explorateur des espaces géographiques au nomade sédentaire*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- MANCERON, Gilles, *Segalen*, Paris, J.-C. Lattès, 1991.
- MARGANTIN, Laurent (dir.), *Kenneth White et la géopoétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2006.
- MAROTIN, François, *François Marotin commente Mondo et autres histoires de J.-M. G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995.
- MBASSI ATÉBA, Raymond, *Identité et fluidité dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio. Une poétique de la mondialité*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- MORAUD, Yves (dir.), *L'exotisme ou la tentation d'une histoire immobile*, abbaye de Daoulas, Association pour le rayonnement de l'abbaye de Daoulas, 2011.
- MOSER, Keith, « The poignant combination of beauty and horror in the aesthetic representation of the Holocaust in Lansmann's *Shoah* and Le Clézio's *Étoile errante* », *Dalhousie French Studies*, n° 92, 2010, p. 75-84.
- OLLIER, Marie, *L'écrit des dits perdus. L'invention des origines dans Les immémoriaux de Victor Segalen*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- POSTEL, Philippe (dir.), *Segalen : le rythme et le souffle*, Nantes, Éditions Pleins Feux, coll. « Horizons comparatistes », 2002.
- QIN, Haiying, « Espace verbal, espace pictural : les dimensions spatiales de *Peintures* », *Cahiers de l'Université de Pau*, n° 11, tome 1, « Victor Segalen », 1985, p. 213-235.
- RONCATO, Christophe, *Kenneth White. Une œuvre-monde*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle, « Sensorialité et paradoxes dans l'album *Maroc*. Photographies de Bruno Barbey et textes par et pour Jemia et J.-M. G. Le Clézio », dans Claude CAVALLERO et Ijjou CHEIKH MOUSSA (dir.), *Le Maroc dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio*, Rabat, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines, Université Mohammed V-Agdal, 2014, p. 67-75.
- ROUX, Edward, « La feinte comme loi d'origine de *René Leys* », dans Alain BUISINE (dir.), *L'exotisme*, Paris, Didier Érudition, 1988, p. 331-340.
- SALLES, Marina, *Étude sur Le Clézio*, Désert, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1999.

- SALLES, Marina, *Le Clézio. Notre contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2006.
- SALLES, Marina, « La mer intérieure de J.-M. G. Le Clézio », *Cahiers Le Clézio*, n° 1, 2008, p. 149-166.
- SEGALEN, Victor, *Correspondance I et II (1893-1919)*, Paris, Fayard, 2004.
- SEGALEN, Victor et Henry MANCERON, *Trahison fidèle. Correspondance 1907-1918*, Paris, Seuil, 1985.
- THÉVOZ, Samuel, « Victor Segalen et les explorateurs du Tibet : le “pays au-delà” et la crise du paysage », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n° 4, 2011, p. 923-953.
- THIBAUT, Bruno, « Méditation et éducation : l'archétype de l'initiation dans “Lullaby” de J.-M. G. Le Clézio », *Symposium : A Quaterly Journal in Modern Literatures*, vol. 55, n° 1, printemps 2001, p. 29-41.
- THIBAUT, Bruno, *J.-M. G. Le Clézio et la métaphore exotique*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.
- TISSIER, Jean-Louis, « Victor Segalen et la terre jaune. Une géopoétique du loess », dans Michel CHEVALIER (dir.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éditions, 1993.
- TODOROV, Tzvetan, « Segalen », *nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1989.
- TRITSMANS, Bruno, « Rêves de cartes. Récit et géométrie chez Gracq et Le Clézio », *Poétique*, vol. 21, n° 82, 1990, p. 166.
- TRITSMANS, Bruno, « Figures du berger chez J.-M. G. Le Clézio et A. Dhôtel », *Nouvelles études francophones*, vol. 20, n° 2, automne 2005, p. 57-68.
- VAN ACKER, Isa, « Polyphonie et altérité dans *Onitsha* et *Étoile errante* », *Thamyris/Intersecting*, n° 8, 2001, p. 201-210.
- VAN ACKER, Isa, « L'aventure maritime dans *Le chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation », dans Sophie JOLLIN-BERTOCCHI et Bruno THIBAUT (dir.), *Lectures d'une œuvre. J.-M. G. Le Clézio*, Saint-Quentin-en-Yvelines, Éditions de l'Université de Versailles, 2004, p. 83-92.
- VARTIAN, Sylvie, *Frontière et osmose : étude de l'espace dans Désert de Le Clézio*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2001.
- WACRENIER, Christian, « La question du temps dans la géopoétique whitienne », dans Laurent MARGANTIN (dir.), *Kenneth White et la géopoétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2006, p. 211-223.
- WEI, Keling, *Victor Segalen et Claude Ollier : récits de l'étranger*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- WESTERLUND, Fredrik, *Les fleuves dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clézio*, thèse de doctorat en philologie française, Helsinki, Université de Helsinki, 2011.
- WHITE, Kenneth, « Celtisme et orientalisme », dans Eliane FORMENTELLI (dir.), *Regard, espaces, signes. Victor Segalen* (Actes du colloque Victor Segalen, 2-3 novembre 1978, Musée Guimet, Paris), Paris, L'Asiathèque, 1979, p. 211-221.
- WHITE, Kenneth, *Segalen. Théorie et pratique du voyage*, trad. de Michelle Tràn Van Khai, Lausanne, Alfred Eibel, 1979.
- WHITE, Kenneth, « La route transhumaine », *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

- WHITE, Kenneth, *Les finisterres de l'esprit. Rimbaud, Segalen et moi-même*, Lanester, Éditions du Scorf, 1998.
- WHITE, Kenneth, *Victor Segalen et la Bretagne*, Moëlan-sur-Mer, Blanc Silex, 2002.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques (dir.), *Autour de Kenneth White. Espace, pensée, poétique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité, 1996.
- ZARD, Philippe, « L'empire chinois, personnel et politique : Segalen (*René Leys*) et Kafka (*La Muraille de Chine*) », dans Christian MORZEWSKI et Qian LINSEN (dir.), *Les écrivains français du XX^e siècle et la Chine*, Artois/Nanjing, Artois Presses Université/Presses universitaires de Nankin, 2001, p. 109-131.

Références générales

- AFFERGAN, Francis, *Exotisme et altérité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1987.
- AMAR, Georges, *Homo mobilis. Le nouvel âge de la mobilité*, Paris, Éditions FYP, 2010.
- Arborescences*, n° 3, « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », Caroline Lebec, Janet Paterson et Antje Ziethen (dir.), 2013, <<http://arborescencesfrenchstudies.blogspot.ca>>.
- ARKOTXA, Aurelia, *Septentrio*, Bruxelles, L'Atelier du héron, coll. « Pérégrins », 2006.
- AUERBACH, Eric, *Figura*, trad. de Marc-André Bernier, Paris, Belin, 1993.
- AVOCAT, Charles (dir.), *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 2007 [1942].
- BAILLY, Antoine et Renato SCARIATI, *L'humanisme en géographie*, Paris, Anthropos, 1990.
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BAUELLE, Yves, « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », *Cahiers de narratologie*, n° 8, « Création de l'espace et narration littéraire », 1997, p. 46-63.
- BAUELLE, Yves, « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman », *La lecture littéraire*, n° 3, janvier 1999, p. 73-86.
- BENOIST, Jean, « Métissage, syncrétisme, créolisation : métaphores et dérives », *Études créoles*, vol. 19, n° 1, 1996, p. 47-60.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- BERDOULAY, Vincent, « La métaphore organiciste. Contribution à l'étude du langage des géographes », *Annales de géographie*, vol. 91, n° 507, 1982, p. 573-586.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.
- BERND, Zila (dir.), *Dicionario das mobilidades culturais : percursos americanos*, Porto Alegre, Literalis/CNPq, 2010.

- BERQUE, Augustin (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- BERQUE, Augustin, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.
- BERQUE, Augustin, *Médiance. De milieux en paysages*, Paris, Belin, 2000 [1990].
- BERQUE, Augustin, « De Terre en monde : la poétique de l'écoumène », dans Augustin BERQUE, Alessia de BIASE et Philippe BONNIN (dir.), *L'habiter dans sa poétique première* (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle), Paris, Éditions Donner lieu, 2008, p. 231-247.
- BERQUE, Augustin, Alessia de BIASE et Philippe BONNIN (dir.), *L'habiter dans sa poétique première* (Actes du colloque de Cerisy-la-Salle), Paris, Éditions Donner lieu, 2008.
- BERTRAND, Denis, *L'espace et le sens. Germain d'Émile Zola*, Paris, Hadès, coll. « Actes sémiotiques », 1985.
- BIGEARD, Stéphane, *Dictionnaire de géopoétique*, <<http://geopoetique.nt2.ca/dictionnaire>>.
- BLANCHET, Valérie, *Le rapport à l'altérité comme dynamique du voyage et de l'écriture dans L'usage du monde de Nicolas Bouvier*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2010.
- BONNEMAISON, Joël, *La dernière île*, Paris, Arléa, 1986.
- BONNEMAISON, Joël, « La sagesse des îles », dans André-Louis SANGUIN (dir.), *Vivre dans une île. Une géopolitique des insularités*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 121-129.
- BONNEMAISON, Joël, « Le territoire enchanté. Croyances et territorialités en Mélanésie », *Géographie et cultures*, n° 3, 1992, p. 71-88.
- BOUVET, Rachel, « Cartographie du lointain : lecture croisée entre le texte et la carte », dans Rachel BOUVET et Basma EL OMARI (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Éditions Nota Bene, 2003, p. 277-298.
- BOUVET, Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2006.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007 [1998].
- BOUVET, Rachel, André CARPENTIER et Daniel CHARTIER (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- BOUVET, Rachel, Hélène GUY et Éric WADDELL (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.
- BOUVET, Rachel et Myriam MARCIL-BERGERON, « Pour une approche géopoétique du récit de voyage », *Arborescences : revue d'études françaises*, n° 3, 2013, p. 4-23, <<http://id.erudit.org/iderudit/1017364ar>>.
- BOUVET, Rachel et Kenneth WHITE (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 18, 2008.
- BOUVIER, Nicolas, « Routes et déroutés. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue des sciences humaines*, n° 214, 1989, p. 177-186.
- BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

- BROUDIC, Fanch, *Évolution de la pratique du breton de la fin de l'Ancien Régime à nos jours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995.
- BRUNET, Roger, Robert FERRAS et Hervé THÉRY, *Les mots de la géographie. Dictionnaire critique*, Paris, La documentation française, 1993.
- BUREAU, Luc, *Terra erotica*, Montréal, Fides, 2009.
- BUTOR Michel, « L'espace du roman », dans *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 48-58.
- CAILLOIS, Roger, *L'écrivain des pierres*, Genève, Skira, 1970.
- Cahiers de géographie du Québec*, n° 147, « Géographie et littérature », Mario Bédard et Christiane Lahaie (dir.), 2008.
- Cahiers de géopoétique*, nos 1 à 6, 1990 à 2008.
- Cahiers de géopoétique*, série colloques, « Géographie de la culture » (Nîmes, 1991) et « L'autre Amérique, l'en dehors des États » (Nîmes, 1992).
- CALINESCU, Matei, *Rereading*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1993.
- CALVINO, Italo, *Collection de sable*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1986.
- CAMUS, Audrey et Rachel BOUVET (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes/Québec, Presses universitaires de Rennes/Presses de l'Université du Québec, 2011.
- CARPENTIER, André, *Mendiant de l'infini*, Montréal, Boréal, 2002.
- CARPENTIER, André, *Ruelles, jours ouvrables*, Montréal, Boréal, 2005.
- CARPENTIER, André, *Extraits de cafés*, Montréal, Boréal, 2010.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien*. Tome 1. *Arts de faire*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1980.
- CHAMBERS, Ross, « Le texte difficile et son lecteur », dans Lucien DALLENBACH et Jean RICARDOU (dir.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénéaud, coll. « Bibliothèque des signes », 1982, p. 81-93.
- CHARTIER, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Rivages, 1985.
- CHASSAY, Jean-François et Bertrand GERVAIS, « L'imaginaire, entre les disciplines », dans Jean-François CHASSAY et Bertrand GERVAIS (dir.), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, vol. 1, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, 2008, p. 11-19.
- CHAUCHE, Catherine, *Langue et monde. Grammaire géopoétique du paysage contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- CHEDID, Andrée, *La maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1992.
- CHENET, Françoise, Michel COLLOT et Baldine SAINT-GIRONS (dir.), *Le paysage : état des lieux*, Bruxelles, Ousia, 2001.
- CHEVALIER, Michel (dir.), *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éditions, 1993.
- CHOLLIER, Alexandre, *Autour du cairn*, Genève, Héros-Limite, coll. « Géographie(s) », 2009.
- COLLOT, Michel, *L'horizon fabuleux*, 2 tomes, Paris, José Corti, 1988.

- COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989.
- COLLOT, Michel (dir.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997.
- COLLOT, Michel, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud/ENSP, 2011.
- COLLOT, Michel, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, 2014.
- CORBIN, Alain, *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage 1750-1840*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1988.
- CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage, entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001.
- DARDEL, Éric, *L'homme et la Terre*, Paris, Presses universitaires de France, 1952.
- DARDEL, Éric, *Écrits d'un monde entier*, édition établie et présentée par Alexandre Chollier avec la collaboration d'Éric Waddell, Genève, Éditions Héros-Limite, coll. « Géographie(s) », 2014.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DOIRON, Normand, *L'art de voyager. Le déplacement à l'époque classique*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Klincksieck, 1995.
- DOYON-GOSSELIN, Benoit, *Pour une herméneutique de l'espace. L'œuvre romanesque de J.R. Léveillé et France Daigle*, Québec, Éditions Nota Bene, 2012.
- DUCLOS, Michèle, « Les chemins transdisciplinaires de la géopoétique », dans Laurent MARGANTIN (dir.), *Kenneth White et la géopoétique*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'ouverture philosophique », 2006, p. 193-200.
- DUPUY, Lionel, *En relisant Jules Verne. Un autre regard sur les Voyages extraordinaires*, Besançon, La Clef d'Argent, 2005.
- DUPUY, Lionel, *Jules Verne, l'homme et la terre. La mystérieuse géographie des Voyages extraordinaires*, Besançon, La Clef d'Argent, 2006.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. de l'italien par Myriam Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985 [1979].
- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.
- GERVAIS, Bertrand, *L'imaginaire de la fin. Logiques de l'imaginaire*, tome 3, Montréal, Le Quartanier, 2009.
- GERVAIS, Bertrand, « Géopoétique des lignes brisées : musements, chants de pistes et labyrinthes hypermédiatiques », *Formes poétiques contemporaines*, n° 11, 2014, p. 31-48.
- GERVAIS, Bertrand et Rachel BOUVET (dir.), *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007.
- GERVAIS, Bertrand et Audrey LEMIEUX (dir.), *Perspectives croisées sur la figure*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2012.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GLISSANT, Édouard, *Le traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993.
- GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1994.

- GUILLAUME, Marc et Jean BAUDRILLARD, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes et Cie, 1994.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Éducation, 1993.
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, trad. de A. Préau, Paris, Gallimard, 1958.
- HENTSCH, Thierry, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1988.
- HENTSCH, Thierry, *La mer, la limite*, Montréal, Hélio trope, 2006.
- INGARDEN, Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Slavica », 1983.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. de l'allemand par Evelyne Szyner, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1976].
- JACOB, Christian, *L'empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.
- JIGOREL, Thierry, *Parler et chansons de nos grands-pères en gallo. La langue de Haute-Bretagne*, Romorantin, Éditions CPE, 2011.
- JOUBERT, Jean-Louis, « L'archipel Glissant », dans Jacques CHEVRIER (dir.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 317-322.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au xx^e siècle : Gracq, Borges, Michaux, Tolkien*, Paris, José Corti, 1991.
- JOUTY, Sylvain, « Fictions naturelles », dans Gilbert PONS (dir.), *Le paysage : sauvegarde et création*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysage », 1999, p. 131-153.
- JOUE, Vincent, « Espace et lecture : la fonction des lieux dans la construction du sens », *Cahiers de narratologie*, n° 8, « Création de l'espace et narration littéraire », 1997, p. 171-191.
- JULLIEN, François, *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*, Paris, Gallimard, 2014.
- LAHAIE, Christiane, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009.
- LAPLANTINE, François et Alexis NOUSS, *Le métissage*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997.
- LAPLANTINE, François et Alexis NOUSS, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, J.-J. Pauvert, 2001.
- LATRAVERSE, François, *La pragmatique : histoire et critique*, Bruxelles, Mardaga, 1987.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.
- LESTRINGANT, Frank, « Faut-il en finir avec l'exotisme ? Réflexions d'après-coup », *Hypothèses*, vol. 11, n° 1, 2008, p. 67-74.
- LETERRE, Thierry, « L'autre comme catégorie philosophique. Remarques sur les fondements métaphysiques et logiques de l'altérité », dans Bertrand BADIE et Marc SADOUN (dir.), *L'Autre*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1996, p. 67-83.
- LEVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Montpellier, Fata Morgana, 1980.
- LÉVY, Bertrand, « Géographie et littérature : une synthèse historique », *Le Globe. Revue genevoise de littérature*, n° 146, « Géographie et littérature », 2006, p. 25-52.

- LÉVY, Bertrand et Alexandre GILLET (dir.), *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*, Genève, Les éditions Métropolis, 2007.
- LOTI, Pierre, *Le mariage de Loti*, Paris, Calmann-Levy, 1976 [1880].
- LOTMAN, Youri, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, trad. du russe par Ann Shukman, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- LOTMAN, Youri, *La sémiosphère*, trad. du russe par Anka Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999.
- LOUBES, Jean-Paul, « La cabane, figure géopoétique de l'architecture », dans *Campements, cabanes et cabanons*, Châteauneuf de Grasse, Éditions du Bergier, 2001, p. 92-93.
- LOUBES, Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage*, Paris, Éditions du Sextant, 2010.
- LUTWACK, Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse, Syracuse University Press, 1984.
- MADOU, Jean-Pol, *Édouard Glissant : de mémoire d'arbres*, Amsterdam, Rodopi, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MICHELIN, Yves, « Le paysage dans un projet de territoire : quelques pistes pour une démarche de médiation paysagère », dans Yvan DROZ et Valérie MIEVILLE-OTT (dir.), *La polyphonie du paysage*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2005, p. 143-178.
- MOKEDDEM, Malika, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay, coll. « Le livre de poche », 1992.
- MONDADA, Lorenza, « La construction du référent spatial : exemples vénitiens », *Cahiers du Département des langues et des sciences du langage DLSL* (Université de Lausanne), n° 7, « La construction de la référence », 1988, p. 91-120.
- MONTALBETTI, Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.
- MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Paris, Seuil, 2000.
- MORRISONNEAU, Christian, *Le langage géographique de Cartier et de Champlain. Choronymie, vocabulaire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978.
- MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au xx^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- MOURA, Jean-Marc, « L'exotisme fin de xx^e siècle », *Revue de littérature comparée*, vol. 296, n° 4, octobre-décembre 2000, p. 533-553.
- NICOLESCU, Basarab, *La transdisciplinarité*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.
- OZOUF, Mona, *Composition française. Retour sur une enfance bretonne*, Paris, Gallimard, 2009.
- PARTENSKY, Vérane, « Les desseins de la carte : de Jules Verne à Borges », dans Joëlle DUCOS (dir.), *Frontières et seuils*, Bordeaux, Cahiers du Laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l'imaginaire appliquées à la littérature (LAPRIL), coll. « Eidolon », n° 67, 2004, p. 175-186.
- PATERSON, Janet, *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2004.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, trad. de G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
- PICARD, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986.

Portulano (revue du Centre géopoétique de la Méditerranée), n° 1, mai 2013.

RADKOWSKI, Georges-Hubert de, *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

RAFFESTIN, Claude, « Éléments pour une théorie de la frontière », *Diogène*, vol. 34, n° 134, 1990, p. 3-21.

RAJOTTE, Pierre, Anne-Marie CARLE et François COUTURE, *Aux frontières du littéraire : le récit de voyage au XIX^e siècle*, Montréal, Triptyque, 1997.

REGNAULD, Hervé, *L'espace, une vue de l'esprit ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et Territoires », 1998.

REICHLER, Claude, « Le marcheur romantique », dans Bertrand LÉVY et Alexandre GILLET (dir.), *Marche et paysage. Les chemins de la géopoétique*, Genève, Les éditions Métropolis, 2007, p. 31-64.

Revue des sciences humaines, n° 209, « Écrire le paysage », 1988.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, tomes 1-3, Paris, Seuil, 1983-1985.

RIDON, Jean-Xavier, « Segalen, Glissant, Le Clézio et l'ambiguïté insulaire », dans Claude CAVALLERO (dir.), *Le Clézio, Glissant, Segalen : la quête comme déconstruction de l'aventure*, Chambéry, Presses universitaires de Chambéry, 2011, p. 171-184.

ROBERT, Damien, « Paysage et citoyenneté », dans Gilbert PONS (dir.), *Le paysage : sauvegarde et création*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysage », 1999, p. 31-44.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2002.

ROUX, Michel, *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et perspectives méditerranéennes », 1996.

ROUX, Michel, *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2002.

SAINT-ÉLOI, Rodney, *J'ai un arbre dans ma pirogue*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2004.

SANSOT, Pierre, « L'affection paysagère », dans François DAGOGNET (dir.), *Mort du paysage ? Philosophie et esthétique du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Milieux », 1982, p. 67-92.

SIMON, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la tortue éditeur, coll. « Les élémentaires », 1999.

STÉTIÉ, Salah, *Réfraction du désert et du désir*, Paris, Babel éditeur, 1994.

STOCK, Mathis, « L'habiter comme pratique des lieux géographiques », *EspacesTemps.net* (Revue interdisciplinaire de sciences sociales), 2004, <<http://www.espacestemp.net/document1138.html>>.

Temps zéro, n° 6, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », Élisabeth Nardout-Lafarge et Francis Langevin (dir.), 2013, <<http://tempszero.contemporain.info/document974>>.

Texte, n°s 23-24, « L'altérité », 1998.

THÉRIEN, Gilles, « Littérature et altérité. Prolégomènes », *Texte*, n°s 23-24, « L'altérité », 1998, p. 121-140.

- TIBERGHEN, Gilles A., *Finis terrae. Imaginaire et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007.
- TOUMSON, Roger, *Mythologie du métissage*, trad. du chinois par Céline Pérez, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures francophones », 1998.
- TUAN, Yi-Fu, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Paris, InFolio, 2006.
- TURCHI Peter, *Maps of the Imagination. The Writer as Cartographer*, San Antonio, Trinity University Press, 2004.
- VOISENAT, Claudie et Patrice NOTTIGHEM (dir.), *Paysage au pluriel. Pour une approche ethnologique des paysages*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1995.
- WALDENFELS, Bernhard, *Topographie de l'étranger. Études pour une phénoménologie de l'étranger 1*, trad. de l'allemand par F. Gregorio et al., Paris, Van Dieren, coll. « par AILLEURS Riponne », 2009.
- WALTER, Henriette, *Aventures et mésaventures des langues de France*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1978.
- WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », dans Bertrand WESTPHAL (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000. Repris dans Vox Poetica, <<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html>>.
- WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.
- WESTPHAL, Bertrand, *Le monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- WHITE, Kenneth, *La figure du dehors*, Paris, Grasset, 1982.
- WHITE, Kenneth, *Le poète cosmographe. Vers un nouvel espace culturel. Entretiens 1976-1986*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1987.
- WHITE, Kenneth, *Aux limites – langage, culture, monde*, Paris, La TILV éditeur, 1993.
- WHITE, Kenneth, *Limites et marges*, Paris, Mercure de France, 2000.
- WHITE, Kenneth, *Géopoétique et sciences humaines*, Bruxelles, L'Atelier du héron, coll. « Latitudes », n° 6, 2005.
- WHITE, Kenneth, « Charte de l'Archipel », avril 2002, *Carnet de bord*, n° 5, printemps 2010, p. 26-27.
- WHITE, Kenneth, *Panorama géopoétique. Théorie d'une tectonique de la Terre (entretiens avec Régis Poulet)*, Paris, Éditions de la Revue des ressources, coll. « Carnets de la grande ERRance », 2014.
- WHITE, Kenneth, *Les vents de Vancouver*, Marseille, Éditions Le mot et le reste, 2014.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Le désert et l'imagination cosmo-poétique », *Cahiers de géopoétique*, série colloques, « Géographie de la culture. Espace, existence, expression » (Nîmes, 1991), 1992, p. 37-43.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Gauguin, une discordance entre le primitif et le sauvage ? », dans Riccardo PINEIRI (dir.), *Paul Gauguin, héritage et confrontations* (Actes du colloque de 2003, Université de Polynésie française), Papeete, Éditions Le Motu, 2003, p. 196-203.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2003.

Sites Web

<<http://www.geopoetique.net>>

<<http://www.latraversee.uqam.ca>>

<<http://www.grandsitedefrance.com>>

<<http://www.surlesentierdeslauzes.fr>>

<<http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret>>

<<http://www.literaturatlas.eu>>

<<http://geographielitteraire.hypotheses.org>>

TOUTE PERSPECTIVE DE LECTURE

est liée à un ancrage géographique. Chaque lecteur est habité par des paysages. Pour Rachel Bouvet, ce paysage est celui de l'océan tel qu'on peut l'observer le long des côtes bretonnes, cette force gigantesque, sublime, mais aussi porteuse d'une douceur infinie. Les auteurs Kenneth White, Victor Segalen et J.-M. G. Le Clézio partagent eux aussi cet ancrage breton : White vogue principalement entre les Côtes-d'Armor et l'Écosse, Segalen naviguait surtout entre le Finistère Nord et le Pacifique, Le Clézio voyage entre le Finistère Sud et le Nouveau-Mexique en passant par l'océan Indien et la Méditerranée.

Consciente de son attachement breton, provoquant chez elle une sensibilité accrue aux paysages maritimes et désertiques, le désir de la géopoétique et un questionnement sur l'altérité, Rachel Bouvet réfléchit à la dimension géographique de l'acte de lecture. Par son analyse des œuvres de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio, elle montre que la géopoétique peut donner lieu à une approche singulière des textes littéraires. Faisant souvent appel à la géographie, aussi bien à la géographie physique qu'à la géographie humaine, avec les questions de paysage, de carte, de territoire, d'archipel, de frontière, elle illustre de quelle manière une interprétation basée sur les principes essentiels de la géopoétique peut se déployer.

RACHEL BOUVET est professeure titulaire au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Membre de Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, et de La Traversée – Atelier québécois de géopoétique, elle mène des recherches sur l'espace, la géopoétique, le fantastique, la lecture, le voyage, l'exotisme et l'altérité.

PUQ.CA

ISBN 978-2-7605-4265-5



9 782760 542655