



Avec le soutien de l'UFUTA

Colloque international

Écrivains marcheurs du Romantisme au XXI^e siècle

Orléans les 21 et 22 juin 2018

Textes réunis par François Le Guennec

Table des matières

Ailleurs ou la confusion des registres.....	2
Des marches aux prises avec l'histoire entre enjeux personnels et enjeux collectifs.....	8
George Sand la flâneuse invisible	14
Rapport entre intérieur/extérieur du corps dans les expériences d'écrivains marcheurs.....	21
Rodolphe Töpffer, défenseur du voyage à pied.....	27
Découvertes inattendues chez les Romantiques.....	33
La promenade chez Nerval l'espace en image(s).....	42
Maupassant en Afrique du Nord.....	50
<i>Aller en pèlerin la poésie sous les pas d'un marcheur ?</i>	58
Henri Calet Sous les semelles, une poussière de souvenirs.....	67
Itinéraires de Francis Carco et André Hardellet.....	73
Michèle Desbordes et la marche, approche littéraire.....	82
Réévaluation de la figure du marcheur romantique chez Jean Giono et Julien Gracq.....	91
Marcher au bord de l'eau de Jean Rolin à Jean-Paul Kauffmann.....	99
Parcours contrastés de deux écrivains marcheurs contemporains Alexandre Poussin et Sylvain Tesson.....	107
Bibliographie d'écrivains marcheurs.....	1

Index des Auteurs

Jean Le Guennec.....	8
Olfa Abrougui.....	14
Elyssa Rebaï.....	21
Sofia Rodrigues Boito.....	27
Morita Naoko.....	33
Akihiko Betchaku.....	42
Domna Moysseos.....	50
Ahlème Charfeddine.....	58
Nicole Laval Turpin.....	67
Adrien Aragon.....	73
Antoine Piantoni.....	82
Michelle Devinant Romero.....	91
Foteini Thoma.....	98
Isabelle Dangy.....	107
Halia Koo.....	116
François Le Guennec.....	10

3

4

Écrivains marcheurs

du Romantisme au XXIe siècle

L'Université du Temps Libre (UTLO) Université d'Orléans organise les 21 et 22 juin 2018, sur un très joli campus vert, un colloque international consacré aux Écrivains marcheurs du Romantisme au XXIe siècle.

Le voyage à pied, dont les récits sont d'une riche variété, de Victor Hugo ou Gérard de Nerval à Jacques Lacarrière et Jean-Paul Kaufmann, entretient une relation particulière avec l'espace qu'il parcourt. Les randonneurs marcheurs, le pèlerinage pédestre, les reporters et les youtubeurs marcheurs, les marches engagées de revendication etc., la palette est large aujourd'hui et le phénomène, démocratisé, en quelque sorte, a pris une grande ampleur, les moyens d'expression et de transmission étant beaucoup plus variés. Découverte synesthésique, descriptions réalistes et pittoresques, ou évanescence progressive des contours réels de l'espace au profit d'une introspection de soi. D'aucuns y voient même le moyen de briser l'aliénation de soi ou de prendre un nouveau départ.

Approche littéraire :

À côté des Baudelaire, Maxime du Camp, de Stevenson (et Modestine), de Léon-Paul Fargue, d'autres marcheurs méconnus ont contribué à enrichir le genre. Mus par quels événements ? dans quelles circonstances ? Et s'agit-il vraiment d'un genre ? ou le récit de voyage (à pied) se situe-t-il toujours à l'articulation de plusieurs (sous-)genres : journal, mémoires, épistolaire, état des lieux... ?

Approche stylistique :

Quels référents les marcheurs romantiques avaient-ils pour décrire les routes qu'ils parcouraient ? Leur écriture garde-t-elle le même souci de l'artifice et de l'ornement stylistique et leurs discours offrent-ils de nouvelles ordonnances et de nouveaux parcours interprétatifs ? Comment la construction progressive du récit se substitue-t-elle réussit-elle à se substituer aux paysages réels pour créer de nouveaux univers «géopoétiques » ?

Approche sémiologique :

La désignation des référents du monde extérieur passe-t-elle par une distribution axiologique ? Les paysages sont-ils autant d'« états d'âme » et subissent-ils les clivages et les sériations paradigmatiques (euphorique, dysphorique, mélancolique, nostalgique, etc.) ? Quelles transpositions symboliques et affectives de l'espace rencontré et décrit ? Quelles sont les pratiques, chez les marcheurs romantiques, de la subversion du donné réel et sa conversion en motifs abstraits ?

Approche linguistique :

L'exploration de ces modalités peut se référer aux études fondatrices de l'espace dans les contextes romanesques, mais elle peut se nourrir parallèlement des études linguistiques de l'espace. L'étude de l'espace que propose notamment la linguistique cognitive cherche à recréer un espace mental au moyen du matériau linguistique disponible et suivant les dimensions

géométriques et les lois physiques connues. Cette perspective permet de jeter les fondements d'une poétique de l'espace linguistique interne.

Quelques indications bibliographiques :

- Philippe Antoine, Quand le voyage devient promenade, PUPS, 2011.
- Antoine de Baecque (textes choisis et présentés par), Écrivains randonneurs, Paris, Omnibus, 2013.
- Michel Collot, Pour une géographie littéraire, Paris, Corti, 2014.
- Bertrand Lévy & Alexandre Gillet (dir.), Marche et paysage : les chemins de la géopoétique, Genève : Éd. Métropolis ; [Paris] : [Belles-lettres diff.], 2007. • Jean-Luc Le Cleac'h, Poétique de la marche, Rennes, La Part commune, 2017.
- Marie-Édith Laval, Comme une feuille de thé à Shikoku ; sur les chemins sacrés du Japon, Paris, le Passeur éditeur, 2015.
- Bernard Ollivier, Marche et invente ta vie : adolescents en difficulté, Arthaud, 2015

Comité scientifique :

Farah Zaïem Ben Nejma, Professeure de linguistique et stylistique françaises à l'université de La Manouba, Tunisie

Aude Déruelle, Professeur de littérature française à l'université d'Orléans

Olfa Abrougui, Enseignante-chercheuse à l'université de Tunis

Pierre Allorant, Professeur d'Histoire du Droit, Doyen de la faculté de Droit d'Economie et de Gestion à l'université d'Orléans

Pierre Loubier, Professeur de littérature française à l'université de Poitiers.

Comité d'organisation :

Emerson D. Barbosa, Directeur de l'UTLO

Sandrine Cartron, secrétaire UTL Monique

Falleau, adhérente UTL

François Le Guennec, enseignant UTL

Ailleurs

ou la confusion des registres

Ce titre, *Écrivains marcheurs*, m'a fait spontanément venir à l'esprit deux scènes fort différentes : d'une part celle des *Lettres de mon moulin* où Alphonse Daudet s'en va voir son ami Frédéric Mistral à trois lieues de chez lui ;

d'autre part les moments de grâce où, dans les *Rêveries du promeneur solitaire*, JeanJacques Rousseau prend grand plaisir à se promener dans la nature. Pourquoi ces deux-là ? Ne me le demandez pas, je ne pourrais que répondre, en psychanalyste, que ce sont les deux premiers qui me soient venus à l'esprit et qu'il doit bien y avoir à cela une raison, même si je ne la formule pas clairement pour l'instant.

La réflexion qu'ils m'inspirent, tous les deux, porte sur le besoin d'aller voir ailleurs si l'on n'y serait pas mieux, sur cette étrange pulsion de l'Ailleurs. Parce que c'est réellement très étrange. Je prends donc prétexte de ces deux moments littéraires pour y déposer provisoirement quelques éléments de réflexion, et voir jusqu'où peut nous mener, nous aussi, cette méditation du promeneur qui n'est déjà plus solitaire puisque je la partage avec vous.

Le point de départ de cette réflexion peut, déjà, paraître une platitude : l'herbe est-elle réellement plus verte dans le pré du voisin ?

Alphonse Daudet s'ennuie dans son moulin un dimanche de pluie. Il décide d'aller rendre visite à son ami Frédéric Mistral, qui habite à Maillane, à trois heures de marche de son moulin. JeanJacques Rousseau, en proie à la paranoïa, ressasse de sombres pensées. Heureusement, il lui reste un recours : aller marcher dans la campagne environnante. C'est bénin, si ce n'est que la pluie un dimanche, c'est parfois plus sérieux – ou même carrément grave – dans le cas de JeanJacques, qui montre dans la première promenade des *Rêveries* les signes manifestes d'une paranoïa assez avancée :

Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même. Le plus sociable & le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché dans les raffinements de leur haine quel tourment pouvoit être le plus cruel à mon âme sensible, & ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachoient à eux¹.

C'est le monde cruel des hommes. Et voici, par contraste, le remède : le plaisir pris à la deuxième promenade, la nature, le monde végétal dans lequel il se réfugie :

... je traversai jusqu'à Charonne le riant paysage qui sépare ces deux villages ; puis je fis un détour pour revenir par les mêmes prairies en prenant un autre chemin. Je m'amusois à les

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, Première promenade.

*parcourir avec ce plaisir & cet intérêt que m'ont toujours donné les sites agréables, & m'arrêtant quelquefois à fixer des plantes dans la verdure*².

Plus une trace de paranoïa dans ce passage.

*J'errois nonchalamment dans les bois & dans les montagnes, n'osant penser de peur d'attiser mes douleurs. Mon imagination qui se refuse aux objets de peine laissoit mes sens se livrer aux impressions légères mais douces des objets environnans*³.

Le point de départ, ici, ce n'est pas la réalité. Car s'il est vrai que Jean-Jacques avait ses détracteurs, la description hyperbolique et catastrophique qu'il fait de leurs attaques est vraisemblablement très au-delà de la réalité. À partir de 1765, il se persuade qu'il est l'objet d'un complot organisé. Le remède, ici, consiste à revenir momentanément au réel des cinq sens en allant herboriser dans la campagne autour de Paris.

N'osant penser de peur d'attiser mes douleurs. Chez lui, ce sont les pensées qui attisent les souffrances, et non la réalité des choses. Celles-ci donnent au contraire des *impressions douces et légères*. Chez nous aussi, ce sont les divagations de l'esprit qui créent la souffrance morale, et non la réalité. Les choses sont ce qu'elles sont, c'est nous qui leur attribuons un *bonus* ou un *malus*, en fonction de nos propres préjugés, de nos valeurs, et de notre humeur du moment. Or on le voit bien ici, l'humeur du moment est elle-même très largement tributaire de l'environnement.

Il s'en rend compte, Jean-Jacques, mais il n'est pas guéri pour autant ! Ça tourne en boucle. Selon qu'il s'adonne à la rumination, totalement détachée de la réalité, ou à la botanique et à la contemplation de paysages bien concrets, son humeur change du tout au tout. En l'occurrence, c'est en échappant à cet ailleurs délétère des pensées paranoïaques pour revenir ici, dans le monde sensible des fleurs, que le philosophe retrouve la sérénité – avec une rapidité à faire pâlir de jalousie n'importe quel psychothérapeute.

Mais est-ce aussi simple ?

Retrouvons Daudet, ou plutôt le narrateur des *Lettres de son moulin*, dont nous allons accepter de croire qu'il s'agit de lui. Il pleut, et il n'aime pas ça ; alors le voilà parti :

*Mon Montaigne, une trique en bois de myrte, une couverture et en route*⁴.

Remarquons, chemin faisant, que ce dont il s'agit ici, c'est déjà bel et bien un autre monde. Pour nous, gens du XXI^e siècle, c'est un peu une autre planète. Une conception non seulement de l'espace et du temps, mais aussi de la sociabilité qui n'a plus grand chose à voir avec nos mœurs actuelles. Pensez donc ! Un monde où l'on peut arriver sans crier gare chez un ami sans s'être annoncé à l'avance, sans même envoyer un SMS pour demander si l'on ne va pas déranger. Un monde où le temps coule différemment, où l'on fait trois heures de marche à pied pour aller rendre visite à quelqu'un sans même être sûr de le trouver chez lui. Par la force des choses, certes, parce qu'il n'y a pas de transport en commun. La diligence de Beaucaire, dont l'auteur parle dans une autre de ses *Lettres*, ne passe pas à la porte du moulin. Un monde où on lit en marchant, c'est étonnant, non ? Encore que... Non. Regardons autour de nous, nous y verrons pas mal de gens les yeux rivés sur leur téléphone portable, lisant, écrivant même, au risque de percuter le premier réverbère venu. Certes ils ne lisent pas Montaigne, vraisemblablement, qui est pourtant un auteur

² *Ibid.* Deuxième promenade.

³ *Ibid.*

⁴ *Le Poète Mistral.*

intemporel, Montaigne qui est ici comme un rappel discret de l'amitié qui liait Daudet à Mistral comme Montaigne à La Boétie. Mais pas seulement.

Montaigne est aussi celui qui disait : *Mes pensées dorment si je les assieds*. Et qui marchait donc, lui aussi, mais en tournant en rond dans la fameuse tour de son château de Saint-Michel de Montaigne. Il faut dire qu'il avait mené dans sa jeunesse une vie itinérante, pour ne pas dire dissolue, car il avait le sang chaud, tout comme Alphonse Daudet au même âge.

Car Alphonse Daudet – on le sait moins – a eu la bougeotte dans sa jeunesse. De Paris à la Corse en passant par la Camargue, quand il est quelque part, il rêve d'être ailleurs. Il le confesse du reste dans l'une des *Lettres, Nostalgies de caserne*. Vous vous souvenez : il aperçoit dans les bois un soldat en permission qui joue du tambour en solitaire ; et il associe cette nostalgie de la caserne à sa propre nostalgie.

Là-bas, dans les casernes de Paris, nous regrettions nos Alpilles bleues et l'odeur sauvage des lavandes ; maintenant, ici, en pleine Provence, la caserne nous manque, et tout ce qui la rappelle nous est cher !⁵

Eh bien toute notre problématique est là. Ce n'est pas vraiment Paris qui lui manque, puisque ce sont aussi bien les Alpilles bleues et l'odeur des lavandes. Ce qui lui manque, c'est là où il n'est pas, c'est *l'ailleurs*. C'est même un peu plus compliqué que cela puisque c'est à Champrosay, dans l'Essonne, qu'il écrit la plupart des *Lettres de mon moulin*. On a pu montrer que la végétation décrite dans *la Chèvre de M. Seguin* n'est pas celle des Bouches-du Rhône, mais celle de la région parisienne, où le conte a été écrit. C'est dire si cette Provence qu'il décrit là relève davantage de l'imaginaire que de l'observation réelle. Même si par ailleurs, comme l'a bien remarqué Vincent Clap, Daudet est très observateur, *menteur à l'assemblage, au montage, mais étonnamment véridique dans les détails, les parcelles, les éléments dont il compose patiemment les marqueteries de ses œuvres*⁶.

De quelle nostalgie s'agit-il donc ? J'ai montré jadis dans un livre sur Daudet l'importance de cet imaginaire dans la vie même de l'écrivain⁷ ; je ne vais pas y revenir, cela nous emmènerait trop loin. Je citerai plutôt quelques phrases de cette sorte de préface aux *Lettres de mon moulin* qu'il intitule *Installation*. On sait que l'auteur des *Lettres* n'a jamais habité, encore moins acheté ce moulin ; on est donc bien dans la fiction. Mais en même temps, il laisse entendre qu'il y a emménagé. On est donc aussi dans une confusion entretenue entre les registres de la réalité et de l'imaginaire :

Ce sont les lapins qui ont été étonnés⁸ !

Quelqu'un de très étonné aussi, en me voyant, c'est le locataire du premier, un vieux hibou sinistre, à la tête de penseur, qui habite le moulin depuis plus de vingt ans⁹.

Ça, c'est le moulin... mais vu de loin, par les lecteurs de *l'Événement*. La couleur locale, quoi. *C'est de là que je vous écris, ma porte grande ouverte au bon soleil.*

La réalité est un peu différente :

Dimanche dernier, en me levant, j'ai cru me réveiller rue du Faubourg-Montmartre. Il pleuvait, le ciel était gris, le moulin triste. J'ai eu peur de passer chez moi cette froide journée de pluie⁷...

Alors notre poète décide d'aller voir ailleurs si son *alter ego* y est :

⁵ « Nostalgies de caserne » in *Lettres de mon moulin*.

⁶ Vincent Clap, in *Le Petit Chose*, revue des Amis d'Alphonse Daudet. ⁷ *La Grande affaire du petit Chose*, L'Harmattan (L'Oeuvre et la psyché) 2006 ⁸ « Installation » in *Lettres de mon Moulin*. ⁹ *Ibid*.

⁷ « Le Poète Mistral » *ibid*.

...tout de suite l'envie m'est venue d'aller me réchauffer un brin auprès de Frédéric Mistral, ce grand poète qui vit à trois lieues de mes pins, dans son petit village de Maillane⁸.

Arrivé là, il trouve le village en fête et son ami de bonne humeur. Ils font tous deux un de ces déjeuners dont la description seule donne envie de se mettre à table :

Dieu ! le joli repas que j'ai fait ce matin-là : — un morceau de chevreau rôti, du fromage de montagne, de la confiture de moût, des figues, des raisins muscats. Le tout arrosé de ce bon Châteauneuf des papes qui a une si belle couleur rose dans les verres⁹...

Aussitôt me revient en tête un autre déjeuner, celui où le Petit Chose, contraint de quitter sa famille et sa ville natale pour les brumes du Nord (il va à Lyon !) s'arrête dans une auberge. Et cette auberge, par une coïncidence incroyable (au sens propre du terme), est tenue par la vieille nourrice de son enfance, qui s'est reconvertie : et dont le mari verse à présent au Petit Chose *un vieux Châteauneuf des papes qui semble une poignée de rubis jetée au fond de son verre*¹⁰.

Trop belle pour être vraie, cette coïncidence. De surcroît, cette similitude entre les deux situations me fait encore penser à un autre repas, mais cette fois avec son frère. Trois versions d'un même fantasme, dont les rôles sont tenus chaque fois par des acteurs différents : Mistral, le brave Peyrol, son frère Jacques... Cela pourrait être ce qu'anticipe le narrateur tandis qu'il marche sous la pluie. Ou Daudet pendant qu'il écrit cette lettre : n'oublions pas qu'il s'agit d'une chronique pour faire rêver les lecteurs parisiens de *l'Événement*. Bref on est encore dans l'imaginaire, mais c'est celui de la littérature, un imaginaire partagé grâce à l'écriture et qui nous donne à penser aujourd'hui, à notre tour.

S'en aller, c'est le remède à la réalité quand celle-ci est difficile à supporter. Mais ce qui la rend pénible, c'est en fait la superposition à la réalité de notre propre mélancolie. Il pleut, et voilà Daudet dépressif. Un Francis Ponge, par exemple, décrirait méthodiquement cette pluie, qui n'aurait alors plus rien de mélancolique :

La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur. A peu de distance, des murs de droite et de gauche tombent avec plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées¹¹.

Mais non ! Dans l'esprit du narrateur de Daudet, c'est comme si cela devait durer toujours : *J'ai eu peur de passer chez moi cette froide journée de pluie*. Alors oubliée la porte ouverte au bon soleil, les farandoles et les jolies meunières qu'il évoquait dans *Le Secret de Maître Cornille*... Vite, vite ! Il faut aller ailleurs chercher le remède. On ne peut s'empêcher de penser à Pascal :

Tout le malheur de l'homme vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre.

Tout se passe comme si le fait d'être *ailleurs* changeait la couleur des choses. Alors qu'en réalité, on *ne peut pas* être ailleurs. Une fois arrivé, on est *ici*, en bonne logique. Puisque « *ici* », par définition, c'est l'endroit où je suis ; et « *Ailleurs* », c'est là où je ne suis pas. J'ai l'air de jouer sur

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Daudet, *Le Petit Chose*, *op. cit.*, p. 30.

¹¹ Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*.

les mots, mais regardons-y de plus près. Ailleurs existe tant qu'on n'est pas arrivé. Une fois sur place, on est *ici*, et l'endroit d'où l'on est parti est devenu *ailleurs*. Ailleurs s'est déplacé, comme l'horizon, à mesure que l'on avançait. C'est qu'en fait, Ailleurs appartient à l'imaginaire, alors qu'Ici est un lieu réel. Ce dernier (le réel) est le monde de nos cinq sens alors que le premier (l'imaginaire) est un univers de pensées, de désirs ou de craintes, de fragments d'images passées projetés sur l'avenir.

La tentation de l'ailleurs tient à sa nature imaginaire, qui est détachée des contraintes que les choses réelles imposent à notre perception : à nos cinq sens et même au sixième, qui est la formation des idées. L'imaginaire est l'issue de secours des espoirs contrariés, l'antidote aux désirs insatisfaits, auxquels il offre un mode de réalisation mitigé, à mi-chemin entre la réalité et le rêve. Et cet imaginaire se pare de tous les charmes (ou à l'inverse) de tous les dangers selon qu'on l'espère ou qu'on le craint. En résumé, Ici et Ailleurs ne sont pas de la même nature, ce ne sont pas deux endroits réels séparés par une certaine distance mesurable, mais deux façons différentes de regarder la réalité : voir ce qui est, ou tenter de voir ce qui n'est pas. Et cela prête à confusion.

C'est de cette confusion que souffrent les gens qui ne tiennent pas en place : en allant ailleurs, ils ne trouvent à leur arrivée qu'un lieu réel, qui ne ressemble que vaguement au lieu imaginaire dont ils avaient rêvé. Il ne leur reste alors plus qu'à repartir ailleurs, et cela indéfiniment – pourquoi pas ? ... Leur erreur est de croire que l'imaginaire peut devenir réel, alors qu'en fait, c'est juste une autre façon de voir le monde. De voir le monde autrement qu'il n'est.

Là-bas, dans les casernes de Paris, nous regrettions nos Alpillles bleues et l'odeur sauvage des lavandes ; maintenant, ici, en pleine Provence, la caserne nous manque, et tout ce qui la rappelle nous est cher !¹²

Vu sous cet angle, Ailleurs présente une indéniable ressemblance avec le futur : l'Avenir, on y pense, on en parle, on en rêve, mais il n'arrive jamais. C'est toujours le présent qui le coiffe sur le poteau au dernier moment – quand on revient sur terre, en fait. L'Avenir n'est pas de la même nature. L'Avenir, en fait, c'est tout à fait personnel. C'est ce qu'on espère, ce pour quoi on milite. Bref, chacun a son avenir à soi, dans lequel ses projets se réalisent. Mais une fois l'échéance arrivée, il n'y a plus assez de place pour tous ces avènements différents et même parfois contradictoires. Lequel va l'emporter ?

C'est le présent. Ou plutôt le réel. Car le présent, cela s'oppose toujours plus ou moins au passé et au futur. Alors qu'ici, il n'y a pas vraiment d'opposition : il n'y a qu'un seul réel, et une infinité d'imaginaires déçus... jusqu'à la prochaine fois. Jamais le futur ne se transforme en présent, comme on a coutume de le dire un peu légèrement. Mais l'imaginaire renaît de ses cendres encore et toujours. Le présent, lui, se transforme en présent, ou le réel se transforme en réel, comme vous voudrez.

Car le futur et le présent ne sont pas de la même nature. Ce ne sont pas des périodes de la durée. D'abord le présent n'a aucune durée. Et l'avenir, lui, est pur imaginaire. De même qu'on n'arrive jamais ailleurs, demain non plus n'arrive jamais. Les sondages d'opinion, les promesses électorales, c'est du langage, c'est de l'avenir, ça n'engage que ceux qui y croient ; mais le résultat de l'élection, quand les bureaux de vote sont fermés, c'est du réel. Et c'est par un abus de langage que l'on a coutume de dire que les prévisions se *réalisent*. Elles se *vérifient*, dans le meilleur des cas, ce qui n'est pas du tout la même chose.

¹² « Nostalgies de caserne » in *Lettres de mon moulin*.

Et puisque nous sommes en si bon chemin, peut-être pourrions-nous pousser encore un peu plus loin... Sur ce chemin-là, tout le monde ne me suivra pas, j'en suis bien conscient. Mais c'est dans le droit fil de ce que je viens de vous dire : l'Ailleurs a quelque chose à voir avec la Mort.

Qu'est-ce que *l'au-delà*, qu'est-ce que *l'autre monde*, en effet, si ce n'est pas un ailleurs ? L'Ailleurs avec un grand A, l'Ailleurs par excellence ? Le vocabulaire de la mort emprunte du reste à celui du voyage : *partir, nous quitter, s'en aller...* Le départ pour l'ailleurs est l'allégorie universelle – et galvaudée – de la mort. *Partir, c'est mourir un peu*, disait la chanson jadis. Et Pierre Dac ajoutait, pince sans rire : *Et mourir, c'est partir beaucoup*.

Cet ailleurs de l'autre monde aussi, on y pense, on en parle, on le redoute, mais on n'y arrive jamais. Penser à ma propre mort, c'est aller voir ailleurs si je n'y suis plus. ... Et si je n'y suis plus, alors comment saurai-je où je suis arrivé ? (Et *qui* serait arrivé, d'ailleurs ?) Notre propre mort relève de l'imaginaire, elle ne peut pas être une expérience réelle : on ne peut être mort (à la première personne) qu'en imagination ; la mort réelle n'existe que pour ceux qui restent. Et il n'y a rien d'autre, même pas d'imaginaire ; parce que même pour imaginer, eh bien il faudrait encore être vivant.

La confusion des registres de l'imaginaire et du réel nous fait voir deux mondes là où il n'y a que deux façons de voir la vie. Car il n'y a rien autre à voir que la vie – la vie qui continue, comme on dit à la fin des enterrements. Ce qui est paradoxal, c'est que les êtres humains se transmettent de génération en génération des mécanismes inconscients de défense contre une disparition qui procède de l'imaginaire et qui les terrorise, au lieu de se libérer de la confusion des registres. Car c'est bien de se libérer qu'il s'agit. C'est ce qu'affirme aussi Spinoza dans la dernière partie de *l'Éthique* :

*Homo liber de nulla re minüs, quam de morte cogitat, et ejus sapientia non mortis, sed vitae meditatio est*¹³.

Jean Le Guennec

Des marches aux prises avec l'histoire entre enjeux personnels et enjeux collectifs

« *L'unique moyen de savoir jusqu'où l'on peut aller, c'est de se mettre en route et de marcher* », Henri Bergson¹⁴.

« Souvent, [écrit Jacques Lacarrière], il m'arrivait le soir au cours de ces premiers jours de cette longue marche de contempler mes pieds avec étonnement : c'est avec ça, me disais-je, que nous

¹³ *L'homme libre ne pense à rien moins qu'à la mort, et sa sagesse est une méditation non de la mort, mais de la vie.*
Spinoza, *Éthique* IV.

¹⁴ *L'Énergie spirituelle*, Paris, F. Alcan, 1919.

marchons depuis l'aube des temps hominiens et que nous arpentons la terre¹⁵ ». Ainsi l'homme commence par les pieds¹⁶, et façonne depuis la nuit des temps le monde au fil de son parcours semé d'obstacles. C'est l'antique nomade, le migrant qui traverse l'espace. L'Abel que Caïn, le bâtisseur, le citadin, devra tuer pour imposer ses frontières, ses murs, ses territoires. Géopolitique de fable, que les philosophes des umières commentent d'abondance alors que se forge l'idée d'une nation qui serait plus qu'un État. Une nation qui serait une terre qu'on parcourt et à laquelle on appartient ; qui serait sans commune mesure avec un ordre politico-administratif qui n'est que limitations, arbitraires, **Olfa Abrougui enseigne à l'université de** contraintes. C'est en ce sens que Kant¹⁷ ou **Tunis. Maître--assistante à la faculté des sciences humaines et sociales de Tunis, elle**

Herder¹⁸ relisent le premier meurtre de l'histoire. **soutient, en 2008, une thèse de doctorat en** Ils font de la sorte crédit à la sensibilité roman- **littérature française d'où est issu le livre** tique de la marche telle que Rousseau, inlassable **Du Bellay et la poésie de la ville,**

promeneur, l'a thématifiée tout en relevant ce que

le paradigme peut avoir d'ambigu. Le frère tue le **Elle a dirigé l'ouvrage Le Voyage en Italie au temps de la Renaissance en 2014. Ses**

frère favori de Dieu, celui qui ne possède rien **domaines de recherche concernant la** d'autre que, fugacement, ces lieux qu'il traverse. **littérature française de la Renaissance. Elle** Et le frère hanté de remords peut entreprendre **travail actuellement sur l'idée de Déclin** à son œuvre civilisatrice : il entame sa marche **la fin du XVIe siècle.** conquérante par laquelle il domine le monde – une marche qui est une véritable prise de pouvoir.

Notre âge revit le drame comme s'il l'avait entièrement oublié. L'œil n'est plus dans la tombe qui regarde Caïn¹⁹. Les citadins les plus aisés s'équipent de podomètres et de tapis roulants pour aller à pas comptés, sans perdre leur productivité ; les plus éthérés se livrent épisodiquement au plaisir simple de la randonnée – avec l'espoir fugace d'entrer en communion avec la nature ou avec soi. À l'autre bout du spectre, les femmes du Burkina Faso, entravées par le manque d'infrastructures, parcourent des kilomètres pour s'approvisionner en eau potable. D'autres pour protester contre les diktats du pouvoir en place. Et pire, des populations entières sont jetées sur les chemins – à marche forcée – pour fuir les régimes dictatoriaux, les guerres et les exactions qui leur sont liées. Dans ce cas, pour ces marcheurs, la promesse d'avenir ne va pas sans une appréhension de l'inattendu : les dangers des barbelés, la peur de l'indifférence ou encore l'éventualité de la mort. Que ce soit par nécessité ou même pour une question de survie, parce que l'on ne peut pas faire autrement, la marche est donc notre motif – entre pouvoir et damnation. C'est par elle que nous cartographions le monde dans l'équilibre fragile entre individu et collectif. Notre communication tentera de donner à voir les esquisses de ces chemins, et peut être de tenter de répondre à cette interrogation formulée par Le Clezio dans le *Livre des Fuites* : « ceux qui sont immobiles sur la terre errante : les voyageurs. Ceux qui fuient sur la terre immobile : les sédentaires. Mais ceux qui fuient sur la terre errante et ceux qui sont immobiles sur la terre immobile : comment les appeler ? »

¹⁵ *Chemin faisant*, Paris, Le Livre de Poche, 1977, p. 17.

¹⁶ Comme l'écrira plus tard l'anthropologue Leroi-Gourhan, Cité Par Frank Michel, « De la randonnée à la révolution », <https://www.monde-diplomatique.fr/2004/08/MICHEL/11485>

¹⁷ « La vie pastorale est non seulement douce, mais encore elle donne la subsistance la plus sûre, parce qu'on ne peut manquer de pâture sur de vastes étendues de terres inhabitées, etc. », In *Opuscules sur l'histoire* ; Gf Flammarion, 2014, p. 157-158.

¹⁸ « La vue pastorale dans le plus beau climat du monde, où la nature d'elle-même prévient les besoins les plus simples ou leur vient en aide, la vie calme et nomade à la fois de la chaumière paternelle des Patriarches. », In *Histoire et cultures*. Gf Flammarion, 2000, p. 46.

¹⁹ Victor Hugo, *La Légende des siècles*, Gallimard, 2002.

Elles ne marchent pas pour se dégourdir les jambes ou encore pour s'alléger l'esprit et le corps, les femmes du Burkina Faso. Munies de bidons et de seaux, elles marchent pendant des heures afin de s'approvisionner en eau potable. S'ensuivra leur longue veillée autour des bornes fontaines, pour guetter l'arrivée de l'eau. Ces marcheuses se mettent en péril, elles en sont conscientes, mais ont-elles vraiment une autre alternative ?

« Tu peux risquer ta vie pour chercher de l'eau. Certaines marchent plusieurs kilomètres, toutes seules la nuit. Il y a des bandits, des fous, ils nous menacent parfois, nous ordonnent de nous arrêter et de poser nos bidons. On a peur d'être agressées ou violées », confie Anne Yaméogo au journaliste du *Monde*. À un kilomètre de là, autour d'une borne-fontaine du quartier de Zongo, des femmes évoquent les risques de ces sorties nocturnes. « C'est dangereux mais on n'a pas le choix : si on ne vient pas, on n'a pas d'eau », explique Angèle Ouédraogo, 61 ans, qui quitte son domicile chaque jour vers 1 heure du matin. « Nos maris travaillent la journée, donc c'est à nous de venir remplir les bidons pour le foyer. »²⁰

Marcher ou la pensée en branle²¹ ...

Renouant avec ce geste millénaire, éminemment humain et instinctif, elles marchent afin de rendre supportable leur quotidien. Cela est d'autant plus vrai que ce geste tellement naturel, peut atteindre une autre amplitude, celle de changer le cours de l'histoire – aussi bien individuelle que collective. Tout marcheur qui se respecte est un citoyen impliqué dans son temps, ayant une conscience aigüe de la réalité ainsi que de ses enjeux. Forcément, parce que « marcher » [comme l'explique David Le Breton] « c'est avoir les pieds sur terre au sens physique et moral du terme, c'est-à-dire être de plain pied dans son existence, et non à côté de ses pompes »²².

Les pas du marcheur semblent en synchronie avec sa pensée qui se met en branle et s'agite. Cette agitation est salutaire, car elle s'accompagne d'une cogitation : dans son cheminement, il y a en effet une remise en question de l'ordre préétabli ou imposé, voire une remise en cause des préjugés. Ce qui d'ailleurs fait dire à Nietzsche : « rester assis le moins possible ; n'accorder foi à aucune pensée qui ne soit née en plein air et en prenant librement du mouvement – où les muscles ne fassent également la fête. Tous les préjugés viennent des tripes – le cul de plomb – je l'ai déjà dit – c'est le véritable péché contre l'esprit sain²³ ».

Se lever et marcher c'est se révolter contre les systèmes préétablis. L'arène du marcheur est la rue ou la place publique, lieu où se cristallise l'essence même des mouvements sociaux²⁴. Depuis les jacqueries de l'époque médiévale où les paysans armés de fourches se soulevaient contre les Nobles et les Seigneurs, jusqu'à la marche des femmes sur Versailles en 1789 avec la prise de la Bastille et la Déclaration des Droits de l'Homme, le chemin a été long. Les hommes ont marché et

²⁰ [://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/04/17/au-burkina-faso-la-longue-veillee-des-femmes-autour-des-bornes-fontaines_5286581_3212.html#gL4l7UiGkOxBp66b.99](http://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/04/17/au-burkina-faso-la-longue-veillee-des-femmes-autour-des-bornes-fontaines_5286581_3212.html#gL4l7UiGkOxBp66b.99)

En savoir plus sur

[http](#)

²¹ Comme dirait Montaigne...

²² *Marcher. Eloge des chemins et de la lenteur*, Métailié, 2012, p. 150.

²³ *Ecce homo*, Paris, Denoël – Gonthier, 1971, p. 42.

²⁴ <https://www.cairn.info/revue-politix-2007-1-page-131.htm>

marchent encore et toujours contre la barbarie des systèmes qui les broient, hier contre le monarchisme et aujourd'hui contre le capitalisme. Depuis les mineurs de *Germinale*, les défilés se sont succédés sans répit jusqu'aux marches des Gilets jaunes, aujourd'hui..

Dans la rue, les pas s'accompagnent de paroles ; le marcheur scande des slogans. C'est d'autant plus saisissant qu'il n'est pas seul, il est avec les autres : tous veulent se faire entendre, tous sont dans la revendication. C'est le propre du mouvement social, où le marcheur est en colère, refusant toute soumission ; il veut conquérir ses droits et peut aller jusqu'à l'insurrection. Des pas des marcheurs se dégage quelque chose de solennel, renouant à juste titre avec les pas des pèlerins. Il s'en dégage même quelque chose d'épique : le marcheur est de surcroît debout, il tient tête ; il résiste et refuse toute abnégation ou résignation ; il ne veut pas se taire, il ne veut pas *se terrer*, quel qu'en soit le prix. Par une telle démarche, il modèle, voire forge l'Histoire de laquelle il se veut désormais partie prenante ; conscient sans doute que, s'il ne marche pas, l'Histoire se fera sans lui ou à son dépens. Car il est vrai que se mettre en marche signale souvent un début de militantisme, l'organisation d'une résistance, ce qui dérange et peut déstabiliser le pouvoir en place, jusqu'au point de bouleverser le cours de l'histoire collective.

Deux grands hommes du siècle dernier mettent en lumière cette puissance de métamorphose et le pouvoir irréversible d'une foule en marche : Gandhi en Inde et Martin Luther King aux Etats Unis.

Gandhi, le 12 mars 1930, entreprit « la marche du sel ». Avec une poignée de sel dans la main, il partit pour un périple de 400 kilomètres, depuis Ahmedabad vers Dandi, durant 25 jours pour dénoncer l'emprise économique anglaise sur l'Inde.

Pour s'affirmer dans une marche pacifique, Gandhi avait interdit à ses compagnons de route tout recours à la force et à la violence. Le 6 avril, il arriva à la plage de Dandi, s'avança dans l'eau et recueillit dans ses mains un peu de sel - geste très symbolique quand on sait qu'il venait ainsi de braver un interdit, à savoir le monopole de l'Etat britannique sur le sel. Cette marche est saisissante d'originalité, notamment par l'orchestration de tous ses détails²⁵. Rien en effet n'avait été laissé au hasard. Toutes les communautés y avaient été représentées pour témoigner de leur adéquation à cette idée d'indépendance. Les marcheurs avaient également été préparés à aller en prison, ce qui, selon Gandhi, devait inévitablement succéder à cette marche, fort médiatisée et ponctuée par des pauses conçues pour éduquer les masses.

« Des communiqués de presse étaient émis, jour après jour, et répercutés dans le monde entier, la presse américaine, notamment, suivait de très près sa progression. Pendant un mois, toute la vie politique de l'Inde fut concentrée sur les marcheurs ; l'intensité dramatique était à son comble²⁶ ».

Même si le 4 mai 1930, Gandhi avait été arrêté et mis en prison, d'autres Indiens avaient continué à marcher, investissant pacifiquement les dépôts de sel, ce qui avait fait réagir l'Empire Britannique, qui avait alors emprisonné plus de 6000 personnes. Quoi qu'il en soit, la marche de Gandhi fut, à elle seule, un acte fondateur, car elle fut « le signal de l'insurrection pacifique²⁷ » qui conduira quelques années plus tard à l'indépendance de l'Inde.

Le caractère indéniablement pacifique de cette marche a servi de modèle à un pasteur du continent américain, Martin Luther King, dont le point de mire était l'abolition de la ségrégation

²⁵ Judith M. Brown, *Gandhi : prisoner of hope*, Yale University Press, 1990, p. 236.

²⁶ <http://books.openedition.org/septentrion/13944?lang=fr> (65)

²⁷ Jean-Marie Muller, *Gandhi l'insurgé. L'épopée de la marche du sel*, Albin Michel, 2013.

raciale dans les bus et une dénonciation de toutes les formes d'apartheid. Un premier groupe de militants appelés « voyageurs de la liberté » commença le 04 mai 1961 à parcourir le Sud, revendiquant la fin de la ségrégation dans les gares routières et les cars inter-Etats. Malgré toutes les difficultés auxquelles ils durent faire face, entre autres les agressions physiques, ils parvinrent à obtenir gain de cause. Adviendra par la suite la grande marche sur Washington, le 28 août 1963, qui débuta au Washington monument et se termina au Lincoln Memorial. Devant plus de 250 000 manifestants, Martin Luther King appela à la fin du racisme aux Etats Unis et revendiqua l'égalité des droits civiques et économiques entre Blancs et Afro-Américains. Son discours, « I have a dream », désormais célèbre, est considéré comme l'un des plus importants du XXe siècle.

Il est à déplorer que le pacifisme invétéré de ces deux marcheurs ne les ait pas empêchés d'être assassinés mais, par leur geste rassembleur et résistant, ils auront bouleversé l'Histoire : l'un a initié tout le mouvement contestataire qui a conduit à l'indépendance de l'Inde et l'autre a permis aux Noirs de l'Amérique d'accéder à leurs droits civiques. Marches entre frustrations et révolutions...

Ne pas pouvoir marcher pour protester pacifiquement est vécu comme une frustration chez les citoyens des pays où la dictature sévit. Ce fut le cas des Tunisiens durant les années de plomb. Beaucoup ont payé cher cette simple aspiration à sortir dans la rue pour marcher ; la répression policière était en permanence aux aguets. Ce droit inespéré à la marche a été cependant conquis depuis 2011, grâce à un vendeur de fruits, qui justement *déambulait*, dans les ruelles de Sidi Bouzid pour vendre ses fruits. Ce qu'on lui a interdit ; on connaît désormais la suite ; un peuple s'est relevé, puis est sorti pour marcher, bravant les tirs des snipers et les exactions de la police, d'abord dans les régions intérieures, puis dans la capitale. Ces marches aussi périlleuses les unes que les autres, car imprégnées de sang et non embaumées de jasmin, ont conduit à celle – décisive - entreprise un certain 14 janvier. De toutes parts, les Tunisiens ont afflué vers le Ministère de l'Intérieur, forteresse jusqu'alors imprenable, longtemps symbole de tyrannie. Les Tunisiens apprennent depuis à marcher, non sans difficultés, car la marche est d'abord une démarche : son apprentissage est à l'image de l'apprentissage de la démocratie²⁸.

La marche des migrants

Mais il existe des marches beaucoup plus terribles. Après leur traversée de la méditerranée au péril de leur vie, de nombreux migrants se hasardent tous les jours à traverser l'Europe à pied, en dépit des frontières et des fils barbelés. Ceux-là, en revanche, marchent, « la tête basse, [...], neutres, pas identifiables²⁹ », parfois « la nuit de façon inconfortable, blottis entre un talus et des buissons épineux³⁰ », masse compacte d'anonymes défilant tous les jours comme des « spectres qui hantent l'Europe »³¹ : l'Histoire est un éternel recommencement, le désarroi des hommes est toujours le même ; seuls les actants changent. Le parcours de ces marcheurs est un vrai cauchemar. Arrivés en Grèce, de nombreux Syriens suivent une voie de chemin de fer jusqu'à la ville de Gevglia, de là la Serbie, la Hongrie, puis l'Europe du nord. Cette traversée des Balkans est ardue ; la fatigue s'ajoute aux traumatismes, aux ampoules, aux blessures, aux fractures. Certains marchent avec des maladies plus graves : des crises épileptiques, des problèmes respiratoires ou cardiaques. Pourtant,

²⁸ Sur ce point, voire Frank Michel, « De la randonnée à la révolution », <https://www.monde-diplomatique.fr/2004/08/MICHEL/11485>

²⁹ Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008, p. 149.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Nous empruntons ici le titre d'un documentaire réalisé par Maria Kourkouta, Niki Giannari, sorti le 24 octobre 2016. ³⁵ <http://fr.euronews.com/2015/08/25/il-vaut-mieux-traverser-toute-l-europe-a-pied-plutot-que-rester-en- S vrie>

ni ces maux ni même les garde-frontières ou encore les grillages ne les rebutent ; ils continuent à marcher, parce qu'ils sont motivés par une aspiration quasi-naturelle, quasi-instinctive : mener dignement leur vie, loin des affres de la guerre. « Il vaut mieux traverser toute l'Europe à pied plutôt que de rester en Syrie³⁵ », confie Hassan, ingénieur informatique de 30 ans, à l'agence Reuters après son arrivée en Hongrie.

L'accueil qu'on leur réserve n'est pas non plus à la mesure de leurs attentes ou des efforts accomplis jusques là : coups de matraque, chiens, balles réelles, portables argent et nourritures confisquées, lanières des sacs à dos coupées ; c'est ainsi que certains ont été reçus³². Et pourtant, ils ont continué et continuent encore à marcher. Sans doute, ont-ils compris – comme l'explique David Le Breton - que « la marche est une école de patience, en aucun cas de la résignation³⁷ ».

Ils ne se résignent pas non plus, ceux qui se hasardent tous les jours à franchir le col de l'Echelle, culminant à 1762 mètres d'altitude dans les Alpes, dans l'espoir de passer de l'Italie à la France ; entreprise périlleuse quand on sait que de nombreux migrants se risquent sur ces hauteurs surtout par temps froids. Mamadou en fait partie. En 2016, après son passage sur le col de l'Echelle, il a été amputé des deux pieds. « J'avais les pieds gelés, je ne sentais plus rien », déclare-t-il à France info. Au cours de sa traversée des Alpes, il est tombé dans un trou et a passé une nuit entière dans la neige avec son collègue, qui pour l'exhorter, lui a dit « si tu ne pars pas, on va tous mourir ici. Tu as un peu de forces, tu peux continuer à marcher... ». Le lendemain matin, il s'est relevé et a continué à marcher « seul en pleurant »³³.

David Le Breton témoigne de cette douleur indissociable de la marche, lorsqu'il écrit en 2012 :

« Les longues marches ne ménagent guère les moments de doute, de désarroi, la fatigue inhérente au voyage, le froid, la faim, la dysenterie, la colique, d'autres maladies plus exotiques, ou la déprime, parfois la peur, les passages de frontière, toujours délicats devant les douaniers et les policiers soupçonneux³⁴ ».

Marcher ou rôder...

C'est que marcher mime l'envie d'avancer et d'aller à la rencontre de son avenir, que cristallise justement l'ailleurs. Tant que le migrant marche, il a la nette impression qu'il progresse. C'est comme si l'espoir d'atteindre son but se mesurait au nombre des pas qu'il fait. Or il arrive que cette marche soit freinée et que l'élan du marcheur vers son avenir soit rompu. De fait, certains migrants ne vont pas jusqu'au bout de leur périple ; leur marche s'arrête pour devenir une errance, un passage dans le vide au cours duquel, livrés à eux-mêmes et confinés dans un espace exigu, ils ne marchent plus, mais rôdent. Ainsi soit-il des migrants de Calais. La marche entamée depuis l'Afrique, s'arrête pour Saad aux portes de la Manche, n'ayant toujours pas atteint l'Angleterre. « J'errais [dit-il] entre la plage, les quais bordés de cargos plus hauts que des immeubles, et la tente de plastique humide où des secouristes offraient aux épaves comme moi une soupe chaude et des soins médicaux. [et je rencontrais] ces innombrables aspirants au voyage, Afghans, Pakistanais, Kurdes, Africains, qui n'avaient en commun que lassitude, regard vide, croûtes sur leurs corps maigres et blessés³⁵. ».

³² Voir le lien suivant : <http://www.rfi.fr/europe/20170103-refugies-migrants-route-turquie-bulgarie-europe> ³⁷

David Le Breton, *Marcher, Eloge des chemins et de la lenteur*, Métailié, 2012, p. 107.

³³ https://www.francetvinfo.fr/monde/europe/migrants/video-je-marchais-seul-en-pleurant-le-temoignage-demamadou-un-migrant-ampute-apres-sa-traversee-des-alpes-pour-rejoindre-la-france_2551139.html

³⁴ *Marcher. Eloge des chemins et de la lenteur*, Métailié, 2012, p. 130.

³⁵ Éric-Emmanuel Schmitt, *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008, p. 252.

La marche prend un accent de désillusion et de frustration dès lors qu'elle s'arrête sans aboutir, dès lors qu'elle devient une attente infinie. Aussi plonge-t-elle le migrant dans l'inertie, en le mettant face à son échec. On retrouve ce sentiment de l'échec chez certains réfugiés qui, souhaitant rentrer chez eux, ont tenté leur « grande marche du retour ». Il y a quelques mois, 30.000 manifestants palestiniens : notamment des femmes, des enfants, ont convergé le long de la barrière frontalière qui sépare la bande de Gaza d'Israël, revendiquant « le droit au retour » et dénonçant le strict blocus imposé depuis dix ans par l'Etat d'Israël. Ils ont marché en sachant à quoi ils s'exposaient ; si leur marche se révèle fort symbolique, il n'en reste pas moins qu'elle fut sanglante.

Ainsi soit-il, marcher tue, mais marcher peut donner des ailes. L'histoire nous enseigne que rien n'est acquis d'avance au marcheur. Mais tant qu'il marche, tant qu'il est en mouvement, l'homme est en mesure de changer sa vie ou celle des autres. Son chemin – tout comme son avenir – se construit au nombre de ses pas. C'est dire à quel point il est mobile. Et cette essence fondamentale de l'homme est plus forte que tous les diktats politiques : leurs frontières, leurs barrières et leurs murs. Lorsqu'il décide de se mettre en marche, c'est son propre destin qu'il prend en main. Geste aussi instinctif que fondateur, marcher est un acte résolument politique. Ne pourrait-on pas dire, au final, que marcher est le propre de l'Homme, cet homme debout, qui rêve d'un monde parfait qui lui reste à construire et reprendre, pour résumer cette idée, une pensée très célèbre du philosophe Saint Augustin : « Avance sur ta route car elle n'existe que par ta marche ».

Olfa Abrougui

George Sand la flâneuse invisible

Si Alain Montandon décrit la promenade, qu'elle soit urbaine ou champêtre, comme étant « une manière de rencontrer et fréquenter les membres de la communauté, de réinstaurer périodiquement le lien social », il faudrait, néanmoins, avouer que la déambulation au début du XIX^e siècle était une pratique assez contraignante car essentiellement sexuée. La femme dans la culture de la flânerie est toujours réduite à un corps à ausculter, elle ne peut pas être un corps auscultant, un sujet qui a le droit à la mobilité, un œil qui a le droit de regarder et de contempler l'espace environnant, en particulier le monde urbain. C'est la gent masculine qui a la priorité de s'approprier l'espace public urbain. Les divisions sexuées de l'univers public renforcent l'appartenance des femmes à l'espace privé, et donc leur exclusion de la vie moderne, de toute ouverture et de toute interaction sociale. Ce constat amène plusieurs auteurs contemporains, notamment George Sand à mettre à nu à travers ses écrits mais surtout à travers son autobiographie cette contrariété sociale au niveau du déplacement et de la flânerie au début du XIX^e siècle. Notre travail tâchera donc d'aborder la sociopoétique de la déambulation sandienne non pas dans la campagne berrichonne mais plutôt dans la ville parisienne, tout en étudiant les circonstances, les motifs ainsi que les stratégies utilisées par l'écrivaine afin de rendre plus faciles ses déplacements infatigables dans le monde urbain et son insertion dans les cercles littéraires.

Choisir d'étudier la promenade urbaine qui se

Elyssa Rebaï est Doctorante en littérature développe au XIX^e siècle dans le cadre de la grande française à l'université Clermont-Auvergne ; elle ville, notamment Paris, n'a rien d'étonnant. L'essor a suivi l'enseignement d'Alain Montandon, mais de la civilisation urbaine, le foisonnement de elle est aussi lectrice de Martine Reid et de nouvelles technologies de production, l'envahisse- Catherine Nesci. Elle nous parle en effet de cette ment des marchandises commerciales, l'apparition de pratique de l'espace qu'on appelle la flânerie, pratique au XIX^e siècle éminemment urbaine et nouveaux lieux de divertissement et d'interaction masculine, ainsi que des circonstances, des sociale, comme les squares, les serres et les jardins motifs et des stratégies utilisés par George Sand publics, l'intérêt ascendant pour les espaces de (notamment le travestissement) pour faciliter culture tels les cafés, les clubs et les théâtres, donnent ses déplacements dans le monde urbain et son naissance à une culture de la flânerie qui se distingue insertion dans les cercles littéraires.

par une épistémologie radicalement nouvelle et par une perception spécifiquement oculaire mettant en relief la complexité urbaine. La figure du flâneur, décrit dans la littérature du XIX^e siècle, sillonne alors le milieu urbain, habite la ville, ses pavés et ses boulevards. Il se plaît à collectionner ses bribes disparates et hétéroclites afin de retrouver une unité, une totalité. Il prend pour reprendre l'expression baudelairienne « un bain de multitude » et affiche ostensiblement « la haine du domicile et la passion du voyage ». Rappelons à ce propos le panégyrique balzacien qui pose les premiers jalons d'une esthétique romanesque ancrée dans la ville moderne et le quadrillage du monde social : « oh ! errer dans Paris ! adorable et délicieuse existence ? Flâner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. *Se promener, c'est végéter* ; flâner, c'est vivre [...]. Flâner, c'est jouir, c'est recueillir des traits d'esprit, c'est admirer de sublimes tableaux de malheur, d'amour, de joie, des portraits gracieux ou grotesques ; c'est plonger ses regards au fond de mille existences [...] ».³⁶

³⁶ Balzac, *Physiologie du mariage* in *La Comédie humaine*, Gallimard, « Pléiade », 1980, XI, 930.

Toutefois, il faut avouer que si la flânerie constitue chez maints écrivains, notamment Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Nerval ou Edgar Allan Poe, une expérience de la dépersonnalisation, elle demeure une pratique typiquement masculine. La femme, dans la culture de la promenade, ne joue le plus souvent que le rôle de l'objet regardé et non du sujet regardant. C'est l'homme seul qui détient le privilège de parcourir l'espace public urbain, tandis que la femme en est privée. Elle est exclue de la vie moderne. Sa mobilité est réduite à l'espace privé. Ces divisions sexuées de l'espace public urbain font l'objet de révolte de plusieurs femmes de lettres du XIX^e siècle (Flora Tristan³⁷, Delphine de Girardin³⁸), en particulier George Sand. En effet, son refus de cette différence de sexe qui s'inscrit dans la texture de l'espace urbain même, se lit ostensiblement dans son autobiographie, *Histoire de ma vie*, et dans certains romans parisiens, comme *Antonia*, *Horace* et *Isidora*. À lire par exemple *Horace*, roman publié en 1841 qui relate l'histoire d'un jeune homme velléitaire et mesquin, pour qui, l'acquisition d'une position sociale ne doit et ne peut se faire qu'à Paris, l'on remarque que la campagne n'y est représentée que par les châteaux où les aristocrates et les riches bourgeois passent les vacances d'été. Le décor est presque exclusivement parisien, excepté le jardin de balcon entretenu par la jeune Eugénie. Mais, celui-ci, au-delà de se concevoir comme lieu de plaisance et de réconfort pour le citadin parisien, soulève par sa présence le problème de la domination masculine de l'espace urbain. Si les hommes ont le droit de sortir à l'extérieur, les femmes, elles, toujours contraintes par les codes sociaux, se limitent à s'occuper de ces petits coins de verdure suspendus sur leurs balcons, considérés comme seuls lieux d'évasion et de distraction. George Sand, dans ce roman, décrit souvent le narrateur Théophile et son ami Horace en train de passer leur temps dans des cafés ou au théâtre, menant « la vie qui sied à un homme »³⁹, alors que les femmes mènent une expérience tout autre : la grisette Eugénie reste à l'intérieur d'un petit appartement qu'elle partage avec Théophile, lieu très semblable à celui que George Sand a occupé sur les quais de la Seine. Quand le narrateur est absent de la demeure, la jeune femme sort s'occuper de ses plantes sur le balcon, dans l'un de ces espaces limitrophes entre le privé et le public, identifiés par l'historienne de l'art Griselda Pollock, comme étant le domaine des femmes au XIX^e siècle :

*Mon balcon [décrit le narrateur], couronnait le dernier étage de la maison. Eugénie l'avait ombragé de liserons et de pois de senteur, qu'elle avait semés dans deux caisses d'oranger. Les orangers étaient fleuris, et quelques pots de violettes et de réséda complétaient les délices de mon divan. [...] Il y avait de la place bien juste pour deux personnes et pour quatre ou cinq pots de fleurs sur cet étroit belvédère.*⁴⁵

Dans son autobiographe également, George Sand ne manque pas d'évoquer non sans convoitise la grande mobilité et l'omniscience du regard de ses amis berrichons qui parcourent de long en large, et avec grande aisance, la ville moderne dont elle souligne la profonde théâtralité : « Les événements littéraires et politiques, les émotions des théâtres et des musées, des clubs et de la rue, ils voyaient tout, ils étaient partout »⁴⁰. La jeune auteure, jusque-là paralysée dans son habit de femme, se résout donc, dès son entrée littéraire, de défier les rituels et les codes sociaux. Elle s'autorise la vie de flâneuse et l'accès à la vie moderne en recourant à la stratégie du travestissement. L'endossement du masque pseudonymique et vestimentaire constitue en effet

³⁷ Flora Tristan, en 1838, dans ses *Pérégrinations d'une paria*, décrit longuement le déguisement des femmes de Lima, qui sortent masquées en tapadas. Elles parcourent de long en large l'espace public et se promènent inaperçues à travers leur ville, n'ayant aucune prétention artistique.

³⁸ Delphine de Girardin, ex-poète devenue romancière, se travestit en mondain fasciné par la mode et ses chiffons. Sous le pseudonyme de « Vicomte de Launay », elle rédige une chronique hebdomadaire sous la rubrique « Le Courrier de Paris », pendant plus de dix ans.

³⁹ George Sand, *Horace*, éd. Nicole Courrier, Meylan, L'Aurore, 1982, p.192. ⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁰ George Sand, *Histoire de ma vie*, Isabelle Hoog Naginski (éd.), Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2002, t. VIII, p. 329.

pour George Sand un moyen efficace lui permettant de nier l'incapacité et l'infériorité morale de la femme. S'il est vrai qu'Indiana, héroïne éponyme de son premier roman, paru en 1832, ne peut vraiment accéder à la transcendance sans Ralph, George Sand, quant à elle, décrit sa propre accession à la liberté et à la mobilité physique par la prise onomastique et costumée du masque masculin :

Je me fis donc faire une redingote-guérite en gros drap gris, pantalon et gilet pareils. Avec un chapeau gris et une grosse cravate de laine, j'étais absolument un petit étudiant de première année [...]. Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement. Outre que je le portais avec aisance, l'absence de coquetterie du costume et de physionomie écartait tout soupçon. J'étais trop mal vêtue et j'avais l'air trop simple (mon air habituel, distrait et volontiers hébété) pour attirer ou fixer les regards. [...]. Au reste, pour n'être pas remarquée « en homme », il faut avoir déjà l'habitude de ne pas se faire remarquer en femme.⁴¹

Le masque du costume masculin est ainsi au service de l'accomplissement identitaire de l'auteure. Il présente une nécessaire protection qui assure sa survie en détournant l'attention de soi pour pouvoir devenir elle-même. Il devient donc, avec le camouflage pseudonymique, consubstantiel chez Sand. Les aveux de la romancière incrustés souvent dans sa correspondance et son autobiographie nous ont permis de comprendre, nous lecteurs, que la légitimité de ce costume de bousingot tient à vrai dire, selon elle, non pas à son désir de se faire remarquer en se déguisant en homme, mais bien au contraire au souci de passer inaperçue et à celui de faire des économies. Isabelle Hoog Naginski a bien noté cet aspect dans son excellente introduction au volume VIII d'*Histoire de ma vie*. Elle explique en ces termes : le costume masculin est une forme du travesti qui permet à la femme de fuir le regard des hommes pour faire partie du cercle choisi des observateurs. Martine Reid note que, sous ce déguisement, la femme n'en demeure pas moins femme : le pseudonyme masculin la protège, et l'habit du même genre la dissimule aux yeux des curieux.⁴² Mais c'est aussi au nom de la mission de l'artiste que Sand justifie son déguisement, cet habit d'emprunt, lui permettant d'être assez homme pour voir un milieu à jamais fermé sans cela à la campagnarde engourdie qu'elle avait été jusque-là. En évoquant son travesti masculin, l'auteure, toujours « avide de (se) déprovincialiser et de (se) mettre au courant des choses au niveau des idées et des formes de son temps », fait accéder « la femme artiste qu'elle se veut être à une subjectivité lucide exerçant son droit de regard tout à la fois sur l'univers littéraire et social ». La vie moderne qu'elle veut saisir dans sa complexité et sa totalité ne lui est, en d'autres termes, accessible qu'à travers le choix d'une forme de vie marginale :

On me poussait sur le trottoir comme une chose qui pouvait gêner les passants affairés. Cela m'était bien égal, à moi qui n'avais aucune affaire. On ne me connaissait pas, on ne me regardait pas, on ne me reprenait pas ; j'étais un atome perdu dans cette immense foule. (...) À Paris, on ne pensait rien de moi, on ne me voyait pas. Je n'avais aucun besoin de me presser pour éviter des paroles banales ; je pouvais faire tout un roman d'une barrière à l'autre (...) et j'aurais pu dire avec René, mais avec autant de satisfaction qu'il l'avait dit avec tristesse, que je me promenais dans le désert des hommes.

⁴³

Ce passage qui retient l'attention par son aspect verbal manifeste à travers la longue série d'imparfaits évoquant la pluralité des actes en lien avec la déambulation urbaine montre bel et bien les délices de l'égaré spatial et intérieur sandiens. En endossant l'habit masculin, George Sand réussit à goûter les plaisirs de l'errance et de la vie bohémienne, sans entrave ni gêne. Cette flâneuse invisible, munie de son habit de redingote-guérite, et saisie pour reprendre l'expression de Flora

⁴¹ George Sand, *Histoire de ma vie*, in *Œuvres autobiographiques*, tome II, *op.cit.*, p. 117-118.

⁴² Voir Martine Reid, *Signer Sand : L'œuvre et le Nom*, Paris, Belin, 2003, p. 195.

⁴³ George Sand, *Histoire de ma vie*, Isabelle Hoog Naginski (éd.), *op.cit.*, t. VIII, p. 335.

Tristan d'une « fureur locomotive », s'amuse à « voltiger d'un bout de Paris à l'autre »⁴⁴ et à sillonner l'espace social et culturel parisien à parité avec ses amis. Cette mobilité du corps que ne cesse de louer l'auteure trouve son point d'orgue dans le passage suivant :

*Je contemplai ce spectacle de tous les points où je pus me placer, dans les coulisses et sur la scène, aux loges et au parterre. Je montais à tous les étages : du club à l'atelier, du café à la mansarde.*⁴⁵

Dans ses lettres à son mari Casimir Dudevant également, elle se peint en sujet de l'observation et de la jouissance culturelle et artistique. Elle se décrit trottant, courant du matin au soir et flânant dans les espaces publics et les lieux de spectacle : « Je ne fais pas un bout de boulevard sans rencontrer Émile [Paris]. Il flâne comme moi. Je ne l'ai rencontré que 3 fois hier et deux aujourd'hui. »⁴⁶. Dans une autre lettre, Émile Paris lui sert de cicérone : « *Je fais de la musique avec Félicie et Émile [...] et je sors toujours tard. Hier Émile m'a emmenée flâner au palais royal [sic] [...] nous nous sommes fait promener toute la journée* »⁴⁷. Toujours dans cette perspective, sa lettre qui datait du 6 mai 1830 relate les plaisirs partagés de la marche de George Sand dans la cité parisienne ainsi que la fréquence de ses sorties théâtrales enchantantes que rompt pourtant « l'odeur infecte » ambiante :

*Nous avons été voir le diorama qui est très inférieur cette année aux tableaux précédents, (raconte-t-elle). Nous avons passé la journée d'hier à flâner avec la famille Saint-Agnan. Nous sommes restés aux Tuileries jusqu'à 9 h. du soir et nous avons été prendre des glaces au Palais royal. Les nouvelles galeries sont admirables. Il y avait dans le vitrage de la voûte un effet de clair de lune qui se mêlait à la clarté des globes allumés. On pouvait se croire dans un palais de fées. Paris est tellement changé que je ne reconnais plus rien. Ce serait un lieu enchanté sans l'odeur infecte qui vous poursuit. J'ai été quatre fois au spectacle*⁴⁸.

Cette liberté physique qu'a donc Sand, femme assoiffée de théâtre et d'arts modernes, à parcourir la cité parisienne et ses espaces culturels se trouve renforcée par le mode de perception visuelle. Alain Montandon décrit la flânerie comme une expérience essentiellement oculaire :

Flâneur, voyeur ? L'œil est aux aguets, happé par le tourbillon de la multiplicité, de l'hétérogénéité, du fragmentaire. Le regard se disperse, se fait panoramique, cède au désir d'investigation de la réalité nouvelle dont il « cueille » les miettes éparses.⁴⁹

En effet, grâce à sa mascarade vestimentaire, Aurore Dupin hérite d'une omniscience quasi balzacienne ou zolienne du regard. Ce don de l'observation aigüe, ce goût de l'enquête sur le terrain, cette volonté d'ubiquité témoignent de la curiosité sandienne et de sa soif inaltérée de savoir et de documentation. Témoin, ces propos qui mettent en exergue l'importance de la perception empirique de la contemplation esthétique de la vie moderne :

*Je regardai à cette époque dans les arts et dans la politique, non plus seulement par induction et déduction, comme j'aurais fait dans une donnée historique quelconque, mais dans l'histoire et dans le roman de la société et de l'humanité vivante*⁵⁰.

La découverte de ce monde moderne par la flâneuse travestie se fait à vrai dire selon un mode de perception semblable à celui que préconisent Charles Baudelaire⁵¹ et Edgar Allan Poe : la vision du nouvel intrus, de l'enfant ingénu ou du convalescent qui explorent le monde en nouveauté, qui ne

⁴⁴ *Ibid.*, p. 312.

⁴⁵ *Ibid.* p. 330.

⁴⁶ George Sand, *Correspondance*, 06.05.1830, Garnier, tome I, p. 636.

⁴⁷ George Sand, *Correspondance.*, 09.06.1830, tome I, p. 640.

⁴⁸ George Sand, *Correspondance*, Tome I, p. 637-638.

⁴⁹ Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, CRLMC, Presses universitaires Blaise Pascal, 2002, p. 8.

⁵⁰ George Sand, *Histoire de ma vie*, Isabelle Hoog Naginski (éd.), *op.cit.*, t. VIII, p.330.

⁵¹ Baudelaire préconise la perception visuelle dans la pratique de la flânerie dans son essai *Le Peintre de la vie moderne* et son poème en prose « Les foules ».

connaissent pas le préjugé et qui s'émerveillent du moindre détail et de la moindre particule. C'est cette exploration minutieuse de la vie moderne par la flâneuse cachée sous ses habits de petit étudiant de première année qui permet en effet de révéler la vérité des choses. En d'autres termes, Sand juge utile de voiler son corps de femme sous le costume masculin afin de dévoiler la vie moderne et de décrypter le système de signes dérobé par la surface. Le masque vestimentaire sert en ce sens de forme de dévoilement, de révélation, d'exhibition. En témoignent ses propos en début du quatorzième chapitre d'*Histoire de ma vie* : la vie réelle se révélait à moi sous cet habit d'emprunt »⁵². Le marcheur invisible et intrépide qu'est Sand, n'est plus alors un objet de désir, ni objet de l'observation masculine. La bonne dame de Nohant devient désormais un sujet regardant, un être libre car inaperçu, anonyme, marginalisé. « La flâneuse observatrice de la ville », comme le déclare Annabelle Rea, « ne pouvait donc exister, sauf à la limite, travestie comme Sand elle-même »⁵³. L'on pourrait pousser l'analyse plus loin, allant jusqu'à dire que Sand, plus que flâneuse, était une promeneuse, car sa flânerie est loin d'être arbitraire, insignifiante et synonyme de paresse et de nonchalance. D'autant plus que la déambulation urbaine pour laquelle opte Sand donne naissance à la création artistique et à la rêverie. L'auteure explique ainsi le lien qui se tisse entre la flânerie intellectuelle et la flânerie spatiale, entre le monde des idées et des illusions et le monde physique réel :

*Je le portai (l'idéal logé dans sa cervelle) dans la rue, les pieds sur le verglas, les épaules couvertes de neige, les mains dans mes poches, l'estomac un peu creux quelquefois, mais la tête d'autant plus remplie de songes, de mélodies, de couleurs, de formes, de rayons et de fantômes.*⁵⁴

Toujours dans cette perspective, Jules Janin, en 1835, dans son article de *La Mode*, avait choisi de dépeindre George Sand comme l'enfant littéraire et politique des pavés de juillet, et de lui attribuer la qualité de « flâneur » se plaisant à s'insinuer au milieu de la foule urbaine souvent pressée et affairée et toujours désireux de voir les êtres, les lieux et les choses dans l'espace des productions culturelles et des sociabilités de son temps. Il déclare en ces termes :

*Figurez-vous un joli petit jeune homme, bien pris dans sa petite taille, à l'œil vif et noir, aux longs cheveux blonds, au vaste front prédominant et plein d'intelligence ; animé, curieux, sérieux, flâneur, heureux et fier d'être libre (...) plein d'esprit, plein de passion, plein de cœur, plein d'avenir, mais ignorant de l'avenir, tel était George Sand.*⁵⁵

C'est donc dans cet exercice de travestissement seul que George Sand parvient à se libérer de l'enfermement de sa destinée féminine, à délivrer son corps jusque-là engourdi par l'habit féminin, à accéder avec aisance à l'espace urbain public, à rassasier sa curiosité, à exercer en toute liberté et fierté son droit de flâneuse, et à développer enfin ses compétences intellectuelles et ses talents littéraires.

Mais il faudrait signaler que la prédilection sandienne va, au sein de la ville parisienne, moins aux bâtiments et édifices parisiens qu'aux espaces naturels, qu'ils soient parcs publics, orangeries, serres, ou jardins de balcons. En effet, ce qui frappe par-dessus tout dans les romans de George Sand est la prédilection de l'auteure pour le motif végétal et pour la nature où l'esprit peut s'élever librement loin des édifices humains, de la pierre et du ciment, jugés artificiels. En témoignent ses propos explicites dans *Le Pêché de Monsieur Antoine* (1845) :

⁵² George Sand, *Histoire de ma vie*, Isabelle Hoog Naginski (éd.), *op.cit.*, t. VIII, p. 329.

⁵³ Annabelle Rea, « La Femme dans la ville sandienne », *George Sand Studies*, vol. 1-2, n° 17, 1998, p. 57.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 335.

⁵⁵ Jules Janin, « Galerie contemporaine : George Sand », *La Mode*, 1835, p. 177-178.

Ne me parlez pas des étroits espaces où la pierre et le ciment parquent les hommes et la pensée ; ne me parlez pas de vos riches colonnades et de vos parvis superbes, en comparaison de cette architecture naturelle dont le Créateur suprême fait les frais !... N'ôtez pas au vieux planteur son illusion... Il en est encore à cet adage que Dieu est dans tout et que la nature est son temple. ⁵⁶

Mais entendons-nous bien. L'auteure, quoiqu'elle ne renie pas totalement, son attraction pour la vie intellectuelle parisienne rythmée par la présence de l'opéra, des théâtres et des salons de peinture, (attraction perceptible surtout dans ses débuts littéraires), se révèle, à l'âge adulte, assez réticente et critique envers cette ville urbaine, jugée très bruyante. Demeurant toujours la fille spirituelle de Jean-Jacques Rousseau et le disciple dévoué de son ami Jules Néraud, dit le Malgache, George Sand ne peut s'empêcher, même au milieu de la cité parisienne, de visiter les repaires naturels et les jardins publics, comme le jardin des plantes et celui de Luxembourg. Témoin, ce fragment d'une des *Nouvelles lettres d'un voyageur*, « Les chansons des bois et des rues », envoyé par Sand à Victor Hugo en 1865 qui décèle, à travers l'évocation de la promenade sandienne au sein du jardin du Luxembourg, la valeur historique, esthétique mais surtout sociale de ce lieu public qui était alors très à la mode. La déambulation de Sand donne à voir un lieu certes d'attraction, d'aise et d'évasion, qui s'active au gré des préoccupations de ses visiteurs durant la journée, mais qui est pour autant capable de revêtir une dimension inquiétante au tomber du jour. Le moment crépusculaire que donne à voir le jardin public se veut crucial, capable de faire régner un sentiment de malaise et d'effroi, dû parfois à la simple présence d'un craquement, d'un coup de tonnerre ou d'une vocifération.

Mais qu'y a-t-il dans cette influence de la saison où nous sommes ? Je me le demandais en traversant du Luxembourg, au coucher du soleil. C'était une belle et douce soirée. Le ciel était tout rose et l'horizon en feu derrière les branchages noirs. Le grand bassin aussi était rouge et comme embrasé de tous ces reflets. Le cygne de la fontaine Médicis était ému et disait de temps en temps je ne sais quel mot triste et doux. Les enfants étaient gais, eux franchement gais, en lançant sur l'eau des flottilles en miniature. La jeunesse se promenait sagement, presque gravement, et je m'inquiétais de cette gravité. Parlait-on de vous ? [...] Mais un lugubre tonnerre s'éleva des tours de Saint-Sulpice, déjà effacés dans le brouillard du soir. Une furieuse clameur étouffa le rire des petits et glaça peut-être le rêve des jeunes. Cette voix rauque de l'airain me jeta moi-même dans une stupeur profonde. ⁵⁷

Ce promenoir urbain si emblématique, créé en 1612 par Marie de Médicis et modifié plus tard, sous le Second Empire grâce aux travaux d'urbanisme du baron Haussmann, va jusqu'à devenir un cadre de référence non seulement pour Sand, mais aussi pour d'autres romanciers et poètes. Rappelons le poème de Gérard de Nerval, « Une allée du Luxembourg », paru en 1834 dans son recueil *Odelettes*, ou *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo qui fait de ce jardin urbain public le lieu de la première rencontre entre Marius et Cosette, ou encore le poème de Blaise Cendrars, « La Guerre au Luxembourg », paru pendant la Grande Guerre, en 1916.

La pratique de la flânerie sollicite chez Sand le processus du travestissement. C'est en femme travestie seulement que Sand, a pu, lors de ses débuts littéraires, accéder à l'espace public urbain, et plus précisément parisien, pour explorer la vie moderne, prendre part à la vie sociale et littéraire de la capitale tout en remettant en question la mainmise à la fois culturelle et sociale des hommes sur la ville et réfléchissant sur la féminité, sur la place de la femme dans la cité ainsi que sur les contraintes auxquelles est souvent confrontée la destinée féminine.

⁵⁶ George Sand, *Le Péché de Monsieur Antoine* [1845], éditions de l'Aurore, Paris, 1947, p. 374.

⁵⁷ George Sand, « Les chansons des bois et des rues » in *Nouvelles lettres d'un voyageur* [1877], Paris, éditions Des femmes-Antoinette Fouque, 2005, p. 24, 25.

Rapport entre intérieur/extérieur du corps dans les expériences d'écrivains marcheurs

La présente communication constitue le bref résumé d'une recherche doctorale portant sur les écritures performatives menée dans le cadre d'un programme d'études théâtrales et à travers laquelle on tente de comprendre les manières dont le dramaturge peut provoquer les performeurs-créateurs afin d'obtenir des textualités performatives. Cela étant dit, il est indispensable de définir le concept de performativité au sein du théâtre contemporain, afin de pouvoir expliquer ensuite la façon dont on l'utilise dans nos études.

La performativité est une notion née dans les études du langage, et qui a récemment été assimilée par les théoriciens du théâtre contemporain, citons Richard Schechner, Josette Féral ou encore Erika Fischer-Lichte. À la fois outil théorique et point de vue analytique, la performativité met en avant l'action réelle et éphémère qui est instaurée dans le moment présent de l'événement scénique. Dans cette perspective la notion de « signifié » est moins importante. Cela Sofia Rodrigues Boito est doctorante à l'université ne veut pas dire qu'elle n'existe pas, mais de Saô Paulo au Brésil. Elle travaille sur la « que son hégémonie est questionnée. Cet dissolution des frontières : image et texte chez Breton, théâtre épique et perspective dialectique. outil théorique est ainsi utilisé dans les Sa communication s'intitule « Le rapport entre études d'une scène plus ouverte, hybride, intérieur/extérieur du corps dans les expériences qui n'est plus basée seulement sur la d'écrivains marcheurs. » Elle veut dessiner une fiction et la représentation. Ou, comme trajectoire du corps dans la modernité, afin de l'explique la théoricienne allemande Érika comprendre de quelle façon l'attention aux sensations corporelles a changé chez nos écrivains. Fischer-Lichte, la performativité considère Un autre changement historique important est l'extinction des dichotomies binaires, décrit dans sa communication : celui de l'espace. comme les suivantes : artiste/spectateur ; Elle observera de quelle façon la modernisation de processus/résultat ; signifié/signifiant ; la société et de son environnement a modifié les éthique/esthétique. Dans ce sens la expériences corporelles de ces écrivains. compréhension rationnelle de l'œuvre performative est aussi importante que l'expérience sensorielle et corporelle qu'elle engendre chez l'artiste et chez les spectateurs. Ce qu'Erika Fischer-Lichte appelle un art « embodied », qui passe par la chair, est un art incarné. Pour résumer d'une façon simplifiée, dans la scène performative l'acteur ne joue plus un rôle, il agit sur le plateau. Le metteur en scène ne monte plus un texte, il crée un événement réel qui sera partagé avec le public. Quant au dramaturge, quelle est sa place – ou la place du texte – dans ce théâtre performatif ?

La question principale est que la dramaturgie – considérée comme le centre de l'œuvre théâtrale jusqu'à la moitié du XX^{ème} siècle – peine à se définir au sein de cette nouvelle scène, qui se rapproche de la danse et du *performance art*. C'est à dire : à force de nier la forme dramatique –, qui, comme l'a défini Peter Szondi, est basée sur un scénario fictionnel avec des sujets-personnages libres, des scènes aux formes dialogiques, une action unique, etc. – le théâtre contemporain finit souvent par nier la dramaturgie en général. Serait-il alors impossible pour la dramaturgie de trouver sa place dans un *embodied art* ? Ou serait-il seulement question de (re)découvrir les rapports entre corps et écriture ? La question centrale de la thèse est devenue, ainsi, la suivante : de quelles manières pourrait-on développer une activité d'écriture qui passe aussi par l'expérience corporelle et sensorielle ?

Dans son livre « Performance, réception et lecture » Paul Zumthor observe le corps du **lecteur** de poésie, un corps qui s'engage dans la lecture, même s'il est seul, un corps en mouvement, qui

bouge, et qui, souvent, sent la nécessité de lire à voix haute. Un corps qui actualise – par la lecture – la puissance performative du texte poétique. Est-ce que l'on peut penser au corps de celui qui écrit? Penser aux mouvements, à la respiration, à la pulsation du cœur, aux transformations corporelles de l'écrivain ?

Pour répondre à cette question on s'est tourné vers les études de l'histoire du corps, notamment vers le changement le plus crucial dans notre rapport avec notre matérialité corporelle dans la modernité : celui de la séparation binaire entre corps et esprit. Comme l'explique David Le Breton :

Non que le dualisme cartésien soit le premier à opérer une coupure entre l'esprit (ou l'âme) et le corps, mais ce dualisme est d'une autre sorte, il n'est plus fondé sur un sol religieux, il nomme un aspect social manifeste, l'invention du corps moderne. (LE BRETON, 1990, p. 87)

Cette séparation, immortalisée par la phrase de Descartes : « je pense, donc je suis », c'est la raison par laquelle les activités intellectuelles – l'écriture parmi elles - se sont complètement écartées de la réalité corporelle. C'est à partir de cette séparation fondamentale de l'unité corps/esprit que les sensations internes du corps, ainsi que les cinq sens – responsables de notre relation avec le monde extérieur – sont mises au deuxième plan par les penseurs et les créateurs. La pensée est considérée comme une pratique isolée, antérieure au monde sensible, comme le dira Georges Vigarello : “L'instance première demeure celle de la volonté et du cerveau, imagination, mémoire, entendement. Rien d'autre que la pensée. ” (Georges Vigarello, 2014, p. 37) C'est pour cela que toutes les activités intellectuelles seront confinées dans des espaces fermés. En ne considérant pas le corps comme une partie intégrante de la pensée, les écrivains et les penseurs s'isolent du monde et figent leur corps dans leurs *studiolos* :

L'image d'une conscience livrée à l'examen, instance « intérieure » immédiatement en contact avec elle-même, indépendante de l'expérience des sens (...) La pensée s'assure et se dit. Ce qui valorise aussi un dispositif spatial décisif : le studium, la tour, la cellule, sont les lieux où s'effectue la méditation sur les autres et sur soi (...) Ce qui transforme le studiolo en équivalent spatial de la conscience, lieu retiré où celle-ci peut s'observer elle-même (...) (VIGARELLO, 2014, pp. 30-31)

Et si le *studiolo* est l'équivalent spatial de la conscience moderne, on pourrait peut-être dire, en suivant cette logique, que la sortie de cet espace constitue la négation de cette conscience « indépendante » du corps. Dans cette perspective, on peut voir le geste de Rousseau dans *Les rêveries d'un promeneur solitaire* comme un geste à la fois esthétique et éthique – pour continuer dans la notion de performativité qu'on a vu au début de cette communication –, puisqu'il conçoit une œuvre qui nie la conception d'une conscience isolée d'un corps en créant ses textes à partir de l'expérimentation de sa propre réalité physique. Ses marches quotidiennes dans la nature sont l'acceptation d'une pensée *embodied*, une pensée qui a un corps.

Tout au long des *Rêveries*... l'exposition du corps au monde extérieur – dans ce cas la nature – renvoie l'auteur à ses propres sensations physiques. Cela peut paraître contradictoire, mais les stimulations extérieures réveillent les sens corporels et, ainsi, réveillent aussi l'attention de l'esprit à la réalité du corps. Au cours de cette expérimentation l'écrivain se laisse affecter par ce qui se passe autour de lui : les différents paysages, climats, ambiances, bruits... Tout cela produit différentes sensations au sein du corps et, donc, au sein de l'esprit de celui qui marche. A travers la marche comme pratique pour l'écriture, on accepte le corps comme médiateur entre l'intérieur et l'extérieur. Et, au-delà du rôle de médiateur le corps devient aussi le lieu où ces deux instances se mélangent et se confondent. Puisque le corps est à la fois extériorité et intériorité.

Dans ce sens *Les rêveries* de Rousseau se constituent en tant qu'un “(...) sentiment de l'existence”, avec sa référence implicite à la présence corporelle (...).” (VIGARELLO, 2014 :82) Une

présence qui ne peut être expérimentée que par le rapport physique avec tout ce qui lui est extérieur et qui ne lui appartient pas : le monde.

“Souffrir est la *condition première du corps*. Souffrir est la condition d’être *exposé au-dehors*. Un corps souffre de son exposition à la nouveauté du dehors ; autrement dit, il souffre d’être affecté. Comme le dit Deleuze, un corps ne cesse d’être soumis à l’irruption continuelle de rencontres, rencontre avec la lumière, avec l’oxygène, avec les aliments, avec les sons, les mots coupants, etc. Un corps est d’abord rencontre avec d’autres corps.” (LAPOUJADE, 2002, p. 6)

C’est cette condition de “souffrance”, condition première du corps, qui est la base de la création de Rousseau. C’est à partir des affections souffertes par le corps qu’on voit surgir des sensations, des souvenirs et des idées inattendues ou, même inconnues jusqu’à ce moment-là et qui pourront être les matériaux d’une écriture moins liée au *logos*. Dans ce sens il n’y a pas un résultat pré-conçu, mais une écriture qui se découvre en mouvement. Un texte composé dans le parcours, tout au long du développement de la pratique corporelle et qui fera émerger les rêveries de la marche à la surface du texte.

Cette manière errante de création textuelle est, bien sûr, analogue à la proposition de l’errance corporelle de l’écrivain. En fait, ici, on peut observer de quelle façon le processus de l’oeuvre est vraiment en accord avec son résultat. Le rythme du corps, la respiration, la fatigue, le repos, la quantité d’énergie employée, les pauses, la contemplation... Tous ces mouvements et changements seront dans ces textes naturellement, en tant qu’irruptions de souvenirs, développement d’idées, changement de sujets, commentaires sur la sensation physique, etc. C’est à dire, sans que cela soit rationnellement cherché et prévu. Le texte, ainsi, présente une forme hybride, il n’appartient plus à un genre spécifique. C’est une écriture du corps en déplacement, une écriture avec sa propre logique qui se développe comme un mouvement :

Celui qui compose en marchant est au contraire libre d’attaches (...) Aucun compte à rendre, à personne. Seulement penser, juger, décider. C’est une pensée qui naît d’un mouvement, d’un élan. (...) Penser en marchant, marcher en pensant, et que l’écriture ne soit que la pause légère, comme le corps dans la marche se repose par la contemplation des grands espaces. (GROS, 2009, pp.33-34)

Si le mouvement de la marche suscite un mouvement dans le corps et dans l’esprit de l’écrivain, on peut observer aussi que l’espace de cette expérience, le lieu où elle se déroule, joue, lui aussi, un rôle très important. Si chez Rousseau le texte est calme et méditatif c’est sûrement grâce aux stimulations que son corps reçoit pendant ses marches. La nature lui offre des moments tranquilles, silencieux, contemplatifs. Son corps et ses sensations internes seront aussi envahis par ce même climat, ce même rythme. Dans sa cinquième promenade Rousseau affirme :

Le flux & reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille & mes yeux, suppléaient aux mouvements internes que la rêverie éteignait en moi & suffisaient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. (ROUSSEAU, 2016, p.126)

Comme on peut l’observer dans ce fragment, la nature est un espace de contemplation. La contemplation externe qui nous renvoie à une contemplation de nos sensations internes, nous libérant de la pensée. Dans ce sens, on peut dire que le rapport entre corps et écriture ne va pas sans un rapport entre corps et espace. Notre matérialité corporelle, inscrite dans un espace spécifique, réagit d’une manière aussi très spécifique. Alors, on pourrait se poser la question suivante : quand les auteurs sortent de la nature pour pratiquer la marche dans la ville – comme plusieurs poètes et écrivains du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle – quels changements iront opérer dans leurs corps et, par conséquent, dans leurs textes?

Quand on marche dans la ville ce n'est pas seulement le rythme et le temps qui changent, mais on change aussi d'attitude corporelle : de la contemplation à l'action. « La ville accompagne en effet une valorisation de la *vita activa, de la praxis*, aux dépens de la *vita contemplativa*. » (MONGIN, 2005, p.28). La ville nous demande une posture, un positionnement, qui est toujours en relation à l'autre, l'autre citoyen, l'autre piéton, l'autre habitant de cette ville. D'une expérience plus intime et solitaire, on passe à une expérience plus publique et communautaire. En outre, dans les rues d'une ville les sens du corps sont beaucoup plus stimulés, puisque les stimulations se succèdent de manière vertigineuse : les odeurs, les bruits, les passants, les bus, les commerçants, etc. Tout cela peut être même angoissant pour ceux qui n'y sont pas habitués. Le corps humain souffrira des conséquences importantes avec la croissance et le développement des villes modernes, comme l'explique Georges Vigarello :

« Le sentiment d'une rupture urbaine, autrement dit, crée pour la première fois, celui d'une rupture de sensibilité. Faiblesse de nerfs, désordres, inconforts et, dès lors, perception nouvelle et insistante du corps ». (VIGARELLO, 2014, pp. 67-68)

Ce n'est peut-être pas par hasard qu'on peut observer chez Baudelaire, le grand poète de la ville moderne, la fugacité et l'intensité des sensations. Les oreilles, les yeux, le nez, le toucher du poète ne sont pas dans un état de calme, profitant de chaque stimulation comme chez Rousseau ; au contraire, chez Baudelaire les différentes stimulations se succèdent à une telle vitesse qu'on peut presque ressentir le vertige. Dans son poème « A une passante », comme on sait, le poète construit une scène de coup de foudre et d'adieux, un bref instant qui contient déjà le début d'un rapport amoureux. C'est la séduction et la rupture, tout en même temps :

À une passante

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, Ô
toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !*

(Baudelaire)

Ce vertige, à la fois stimulant et effrayant, c'est ce que Baudelaire expérimente quand il se lance dans la foule de la ville qui, comme le poète lui-même le dit, est « un réservoir d'électricité ». Ses nerfs, récepteurs de ces pulsations éclectiques, sont très stimulés et ne laissent pas que la flânerie soit une marche tranquille et calme comme dans la nature. En effet, avec le changement d'espace de la pratique, on voit le changement de l'expérience de l'écrivain et, en conséquence, un changement dans le résultat textuel. Dans ce sens les rues, les avenues et boulevards, avec les passants, les commerçants, les travaux, les véhicules, deviennent même une métaphore des artères, veines et système nerveux de l'écrivain : des voies mouvementées qui travaillent dans un rythme très accéléré.

Cette accélération, bien sûr, devient de plus en plus intense dans les villes contemporaines de dimensions gigantesques. La quantité et la variété des stimulations, dans ces énormes villes, sont quasi-infinies. Si chez Baudelaire le corps était encore étonné face à l'urbanité moderne et pouvait vraiment avoir une expérience par rapport à ce nouvel espace, dans la réalité urbaine contemporaine les individus, déjà habitués à la ville et saturés par ses stimulations, sont indifférents à cette expérience urbaine – on pourrait même dire que, dans quelques cas, aujourd'hui, les habitants de grandes villes l'évitent. Chaque jour on voit de plus en plus la « pasteurisation, homogénéisation et dilution de la possibilité d'expérience dans les villes contemporaines » (JAQUES, 2012, p.14. Notre traduction).

C'est pour cela que si un écrivain veut réinstaurer le rapport corps/espace dans une réalité urbaine contemporaine afin de créer une écriture *embodied*, il sera extrêmement nécessaire de réinventer les méthodes. La marche, pure et simple comme chez Baudelaire, ne suffira plus pour réveiller les sens du corps et pour faire émerger des sensations, souvenirs et idées inattendues. On voit, dans ce sens, naître plusieurs types de pratiques, avec différents types de règles: les déambulations, les dérives, etc. Mais c'est sur un type d'expérimentation plus récente qu'on voudrait proposer une brève réflexion : celle de la marche aux yeux fermés. Dans différents contextes, plusieurs artistes ont développé dans ces dernières décennies des expériences avec les yeux fermés dans les rues de certaines villes. Cette tendance de la suppression de la vision peut être envisagée comme une réponse à la suprématie de la vision par rapport aux autres sens. Une telle suprématie est le résultat du développement de la conception du corps dans la modernité, comme l'explique Le Breton :

Le corps de la modernité cesse de privilégier la bouche, organe de l'avidité, du contact avec les autres par la parole, le cri ou le chant qui la traverse, la boisson ou la nourriture qu'elle ingère. (...) L'axiologie corporelle se modifie. Les yeux sont les organes bénéficiaires de l'influence croissante de la "culture savante". (...) Sens de la distance, il est devenu le sens clé de la modernité car il autorise la communication en laissant les interlocuteurs sur leur réserve. (LE BRETON, 1990, p. 42)

Même si on pense à Baudelaire, qui recourt constamment aux autres sens, il est possible d'observer la dominance de la vision. Avec les yeux fermés dans la ville, les performeurs et artistes réagissent à la surpuissance de la vision, en essayant de réveiller tous les autres sens corporels, et nient ainsi la conception purement visuelle de l'espace. L'espace peut alors être senti, absorbé, écouté, à travers le nez, la peau, l'oreille...

Dans les deux œuvres analysées pour ma recherche⁵⁸ cette pratique instaure une expérience de continuité avec le monde, puisqu'elle ouvre la possibilité d'une insertion complète dans l'espace, en éliminant la distance entre le corps/sujet et le corps/monde, ou l'intérieur et l'extérieur, une distance, ou une séparation, qui est toujours renforcée par la vision.

Sans pouvoir voir les limites entre le « moi » et le « monde » le marcheur devient une partie de ce grand organisme, sans savoir où l'un commence et où l'autre finit. On revient alors à une sensation de communion entre le corps et le monde, où l'un ne nie ni n'exclut l'autre. Une conception plus proche de ce qu'on avait, par exemple, au moyen âge :

Pas plus que l'homme de ces sociétés n'est discernable de son corps, le monde n'est discernable de l'homme. C'est l'individualisme et la culture savante qui introduisent la séparation. Pour dégager quelles représentations de l'homme (et de son corps) précèdent celles qui nous caractérisent

⁵⁸ « Histórias do não ver » (« Histoires du non voir ») de l'artiste brésilien Cao Guimarães et « walk, hands, eyes (a city) » de la chorégraphe française Myriam Lefkowitz, deux livres constitués par des textes écrits après des marches aux yeux fermés avec quelques détails différents, à savoir : chez Guimarães la marche aux yeux fermés est faite avec un guide et un appareil photo, et chez Lefkowitz un guide qui demande parfois au marcheur d'ouvrir ses yeux pendant quelques secondes.

aujourd'hui, un retour vers la fête populaire médiévale s'impose. (...) Dans les réjouissances du Carnaval, par exemple, les corps se mêlent, indistinctement, participent d'un même état de la communauté porté à son incandescence. Rien n'est plus étranger à ces festivités que l'idée de spectacle, de mise en distance et d'appropriation par le seul regard. (LE BRETON, 1990, p. 30)

Cette communion avec le monde, par la simple opération de la fermeture des yeux, permet aux marcheurs d'expérimenter une continuité entre leur peau et celle du monde, aussi bien que de (con)fondre ce qui se passe à l'extérieur et ce qui se passe à l'intérieur de leur corps. Comme on peut l'observer dans ce passage de Lefkowitz :

Elle ne savait pas où elle finissait et où le monde commençait. Elle était touchée de telle sorte qu'elle n'était plus séparée de l'autre personne marchant avec elle. Elle se sentait dans un corps auquel on aurait rajouté de nouvelles parties, dont certaines étrangement assumaient plus de responsabilités que d'autres." (LEFKOWITZ, 2015, p.29)

Dans ce cas, l'expérience corporelle du marcheur efface les conventions entre le dehors et le dedans, en permettant de prêter au monde et aux autres êtres humains ses propres sensations, ses propres souvenirs, autant qu'emprunter du monde et des autres êtres humains leurs souvenirs, leurs sensations.

Au moment où elle ouvre les yeux, une machine agricole se dresse au centre de son champ de vision, derrière un grillage. Au moment où elle les renferme, la structure de la machine – ses angles, ses plans, ses couleurs, sa taille – se recompose en une fraction de seconde à l'intérieur de son corps. Comme si elle avait avalé une machine." (LEFKOWITZ, 2015, pp. 74-75)

On observe que la marche les yeux fermés met en évidence un autre mouvement qui n'est pas si clair chez le marcheur – comme celui du mouvement des pieds, des jambes, du sang, du cœur – c'est à dire le mouvement d'échange entre l'intérieur et l'extérieur du corps, le flux continu des stimulations qui nous affecte et les affectations que nous causons, nous aussi, dans le monde. Dans ce sens, on pourrait dire que si la pensée rationaliste ne cesse pas de changer sa manière de nous aliéner au sein de nos propres corps et, par conséquent, dans notre pratique de l'espace, il est intéressant d'observer que les artistes, écrivains et penseurs peuvent toujours inventer de nouvelles façons de se réapproprier leur corporalité ainsi que leurs pratiques spatiales. En se mettant et en nous mettant constamment en mouvement.

En ce qui concerne la question du début de cet article, la dramaturgie performative, il est clair que le processus de création théâtrale ne peut plus ignorer la réalité corporelle de celui qui écrit. Les manières de la mettre en évidence, ou en mouvement, sont plusieurs et sont, même, à inventer, mais si le dramaturge la nie et l'ignore il ne pourra pas créer un texte incarné. La dramaturgie de plateau – celle qui se développe concomitamment à la création de la mise en scène – si elle se veut performative, ne peut plus se contenter de la présence du dramaturge dans la salle de répétition, il faut que celui qui écrit engage aussi sa chair, ses os et sa peau dans la pratique de la scène et de l'espace. Sous risque de voir les dramaturges bannis du théâtre performatif.

Sofia Rodrigues Boito

Références bibliographiques :

GROS, F. *Marcher, une philosophie*, Paris : Flammarion, 2011.

GUIMARÃES, C. *Histórias do não ver*, Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

LAPOUJADE, D.

Le corps qui ne peut plus : Nietzsche et Deleuze, disponible en :

http://www.academia.edu/15577592/Le_corps_qui_nen_peut_plus_Nietzsche_et_Deleuze, 2002.

LE BRETON, D. *Anthropologie du corps et modernité*, Paris : PUF, 1990.

LEFKOWITZ, M. *Walk, Hands, Eyes (a city)*, Paris : Éditions Beaux-Arts de Paris, 2015.

MONGIN, O. *La condition urbaine*, Paris : Seuil, 2005.

ROUSSEAU, JJ, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris : Gallimard, 2016.

VIGARELLO, G. *Le sentiment de soi*, Paris : Seuil, 2014.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Rodolphe Töpffer,

défenseur du voyage à pied

Auteur et dessinateur suisse, connu aujourd'hui surtout comme l'inventeur de la bande dessinée avant la lettre, Rodolphe Töpffer (1799-1846) était aussi chef d'un pensionnat. Il a tenu des relations illustrées et annuelles des excursions autour des Alpes avec ses élèves, de 1825 à 1843, compilées en 1844 comme *Voyages en zigzag*⁵⁹. Ces récits de voyage, illustrés par lui-même, témoignent des aspects concrets des excursions scolaires, des descriptions détaillées de la fatigue aux incidents humoristiques sur le chemin ou à l'auberge. Töpffer accordait de l'importance à ces voyages pour leur nature initiatique. Ces récits étaient aussi des occasions pour l'auteur de défendre le voyage à pied, de rivaliser avec les touristes aisés qui commençaient à affluer en Suisse à cette époque.

Dans ce petit essai, je montrerai les particularités de ces récits de voyage de trois points de vue. D'abord, il sera question des aspects pratiques des voyages de Töpffer, comme la durée, les destinations ou le budget. Il considérait que ces voyages, effectués à pied pour une grande partie, étaient des occasions pour les participants de nourrir le goût de l'observation auquel il attachait tant d'importance. Ensuite, on verra de plus près l'argument de Töpffer sur la vertu du voyage pédestre. C'est sous l'influence d'auteurs suisse-romands comme Jean-Jacques Rousseau et le doyen Bridel qu'il a approfondi ses réflexions sur la marche. En guise de comparaison, on verra aussi son idée sur le progrès des transports, sur l'industrialisation et sur le tourisme commercialisé en Suisse à l'époque. Ses expériences de voyageur-marcheur ont donné matière non seulement à rédiger ses récits de voyage, mais aussi à créer des histoires comiques. A la fin de mon essai, je montrerai qu'il y a une continuité entre les récits fondés sur le réel et les œuvres de fiction chez Töpffer. Des péripéties vécues au cours des voyages, comme le passage à la douane ou la peur des contrebandiers, sont recyclés comme des motifs amusants dans ses « histoires en **MORITA Naoko a soutenu en 2017 à Paris 4 une thèse en partenariat**

avec l'équipe Sens, texte,

estampes ». La série des *Voyages illustrés* **informatique, histoire (Paris). Elle enseigne à** contient en germe des éléments de fabula- **l'université de Tohoku au Japon, le français, la** tion, car la distance que l'auteur-voyageur **littérature, le rôle de l'image dans la littérature et** gardait toujours à ce qu'il observait **en dans la pédagogie. Elle a ainsi publié « une lectrice chemin était la source première de son des Thibault en bande dessinée », « Bande dessinée**

esprit comique.

et pédagogie : pour une esthétique du 'manga d'information' au Japon »

⁵⁹ Rodolphe Töpffer, *Voyages en zigzag ou excursions d'un pensionnat en vacances dans les cantons suisses et sur le revers italiens des Alpes*, illustrés d'après des dessins de l'auteur et ornés de 15 grands dessins par M. Calame, Paris, Dubochet, 1844. (VZ)

Fils du peintre de réputation européenne Wolfgang-Adam Töpffer (1766-1847), Rodolphe est connu pour son talent protéiforme : il s'est d'abord distingué par ses œuvres romanesques et ses traités sur l'art, mais ses recherches artistiques novatrices se sont épanouies surtout dans ses voyages illustrés et ses histoires en estampes, qui défient les frontières traditionnelles entre les genres. En tant que sous-maître d'un pensionnat, le jeune Töpffer a participé, en 1823, à une randonnée pédestre, à quoi il n'était pas habitué et qu'il a vécue comme un véritable cauchemar. « C'est en 1823 que nous fîmes, comme sous-maître dans un pensionnat, notre première excursion pédestre. Nous n'avions alors aucune habitude des longues marches, et pas davantage la liberté de raccourcir à notre gré des étapes fixées d'avance par un chef absent mais suprême. Jamais nous n'avons tant souffert. Dès le premier soir, travaillé de fatigue, tourmenté d'ampoules, incapable de manger et incapable de dormir, il ne nous restait déjà plus que la force de réfléchir sur les équivoques délices de notre situation, lorsque, vers une heure de la nuit, il fallut repartir pour atteindre, avant le lever du soleil, le sommet de la Dent de Vaulion. »⁶⁰ Cette douloureuse expérience, contre toute attente, ne l'a pas dégoûté, mais au contraire : « Toutefois, même au milieu de cette souffrance, nous avons ressenti quelques-unes de ces impressions dont le charme vif et nouveau tempère, pour s'y substituer bientôt, le souvenir des plus rudes fatigues : le premier jour, un déjeuner aussi brillant par l'appétit qu'ordinaire par sa rustique simplicité ; près d'Aubonne, l'émotion d'une reconnaissante amitié envers de compatissants camarades »⁶¹. C'est ainsi que deux ans plus tard, à la tête de l'institut qu'il a fondé à Genève, il entreprend lui-même une tournée en Suisse centrale avec ses élèves. Les notes et les croquis pris sur place seront retraduits, au retour, sous forme d'un album manuscrit. Jusqu'en 1832, quatorze albums autographes circuleront dans son entourage. À partir de 1833, il a commencé à lithographier ses récits de voyage, reproduisant l'écriture et les dessins. En 1841, un article de Sainte-Beuve⁶² dans la *Revue des Deux-Mondes* a contribué à la réputation européenne de l'œuvre de Töpffer, et l'éditeur parisien Dubochet, cousin de Töpffer, a fait une compilation de 6 voyages, *Voyages en zigzag*, en 1844 sous forme d'une édition de luxe avec des gravures. Puis, *Les Nouveaux Voyages en zigzag*, conçus tout de suite après, a paru en 1854, soit huit ans après la mort de l'auteur⁶³.

Les destinations varient selon la durée des vacances et d'autres contraintes, mais le lac Léman et les montagnes suisses, savoyardes et italiennes sont les plus fréquentés. La troupe mettait de 4 à 7 jours pour faire le tour du lac, une dizaine de jours pour la France voisine, 3 ou 4 semaines pour se rendre en Suisse centrale. Le plus long fut le voyage jusqu'à Venise s'étendant jusqu'à 36 jours, à l'automne 1841⁷⁰.

Le budget des vacanciers n'était pas abondant, et si leurs voyages étaient en bonne partie pédestres, c'était avant tout pour minimiser le coût. Le budget par personne, dans le cas du voyage de 1839 à Milan, Côme et à Splügen, était d'à peu près 6 francs par jour (1 franc de l'époque correspond à 8 francs suisse de 1983)⁶⁴, tandis que, selon l'*Excursion dans les Alpes* (1832), une

⁶⁰ *Voyage autour du Mont Blanc*, in NVZ, p.61.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Sainte-Beuve, Charles-Augustin. « Poètes et romanciers modernes de la France. M. Rodolphe Töpffer », *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 mars 1841.

⁶³ Rodolphe Töpffer, *Nouveaux Voyages en zigzag à la Grande-Chartreuse, autour du Mont Blanc, dans les vallées d'Herenz, de Zermatt, au Grimsel, à Gênes et à la Corniche*, illustrés d'après les dessins originaux de Töpffer, Paris, Lecou, 1854. (NVZ) ⁷⁰*Voyage à Venise*, in VZ.

⁶⁴ Le coût du voyage à Milan revient à 151 francs par personne pour vingt-quatre journées, soit environ six francs par jour (*Voyage de 1839*, in VZ, p.265). Pour la valeur du franc suisse de l'époque, voir W. Zurbuchen, « Le portefeuille de Rodolphe Töpffer », *Bulletin de la société d'études töpffériennes*, N° 12, 1983.

famille de touristes montés sur des mulets et accompagnés de guides a dû dépenser près de 200 francs en une seule journée⁶⁵.

Töpffer rappelle, dans la relation de son dernier voyage de 1842, que l'âge et le nombre des participants étaient une des 3 clefs de la réussite d'un voyage⁶⁶. La troupe comptait en général de 20 à 30 personnes, composée de jeunes personnes (pensionnaires, demi-pensionnaires et externes) et de quelques adultes (lui et sa femme, des maîtres et des amis : il note d'ailleurs que la présence d'une dame « infatigable et courageuse » dans la troupe est la seconde clef de la réussite de l'excursion). Il dit encore que « vingt jours de cette vie commune plus intime que la vie pédagogique [...] sont plus instructifs pour lui [l'élève] que vingt mois de classe. »⁶⁷

La troisième et dernière clef de la réussite du voyage, selon l'auteur, est d'avoir le goût de « l'observation », car « pour ceux qui en sont doués, il n'est point de sol ingrat, point de coin stérile, point de solitude ennuyeuse »⁶⁸.

C'est pour cette raison qu'en voyage, dessiner ou croquer est « le prince des passe-temps ». La primauté de l'observation va avec celle de la marche, car « [e]n marchant déjà, l'on regarde, et, observée par ses côtés pittoresques, la nature présente à chaque pas mille beautés simples, mille grâces familières, tout à fait indépendantes des magnificences beaucoup plus rares à rencontrer de site, d'éclat ou de grandeur »⁶⁹.

Il est à noter ici qu'il lui importe moins d'apprécier les vues magnifiques et superbes des sites touristiques que de trouver la beauté dans les choses les plus simples. Sur ce point il cherche à se démarquer des touristes étrangers. « Qui dit touriste, dit homme sans curiosité réelle et sérieuse, [...] qui cherche du plaisir tout fait, de l'émotion toute confectionnée [...] ; ne voyant pas ce qui est devant lui, et voulant voir ce qui n'y est pas; homme qui s'est à l'avance fabriqué une Suisse imaginaire, une Suisse modèle, une terre toute de miracles »⁷⁰.

Or, quel est exactement le charme de la marche pour Töpffer ? D'abord, la marche est favorable pour l'observation, comme il dit : « Quand on voyage, le déplacement des impressions, l'interruption des habitudes, font paraître vives et neuves des choses que chez soi l'on aurait peu remarquées peut-être. Mais quand on voyage à pied, cette heureuse disposition s'accroît encore »⁷¹.

Il souligne aussi le sentiment de liberté et de bien-être « que contracte l'esprit passagèrement nettoyé de soucis, délié de chaînes, et qui, durant les longues heures de marche, s'assainit, s'anime, s'élève, et devient réellement plus propre à goûter avec simplicité le beau et le bon »⁷².

Töpffer n'est pas le premier à glorifier la marche à pied. Avant lui, l'écrivain suisse romand Philippe Bridel (dit le doyen Bridel) est connu pour être apôtre du voyage pédestre⁷³, et tous les deux, Töpffer et Bridel, se réfèrent implicitement à Rousseau, au livre V de l'*Émile*. « Je ne conçois

⁶⁵ *Excursion dans les Alpes*, in *Œuvres complètes de Rodolphe Töpffer*, édition du centenaire, *Voyages en zigzag*, t.4, Genève, Éditions Pierre Cailler, 1949, p.158.

⁶⁶ *Voyage autour du Mont Blanc*, in *NVZ*, p.64.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p.65.

⁶⁹ *Ibid.*, p.66.

⁷⁰ « Voyages dans les Alpes. Partie pittoresque des ouvrages de H.-B. De Saussure. », *Bibliothèque universelle*, septembre 1834, p.96.

⁷¹ *Voyage à Venise*, in *VZ*, p.419.

⁷² *Ibid.*

⁷³ L'auteur de l'« Essai sur la manière dont les jeunes Suisses doivent voyager dans leur patrie » (*Etrennes helvétiques et patriotiques*, N° XIV, 1796), le doyen Bridel tente de promouvoir le voyage pour la cause patriotique.

qu'une manière de voyager plus agréable que d'aller à cheval; c'est d'aller à pied. On part à son moment, on s'arrête à volonté. [...] On observe tout le pays, on détourne à droite, à gauche, on examine tout ce qui nous flatte, on s'arrête à tous les points de vue. [...] Quand on ne veut qu'arriver, on peut courir en chaise de poste; mais quand on veut voyager, il faut aller à pied. »⁷⁴ Nous avons vu que les récits de voyage de Töpffer sont connus aujourd'hui sous le nom de *Voyages en zigzag*. Pour lui, les avantages du voyage à pied résident dans sa capacité à accueillir les parcours en zigzag, car « les jeunes touristes sont tous du goût des chèvres ; ils préfèrent le zigzag à la ligne droite, l'ardu au plain, le sinueux à l'uni, et les broussailles aux prairies. »⁷⁵ La tentation de prendre un raccourci fait partie du goût pour le zigzag. C'est ce que Töpffer appelle la « spéculation », c'est-à-dire le trajet que l'on suppose plus court. Ces chemins qui semblent abrégatifs sont « des pièges toujours offerts aux jeunes touristes »⁷⁶, car il sait d'avance que la spéculation ne paie pas pour la plupart du temps et ne fait qu'égarer les voyageurs⁷⁷⁸.

Enfin, il est à noter que Töpffer a une notion du voyage un peu paradoxale à la première vue : « un voyage, pour être décidément une partie de plaisir, doit ressembler plutôt encore à un laborieux exercice qu'à une facile et récréative promenade »⁷⁹. Il dit cela dans son dernier récit de voyage, tout en sachant que ce serait le dernier. « Jouir, c'est vivre; vivre, c'est mettre en exercice nos forces, nos facultés et nos affections : or ceci, à la condition de le vouloir, c'est chose possible à tous les degrés, dans toutes les situations ordinaires de vie et de fortune. Par malheur, c'est cette condition elle-même que communément l'on se dispense de remplir; et l'homme est tellement enclin à voir la jouissance suprême dans cette oisive mollesse, dans cette factice indépendance que procure l'argent, que c'est, tout au contraire, en tâchant d'épargner à ses forces toute fatigue, à ses facultés tout effort, à ses affections tout exercice, qu'il croit s'approcher du plaisir. Hélas, non »⁸⁰.

Son discours nous paraît très stoïcien, mais on peut voir chez lui une réaction contre l'augmentation du trafic à laquelle il assistait. Il vivait à l'époque où le réseau routier en Suisse était en pleine expansion. Il y avait des routes nouvellement tracées, par exemple la grande route construite entre Annecy et L'Hôpital (Albertville de nos jours) que Töpffer et sa troupe appelaient « ruban ». Ces routes en ligne droite sont pratiques pour les véhicules, mais très ennuyeuses pour les marcheurs. « Cependant la nuit arrive et Annecy n'est point encore là. La Caravane suit un long long ruban d'une rectitude désespérante »⁸¹. Il note encore « qu'en voyage, lorsque l'on est loin, bien loin de tout véhicule, nul n'est éclopé, tous ont bons jarrets et cheminent gaîment. Mais dès qu'il y a un char dans le voisinage, ou chance de char, ou seulement le mot de char prononcé par la bouche royale de M. Töpffer, aussitôt prennent naissance les éclopés »⁸².

En fait, Töpffer ne s'interdit pas d'utiliser les voitures. Par exemple, au cours du voyage de 1838, il a parcouru, en 21 jours, 212 lieues selon son bilan, soit environ 50 km par jour, dont la moitié a été effectué à pied. L'autre moitié a été parcourue en bateau à vapeur et en char. « Les chiffres que

⁷⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, t.4, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1969, pp.771-773.

⁷⁵ *Second voyage en zigzag de 1838*, in VZ, p.117.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ À propos de ce mot à double entente (spéculation philosophique et économique), Daniel Sangsue suggère qu'il y a « derrière le parti pris anti-spéculatif du voyageur töpfferien une conception du temps, de l'espace, de la dépense qui n'est pas en phase avec les impératifs du monde industriel et capitaliste qui se met en place à cette époque ». (Daniel Sangsue, « Le récit de voyage humoristique (XVIIe-XIXe siècle), *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2001/4, Vol.

⁷⁸, p.1159.)

⁷⁹ *Voyage autour du Mont Blanc*, in NVZ, p.60.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Voyage à Turin*, in *Œuvres complètes de Rodolphe Töpffer*, édition du centenaire, *Voyages en zigzag*, t.4, Genève, Éditions Pierre Cailler, 1949, p.16.

⁸² *Excursion dans les Alpes*, *op.cit.*, p.100.

je viens de donner expriment bien la juste proportion de marche et véhicules qui convient à une expédition comme la nôtre. Marcher moins, ce serait compromettre l'amusement et l'entrain; marcher plus, ce serait risquer de dépasser cette limite au delà de laquelle la fatigue devient souffrance. »⁸³ Il fallait bien résister à la tentation de véhicule pour vraiment connaître le plaisir de la marche.

Si Töpffer accordait de l'importance à cultiver le goût de l'observation à travers le voyage, et qu'il situait la pratique du dessin comme prolongement de ce goût, cela ne veut pas dire qu'il dessinait toujours d'une manière réaliste. Entre les voyages vécus et les récits illustrés, il y a toujours un temps de maturation. Cette phase se constitue probablement de l'évocation des souvenirs après le retour entre les participants, mais aussi face à ceux qui n'ont pas pris part au voyage. L'auteur a parfois développé les notes d'une page du carnet à plusieurs pages dans la version finale⁸⁴. Les récits illustrés présentés aux lecteurs s'apparentent à des récits dans la veine de voyages humoristiques⁸⁵, notamment sous l'influence de Laurence Sterne et de Xavier de Maistre.

Töpffer dresse toujours la liste des noms des voyageurs et de leurs particularités au début d'un album, comme s'ils étaient les personnages d'une pièce de théâtre. Ceci explique la nature de la mise en scène qu'il a effectuée au fait brut du voyage. Par exemple, on s'étonne de voir que Töpffer est représenté toujours comme un grand homme, vêtu en touriste, svelte et plutôt sportif, alors qu'on le sait gros et ventru⁸⁶. On pourrait voir une sorte d'autodérision ou un narcissisme ironique dans ce portrait idéalisé⁸⁷.

Quand on compare ces voyages illustrés et d'autres créations töpffériennes, on retrouve quelques motifs qui leur sont communs.

On a vu que leurs voyages étaient réalisés dans les limites d'un budget très étroit. Töpffer se méfiait donc chaque fois qu'il passait la frontière, et la description des douaniers, honnêtes ou malhonnêtes, abonde dans les *Voyages*. Il critique ces « employés qui vous volent à main armée, et le plus poliment du monde », et se plaint « d'être livré aux crasseuses mains de la lie des douaniers, [d']être fouillé dans ses poches, palpé, tâté comme un vil contrebandier »⁸⁸.

Ces impressions aux douanes et aux frontières laissent des traces profondes dans ses histoires en estampes. Par exemple, dans *Monsieur Crépin* (1837), un instituteur licencié trouve un poste de sous-douanier⁸⁹. Il apprend le métier, ne manque pas de fouiller les habits et les bagages des voyageurs. Mais un jour, l'infortuné succombe, poursuivant un chien qui essaie de passer à la douane, tout chargé d'horlogerie et de bijouterie : il est abattu par le contrebandier qui avait éduqué le chien⁹⁶. Dans *Le Docteur Festus*, un personnage féminin est arrêté à la frontière, parce que l'on saisit sur elle un carnet contenant dix pages de chiffres suspects : la malheureuse est détenue pendant que l'on essaie de déchiffrer le code numérique ... qui est la note de sa blanchisseuse⁹⁰ !

⁸³ *Second voyage en zigzag de 1838*, in *VZ*, p.121.

⁸⁴ Philippe Kaenel, « Les Voyages illustrés » in Daniel Maggetti (sous la dir. de), Töpffer, Genève, Skira, 1996, p.207.

⁸⁵ Daniel Sangsue, « Le récit de voyage humoristique (XVIIe-XIXe siècle) », art. cité, pp.1139-1162.

⁸⁶ Töpffer note ceci dans son article « Des adolescents de notre époque, envisagés comme gros d'avenir » (*Bibliothèque universelle*, mars 1834, p.329) : « On ne peut pas exiger d'un homme de trente-cinq ans la même vigueur d'esprit que l'on attend d'un adolescent tout gros d'avenir. À la vérité je suis gros, mais c'est que j'ai pris du ventre ».

⁸⁷ Philippe Kaenel, « Les Voyages illustrés », art. cité, pp.224-225.

⁸⁸ Rodolphe Töpffer, *Voyage à Gênes* (Reprod. en fac-sim.), 1834, Vingtième journée (sans nombre de page). Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

⁸⁹ Rodolphe Töpffer, *Monsieur Crépin*, Genève, 1837, p.28

⁹⁶ *Ibid.*, pp.79-80.

⁹⁰ Rodolphe Töpffer, *Le Docteur Festus*, Genève, 1840, p.41.

Töpffer, grand voyageur-marcheur, a peur des bateaux, y compris les bateaux à vapeur sur les lacs suisses. Dans le *Voyage de 1838*, un amiral assure la sécurité du bateau à vapeur sur le pont duquel se trouve Töpffer, tout méfiant et craintif. Pendant ce temps-là, le bateau s'ensable dans la baie, et « si le bateau ne se désensable pas, si l'amiral perd son temps à gronder le mécanicien, si, pendant qu'on se dispute, personne ne songe à dégager la vapeur, nous allons être lancés bouilliss aux nuages »⁹¹. Heureusement, son bateau se désensable. Cet épisode est sans doute à l'origine d'un passage du *Docteur Festus*, dans lequel un paquebot explosera cette fois au milieu d'un détroit (qui nous fait beaucoup penser à la Manche), en lançant ses passagers « à une hauteur prodigieuse »⁹². Les expériences traumatisantes sur des bateaux, comme celles aux douanes, se transforment en matières comiques, lorsque l'auteur est capable de prendre la distance sur soi.

L'ensemble des voyages illustrés de Töpffer est le fruit du talent observateur dont il témoigne dans ses textes et images. Ce goût de l'observation ne l'a pas amené ni à faire des relations de voyage documentaires et réalistes, ni à faire des guides illustrés des sites célèbres et touristiques. Il l'a mobilisé pour dessiner des vues et des personnages, y compris lui-même. Entre l'expérience du voyage et la rédaction du récit illustré, il y a le processus de la mise en scène, qui ne consiste pas tant à inventer des histoires qu'à garder une distance au fait. C'est pour cela que les incidents et les expériences plutôt désagréables de ces voyages pouvaient parfois être lus comme des épisodes comiques.

Selon Töpffer, la randonnée à pied peut être source de joie seulement parce qu'elle est laborieuse et pénible. Pour arriver à ce constat paradoxal, il lui fallait bien la pratique d'observation qui l'a aidé à garder une distance critique sur soi. Je termine sur un passage de la 6^e journée du *Voyage autour du Mont-Blanc*. « A cette heure, par ce temps, et à jeun presque, que c'est morne, hélas !, de s'acheminer contre des gorges vides et des pentes nues ! C'est alors qu'on se replie sur soi-même, et que l'on s'interroge sur la qualité du plaisir que l'on s'est choisi. Mais ce plaisir, l'on n'est plus libre de le planter là, il faut aller, il faut poursuivre, et c'est en quoi consiste l'heureux, le souverain de la chose. Un peu de marche, tout s'éclaircit; un peu de soleil, tout s'illumine; un coup de tonnerre, tout tressaille; au bout d'une heure, tout est redevenu, quels que soient les caprices du ciel, ou bien quiétude, ou bien réjouissance, ou bien encore aubaine d'alarme, d'aventure, dans tous les cas, impression, mouvement et vie. »⁹³

Morita Naoko

Découvertes inattendues chez les Romantiques

Si les croisées des chemins permettent des rencontres inattendues, certaines ont des conséquences stimulantes, voire créatrices. Ce fut le cas pour deux personnages romantiques : l'un est musicien-compositeur, toujours renommé ; l'autre poète, aujourd'hui oublié. Il s'agit d'Hector

⁹¹ *Voyage de 1838*, in VZ, p.188.

⁹² Rodolphe Töpffer, *Le Docteur Festus*, op.cit., p.51. L'histoire se passe dans un monde semi-imaginaire qui évoque le continent européen.

⁹³ *Voyage autour du Mont Blanc*, in NVZ, p.115-116.

Berlioz et d'Auguste Brizeux. Ces deux artistes ont réalisé quelques collaborations musicales dans les années 1830. Par exemple,

Berlioz a mis en musique un poème de Brizeux, *Chanson du pays / Chanson de Loïc* par (sous le titre de *Jeune pâtre breton* ou *Jeune paysan breton*) et sa première exécution eut lieu en décembre 1833.

D'après *l'Histoire et poétique de la mélodie française* de Michel Faure et

Vincent Vivès, la mélodie française est une invention de l'époque romantique, et le compositeur qui a le plus contribué à cette invention de la mélodie française est Berlioz. Car il a pris la chanson populaire pour modèle, surtout pour la simplicité et la facilité de sa composition. Cette sorte de chanson romantique acquit une popularité dans la société et devint à la mode.

Je vous montre comment Berlioz a eu cette idée de composition en marchant, et l'influence qu'elle a exercée sur un poète.

Akihiko Betchaku est spécialiste d'études celtiques. Docteur de l'université de Bretagne occidentale, il demeure à Nantes. Ses recherches portent sur les rapports de la poésie et de la musique en différentes langues. Dans cette communication, il s'intéresse à deux Romantiques, un musicien célèbre, Hector Berlioz, et un poète breton oublié (mais plusieurs fois mis en musique) Auguste Brizeux. L'un redécouvre les vertus de la musique populaire, l'autre cherche à relier à l'Antiquité la Bretagne de son temps.

1. Berlioz en Italie

Berlioz fut envoyé à Rome par le Ministre de l'Intérieur, chargé d'une mission d'études, entre fin 1830 et juillet 1832. Berlioz est grand marcheur. Pendant ce séjour en Italie, il a beaucoup voyagé, et souvent à pied. Par exemple, lors de son voyage à Pompéi via Naples d'octobre 1831, il a marché la plupart du chemin. Cependant, ce qui est remarquable parmi ses voyages à pied c'est la marche très fréquente aux montagnes de Subiaco.

Des lettres de Berlioz témoignent qu'il était complètement déçu par l'ambiance et les mœurs de l'Italie de cette époque. De plus, il était très ennuyé de la vulgarité de la musique contemporaine italienne. Pour ces raisons, il a perdu la passion pour la musique et vite abandonné les études musicales dont il était chargé, pour se consacrer à la chasse dans ces montagnes.

Ne parlons pas de cela. Ce qu'il y a de pire, c'est que je ne puis vivre sans musique ; je ne puis m'y accoutumer, c'est impossible. Ma haine pour tout ce qu'on a l'impudence de décorer de ce nom, en Italie, est plus forte que jamais. Oui, leur musique est une catin ; de loin sa tournure indique une dévergondée, de près sa conversation plate décèle une sotte bête. Je ne suis revenu que d'une seule de mes préventions ; c'est celle contre les Italiens, que je trouve jusqu'à présent d'aussi bonnes gens que d'autres ; surtout ceux des montagnes que j'ai vus davantage⁹⁴.

Aussi vais-je souvent les visiter ; ma malheureuse maladie fait tous les jours à Rome de nouveaux progrès, je n'y connais d'autre remède, quand les accès sont trop forts, que la fuite ? Dès que je me sens plus tourmenté du spleen qu'à l'ordinaire, je mets ma veste de chasse, je prends mon fusil et je décampe à Subiaco, quel temps qu'il fasse⁹⁵.

Subiaco est une petite commune dans l'alentour de Rome, située à 20 km à l'est de Tivoli. Il s'y est rendu une fois, parcourant à pied les montagnes avec son fusil pendant une quinzaine de jours. On peut constater par ses lettres à sa famille et à ses amis que Berlioz s'y est rendu au moins cinq fois pendant son séjour en Italie.

⁹⁴ Lettre à Thomas Gounet du 28 novembre 1831, Berlioz, *Correspondance générale I*, op.cit., p.499.

⁹⁵ *Ibid.*

Au cours de ces jours de chasse, il a découvert dans un village montagnard la chanson folklorique locale et a été très impressionné par ces chants. Il décrit une scène qu'il a vécue, où la chanson était accompagnée d'une cornemuse et d'autres instruments :

Les habitants des montagnes romaines ignorent complètement tout ce qui est art, mais au moins m'ont-ils laissé d'agréables souvenirs de leurs chants agrestes. Je fus réveillé une nuit, à Subiaco, par la plus singulière sérénade que j'eusse encore entendue. Un ragazzo (garçon) aux vigoureux poumons, criait de toute sa force une chanson d'amour sous les fenêtres de sa ragazza (fille), avec accompagnement d'une énorme mandoline, d'une musette et d'un petit instrument de fer de la nature du triangle, qu'ils appellent dans le pays stimbalò. Son chant ou plutôt son cri consistait en trois ou quatre notes d'une progression descendante, et se terminait en remontant, par un long gémissement, de la note sensible à la tonique, sans reprendre haleine. La musette, la mandoline et le stimbalò, sur un mouvement de valse non interrompu, bruissaient deux accords en succession régulière et uniforme, dont l'harmonie remplissait les instants de silence placés par le chanteur entre chacun de ses couplets ; puis, suivant son caprice, celui-ci repartait à plein gosier, sans s'inquiéter si le son qu'il attaquait si bravement discordait ou non, avec l'harmonie frappée dans le moment par les accompagnateurs, et sans que ceux-ci s'en inquiétassent davantage. On eût dit qu'il chantait au bruit de la mer ou d'une cascade. Malgré la rusticité de ce concert, je ne puis dire combien je fus agréablement affecté. L'éloignement et les cloisons que le son devait traverser pour venir jusqu'à moi, en affaiblissant les discordances, adoucissaient les rudes éclats de cette voix montagnarde.....Peu à peu la monotone succession de ces petits couplets terminés si douloureusement, et suivis de silences réguliers, me plongea dans une espèce de demi-sommeil plein d'agréables rêveries ; et quand le galant ragazzo n'ayant plus rien à dire à sa belle, eut mis fin brusquement à sa mélodie, il me sembla qu'il me manquait tout à coup quelque chose d'essentiel.....J'écoutais toujours.....mes idées flottaient si douces sur ce bruit auquel elles s'étaient si amoureusement unies!.....l'un cessant, le fil des autres fut rompu.....et je demurai jusqu'au matin sans sommeil, sans rêves, sans idées..... Pour la mélodie, on a utilisé une vieille gamme originaire de l'ancienne musique grecque⁹⁶.

Depuis lors, l'intérêt musical de Berlioz n'était plus que pour la musique aux gammes de la Grèce antique.

À son retour en France, comme nous le savons, Berlioz a composé plusieurs œuvres musicales utilisant ces anciennes gammes, les appelant « recherches archéologiques » :

Je l'ai déjà dit, pour que je puisse organiser convenablement l'exécution d'un grand ouvrage tel que celui-là, il faut que je sois le maître absolu du théâtre, comme je le suis de l'orchestre quand je fais répéter une symphonie il me faut le concours bienveillant de tous et que chacun m'obéisse sans faire la moindre observation. Autrement, au bout de quelques jours, mon énergie s'use contre les volontés qui contrarient la mienne, contre les opinions puériles et les terreurs plus puériles encore dont on m'impose l'obsession ; je finis par donner ma démission, par tomber énérvé et laisser tout aller au diable. Je ne saurais dire ce que Carvalho, tout en protestant qu'il ne voulait que se conformer à mes intentions et exécuter mes volontés, m'a fait subir de tourments pour obtenir les coupures qu'il croyait nécessaires. Quand il n'osait me les demander lui-même, il me les faisait demander par un de nos amis communs. Celui-ci m'écrivait que tel passage était dangereux, celui-là me suppliait, par écrit également, d'en supprimer un autre. Et des critiques de détail à me faire devenir fou.

⁹⁶ Berlioz, « Lettre d'un enthousiaste sur l'état actuel de la musique en Italie » (*Revue européenne*, 15 mars 1832), repris dans *La Critique musicale 1823- 1863*, volume I (Paris, Buchet - Chastel, 1996), pp.78-79. Voir aussi les lettres adressé à sa famille du 10 juillet et 7 août 1831.

« —Votre rapsode qui tient à la main une lyre à quatre cordes, justifie bien, je le sais, les quatre notes que fait entendre la harpe dans l'orchestre. Vous avez voulu faire un peu d'archéologie.

—Eh bien ?

—Ah ! c'est dangereux, cela fera rire.

—En effet, c'est bien risible. Ha ha ha ! un tétracorde, une lyre antique faisant quatre notes seulement ha ! ha ! ha⁹⁷ !

Une autre raison qui a amené Berlioz à ses recherches « archéologiques », c'est-à-dire à la composition musicale avec les anciens modes utilisés dans l'Antiquité, serait sa déception en entendant le *Dies Irae* arrangé et joué de façon vulgaire à l'occasion de l'enterrement du jeune Napoléon Bonaparte, fils de Louis, à Florence, en avril 1831 :

Il y avait des chants et un orgue ; deux manœuvres tourmentaient le colossal instrument, l'un qui remplissait d'air les soufflets et l'autre qui le faisait passer dans les tuyaux en mettant les doigts sur les touches. Ce dernier, inspiré sans doute par la circonstance, avait tiré le registre des petites flûtes et jouait de *petits airs gais* qui ressemblaient au gazouillement des roitelets. Vous voulez de la musique ; eh bien, en voilà que je vous envoie (une partition du *Dies irae*). Elle n'est guère semblable au chant des oiseaux, quoique je sois gai comme un pinson⁹⁸.

Pour Berlioz, la musique doit être la même chose que le chant des oiseaux. Cette nature de la musique est bien conservée dans la chanson des villageois, autrement dit, la chanson folklorique. C'est sa découverte en Italie qui a changé sa vie de musicien. Ses recherches archéologiques visent à reproduire ce « chant d'oiseaux », ainsi que les modes anciens. À ce propos, Julien Tiersot, musicologue du XIX^e siècle, essayant d'identifier la chanson italienne en question dans son article « Berlioz et les mélodies populaires italiennes », finit son article par ces mots :

Cependant, ceux de nos éminents collègues qui président aux destinées des jeunes compositeurs — nous nous honorons de compter précisément parmi eux le maître auquel il était fait allusion tout à l'heure — nous permettront-ils de leur dire qu'il ne serait peut-être pas nécessaire de les envoyer si loin, et qu'un simple voyage en Bretagne, ou dans les Pyrénées, ou en Auvergne, voire même tout simplement dans le Berry ou en Bresse, y suffirait amplement⁹⁹ ?

La chanson dont parle Tiersot a donc des caractéristiques similaires à la chanson folklorique de Bretagne et aussi à celle d'autres régions françaises. D'après l'analyse des Musicologues du XIX^e siècles, tels que Louis-Albert Bourgault-Ducoudray ou Maurice Duhamel¹⁰⁰, la musique bretonne conserve encore en elle-même des modes anciens, qui étaient utilisés dans l'Antiquité.

J'ai rencontré en Bretagne tous les modes diatoniques antiques, sauf deux. En comptant nos deux modes officiels, le majeur et le mineur, il existe, à ma connaissance, des mélodies bretonnes construites dans huit modes différents. Dans ces conditions, le mode *majeur* ne saurait prédominer. Or, pour une oreille qui n'est pas familiarisée avec les modes autres que le *majeur* et le *mineur*, il est évident que tout ce qui n'est pas du *majeur* est du *mineur*.

(...)

⁹⁷ Berlioz, *Mémoires de Hector Berlioz, comprenant ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre, 1803-1865* (Paris, Michel-Lévy, 1870), pp.472-473.

⁹⁸ Lettre à Humbert Ferrand du 12 avril 1831. Berlioz, *Correspondance*, tome I (Paris, Flammarion, 1972), pp.427-428.

⁹⁹ Julien Tiersot, « Berlioz et les mélodies populaires italiennes », in *Revue des traditions populaires*, 3^e année, Tome III, n^o 3, 1888, p. 153.

¹⁰⁰ Cf., Maurice Duhamel, « Les 15 modes de la musique bretonne », in revue *Annales de Bretagne*, tome XXVI, 1911, p.687-740.

J'ai dit que la musique bretonne usait de six modes diatoniques, outre le majeur et le mineur. Ces modes sont :

L'hypodorien (gamme de la mineur sans soi dièse) ;

Le dorien (gamme de mi sans accidents);

L'hypophrygien (gamme de sol majeur sans fa dièse),

Le phrygien (gamme de ré sans accidents, basée sur une dominante) ;

L'hypolydien (gamme de fa majeur sans si bémol) ;

Enfin le 1^{er} mode du plain-chant (gamme de ré sans accidents, basée sur une tonique), mode qui, je ne sais pourquoi, ne figure pas dans la nomenclature antique.

Les deux modes les plus répandus (l'hypodorien et l'hypophrygien) en Bretagne sont précisément ceux qui, dans l'Antiquité, caractérisaient le culte des dieux inspireurs de toute musique : Apollon et Bacchus¹⁰¹.

Ces modes étaient transmis aux milieux laïcs par la musique sacrée comme le cantique, et conservés pendant des générations par le peuple breton. Si on conserve des modes anciens, cette forme de sonnet dans la chanson populaire bretonne a sans doute son origine dans la musique sacrée. Pour l'oreille d'Henry Céard, écrivain naturaliste et un des disciples de Zola, la chanson bretonne s'entend avec de la dissonance dans sa mélodie. Cependant, cette musicalité bretonne sonne étrangement pour les non Bretons.

Mme Trénissan, de son côté, ne fut pas plus heureuse en faisant venir de Paris des mélodies bretonnes, recueillies aux frais du ministère de l'Instruction publique, par un professeur du Conservatoire envoyé en mission dans les landes. Un traducteur point respectueux du texte littéraire l'avait ramené aux gentillesse et aux fadeurs des romances pour salons ; et le musicien, abusant de la science, étouffait la simplicité des thèmes sous des harmonies pesantes, enjolivait des fioritures d'un contrepoint fleuri, leur originale et austère nudité. Aussi, rejetant vite ces productions d'un art si contraire à la nature, Malbar et Mme Trénissan, réfugiés dans leurs souvenirs, essayaient de les formuler et de les préciser sur un vieux piano de forme carrée, abandonné dans un coin du salon, à l'hôtel d'Orange.

(...)

Les pédalas au cuivre perclus ne fonctionnaient plus guère au bout de leurs tringles qui, sous la caisse, passaient entre les montants d'une lyre en acajou. Depuis longtemps rebelles aux efforts de bien des accordeurs, les cordes, sous les étouffoirs des marteaux dégarnis de leur étoffe, vibraient avec le son de bois d'un xylophone. Au-dessus des basses assourdies, les notes aiguës tintaient avec un timbre vaporeux et doux comme celui des harpes éoliennes; et d'un bout à l'autre de la table d'harmonie, un peu fêlée par l'humidité, les cinq octaves de l'instrument produisaient une musique dont l'incertain diapason et la justesse indéfinie dégageant du mystère, favorisaient le rêve. Sur ce piano déroutant toutes les notions connues sur les tons et les intervalles, les chansons des sardinières retrouvées et jouées par Mme Trénissan, retournant à l'étrangeté de leur sauvage harmonie, rencontraient la réalisation complète de l'impression qu'elles causaient en plein air¹⁰².

On trouve un autre point commun entre la musique folklorique et celle de la Bretagne dans leur nature musicale. Au sujet des sonneurs italiens de flûte (*piffero*) et cornemuse (*zampogna*), Berlioz parle ainsi des musiciens de la rue à Rome.

¹⁰¹ Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne* (Paris, Henri Lemoine et Cie., 1881), p.12.

¹⁰² Henry Céard, *Terrains à vendre au bord de la mer* (Paris, Charpentier, 1906), pp.171-172.

Il y a encore dans les états romans une coutume musicale que je penche fort à regarder comme un reste de l'antiquité. Je veux parler des pifferari ? On appelle ainsi des musiciens ambulants qui, aux approches de Noël, descendent des montagnes par groupes de quatre ou cinq et vivement armés de musettes et de pifferi (espèce de hautbois) donnent de pieux concerts devant les images de la Madone. Ils sont pour l'ordinaire couverts d'amples manteaux de drap brun, portent le chapeau pointu dont se coiffent les brigands, et tout leur extérieur est empreint d'une certaine sauvagerie mystique pleine d'originalité. J'ai passé des heures entières à les contempler dans les rues de Rome, la tête légèrement penchée sur l'épaule, les yeux brillants de la foi la plus vive, fixant un regard de pieux amour sur la sainte Madone, presque aussi immobiles que l'image qu'ils adoraient. La musette, secondée d'un grand piffero soufflant la basse, fait une harmonie de deux ou trois notes, sur laquelle un double piffero de moyenne longueur exécute la mélodie ; puis, audessus de tout cela, deux petits pifferi très courts tremblotent les ris et cadences et inondent la rustique chanson d'une pluie de bizarres ornements. Après de gais et réjouissants refrains fort longtemps répétés, une prière lente, grave, d'une onction toute patriarcale, remplie de l'expression la plus vraie, vient dignement terminer la naïve symphonie. De près, le son est si fort qu'on peut à peine le supporter, mais à un certain éloignement, cet étrange orchestre produit un effet délicieux, touchant, poétique, auquel les personnes même les moins susceptibles de pareilles impressions ne peuvent rester insensibles¹⁰³.

La chanson populaire italienne aux échelles musicales anciennes aurait inspiré à Berlioz sa conception de son « archéologie » musicale. Ensuite, nous allons observer l'influence de cette « archéologie », exercée sur le poète romantique breton Auguste Brizeux qui a connu le compositeur en Italie.

2. Auguste Brizeux et la Bretagne

Auguste Brizeux lui aussi a voyagé en Italie entre septembre 1831 et l'été 1832. Après ce voyage, il montre un changement dans sa littérature.

Remarquant le ton intense de cette idéologie bretonne anachronique brusquement apparu dans la seconde édition de *Marie*, il est indiscutable que Brizeux a eu un important changement idéologique, — c'est à dire, la conversion d'un romantique enthousiaste en militant nationaliste breton —, en l'espace de cinq ans, entre 1831, année de la parution de la première édition de *Marie*, et 1836, celle de sa seconde édition.

L'on peut considérer que cette conversion fut brusque, si c'est bien d'elle qu'il parle dans son distique en breton dédié à Alcide de Beaulieu vers 1835 (puis repris dans *Telen Arvor* en 1845) :

Deux autres noms-de poètes, aimés et admirés de tous, apparaissent encore sur les vitraux, MM. Alfred de Musset et Brizeux ; l'un suivi de toutes les beautés d'Espagne et d'Italie, l'autre escorté de l'ombre mélancolique de *Marie*. M. Brizeux a tracé sur l'album deux vers dans sa vieille langue bretonne, qu'il nous a traduits ainsi en français : « La fée Urgèle, en une nuit, / De son aiguille m'a construit¹⁰⁴.

S'il s'agit vraiment de cette conversion idéologique, quelle en était la cause ? Ce doit être son premier voyage en Italie qui lui a probablement causé une sensation. Il faut remarquer que la lettre de l'été 1832, dans laquelle Brizeux parlait des études bretonnes comme nouvelle occupation, a été

¹⁰³ Berlioz, « Lettre d'un enthousiaste sur l'état actuel de la musique en Italie (publié dans le numéro du 15 mars 1832 de la *Revue Européenne*) », in Berlioz, *La Critique musicale 1823-1863*, volume I, *op.cit.*, pp.79-80.

¹⁰⁴ Émile Deschamps, « Le Manoir de Beaulieu » publié dans *La France littéraire*, nouvelle série T.4, 1841, p.312.

écrite peu après le retour de ce fameux voyage en Italie fait entre novembre 1831 et juin 1832. et juin 1832. Il s'agit d'une lettre intéressante, adressée à Eugène Guieysse à peine rentré d'Italie.

Dans cette lettre, Brizeux parle à son ami lorientais de ses nouvelles occupations en Bretagne, surtout de la recherche qu'il poursuit sur les « chansons, sur les baptêmes, les mariages, les fêtes, les enterrements du pays¹⁰⁵ ». Persuadé de cette idée, il a parcouru à pied toute la Bretagne en 1832 et 1835 probablement afin de collecter ces matières rurales.

Dans la même lettre, Brizeux parle à son ami d'une autre chose qui a commencé à l'intéresser dans le même temps :

À tout hasard, je veux me procurer un sujet d'occupation, et vous le dirai-je ? Malgré mes désirs de m'en tenir à *Marie*, la poésie me tient au cœur. Si elle m'a perdu, elle m'a consolé¹⁰⁶.

Pour un jeune poète de talent, qui vient de publier son premier recueil de poèmes, la poésie est devenue plus importante que ce qu'elle était avant son voyage en Italie. Il est indiscutable que, pendant son voyage en Italie entre 1831 et 1832, Brizeux a découvert quelque chose d'important qui l'a dirigé vers l'étude folklorique de la Bretagne. Quelle est cette découverte ? C'est probablement la vraie poésie et son origine, c'est-à-dire, la chanson folklorique car il commence alors à composer en français les paroles de chanson sur la mélodie de la chanson en langue celtique bretonne.

Une lettre d'avril 1835 adressée par Brizeux à Auguste Barbier, poète également, meilleur ami de notre poète lorientais et compagnon du fameux voyage, suggère l'événement que Brizeux connut en Italie :

Ce mot « *le constitutionnel de la poésie* » est excellent. Vous me fendez l'âme avec nos souvenirs de 1832 ? Je ne fais depuis que chanter : ne parlez plus de l'antique Italie¹⁰⁷ !

Nous ne savons pas ce que signifie le mot « le constitutionnel de la poésie », car la lettre de Barbier qui en parle est perdue. À en juger par le contexte, il semble que Brizeux ait vécu quelque événement qui fit croire à ces deux amis que l'essentiel de la poésie est la chanson. Cela montre l'enthousiasme de Brizeux qui venait de découvrir le principe « la poésie est la musique ». Désormais, la poésie pour Brizeux n'est plus que la chanson, c'est-à-dire, la poésie lyrique.

Cette conception transparait à travers le cours de poésie moderne que Brizeux a donné à cette époque : il a été nommé professeur de littérature, remplaçant de Jean-Jacques Ampère, à l'institution Athènes à Marseille à la fin de 1833, et y a donné des cours jusqu'en avril 1834. L'auteur d'une biographie de Brizeux, C. Lecigne, donne la liste des sujets professés alors, communiquée par Auguste Lacaussade. Nous la citons ici :

DE LA POÉSIE LYRIQUE

L'idéal et le réel sont nécessaires à l'homme...

« S'il cherche ici-bas ce vers quoi il doit tendre d'abord, disons qu'il sent le besoin d'exprimer ce qu'il y a en lui d'intime et ce vers quoi il aspire... De là l'origine de la poésie ; ... de ce qu'il crée par *intuition*, par *réflexion*, par *désir*. »

« Quelle fut la forme de cette poésie ? Naturellement la plus simple. Le chant accompagné d'un certain rythme naturel, jusqu'à ce qu'il fut accompagné d'un instrument complet nommé lyre... »

¹⁰⁵ *Ibid.*, *loc.cit.*

¹⁰⁶ La même lettre partiellement citée par Paul Guieysse dans la *Revue illustrée de Bretagne et d'Anjou*, n°s 19&20, 1888, p.322.

¹⁰⁷ Lettre n° 274, fonds Brizeux, BM Lorient, citée par Georges Mahé, Mahé, *Brizeux, sa vie et ses œuvres*, *op.cit.*, p.101.

« Ainsi pour parler de ceux qui ont laissé les formes les mieux conservées de l'histoire poétique des Grecs, d'abord Linus, Orphée, avant ceux qui résument dans les récits comme Homère. Seul Eschyle a de sa main puissante mêlé le chant lyrique et le récit.. » (...)

« Corneille, romain, espagnol, toujours héroïque. Grande et belle âme, ne se nourrissant que de belles choses qu'il inspirait à son public — poète prédicateur. Regrets qu'il n'ait point comme Shakespeare, puisé aux sources nationales, gauloises, françaises¹⁰⁸. »

Cette idée littéraire sur la poésie est cependant « radicale » et « injuste » selon Lecigne. Mais il est certain que Brizeux fut convaincu par cette idée en Italie. Brizeux et Berlioz se sont rencontrés pour la première fois en Italie, à Florence ou à Naples, très probablement en mai 1832, d'après le témoignage de Barbier¹⁰⁹. Sans doute, c'est la rencontre avec Berlioz dans ce pays de sud qui a contribué à la formation de cette conception de la poésie. Il est aussi possible que Brizeux-luimême ait entendu sur place quelques chansons similaires à la chanson bretonne. Comme je l'ai déjà dit, ces chansons italiennes et bretonnes usant des mêmes gammes musicales que celles de la Grèce antique, Brizeux se serait forgé là-dessus une idée erronée sur la poésie lyrique. Sans doute, Brizeux a-t-il entendu aussi l'histoire des sonneurs italiens et trouvé la similitude avec les sonneurs de biniou-bombarde de la Basse-Bretagne.

Brizeux a imité la chanson folklorique bretonne *Souben al laez* en parlant d'une cornemuse italienne, la « piva ».

Zonet, u zonerian, zonet munut ha ge ;

Ima'r zouben d'er lèc'h i hon tar en trébé

(Traduit par François Coppée)

Les époux sont au lit. Sonnez, sonneurs, sonnez !

Voilà la soupe au lait qui bout sur le trépied .

(L.-A. Bourgault-Ducoudray, Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne, Paris, Lemoine, 1885, p.51)

Sonne encore, ô piva, sonne, instrument sauvage !

Une voix te répond sur un autre rivage;

De l'est à l'occident, pays, répondez-vous:

L'un si cher à mon cœur, l'autre à mes yeux si doux !

(Les Cornemuses – Les Ternaires [1841]-27, p.96-97)

Nous supposons que Brizeux a entendu la version italienne de cette chanson ou une autre chanson similaire en Italie. Bien qu'elle n'ait pas de même chanson-type, en Haute-Bretagne, il existe une chanson qui possède une phrase similaire au refrain emblématique de *Souben al laez*. Il s'agit de la chanson *Dessous les lauriers blancs*. Plusieurs versions de la même chanson ont été collectées dans diverses régions de France et classées dans les catalogues comme, *La Belle qui fait la morte pour son honneur garder* - COIRAUT-1307 / LAFORTE II, A-25. Cette version de Haute-Bretagne a les paroles suivantes pour les troisième et quatrième couplets :

¹⁰⁸ C. Lecigne, *Brizeux*, op.cit., pp.163-164.

¹⁰⁹ « Je l'ai connu à la villa Médicis en 1832, à l'époque de son séjour à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France. », Barbier, *Souvenirs personnels et silhouettes contemporains*, op.cit., p.230.

*Au milieu du repas, la belle tomba morte (bis)
Sonnez, sonnez, trompettes, tambours du régiment
Puis que ma mie est morte, j'en ai cœur dolent¹¹⁰.*

D'après le musicologue Conrad Laforte, ont été collectées des versions italiennes de cette chanson chantant la fille enterrée vivante pour sauver son honneur¹¹¹. Brizeux, qui parlait aussi l'italien, en aurait entendu en Italie. Il est également fort possible que Berlioz, qui n'a fait que noter des chansons populaires dans les montagnes, l'ait entendue et la lui ait apprise.

Même la forme de tercet que Brizeux a déclarée dans ses *Ternaires* de 1841 être la vieille forme poétique des anciens Celtes¹¹², ne serait qu'empruntée au vieux cantique. En effet, cette forme n'est autre chose que celle du *Dies Irae*¹¹³. Il ne faut pas oublier que la *Divine comédie* de Dante Alighieri, que Brizeux traduisait à la même époque¹¹⁴, est composée de tercets (*Terza rima*), forme poétique des bardes celtiques d'après notre poète.

Le poète lorientais témoignait dans toute sa vie de son adoration pour Virgile et Homère. En tenant compte de ce fait, il ne serait pas étonnant, que Brizeux ait trouvé lors de son voyage en 1832 d'assez nombreux points communs entre la chanson bretonne et la poésie antique ou la vieille chanson italienne encore chantée alors et qui le persuada que les Bretons et les Romains ont la même origine. Virgile et Homère ou d'autres poètes antiques sont alors pour Brizeux véritables ancêtres des Bretons et frères des bardes celtiques, ou plutôt, eux aussi bardes bretons. Cette idée est attestée par les vers suivants :

— « *Ouvre, mon cher Anacréon !
Au seuil de ta fraîche maison
J'accours, ma lyre en main, moi, chanteuse d'Asie.* »

*La clef de bronze fait un tour,
Puis avec Bacchus et l'Amour
Chez cet heureux vieillard entre la Poésie.*

*O charme et puissance des lieux !
Je vous vis, esprit sérieux,
Sous le beau ciel romain sculptant la Grèce antique.*

*Et sur le mode ionien
- J'accorde, moi, barde chrétien,
La harpe aux sons plaintifs, la harpe d'Armorique¹¹⁵.*

¹¹⁰ *Dessous les lauriers blancs*, interprétée par Félix Austin, collectée par Raphaël Garcia le 17 septembre 1983 à Saint-Joachim (44), Dastum, fonds Raphaël Garcia N° 0161.

¹¹¹ Cf., Conrad Laforte, *Le catalogue de la chanson folklorique française*, tome II (Québec, Presse Universitaire de l'Université de Laval, 1981), p.64. Il s'agit de *L'Onore Salvato* (Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Ermano Loescher, 1888, p.309-314).

¹¹² « Ainsi, continuant sur ce nombre ternaire / rythme bardique éclos au fond du sanctuaire / j'instruirai jusqu'au bout ce fils imaginaire. » Brizeux, *Le livre de conseil*, in *Les Ternaires, livre lyrique* (Paris, Paul Masgana, 1841), p.240.

¹¹³ Philippe Martignon, *Les Strophes, op.cit.*, p.86.

¹¹⁴ *Œuvres de Dante Alighieri : La divine comédie*, tr. A. Brizeux, *La vie nouvelle*, tr. E.-J. Delécluze, Paris, Charpentier, 1843.

¹¹⁵ *Les Dieux chez Anacréon*, Livre cinquième-5 de la *Fleur d'or*, in Brizeux, *Œuvres complètes*, tome II (Paris, Lemaire, 1860), p.64-65.

Par ce fait, Brizeux a été convaincu par une idée : la chanson bretonne serait une des dernières survivantes de la vieille chanson d'autrefois composée par les bardes de la Grèce antique. Là, tous les éléments conçus chez Brizeux peuvent se lier : chanson et langue bretonne, l'origine troyenne des Bretons, la notion de langue-mère, la musique de l'époque antique, le bardisme, la *Divine comédie* de Dante Alighieri etc... Il faut y ajouter une chose : Brizeux a vu l'ombre d'Ossian à Venise¹¹⁶. Ainsi, se lient le monde celtique et l'Italie. D'après les études de Joseph Rio¹¹⁷, c'est la Renaissance italienne qui a mis en question les « origines troyennes des Celtes ». Cependant, pour qui veut y croire, comme Brizeux, quelques faits auraient semblé avérés : les fondateurs de Rome, Romulus et Rémus sont descendants des réfugiés troyens de la guerre de Troie; des coutumes antiques qui restent encore en Italie se trouvent aussi en Bretagne. Donc, les Bretons seraient aussi descendants des Troyens et ils auraient la même origine raciale que les Italiens.

Conclusion

Nous pouvons supposer que ce qui a grandement influé sur la conversion de Brizeux de poète romantique en celtisant fanatique est la mauvaise compréhension de la découverte musicale de Berlioz. Si l'on tient compte du désir de Brizeux de reproduire dans la tournure de ses vers les modes anciens de la chanson bretonne¹¹⁸, il est possible que cette méthode de composition musicale soit faite à l'instar de l'« archéologie » de Berlioz, découverte en Italie au cours de ses voyages à pied. Cette découverte « archéologique » de Berlioz a influencé non seulement ce poète breton mais aussi la musique moderne française, si on considère qu'il a inventé la mélodie française, comme l'indiquent Michel Faure et Vincent Vivès dans leur ouvrage.

Akihiko Betchaku

¹¹⁶ Cf., Brizeux, « Fragments d'un livre de voyage ; Une ombre » (*Revue de Paris*, 1842, tome III).

¹¹⁷ Cf., Joseph Rio, *Mythe fondateurs de la Bretagne*, op.cit., pp.161-163.

¹¹⁸ L'étrangeté des poèmes de Brizeux était déjà signalée par ses contemporains, au moment même de l'apparition de la seconde édition de *Marie* en 1836, dans laquelle Brizeux a fait apparaître ce type de pièces poétiques : « La poésie de M. Brizeux n'a point d'analogue dans la France du XVIIe et XVIIIe siècle ; car les différents patois qui ont eu cours dans nos provinces, et qui ont laissé leurs monuments, ne sont point la langue française. C'est la première fois peut-être qu'on écrit en français de la poésie locale. Nous verrions avec regret les jeunes talents faire ainsi du fédéralisme poétique. La langue risque de s'altérer, par l'emploi de tournures, d'idées, d'images particulières à une localité plus ou moins restreinte. » (« Bulletin littéraire », *La Revue de Paris*, tome 27, 1836, p.197)

La promenade chez Nerval

L'espace en image(s)

Dans l'œuvre de Nerval, de l'Orient au Valois et du Valois à l'Orient, la promenade, fragment d'un long voyage, plus qu'une simple exploration et représentation de l'espace, constitue le moment où le « je » multiple du narrateur affronte la pluralité du temps et de l'espace. Lors de ses promenades, mémoire collective et mémoire individuelle s'amalgament. Tout oscille entre connaissance et reconnaissance, connu et inconnu, promenant la lecture sur un espace autre. Nous examinons comment la promenade, fragment d'un voyage, engage la transformation du regard du narrateur et le déploiement du processus où la représentation de l'espace souligne la force de l'image et de l'acte créateur.

Pour l'expérience du voyage, l'espace constitue indéniablement un point de **Domna Moyseos est Docteure ès Lettres depuis**

2010. Sa thèse, à l'université d'Aix Marseille, était référence. Or, chez Nerval, l'espace intitulée « **Le langage religieux dans le Voyage en s'appuie sur une indétermination. Orient de Gérard de Nerval** ». **Enseignante, Maître Nerval** maintient le caractère pluriel de **des Conférences Invitée et Chercheuse postl'espace**, il est morcelé tout en faisant **doctorale au Département d'Etudes Françaises et partie d'un ensemble, indéfinissable. Européennes de l'Université de Chypre de 2011 à**

2017, elle a travaillé notamment sur le La représentation de l'espace acquiert **philhellénisme et sur le conte chypriote**. un aspect symbolique : l'espace prend **Aujourd'hui, elle étudie chez Nerval le processus de** une forme autre, tout en évoquant. **La poétisation de l'espace** représentation de l'espace est le résultat d'une élaboration poétique qui rappelle sans reproduire. Il s'agit d'un codage qui montre comment une image obtient une nouvelle dimension. C'est le dépassement des valeurs fixes à travers un processus où ce qui paraît reconnaissable, faisant partie d'une mémoire collective¹¹⁹, acquiert une valeur propre à l'œuvre. « [P]eut-être ne reste-t-il plus de mondes à découvrir¹²⁰ », déclarait le narrateur de la *Bohême Galante*, mais il y a sûrement des mondes à redécouvrir, à recréer. Les promenades deviennent les moments, alors, de cette redécouverte.

Chez Nerval, l'omniprésence du narrateur d'une identité mouvante conditionne le caractère de chaque promenade. La promenade est à la fois un renfermement et une ouverture. Elle constitue le moment particulier d'un long voyage durant lequel le voyageur établit un contact autre avec ce qui l'entoure, un moment où temps et espace se libèrent, ce qui provoque un dépassement de l'espace et la présentation d'un espace en images. A travers l'insistance sur les conditions particulières et diverses de ses promenades, le narrateur souligne l'unicité de son expérience.

La promenade, fruit parfois du hasard ou de l'imprévu, apparaît comme une prise de distance qui mêle descriptions, rêveries, souvenirs, sentiments. Elle est un arrêt, une image figée dans le courant des échos des paysages qui s'entremêlent, des souvenirs livresques, historiques, religieux,

¹¹⁹ Sur l'interprétation du symbole, voir Georges Gusdorf, *Le Romantisme I*, Editions Payot et Rivages, Paris, 1993, p. 778.

¹²⁰ Gérard de Nerval, *La Bohême Galante*, Editions Gallimard, [Œuvres Complètes], tome II, 1993, p. 245.

légendaires ou des souvenirs personnels du narrateur. La promenade est le moment de la rencontre avec l'autre et le même dans un espace à la fois familier et différent.

En Orient, le narrateur s'éloigne, abandonne son guide pour visiter un monument ou se promener dans les rues peuplées d'une ville ou d'une île ; il se hasarde dans les rues inconnues des villes orientales en quête d'une expérience unique. Il reste seul dans un monde peuplé des personnages « fantômes » qui évoquent une déesse ou un personnage romanesque ; seul parmi les édifices nouveaux, construits sur les débris du passé ; seul parmi les mythes et les légendes. Il cherche à voir autrement ce qui a été immortalisé par des tableaux, des poèmes, des romans. Son peintre, rencontré au Caire, ayant préparé du chlorure d'or pour son daguerréotype, lui propose de l'accompagner pour prendre un point de vue dans la ville. Le narrateur accepte l'invitation, mais il décide de « [s]e faire conduire au point le plus embrouillé de la ville, d'abandonner le peintre à ses travaux, et puis errer à l'aventure, sans interprète et sans compagnon »¹²¹. La promenade solidaire s'identifie à une errance. Sans but précis, la promenade dépend du hasard, elle devient une aventure, s'opposant à une visite guidée qui ne lui proposerait qu'un « point de vue » stéréotypé. L'errance lui permet de chercher l'unicité : « Mais, en vérité, qu'aurais-je à t'écrire si je faisais route comme tout le monde ? ¹²² ».

La promenade présente son rythme propre, elle possède une liberté. Derrière une apparente spontanéité, la promenade justifie une narration à « bâtons rompus¹²³ », selon le narrateur du *Voyage en Orient*. Elle est à la fois une régression et un avancement qui met en abîme le sens/le but d'un voyage, le sens d'une œuvre¹²⁴. C'est le procédé que l'on retrouve dans *Angélique*, où la narration est, paradoxalement, souvent interrompue afin de poursuivre la quête du livre. Les promenades, effectuées à cause des obstacles ou du hasard, permettent de découvrir et de redécouvrir l'espace. C'est la promenade qui relie les fragments d'un ensemble pluriel.

Dans le *Voyage en Orient*, la mort d'un Anglais permettra au narrateur de visiter l'île de Cérigo, « où le bateau ne relâche pas ordinairement ¹²⁵ ». Comme dans *Angélique*, l'obstacle devient prétexte au déploiement d'une autre histoire qui se rattache au même espace d'une manière différente. La visite à Cérigo, fruit du hasard, permet au narrateur d'insérer le récit de « Polia et de Polyphile ». Les promenades libèrent les souvenirs qui s'attachent au lieu.

Les liens du promeneur avec les lieux qu'il parcourt, ainsi que leur identité foisonnante, présentent un caractère insaisissable et rendent l'interprétation de son expérience difficile. L'identité mouvante du narrateur coïncide avec le caractère pluriel des endroits visités et avec le caractère instable que chacun d'entre eux présente pour lui. Mélange de réflexions, alternances de ton, instabilité de positions, pluralité des commentaires, déstabilisent la lecture. Les correspondances établies entre différents lieux reposent sur un jeu avec la mémoire collective et mettent en abîme leur identité. Lorsque le narrateur est à Berne, il décrit le lieu comme l'«écho inverse de [s]on voyage à Lausanne¹²⁶ ». Constance est pour lui « une petite Constantinople ¹²⁷ », « l'Autriche est la Chine de l'Europe¹²⁸ », Vienne lui fait « entièrement l'effet de Paris au XVIIIe siècle¹²⁹ ». Chaque lieu devient l'image d'un autre, dans une multiplication des miroitements et des échos qui montrent que la représentation de l'espace est définie par le regard singulier du narrateur.

¹²¹ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, Editions Gallimard, [Œuvres Complètes], tome II, Paris, 1993, p. 282- 283.

¹²² *Ibid.*, p. 182.

¹²³ *Ibid.*, p. 230.

¹²⁴ Sur les caractéristiques de la littérature de voyage au XIX^e siècle, voir : Jean – Claude Berchet, *Le Voyage en Orient, Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*, Editions Robert Laffont, [« Bouquins »], Paris, 1985, p. 11.

¹²⁵ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, *op.cit.*, p. 233.

¹²⁶ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, *op.cit.*, p. 186.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 187.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 182.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 222.

Les lieux n'obéissent pas à une simple délimitation géographique et deviennent l'image d'un ensemble d'éléments.

En Orient, chaque nouveau pays visité est salué comme une terre de salut. Pourtant, cette première impression donnée au lecteur est souvent renversée. Le narrateur s'éprend toujours du même enthousiasme, lorsqu'il s'approche d'un lieu : « J'ai salué avec enivrement l'apparition tant souhaitée de la côte d'Asie. Il y avait si longtemps que je n'avais vu des montagnes ! La fraîcheur brumeuse du paysage, l'éclat si vif des maisons peintes et des kiosques turcs se mirant dans l'eau bleue [...] qui rappelle toujours la fraîche Aurore des chants d'Homère¹³⁰ ». C'est avec le même enthousiasme que le voyageur saluait la Grèce, où la terre surgit comme une apparition divine et où « l'Aurore aux doigts de rose¹³¹ » ouvre au narrateur les portes de l'Orient. La correspondance entre les descriptions des paysages, mais surtout la correspondance dans la manière dont le narrateur les affronte, nous amène à l'interrogation du sens de son expérience.

On retrouve la même correspondance des éléments lorsqu'il quitte un lieu. Tous les lieux visités, de l'Occident en Orient ou de l'Orient en Occident, lui provoquent une mélancolie, une déception. La déception semble être un motif qui accorde au voyage un caractère dynamique. C'est un jeu de l'écriture qui, en créant des oppositions et des analogies, échappe à l'interprétation. La mélancolie et la déception précipitent le narrateur du *Voyage en Orient*, de pays en pays, de promenade en promenade.

L'identité mouvante du narrateur correspond à une mise en abîme identitaire en relation avec le caractère et le but de ses promenades. Puisque l'accent est mis sur l'expérience d'un « je » qui s'avère difficile à définir, l'œuvre échappe aussi à toute délimitation. Les alternances entre journal intime, récit de voyage, correspondance, installent une apparente sincérité et confèrent un caractère intime aux promenades du narrateur, où la « pratique de la discontinuité » est censée « reproduire le rythme même de la vie de voyage¹³² ».

Dans *Sylvie*, le narrateur retrouve les lieux de son enfance, les souvenirs qui s'attachent à l'espace, accordent au récit un caractère intime. Or, il est toujours le « Parisien ¹³³ », celui qui se distingue de tous. Si l'identité est censée définir le comportement du voyageur – promeneur, lui il s'efforce de l'affaiblir :

« Je ne regrettais pas de m'être fixé pour quelques temps au Caire et de m'être fait sous tous les rapports un citoyen de cette ville, ce qui est le seul moyen sans doute de la comprendre et de l'aimer ; les voyageurs ne se donnent pas le temps, d'ordinaire, d'en saisir la vie intime et d'en pénétrer les beautés pittoresques, les contrastes, les souvenirs¹³⁴ ».

S'installer pour un certain temps dans la ville du Caire, c'est une condition afin de mieux la connaître, mais aussi la manière dont il peut se distinguer des autres voyageurs qui cherchent à prendre des « points de vue » avec leur daguerréotype. Cette adhésion à la ville signifie aussi devenir un autre, ce qui se confirme par le fait que le voyageur se déguise. Le déguisement¹³⁵ est étroitement associé à la dimension initiatique du voyage et c'est ce qui accorde une liberté aux promenades qu'il fait dans les villes orientales. C'est se faire autre pour percer le monde oriental, faire partie du multiple en tant que singulier.

La promenade est la mise en relation du promeneur avec l'espace et ce contact engendre les rapports complexes entre individuel et collectif, subjectivité et objectivité. Pour Philippe Antoine, « [l]'ailleurs ne vaut plus par lui-même, c'est la rencontre entre le sujet et le monde qui devient

¹³⁰ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, *op.cit.*, p. 445.

¹³¹ *Ibid.*, p. 233.

¹³² J. – Cl. Berchet, *op.cit.*, p. 11.

¹³³ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu, Sylvie*, Editions Gallimard, Œuvres Complètes, Paris, 1993, t. III p. 543.

¹³⁴ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, *op.cit.*, p. 343- 344.

¹³⁵ K. Schärer, *Thématique de Gérard de Nerval ou Le Monde recomposé*, Minard, « Lettres Modernes, 1968, p. 67.

première¹³⁶ ». Ce sont, précisément les rapports engendrés par une expérience singulière et unique qui accordent à l'espace une ouverture, propre à son exploration créatrice. La promenade¹³⁷, marquée par une liberté, devient le moment où tout subit une élaboration qui libère à son tour l'espace de tout ce qui lui accorde un seul aspect, tout ce qui le fige. La promenade est le moment qui marque l'ouverture de l'espace, mais aussi du temps.

La promenade permet au narrateur d'animer le lieu qu'il visite par des récits. De partout ressortent des images, des récits à venir : « Le temple de Vénus, celui de Mercure, parlaient en vain à mon imagination. Il fallait que cela fût peuplé de figures vivantes¹³⁸ », dit le narrateur d'*Octavie*. L'imagination est susceptible de tout transformer en spectacle.

En même temps, l'espace détermine le comportement, les fêtes, les cérémonies, les récits à raconter ou les souvenirs à évoquer. Dans *Sylvie*, le Valois et les fêtes traditionnelles qui s'y attachent servent de décor pour les principales scènes de la nouvelle : la fête du bouquet provincial, le tir à l'arc, le mystère à l'abbaye de Châalis.

Cependant, la fonction de l'espace comme décor repose sur une fusion qui provoque une transgression de l'espace. L'exemple du temple d'Uranie en plein paysage valoisien dans *Sylvie* est révélateur. Ces fusions révèlent une maîtrise du jeu avec la mémoire collective. Pour Pierre Laforgue, « il s'est opéré un déplacement de l'Orient vers l'Occident, lequel a eu pour effet de soumettre celui-ci à l'emprise de celui-là, avec pour résultat la transformation de deux espaces de la fiction que sont le Valois et la Compagnie en des terres brûlées par le feu de l'Orient¹³⁹ ». Est-ce qu'il est question d'Uranie, la muse, s'agit-il de Vénus Uranie du *Voyage en Orient* et dont la quête du temple donne des pages consacrées au « Songe de Polyphile » ? La promenade opère un arrêt du temps, elle devient le moment du maniement poétique, le moment de l'appropriation et de la réactualisation de ce qui se présente au narrateur comme pluriel, tant au niveau de l'espace qu'au niveau du temps.

Dans la création poétique, la représentation de l'espace n'est pas censée copier le sensible ou reproduire les liens ou significations traditionnelles s'attachant à un lieu donné. Tout est chargé d'une nouvelle signification, propre à la création¹⁴⁰. Sur ce point, il serait intéressant de s'interroger sur la notion de réalité et sur la dimension réaliste de la représentation de l'espace chez Nerval. Nous n'observons pas une absence ou une rupture totale avec la dimension réelle dans la représentation de l'espace. Cette dimension réelle renvoie au fait que l'espace préserve des caractéristiques qui font appel à la reconnaissance du lecteur. Elle sert alors à établir un pacte de lecture pour pouvoir ensuite désorienter le lecteur à travers le jeu entre connu et inconnu. De plus, si le réalisme se caractérise, entre autres, par une tendance vers l'objectivation, alors on ne pourrait pas définir le réalisme chez Nerval autrement que comme un élément qui construit une tension entre subjectivité et objectivité, connaissance et reconnaissance. L'espace, lié pour l'entendement commun au réel, ne peut être qu'un, comme c'est le cas de la réalité elle-même. L'espace possède un caractère pluriel : historique, religieux, politique, livresque. Cette dimension collective, cette pluralité peut-elle être réduite et quels sont les éléments qui conduisent à sa standardisation ? Ce sont les questions que la représentation de l'espace chez Nerval fait surgir. La dimension individuelle se trouve dans la manière dont chaque espace s'attache à un individu (souvenirs, sentiments), comme c'est le cas du narrateur nervalien. Suivre la manière dont la description d'une promenade repose sur les frontières subtiles entre le réel et la création littéraire, permettrait de mieux saisir l'originalité de cette écriture.

¹³⁶ P. Antoine, *Quand le voyage devient promenade : écritures du voyage au temps du Romantisme*, PUPS, Paris, 1997, p. 24.

¹³⁸ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu, Octavie*, op.cit., p. 610.

¹³⁹ P. Laforgue, *Romanticoco, Fantaisie, Chimère et mélancolie (1830- 1860)*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2001, p. 69.

¹⁴⁰ E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques, I. Le langage*, Editions de Minuit, « Sens Commun », Paris, 1972, p. 43.

La promenade constitue, dans cette perspective, un dépassement du réel et le moment de l'enrichissement du regard. C'est le moment où l'écriture nervalienne élabore chaque élément afin de lui accorder un sens nouveau, un sens dans l'œuvre pour l'œuvre. En d'autres mots, le processus à travers lequel nous assistons à une poétisation de l'espace. L'écriture établit ses propres règles, créant de nouveaux rapports entre les images qui cessent d'évoquer ce à quoi elles renvoient d'ordinaire. Il s'agit d'un mouvement interne qui amène de la réalité du monde extérieur à celle de l'œuvre.

Le narrateur du *Voyage en Orient*, le soir de son arrivée au Caire, «mortellement triste et découragé », fait « quelques heures de promenade sur un âne » en « compagnie d'un drogman¹⁴¹ ». Cette promenade sur un âne représente l'un des clichés des voyageurs occidentaux dans cette ville, cliché qu'il souligne plus loin en le considérant comme «un préjugé des Européens du Caire ¹⁴² ». Le narrateur, tout en suivant cette promenade stéréotypée, propose ses propres impressions : « Qu'espérer de ce labyrinthe confus, grand peut-être comme Paris ou Rome, de ces palais et de ces mosquées que l'on compte par milliers ? [...]Il semble que l'on voyage en rêve dans une cité du passé habitée seulement par des fantômes, qui la peuplent sans l'animer ¹⁴³ ». La promenade est le moment du contact de ce voyageur avec un espace qui a marqué la conscience et l'imaginaire du monde occidental. L'écriture nervalienne embrasse l'immensité du temps et de l'espace tout en proposant un spectacle de la perte : « partout la pierre croule, et le bois pourrit¹⁴⁴ ». Une perte due à l'arrêt du temps, à un manque d'évolution qui laisse tout tomber en ruines. Une ville peuplée des fantômes¹⁴⁵ qui s'animent, pourtant, grâce à cette image poétique vivante. La force de cette image est due à la rupture qu'elle présente par rapport aux idées reçues, celles qui idéalisent ou qui banalisent. L'apparition du « rêve » renforce le dynamisme de l'image, puisqu'il introduit un aspect individuel, subjectif, comme aussi l'impossibilité de saisir la pluralité du spectacle présenté.

Lors de chaque promenade, le surgissement du rêve et du souvenir (collectif et individuel) permet de conclure que l'espace peut être autre, il est un point de départ (sens propre/sens figuré), une rencontre avec le différent, une promesse. « En Afrique, on rêve l'Inde comme en Europe on rêve l'Afrique ; l'idéal rayonne toujours au-delà de notre horizon actuel¹⁴⁶ ». L'espace est prétexte à la quête de l'image, une image qui pervertit ses propres rapports avec ce que l'espace engage pour la conscience collective. Tandis que l'image soutient le sens d'un discours, comme illustration, comme démonstration, chez Nerval la force de l'image part dans un autre voyage, celui de la création littéraire.

L'écriture nervalienne crée un espace en images ou imagé. Il y a toujours face à une description d'un paysage, d'un lieu concret, une image autre qui vient déstabiliser cette image même : « le coup d'œil présente tout à fait l'illusion de la grande mer¹⁵³ ». Une image crée une autre, une mise en perspective de ce que l'on ne peut pas voir. Et c'est que l'on ne peut pas voir, c'est ce que le narrateur voit, pense, sent. Or, il devient parfois impossible à voir à travers ses yeux.

Dans *Sylvie*, le narrateur « plongé dans une demi- somnolence », voit sa jeunesse passer devant lui sous forme de souvenirs :

Je me représentais un château du temps de Henri IV avec ses toits pointus couverts d'ardoises et sa face rougeâtre aux encoignures dentelées de pierres jaunies, une grande place verte encadrée d'ormes et de tilleuls, dont le soleil couchant perçait le feuillage de ses traits enflammés. Des jeunes filles dansaient en rond sur la pelouse en chantant de

¹⁴¹ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, op.cit., p. 262.

¹⁴² *Ibid.*, p. 283.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 262.

¹⁴⁴ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, op.cit., p. 262.

¹⁴⁵ Michiko Asahina : « Nerval : la ville et l'errance », dans « *Clartés d'Orient* », *Nerval ailleurs*, Editions Laurence Teper, Paris, 2004, p. 93.

¹⁴⁶ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, op.cit., p. 365. ¹⁵³ *Ibid.*, p. 184.

vieux airs transmis par leurs mères et d'un français si naturellement pur, que l'on se sentait bien exister dans ce vieux pays du Valois, où pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France¹⁴⁷

Ce qui se présente comme le décor d'une rêverie est une image qui condense les descriptions du paysage proposées dans d'autres passages de l'œuvre. C'est une image – écho, où le rêve et l'état de demi-somnolence introduit le collectif dans une expérience intime. Le rêve échappe au temps et à l'espace, il échappe à toute délimitation. L'apparition soudaine du rêve dans les descriptions du paysage exalte la promenade comme l'expérience d'un voyageur singulier et unique. Mettant en tension ce qui est individuel/collectif, ordre/désordre, continuité/discontinuité¹⁴⁸, le rêve ne fait qu'évoquer, créer des échos, il présuppose une mise en distance qui crée des rapports nouveaux entre ce qui se présente comme objet pour l'écriture et l'écriture, une relation autre¹⁴⁹ qui s'affiche comme telle. Ainsi, le rêve permet la réconciliation des contraires, l'amalgame (con-fusion). Possédant sa spatio-temporalité propre, il sert à l'ouverture sur/de l'espace, révèle une écriture qui rôde autour des limites subtiles et joue avec ce qui est condition pour toute création: l'espace et le temps.

C'est à cette ouverture de l'espace et du temps que participent les descriptions des ruines que le promeneur rencontre. Les ruines concentrent en elles le temps et le souvenir qui déterminent le caractère de l'espace parcouru. Elles ne conduisent pas, pourtant, vers une quête du passé, mais elles sont regardées pour ce qu'elles sont au moment même de sa promenade. Elles sont contemplées pour ce qu'elles sont dans leur forme actuelle, formes et forces plurielles.

Les ruines appartiennent à une époque qui n'est plus mais dont les traces se font toujours sentir. Elles deviennent le prétexte à souligner la complexité des liens de ce qui est à caractère historique, religieux ou légendaire avec le temps et l'espace. Le regard du narrateur nervalien capte la lutte du temps que l'espace manifeste. Les ruines sont réfléchies au-delà des limites de l'histoire, conception linéaire du temps et de l'espace. L'écriture nervalienne investit dans le foisonnement et la perte des repères qui sont finalement une nécessité humaine.

Pour le narrateur nervalien, ce n'est pas l'identité première des ruines qui compte. Dans *Sylvie*, le souvenir d'une promenade à Châalis accompagné du frère de Sylvie fait apparaître devant les yeux du narrateur « cette vieille retraite des empereurs [qui] n'offre plus à l'admiration que les ruines de son cloître aux arcades byzantines ». Les ruines d'un caractère historique et religieux deviennent des objets d'une approche esthétique :

*[...] ses attributs et ses usages ont encore quelque chose de galant et de poétique, et l'on respire un parfum de la Renaissance sous les arcs des chapelles à fines nervures, décorées par les artistes de l'Italie. Les figures des saints et des anges se profilent en rose sur les voûtes peintes d'un bleu tendre, avec des airs d'allégorie païenne qui font songer aux sentimentalités de Pétrarque et au mysticisme fabuleux de Francesco Colonna*¹⁵⁰

L'image présentée n'est qu'une partie de l'édifice. La narration sous le mode du présent libère l'édifice de sa fonction première et de son attachement au passé. Affronter les ruines pour ce qu'ils sont, dans le moment actuel, dans leur présence, leur accorde une dynamique autre, car c'est ainsi que la pluralité peut être saisie : en tant que richesse.

D'où ce lien étroit entre les ruines, les édifices et la nature. Contempler les ruines et les édifices dans leur rapport avec la nature, c'est leur donner une forme et une liberté autres. Les intégrer dans un paysage coïncide avec la création des images à la fois sensuelles, captivantes et insaisissables. Ce qui nous fait penser au Temple de la Philosophie que l'on retrouve dans *Sylvie* :

Lorsque je vis briller les eaux du lac à travers les branches des saules et des coudriers, je reconnus tout à fait un lieu où mon oncle, dans ses promenades, m'avait conduit bien des fois : c'est le Temple de la

¹⁴⁷ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu, Sylvie, op.cit.*, p. 541.

¹⁴⁸ A. Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Editions José Corti, [« Biblio essais »], Paris, 1991, p. 9.

¹⁴⁹ A. Béguin, *op.cit.*, p. 11.

¹⁵⁰ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu, Sylvie, op.cit.*, p. 552.

Philosophie, que son fondateur n'a pas eu le bonheur de terminer. Il a la forme du temple de la Sibylle Tiburtine, et, debout encore, sous l'abri d'un bouquet de pins, il étale tous ces grands noms de la pensée qui commencent par Montaigne et Descartes, et qui s'arrêtent à Rousseau. Cet édifice inachevé n'est déjà plus qu'une ruine, le lierre le festonne avec grâce, la ronce envahit les marches disjointes. [...]!¹⁵¹

C'est le caractère inachevé de ce temple qui garantit son évolution dans le temps et dans l'espace. Agnès Verlet signale que « la ruine n'est pas un spectacle, ni un accident mais l'expérience fondamentale d'une mémoire qui laisse voir sans rien montrer du tout, rien de la totalité ¹⁵² ». Cette approche de la ruine est, en effet, valable chez Nerval dans le sens où ce qui est représenté en tant que morceau de l'infini est le fruit d'une élaboration et d'une maîtrise. L'oscillation, grâce au caractère pluriel des ruines, accentue la mise en perspective, parce qu'il n'y a pas d'absolu dans l'art, dans la nature. Tout change, tout évolue. Le point de départ est une course infinie dans le temps et non pas une simple remontée du temps. Le point d'arrivée est de pointer toujours au loin. Et dans cette perspective, la promenade est elle-même ce qui est temporaire, mais éternel.

Les ruines font penser le temps et l'espace dans leur immensité, vision paradoxalement garantie par la relativité du temps. Les ruines représentent dans leur immortalité un fragment de ce qui a été autrefois. « Nous allâmes ensuite voir les ruines, auxquelles on arrive à travers des jardins délicieux, qui sont les plus beaux de toute la côte de Syrie. Quant aux ruines situées au nord, elles ne sont plus que fragments et poussière¹⁵³ ». Etant des témoins du temps qui passe, les ruines appellent à la reconstruction. Leur dimension fragmentaire garantit leur dynamisme.

Ainsi, la promenade devient le moment où dialoguent les souvenirs. Le souvenir appartient de manière vaste au passé et donne à la promenade un caractère foisonnant et des directions multiples. Il apparaît sous des formes diverses et il ne s'inscrit pas (exclusivement) dans une remémoration du passé ou dans la nécessité d'établir un dialogue avec les prédécesseurs. Au contraire, le souvenir est un élément qui déstabilise le déroulement de la narration de manière inattendue, superposant, comme la promenade elle-même, les couches temporelles et spatiales.

Chaque lieu attire le narrateur par les souvenirs qui s'y attachent, mais c'est surtout leur affrontement et leur traitement multiple qui l'intéresse. Le souvenir est le véhicule d'une polychronie et d'une polymorphie. Il est une condition préalable pour toute création poétique et littéraire, mais, le « culte éternel des souvenirs¹⁵⁴ », comme le dit le narrateur des *Faux Saulniers*, ne constitue pas un rattachement passif au passé qu'il soit individuel ou collectif. « Inventer au fond c'est ressouvenir¹⁵⁵ » révèle la dynamique que Nerval attribue au souvenir, qui se détache du temps et de l'espace, qui est (en) devenir.

Les souvenirs liés au lieu visité, introduisent un discours extérieur à l'œuvre. « Peut-être faut-il craindre, en voyage, de gâter par des lectures faites d'avance l'impression première des lieux célèbres », déclare le narrateur d'*Isis*¹⁵⁶. Mais, même si ces souvenirs livresques, historiques ou légendaires s'attachent dans la conscience collective à l'espace, le promeneur perce et retient la manière dont ils se présentent à lui, le moment d'une promenade, comme un amalgame. Henri IV, Gabrielle et Rousseau protagonistes des « grands souvenirs du pays¹⁵⁷ » se trouvent étroitement liés et « voilà », déclare le narrateur, « comment se forment les légendes ¹⁵⁸ ». Les liens entre Rousseau et « l'édifice royal fondé par Henri ¹⁵⁹ » ne sont pas clairs dans les légendes et c'est le cas aussi dans la création nervalienne : la manière inattendue dont surgissent les souvenirs lors des promenades

¹⁵¹ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu, Sylvie*, op.cit., p. 557.

¹⁵² A. Verlet, *Les vanités de Chateaubriand*, Editions Droz, Genève, 2001, p. 116.

¹⁵³ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient*, op.cit., p. 574.

¹⁵⁴ Gérard de Nerval, *Les Faux Saulniers*, Editions Gallimard, Œuvres Complètes, t. II, Paris, 1984, p. 55.

¹⁵⁵ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu*, « A Alexandre Dumas », op.cit., p. 450.

¹⁵⁶ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu, Isis*, op.cit., p. 617.

¹⁵⁷ Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu, Angélique*, op.cit., p. 525.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 525.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 525.

du narrateur, leurs liens, surprennent, mais créent des images fortes qui redéfinissent les liens de l'œuvre avec sa référence.

La promenade, moment particulier dans le déroulement d'un voyage, constitue, pour le narrateur, à la fois un renfermement et une ouverture sur l'espace et le temps. C'est un moment d'élaboration, où tout acquiert un sens nouveau, propre à l'œuvre. Le temps et l'espace se libèrent et s'inscrivent dans un perpétuel (re)devenir. La promenade n'est pas, alors, un simple moment de contemplation, mais elle appartient à la quête de la récréation.

Domna Moyses

Bibliographie :

- Antoine, Philippe, *Quand le voyage devient promenade : écriture du voyage au temps du Romantisme*, PUPS, Paris, 2011.
- Asahina, Michiko, « Nerval : la ville et l'errance », dans « *Clartés d'Orient* », *Nerval ailleurs*, Editions Laurence Teper, Paris, 2004, p. 81- 98.
- Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Editions José Corti, « Biblio essais », Paris, 1991.
- Bénichou, Paul, *Romantismes Français II, Les mages romantiques, L'école du désenchantement*, Editions Gallimard, « Quarto Gallimard », Paris, 2004.
- Berchet, Jean- Claude, *Le Voyage en Orient, Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX e siècle*, Editions Robert Laffont, « Bouquins », Paris, 1985.
- Cassirer, Ernst, *La philosophie des formes symboliques, I. Le Langage*, Editions de Minuit, « Sens Commun », Paris, 1972.
- Didier, Béatrice, *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, « SUP », Paris, 1976.
- Gusdorf, Georges, *Le Romantisme I*, Editions Payot et Rivages, Paris, 1993.
- Jeanneret, Michel, « Vers l'Orient », dans « *Clartés de l'Orient* », *Nerval ailleurs*, Editions Laurence Teper, Paris, 2004, p. 15-29.
- Laforgue, Pierre, *Romanticoco, Fantaisie, Chimère et Mélancolie (1830- 1860)*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint- Denis, 2001.
- Montalbetti, Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, PUF, « Ecriture », 1997.
- Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient*, Editions Gallimard, Œuvres Complètes, t. II, Paris, 1984.
- Nerval, Gérard de, *Les Faux Saulniers*, Editions Gallimard, Œuvres Complètes, t. II, Paris, 1984.
- Nerval, Gérard de, *Les Filles du Feu*, Editions Gallimard, Œuvres Complètes, t. III, Paris, 1993.
- Nerval, Gérard de, *Promenades et Souvenirs*, Editions Gallimard, Œuvres Complètes, t. III, Paris, 1993.
- Nerval, Gérard de, *La Bohême Galante*, Editions Gallimard, Œuvres Complètes, t. II., 1993.
- Promenades et écritures*, Sous la direction d'A. Montandon, Presses Universitaires Blaise-Pascal, CRLM, 2006.
- Schärer, Kurt, *Thématique de Gérard de Nerval ou Le Monde recomposé*, Minard, « Lettres Modernes, 1968.
- Verlet, Agnès, *Les vanités de Chateaubriand*, Editions Droz, Genève, 2001.

Maupassant en Afrique du Nord

La carrière journalistique de Maupassant est peu connue du grand public. En effet, c'est en tant que reporter que Maupassant se rend pour la première fois en Algérie. Bien que l'Algérie soit colonisée par la France depuis 1830, des révoltes populaires contre l'occupant français persistent dans le sud algérien. De fait, l'insurrection du Sud Oranais (1881-1883) dite aussi l'insurrection de Bou-Amama, du nom du chef des rebelles, a fait couler beaucoup d'encre à tel point que Maupassant est envoyé par le *Gaulois* en 1881 afin de rendre compte de cela. L'écrivain a écrit de nombreuses chroniques qui ont été par la suite regroupées en deux recueils de récits de voyage, *Au Soleil* et *La Vie errante*, plus un recueil de lettres intitulé *Lettres d'Afrique* qui reprend en partie *Au Soleil* et *La Vie errante*. Nous nous appuyons essentiellement sur les *Lettres d'Afrique* et *Au Soleil*.

Entre 1881 et 1890 Maupassant a fait quatre voyages en Afrique du Nord pendant lesquels il a visité l'Algérie et la Tunisie. Ces voyages lui ont permis de découvrir non seulement de nouveaux pays mais aussi de mieux apprécier et connaître la population arabe. Enfin, Maupassant fait un état de la situation coloniale tout en critiquant la politique coloniale française.

De l'Algérie vers la Tunisie : Ahlème Charfeddine est doctorante à l'Université de Tunis. Sa thèse, sous la direction d'Emna De la ville vers le désert : Beltaïef, s'intitule « L'Espace lisse dans les récits africains de Maupassant, ». Déjà, à l'Université de

Maupassant a une réelle obsession pour Reims Champagne-Ardenne, elle avait traité pour l'Afrique ainsi que le montrent les premières son DEA « Le Désert dans la littérature française du lignes des *Lettres d'Afrique* : « Voir l'Afrique XIXème siècle de Chateaubriand à Maupassant ». était un de mes vieux rêves ; et je voulais la L'auteur de Boule-de-suif, jeune journaliste, est envoyé par Le Gaulois en 1881 pour couvrir les voir, cette terre du soleil et du sable, en plein insurrections de Bou Amama. C'est un Maupassant été, sous la pesante chaleur, dans l'éblouisse- toujours découvreur d'espaces, de contrastes ment furieux de la lumière. » (p.49) Maupas- esthétiques mais aussi de heurts sociaux qu'elle sant prend le bateau de Marseille pour se nous présente dans cette communication intitulée rendre en Algérie. *Au Soleil* rend compte Maupassant en Afrique du nord.

uniquement du voyage en Algérie à travers différentes villes comme celles d'Alger, de Boukhrari, de Bougie, de Saïda ou de Constantine alors que *La Vie errante* raconte le voyage en Algérie et en Tunisie. Le recueil de lettres *Lettres d'Afrique*, qui reprend en partie *Au Soleil* et *La Vie errante*, raconte ses séjours en Algérie et en Tunisie. En Algérie, il visite plusieurs villes dont celles que nous avons déjà citées puis il se dirige vers le Sud, vers le Mzab et va jusqu'au Sahara. Ensuite, pour aller en Tunisie, il prend le train qui passe par Souk Ahras, l'ancienne Thagaste, ville natale de Saint-Augustin et Madaure, ville natale d'Apulée. En Tunisie, il visite Tunis, Hammamet, Enfidha, Hergla, Mahdia, Kairouan et enfin la ville de Sousse. Nous citons les villes et régions que Maupassant a visitées uniquement pour avoir une idée des lieux qu'il a visités et non dans le but de reconstituer le parcours de l'écrivain. D'une part, les parcours racontés dans les textes ne correspondent pas aux vrais voyages que Maupassant a réellement accomplis. D'autre part, à l'intérieur même d'une même œuvre, le trajet n'est pas toujours vraisemblable, car il ne correspond pas toujours à la réalité géographique des villes visitées.

Il reste bouche bée devant la beauté de la ville d'Alger qui est ainsi décrite dans les *Lettres d'Afrique* :

« Rien n'est joli comme cette ville. C'est un rêve. De la pleine mer, elle apparaîtrait comme une tache blanche qui grandit. On approche, la ville s'étend ; devient distincte. [...].

De la pointe de la jetée, le coup d'œil sur la ville est un ravissement. On regarde extasié cette cascade éclatante de maisons dégringolant les unes sur les autres du haut de la montagne jusqu'à la mer. On dirait une écume de torrent, une écume d'une blancheur folle, et de place en place, comme un bouillonnement plus gros, une mosquée éclatante luit sous le soleil.¹⁶⁰ »

A plusieurs reprises dans le corpus, il insiste sur la beauté éclatante d'Alger et sur sa blancheur immaculée. Il s'intéresse aussi aux ruines romaines qui sont très nombreuses en Tunisie :

« Nous nous approchons encore de la mer, ou plutôt d'un vaste étang qui s'ouvre sur la mer. Avec ma lunette-jumelle j'aperçois dans l'eau des flamands, et je quitte la voiture afin de ramper vers eux entre les broussailles et de les regarder de plus près. [...]. Ce grand étang servait autrefois de refuge aux flottes des habitants d'Aphrodisium, pirates redoutables qui s'embusquaient et se réfugiaient là.

On aperçoit au loin les ruines de cette ville, où Bélisaire fit halte dans sa marche sur Carthage. On y trouve encore un arc de triomphe, les restes d'un temple de Vénus et d'une immense forteresse. Sur le territoire de l'Enfida, on rencontre ainsi les vestiges de dix-sept cotés romaines. Làbas, sur le rivage, est Hergla, qui fut l'opulente Aurea Coelia d'Antonin, et si, au lieu d'incliner vers Kairouan, nous continuions en ligne droite, nous verrions le soir du troisième jour de marche, se dresser dans une plaine absolument inculte l'amphithéâtre de Ed-Jem, aussi grand que le Colisée de Rome, débris colossal qui pouvait contenir 80,000 spectateurs. » (p.202)

Maupassant donne le nom antique de nombreuses villes algériennes ou tunisiennes. Par exemple, ici, il décrit *Aphrodisium*, l'actuelle Mahdia, qui compte bien une forteresse, un arc de triomphe au bord de la mer. *Aurea Coelia* est le nom romain de l'actuelle Hergla, ville côtière du Sahel tunisien. L'écrivain est impressionné par l'amphithéâtre d'El-Jem, l'antique *Thysdrus*, qu'il compare à celui de Rome.

Dans notre corpus, nous remarquons que le voyageur prend toujours la direction du Sud, en se dirigeant vers le désert du Sahara. De fait, Maupassant rêve depuis toujours de voir le désert :

« C'est le Midi du désert, le Midi épandu sur la mer de sable immobile et illimitée qui m'a fait quitter les bords fleuris de la Seine, chantés par Mme Deshoulières, et les bains frais du matin, et l'ombre verte des bois, pour traverser les solitudes brûlantes du Sahara. » (p.49)

Cette citation résume bien l'image que Maupassant nous donne du désert. Le désert est souvent comparé à la mer d'une part ; d'autre part, il se caractérise par son étendue immense et par sa chaleur insoutenable. Le désert fascine Maupassant :

« C'est tous les jours, aux mêmes heures, le même spectacle : le feu mangeant un monde ; et, sitôt que le soleil s'est couché, la lune, à son tour, se lève sur l'infinie solitude. Mais, chaque jour, peu à peu, le désert silencieux vous envahit, vous pénètre la pensée comme la dure lumière vous calcine la peau ; et l'on voudrait devenir nomade à la façon de ces hommes autour de vous qui changent de pays sans jamais changer de patrie, au milieu de ces interminables espaces toujours semblables. » (p.149-150)

La comparaison du soleil avec le feu insiste sur l'intensité de la chaleur. Le groupe binaire « vous envahit, vous pénètre » met en avant la fascination de l'auteur pour le désert. Le désert est associé à l'infini ainsi que le montre l'expression « ces interminables espaces ». Par ailleurs, l'auteur emploie plusieurs fois le terme « solitudes » pour nommer le désert comme, par exemple, dans *Au Soleil* : « les solitudes ardentes ¹⁶¹ » (p.5), « les solitudes jaunes » (p.158) et « les solitudes désolées » (p.133). Cette expression met en avant le fait que le désert n'est pas un espace très fréquenté. Voilà

¹⁶⁰ Maupassant (Guy de), *Lettres d'Afrique [Algérie-Tunisie]*, Paris, La Boîte à Documents, [1894], 1997, coll. « Ivoire », Présentation de Michèle Salinas, p.51

Les références aux œuvres de Maupassant ne seront signalées qu'une seule fois. Par la suite, seuls les numéros de pages seront indiqués.

¹⁶¹ Maupassant (Guy de), *Au Soleil*, Paris, Paul Ollendorff, [1884], 1897, p.5

une des raisons pour laquelle Maupassant est attiré par le désert et par l'Afrique tel que l'explique Michèle Salinas, dans sa présentation des *Lettres d'Afrique* :

« [Maupassant] se sentait irrésistiblement attiré vers l'Afrique par un impérieux besoin de solitude. » (p.17).

Pour Maupassant, la solitude est une nécessité comme le souligne l'expression « impérieux besoin ».

Un parcours exténuant :

Nous allons rendre compte des conditions dans lesquelles se fait le voyage. Le voyageur emploie certes plusieurs moyens de transport tout au long de son périple comme le bateau, le train et la voiture à chevaux mais il marche aussi à pied ou monte à cheval. Ce périple n'est pas de tout repos pour plusieurs raisons. D'abord, les routes ne sont pas très praticables ainsi que le montre ce passage des *Lettres d'Afrique* :

« Cette route de Tunis à Kairouan est stupéfiante à voir. Loin d'aider au passage des gens et des voitures, elle le rend impossible, crée des dangers sans nombre. On a détruit le vieux chemin arabe qui était bon, et on l'a remplacé par une série de fondrières, d'arches démolies, d'ornières et de trous. Tout est à refaire avant d'avoir été fini. » (p.195)

De plus, le paysage africain est difficile à traverser car il y a de nombreux ravins, pics, cols et montagnes comme le montre cet extrait d'*Au Soleil* :

« Puis nous passons par des défilés étroits entre deux montagnes qu'on dirait incendiées depuis peu, tant elles ont la peau rouge et nue ; nous contourrons des pics, nous filons le long des pentes, nous faisons des détours de dix kilomètres pour éviter les obstacles, puis nous nous précipitons dans une plaine à toute vitesse, en zigzagant toujours un peu, comme par suite de l'habitude prise. » (p.19)

Le parcours est si difficile que le train même peine à avancer :

« Nous montons encore. La locomotive souffle, râle, ralentit sa marche, s'arrête. Trois fois elle essaye de repartir, trois fois elle demeure impuissante. Elle recule pour prendre de l'élan, mais reste encore sans force au milieu de la pente trop rude.

Alors les officiers font descendre les soldats qui, égrenés le long du train, se mettent à pousser. Nous repartons lentement au pas d'un homme. » (p.33-34)

A cela, il faut ajouter la chaleur caniculaire du climat africain à laquelle ne résistent ni les hommes ni les machines. La chaleur du soleil est de nouveau comparée à un feu :

« Le sirocco devient intolérable, nous jetant à la face l'air enflammé du désert ; et, parfois, à l'horizon, une forme vague apparaît. On dirait un lac, une île, des rochers dans l'eau ; c'est le mirage. Sur un talus, voici des pierres brûlées et des ossements d'homme : les restes d'un Espagnol. Puis, d'autres chameaux morts, toujours dépecés par des vautours. » (p.35)

Le soleil est si puissant et l'eau se fait si rare que le voyageur voit des mirages comme nous venons de le voir. Le désert est présenté comme un espace inhospitalier où le voyageur risque de mourir de soif. De plus, la mort plane sur cet espace infernal tel que le montrent ces cadavres d'hommes et d'animaux. Mais ces derniers ne sont pas morts de soif comme nous pouvons le croire. Ils ont été tués par les indigènes rebelles. En effet, le désert est présenté comme un espace dangereux. A cause des insurrections qui sévissent dans le désert, Maupassant est toujours accompagné par des officiers français ou par des indigènes comme l'explique ce passage d'*Au Soleil* :

« Un désir me tenait toujours, celui d'aller plus loin. Mais, tout le pays étant en guerre, je ne pouvais m'aventurer seul. » (p.32).

Non seulement le pays n'est pas sûr mais il est aussi très facile de se perdre en route, car il n'y a aucune carte géographique précise comme le montrent ces extraits des *Lettres d'Afrique* :

« Je vous parlerai incessamment de ce pays, dont il n'existe même aucune carte et que bien peu de voyageurs ont visité. Les officiers des bureaux sont presque les seuls à le connaître. C'est avec deux officiers que je pars. » (p.106)

Et : *« Depuis huit jours, j'errais à cheval à travers les plaines d'alfa, les longs espaces pierreux et les dunes, en compagnie de deux officiers qu'on m'avait autorisé à accompagner dans une excursion topographique. » (p.228)*

Durant ce long trajet, le voyageur fait de nombreuses haltes afin de se reposer.

Une pause s'impose :

Le voyageur s'octroie plusieurs pauses pour se reposer de son long voyage. Il trouve des auberges ou des caravansérails sur son chemin surtout dans les villes. Mais dans le désert, ils dorment le plus souvent à la belle étoile comme le montre cet extrait d'*Au Soleil* :

« Puis on se coucha sur les tapis devant les tentes, la chaleur ne permettant pas de rester dessous. Et nous avions, l'un devant nous, l'autre derrière, ces deux voisins étranges : le sable houleux comme une mer agitée et le sel uni comme une mer calme. » (p.152)

En effet, il dort sous la tente et la plupart du temps, il est invité par les autochtones. Maupassant décrit de nombreuses scènes d'hospitalité arabe en expliquant que l'hospitalité est un devoir sacré chez les Arabes comme dans les *Lettres d'Afrique*, où il explique que l'hôte est accueilli sous la tente du chef et on lui offre « l'alfa et la diffa » (p.117) qui est la nourriture pour les bêtes et pour les hommes. La *diffa* qui est le repas offert aux hôtes suit un rituel bien précis qui commence par un café puis par quatre plats qui sont le mouton rôti, un potage, un ragout de viande et un couscous. En fin de repas, des « petits gâteaux au miel, feuilletés » (p.121) sont servis. Il arrive que l'hôte assiste à des spectacles comme la fantasia ou des danses comme celle des Aïssaoua. Ces scènes d'hospitalité permettent au voyageur de mieux connaître l'Autre, l'Arabe :

« Nous avons couché chaque soir sous la tente, au milieu des tribus, vécu de leur vie, et mangé leur nourriture pendant vingt jours consécutifs ; j'ai donc pu me faire une idée exacte de ce qu'est l'Arabe chez lui. » (p.117)

Effectivement, Maupassant décrit les caractères, les mœurs et le mode de vie des Arabes comme nous le verrons dans le point suivant. Mais ce moment de repos est aussi l'occasion de prendre la plume et d'écrire comme dans ce passage d'*Au Soleil* : « Comme j'avais peu marché dans la journée, j'écrivis une partie de la nuit. » (p.134). C'est un des très rares passages où Maupassant fait référence à l'acte d'écrire.

La découverte de l'Arabe :

Une fascination pour l'Autre, l'Arabe :

Maupassant admire le mélange des peuples qui vivent tous ensemble en société. Il décrit par exemple la population cosmopolite de Tunis dans les *Lettres d'Afrique* :

« L'Orient commence à Tunis, la première ville africaine qui ait le caractère si particulier des cités orientales. Ici nous sommes en Afrique, dans l'ancienne Africa romaine, où se rencontrent, se frôlent et se mêlent les espèces d'hommes les plus différentes.

A côté des anciens Berbères, de l'Arabe nomade des tribus, de l'Arabe travailleur des oasis, des portefaix de Biskra (Biskris), des marchands de toutes sortes du Mزاب (Mozabites), du Kabyles agriculteur, vêtus de flanelle de laine ou de soie blanche et coiffés du turban, on rencontre le Maure (Arabe des villes) promenant à petit pas son gros ventre et ses gros mollets dans la veste de drap, [...], l'Espagnol noir, poilu, actif et malpropre, le Maltais lourd et querelleur, le Juif à la barbe frisée, et le colon français qui guide l'allure, le démarche et le vêtement de la patrie. » (p.166)

Ce brassage des populations attise la curiosité de l'écrivain. Cela souligne la tolérance de la société qui est constituée de personnes de diverses origines d'une part et cela met en relief la richesse des couleurs. Dans un autre passage, l'auteur insiste sur le caractère coloré de Tunis, « capitale éblouissante d'Arlequin » « où pullule la population la plus colorée, bigarrée, drapée, pavoisée, miroitante, soyeuse et décorative, de tout ce rivage oriental » (p.183) Cela est pittoresque au sens propre du terme c'est-à-dire digne d'être peint. D'ailleurs, plusieurs tableaux orientalistes mettent en scène la population orientale dans ville ou dans le désert.

De plus, Maupassant est fasciné par le mode de vie des Arabes qui vivent sous les tentes comme nous pouvons le voir dans cet extrait des *Lettres d'Afrique* :

« *Et si vous saviez comme on est loin, loin du monde, loin de la vie, loin de tout, sous cette petite tente basse qui laisse voir, par ses trous, les étoiles et, par ses bords relevés, l'immense pays du sable aride !* » (p.149)

Il insiste sur la notion de bien-être lié à la vie nomade et au désert. Par ailleurs, l'écrivain explique à quel point la religion musulmane est présente dans la vie quotidienne des indigènes. Dans ce passage des *Lettres d'Afrique*, il décrit la prière collective à la mosquée :

« *Tout est simple, tout est nu, tout est blanc, tout est doux, tout est paisible en ces asiles de foi, si différents de nos églises décoratives, agitées, quand elles sont pleines, par le bruit des offices, [...]. Sans cesse, des Arabes entrent, des humbles, des riches, le portefaix du portier l'ancien chef, le noble sous la blancheur soyeuse de son burnous éclatant. Tous, pieds nus, font les mêmes gestes, prient le même Dieu avec la même foi exaltée et simple sans pose et sans distraction.* » (p.175)

L'écrivain insiste sur l'égalité des hommes devant Dieu lors de la prière, qu'ils soient riches ou pauvres. Il a assisté aussi au mois de Ramadan qui est le mois sacré du jeûne chez les musulmans. Il le définit ainsi :

« *Le Ramadan dure trente jours. Pendant cette période, aucun serviteur de Mahomet ne doit boire, manger ou fumer depuis l'heure matinale où le soleil apparaît jusqu'à l'heure où l'œil ne distingue plus un fil blanc d'un fil rouge.* » (p.107)

La dépréciation de l'Arabe :

Les indigènes ont un caractère extrême, capable du meilleur comme du pire. Maupassant a mis en avant l'hospitalité et la générosité des Arabes, par exemple, et pourtant il insiste aussi sur leurs défauts, comme le mensonge ou la malhonnêteté comme ici, dans les *Lettres d'Afrique* :

« *Toute notion de justice disparaît dès qu'on met le pied ici ; toutes les règles ordinaires sont renversées, toute droiture est inconnue ; toute raison est bafouée, toute question devient insoluble par la faute des intéressés.* » (p.85)

Il dénonce leur fatalisme et leur fanatisme comme le montre ce passage où il explique les conséquences du Ramadan sur les indigènes :

« *Et ceux-là des Arabes qu'on croyait civilisés, qui se montrent en temps ordinaire disposés à accepter nos mœurs, à partager nos idées, à seconder notre action, redeviennent tout à coup, dès que le Ramadan commence, sauvagement fanatiques et stupidement fervents.* » (p.108)

Le fanatisme est mis en relief par le groupe binaire final « sauvagement fanatiques et stupidement fervents ». Ils vivent comme des primitifs, loin de tout progrès et de toute civilisation :

« *Et c'est une chose remarquable que toute industrie reste étrangère à ce peuple. Il sait à peine coudre les peaux de bouc pour emporter l'eau, et il emploie, en toutes circonstances, des procédés tellement primitifs qu'on en demeure stupéfait.* » (p.119)

La simplicité dans laquelle vivent les autochtones suscite certes de nombreuses fois une certaine admiration chez l'écrivain. Pourtant, la plupart du temps, il les dépeint comme des êtres primitifs voire des bêtes comme nous pouvons le voir dans ce passage :

« La cité entière, d'ailleurs, cette pauvre cité de terre délayée, fait songer à des constructions d'animaux quelconques ; à des habitations de castors, à des travaux informes accomplis sans outils, avec les moyens que la nature a laissés aux créatures d'ordre inférieur. » (p.156)

Les habitations des indigènes sont ici comparées à celles d'animaux comme les « castors ». Après cette comparaison dégradante, il emploie l'expression « créatures d'ordre inférieur » qui souligne l'orgueil de l'occidental qui se voit supérieur aux autres races et peuples. Cela nous amène à traiter d'un point important chez Maupassant : la colonisation.

La politique coloniale française :

Le contexte historique :

Il faut rappeler le contexte historico-politique. L'Algérie est colonisée depuis 1830 et en 1881 éclatent des insurrections dans le sud du pays. Elles font couler beaucoup d'encre. Maupassant vient sur place pour faire état de la situation ainsi qu'il l'explique dès les premières pages des *Lettres d'Afrique* :

« Donc, en traversant l'Algérie, province par province, je m'efforcerai de saisir, si c'est possible, la situation exacte où se trouvent le colon et l'indigène. Je le ferai sans parti pris pour l'un ou pour l'autre, sans tendresse pour l'Arabe et sans enthousiaste pour le sabre français. » (p.50)

En effet, il se rend dans les villes et régions où la révolte bat son plein comme Ksar Boukhrari, Saïda, le Sud oranais ou la Kabylie :

« Comme je vais aller vers le Sud, à Saïda, et Géryville même (si c'est possible), enfin dans tous les pays révoltés, il n'est peut-être pas inutile de dire quelques mots de cette insurrection dont on fait à Paris beaucoup trop de bruit.

Les faits sont simples. Une grande agitation religieuse remuait depuis longtemps toutes ces contrées. Le soulèvement devait avoir lieu cette année. Un fait, la famine, l'a en même temps, précipité et circonscrit.

Rien ne peut donner une idée de l'intolérable situation que nous faisons aux Arabes. Le principe de la colonisation française consiste à les faire crever de faim. » (p.65)

Maupassant rend compte des soulèvements indigènes et des affrontements contre l'autorité française qui sont de réels faits historiques avec beaucoup de précision comme le massacre des alfatiers espagnols ou les incendies en Kabylie. Ces révoltes sont menées par Bou-Amama que l'autorité française n'arrive pas à saisir. Le chef des insurgés, le Cheikh Bou-Amama, luttera pour l'indépendance de son pays jusqu'à sa mort, en 1908. Maupassant suivra de près les faits et actes de ce dernier et écrira de nombreux textes à son sujet comme en témoigne notre corpus.

Les colonisés :

Maupassant prend la défense des colonisés en dénonçant les mauvais traitements qui leur sont faits comme dans cet extrait des *Lettres d'Afrique* :

« Les soldats, qui ont besoin d'avancement, autant que nous avons besoin de calme, ont répandu et fait accepter par tout le monde cette doctrine que l'Arabe demande à être massacré ; et on le massacre à toute occasion. Quand on manque d'occasion, on le bat comme plâtre, on le pille, on le ruine et on le force à mourir de faim. L'Arabe demande à vivre et il ne se révolte guère jusqu'à la dernière extrémité.

J'ai vécu pendant des années au milieu des Arabes et surtout au milieu des Kabyles, et j'affirme qu'il n'y a de population plus douce, plus soumise et plus résignée aux abominables traitements que nous lui infligeons. » (p.58)

Dans la deuxième phrase, la série de verbes « bat », « pille », « ruine » et force à mourir » insiste sur l'injustice dont les autochtones sont victimes. D'ailleurs, les compléments d'objet « le » vont aussi dans ce sens. Cette violence contraste avec l'attitude des Arabes et des Kabyles que Maupassant décrit ici comme doux et soumis ainsi que le souligne le groupe ternaire « plus douce, plus soumise et plus résignée ». Maupassant dénonce aussi l'expropriation des terres aux autochtones :

« Il [le colon] part. Il trouve là-bas, dans un village toute une famille installée sur la concession qu'on lui a désignée. Cette famille a défriché, mis en rapport ce bien sur lequel elle a toujours vécu. Elle ne possède rien autre chose. Il l'expulse ; elle part résignée, puisque c'est la loi française. Mais ces gens, sans ressources désormais, gagnent le désert et deviennent des bandits. » (p.59)

Les habitants sont expulsés de leurs terres sous prétexte que « c'est la loi ». Maupassant explique que ces injustices sont à l'origine des révoltes algériennes.

Il est vrai que Maupassant traite longuement et majoritairement de l'Algérie mais il parle aussi de la Tunisie qui est sous protectorat français depuis 1881 et dont la colonisation se fait différemment selon lui comme le montre la première phrase de la lettre « Promenade à travers Tunis » :

« Les Français semblent avoir apporté à la conquête et surtout à l'annexion morale de la Tunisie un esprit politique dont ils ont rarement fait preuve dans leurs actes de colonisation. » (p.189)

De fait, l'écrivain explique que la colonisation se fait en douceur : le rapport avec le colonisé est différent :

« L'extrême douceur, la modération excessive, les égards exagérés que les envahisseurs ont témoignés aux envahis, dont ils ont fait respecter les droits, la religion et rempli la bourse, ont amené en peu de temps une réaction si absolue qu'on ne trouve ici aucune trace d'animosité du protégé contre le protecteur, aucun de ces symptômes de mécontentement, d'irritation, de révolte, si fréquents, si sensibles encore partout en Algérie.

La langue française, que presque personne ne parlait il y a dix ans, s'est tellement répandue qu'on l'entend à présent partout, alors que la langue italienne est en train de disparaître. » (p.190-191)

Nous comprenons que le journaliste n'est pas absolument contre la colonisation. Il souhaite qu'elle se fasse dans certaines conditions. Pourtant, dans certains passages, il se montre bien plus radical comme le montre ce passage des *Lettres d'Afrique* :

« Je veux parler de la destruction de la koubba de Sidi-Cheikh par le colonel Négrier. Vous êtes en France on ne peut plus mal placés pour juger cette action et pour en apprécier les conséquences. [...].

Immédiatement, on met en avant les grands mots de profanation, de respect des religions, etc., etc. Quand on a tant de sentiments en réserve, il ne faut pas se faire conquérant. Comment ! vous envahissez ce pays par le droit des armes, vous fusillez les soi-disant révoltés qui ne font, en somme, que défendre leur patrie (je ne m'indigne pas, c'est votre droit d'envahisseurs). [...]. Et après n'avoir respecté ni la vie, ni la fortune, ni les demeures des habitants, vous allez respecter quoi ? leur religion ! C'est-à-dire votre grande ennemie, votre ennemie, votre ennemie acharnée et implacable.

Mais vous oubliez que vous vous trouvez en face d'un peuple de fanatiques, rien que de fanatiques ; que, pour en venir à bout, c'est leur religion qu'il faut frapper, qu'il faut abattre ; que leur religion seule les soulève chaque année contre vous.

[...] Si on voulait attaquer dans leurs racines les incessantes rébellions de tous les Mahométans, il faudrait aller à La Mecque, prendre la ville sainte, anéantir le tombeau du Prophète lui-même et jeter sa pierre noire au fond de l'Océan. [...]. Et ils ne s'exaspéreraient pas. Ils ne se lèveraient point en masse, ils baisseraient le front, résignés, atterrés, anéantis, et répétant : « C'était écrit ! » » (p.135-137)

Ici, Maupassant exprime son opinion sur la destruction du marabout de Sidi-Cheikh qui a suscité beaucoup de critiques. Il explique qu'il faut venir à bout de la religion des Arabes car elle est à l'origine des soulèvements des peuples indigènes selon lui. La situation injuste vécue par les indigènes les pousse à suivre Bou Amama par fanatisme religieux. Pour lui, la religion est responsable de tous les maux.

En conclusion, Maupassant s'est rendu en Afrique du Nord lors des insurrections algériennes pour en rendre compte. Il s'agit d'un voyage long et épuisant pour plusieurs raisons comme la mauvaise qualité des routes, le climat caniculaire, le paysage escarpé et tortueux et l'insécurité. Il se dirige toujours en direction du désert qui l'attire et qui est le pouls des insurrections indigènes. Il a vécu au milieu des populations indigènes que ce soit en ville ou dans le désert. Il loue leur hospitalité. Il décrit l'Arabe tantôt avec admiration tantôt avec mépris. S'il prend parti pour l'Arabe contre le colonisateur français, il se montre toutefois bien radical dans certains propos où il n'hésite pas à qualifier l'Autre d' « être inférieur » et demande des moyens radicaux pour venir à bout des soulèvements indigènes.

Ahlème Charfeddine

Aller en pèlerin

la poésie sous les pas d'un marcheur ?

À la mémoire de Géraldy Leroy,

*Étoile du matin, inaccessible reine,
Voici que nous marchons vers votre illustre cour,
Et voici le plateau de notre pauvre amour
Et voici l'océan de notre immense peine. (...) La
route nationale est notre porte étroite. (...)
Nous n'avancions jamais que d'un pas à la fois.*

Tout est dit là, de ce pèlerinage que Charles Péguy entreprit dans l'été 1912, depuis Lozère en Vallée de Chevreuse jusqu'à la cathédrale de Chartres : d'abord le but de son voyage – se rendre vers un lieu sacré ; ensuite sa marche - vaillante et rythmée, un pied devant l'autre ; l'espace aussi - si plat que la Beauce traversée devient mer infinie ; et le motif, enfin: prier, et offrir à la Vierge une souffrance débordante, profuse.

L'offrir ou la dompter par la marche forcée, **Professeure de classes préparatoires au lycée** ne plus la porter seul, en tous cas. **Pothier à Orléans, Nicole Laval Turpin connaît** « Immense » est la « peine » comme l'**horifinement le monde littéraire de la Belle époque**. zon, et « le plateau » qui s'offre au regard se **Auteure d'une thèse sur Hélène Picard** -

fait objet sans bord où déposer et exposer son **contemporaine et amie de Colette**, - elle a **publié des articles sur la spirituelle Myriam Harry, sur épuisement**. Enfin, union inattendue, la route **les stratégies des femmes de lettres, les revues et plane se mue en voie de sublimation, « porte les prix littéraires. Elle anime, avec Dominique étroite »** vers un espace tout spirituel. Dans **Bréchemier, les Colloques de Mix-cité**. cette *Présentation de la Beauce à Notre- Aujourd'hui, c'est d'un poète marcheur qu'elle*

Dame de Chartres – c'est le titre du poème - nous **entretient, le Péguy des Tapisseries, montrant comment l'humilité s'y fait rythme, et** la topographie, la foulée, la prière et la pensée **comment ce rythme tisse la strophe se** révèlent absolument liées, en cohésion profonde et inaltérable.

Ainsi, les 89 strophes de cette « tapisserie » que le pèlerin composa de mémoire, jaillies de quelques nuits à peine en décembre de la même année, incarnent la nécessité répétitive de l'avancée **et** de la prière, le pas scandant la méditation, méditation soutenue à son tour par l'appui au sol du soulier. Indissociables, le pied du marcheur et le pied syllabique de l'alexandrin, deux réalités bien concrètes, ouvrent à une autre dimension : la grâce de la poésie et de la foi. Observons comment un chemin devient poème en gestation, et offrande spirituelle.

L'histoire d'un pèlerinage, et le choix de Péguy

L'année 1912

Catholique sans sacrements, civilement marié, Péguy avait recouvré la foi quelques années plus tôt. Quand son fils Pierre, enfant fragile, contracta en février une violente fièvre typhoïde, il fit le vœu d'aller à Chartres obtenir de Notre-Dame sa guérison. « Mes enfants ne sont pas baptisés ; à la Vierge de s'en occuper », confie-t-il à Charles de Peslouan¹⁶². Il souhaite prier aussi pour René Bichet, jeune ami de 20 ans victime d'une overdose de morphine¹⁶³. Mais ces urgences en voilent d'autres, plus intimes encore : traversé par une intense fécondité d'écriture¹⁶⁴, devenu un étranger dans son foyer, recru de difficultés financières aux *Cahiers de la quinzaine*, déchiré enfin par une secrète passion pour Blanche Raphaël, une collaboratrice, mais se voulant fidèle au nom de sa foi, il se trouve au-delà de tout épuisement. Au point de différer son départ pour Chartres, seule alternative pourtant propre à l'apaiser: marcher comme on prie, comme on s'exorcise, comme on bouge pour ne pas sombrer, et ne plus subir. Choisir le mouvement pour calmer la turbulence intérieure.

Pourquoi Chartres ?

Le choix de la destination relève à ses yeux de l'évidence. Péguy se sent du pays :

Nous sommes nés au bord de ce vaste plateau Dans l'antique Orléans sévère et sérieuse (...)

*Nous sommes nés au bord de votre plate Beauce*¹⁶⁵...

La cathédrale l'avait ébloui dès sa découverte, en 1900, après des jours de manœuvres en tant que réserviste. Au point de déclarer plus tard à Joseph Lotte : « Chartres est ma cathédrale » ; « J'y ai

¹⁶² Chanoine Marcel Bergonnier, *Mémoire dédié à Germaine Péguy*, p.3, Centre Péguy, Orléans.

¹⁶³ Il évoque dans les strophes 72-75 de sa *Présentation* « ce pauvre garçon », décédé de ce mal en décembre de la même année.

¹⁶⁴ Paraissent successivement *Le Mystère de la charité Jeanne d'Arc* et *Notre jeunesse* en 1910, *Le Porche du Mystère de la deuxième vertu*, en 1911, *La Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc*, en 1912. Il prépare *L'Argent* pour les *Cahiers de la quinzaine*, pamphlet qui paraîtra en 1913.

¹⁶⁵ Toutes les citations poétiques sont issues de *Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres*, dont le texte intégral se trouve en annexe du présent document.

reçu des grâces inouïes ¹⁶⁶». Elle l'envoûtait au point qu'il rêva d'y être enterré, au terme de sa marche terrestre...

La foulée et la foi

Enfin, un pèlerinage à pied convenait ô combien à l'homme Péguy. Son énergie, sa tension intellectuelle constante, son besoin d'éprouver, au travers de l'effort physique, le travail de sa conscience autant que l'existence de soi, tout le poussait à cette dynamique que d'aucuns nomment cheminement. Exceptionnel piéton (À 39 ans, il pouvait parcourir 8 kilomètres en 70 minutes), fantassin remarquable dans la guerre, il aimait plus que tout se déplacer à pied, dans Paris surtout, et même jusqu'à Suresnes vers l'imprimerie des *Cahiers*. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait choisi une telle forme de prière, de « récapitulation existentielle¹⁶⁷ », tout en ignorant qu'il mourrait 14 mois plus tard. Or il fallait parcourir 72 kilomètres, du logis à la cathédrale, pour en revenir très vite, soit 144 kilomètres en 76 heures à peine ! Cette folle avancée fut vécue en effet dans une sorte de fièvre. Elle commença le vendredi 14 juin à 9 heures ; et Péguy était de retour dès le lundi 17, à 13 heures, pour retourner travailler à ses *Cahiers de la quinzaine* le lendemain matin... Alain-Fournier, parti à ses côtés, ne résista pas à une telle cadence au-delà du premier soir : il abandonna son ami à Dourdan.

Cette force puissante est inhérente à son être : en marchant, le poète dit des vers, comme un mantra, comme un métronome. Après ses pèlerinages (car il refit le même à pied l'année suivante), il ne sut plus se déplacer que lesté d'un rythme intérieur. Ainsi en témoigne Romain Vaissermann :

Péguy est demeuré fidèle au chapelet de ses pèlerinages, aux Ave Maria de sa route. Les Ave Maria, ainsi qu'il l'a dévoilé, il les a semés nombreux, après Chartres, en parcourant les rues de Paris, il les a égrenés du haut des impériales d'omnibus¹⁶⁸.

L'itinéraire et l'alexandrin

Comment, portant sa semelle en terre beauceronne, le poète fait-il éclore, dans un même creuset, la strophe écrite, le pèlerinage concret et la tapisserie d'un accomplissement ? *Une expérience vécue*

Le récit que nous offre Péguy est parfaitement vérifiable. Il l'ancre d'abord dans son existence de Parisien, son temps quotidien :

*Nous avons pour trois jours quitté notre boutique
(...)*

*Nous avons pour trois jours laissé notre négoce Et
la rumeur géante et la ville colosse.*

Dès les premiers vers, « la lourde nappe » de « l'océan des blés », puis les « greniers comblés » rappellent la saison où il partit: la mi- juin, quand les épis mûrissent, illuminant la plaine, riche pourvoyeuse céréalière de France. Les lieux-dits, les caprices du terrain, l'œil qui embrasse l'étendue beauceronne jalonnent les hémistiches comme autant de balises. Avançant

D'un pas toujours égal, sans hâte ni recours

il énumère scrupuleusement chaque bourg sur son passage, donnant au lecteur l'impression de l'accompagner, en tous cas de suivre son tracé sur une carte routière :

¹⁶⁶ M. Bergonnier, *op.cit.*, p. 5, lettre de septembre 1912, puis de mai 1914.

¹⁶⁷ L'expression est de François Haye, de l'Amitié Charles Péguy, à qui cette communication doit beaucoup, ce dont je lui sais gré.

¹⁶⁸ Romain Vaissermann, « Tentative d'élucidation de la *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres* », p.12, in *Le Porche*, bulletin de l'Association des Amis de Jeanne d'Arc et de Charles Péguy, avril 2005, n°18.

*Nous arrivons vers vous du lointain Palaiseau
Et des faubourgs d'Orsay par Gometz-le-Chatel
(...)*

*Nous avons débouché, montant de ce coteau,
Sur le ras de la plaine et sur Gometz-la-Ville Au-dessous
de Saint-Clair (...).*

Les verbes précis de l'avancée illustrent la topographie du terrain et invitent à visualiser chaque détail du relief, à emboîter le pas du pèlerin :

*Nous avons **descendu** la côte de Limours
(...)*

Le jour était en route et le soleil montait

*Quand nous avons **passé** Saint-Mesme et les autres.
(...)*

*Nous sommes **remontés** par le Gué de Longroy.
C'en est fait désormais de nos
atermolements, Et de l'iniquité des
dénivellements : Voici la juste plaine (...).*

On sait que Péguy était parti sans carte, sans tracé préalable, d'où les « atermolements » et la nécessité salvatrice, parfois, de

Consulter les poteaux aux coins des carrefours.

Et tel un voyageur consignait les menues rencontres de sa route, Péguy avec humour et rondeur donne à imaginer la chronologie du parcours grâce à ses diverses surprises : *Nous avons rencontré trois ou quatre gendarmes.*

*Ils nous ont regardés, non sans quelques alarmes...
(...)*

*Nous marchons dans le vent coupé par les autos.
(...)*

*Dans la maison amie, hôteesse et fraternelle, On
nous a fait coucher dans le lit du garçon.*

Une marche d'endurance

On aurait pu attendre, pour le témoignage d'un homme de foi si pénétré de sa « mission », des images exaltées, une tonalité lyrique dans l'aura de Notre Dame de Chartres. Or les strophes déploient un récit extrêmement concret, réaliste, terre à terre (expression plus juste que jamais !), ce qui lui confère *de facto* une puissante force. Péguy est humblement humain : il connaît le prix de l'effort physique, et les limites d'un corps éprouvé – mis à l'épreuve... - voire trop mobilisé : *Nous savons ce que c'est qu'un tronçon qui s'ajoute*

*Au tronçon déjà fait et ce qu'un kilomètre
Demande de jarret et ce qu'il faut en mettre.*

Ces trois vers sans ponctuation imagent cette voie qui n'en finit pas, alors que s'accroît la fatigue. Il est indispensable de tenir une foulée régulière, tendue vers son but, têtue comme en témoignent les 7 monosyllabes suivants :

Nous allons devant nous, les mains le long des poch[es].

La poussière au soulier, la cadence forcée, obsédante, l'épuisement deviennent les emblèmes d'une quête toujours spirituelle – magnifique paradoxe, symbole du misérable pécheur : Péguy décrit sans hésiter, au bout du chemin, le poids des membres harassés – les « faces raidies », les « raides genoux », et « dans nos pantalons nos jambes engourdis » -

*Vous nous voyez marcher sur cette route droite,
Tout poudreux, tout crottés, la pluie entre les dents.*

(...)

*Nous serons si fourbus que nous regarderons
Assis sur une chaise auprès de la fenêtre
Dans un écrasement du corps et de tout l'être
Avec des yeux battus, presque avec des yeux ronds.*

L'importance du pied est telle qu'une lecture silencieuse du poème suffit à peine : il faut l'entendre, afin de percevoir le bruit du pas sur la chaussée, augmenté par l'écho de tous les pèlerins ayant déjà, telle une légion pieuse, immémoriale, accompli le même voyage. Une fraternité de la marche renforce même cette impression de foulée dense, infinie, ininterrompue, confirmée par l'usage du pronom fédérateur « nous ». Péguy ne se conçoit jamais seul :

Vous nous voyez marcher, nous sommes la piétaille.

(...)

Mais vingt siècles de peuple et vingt siècles de rois

(...)

*Et leurs chapeaux à plume avec leur valetaille
Ont appris ce que c'est que d'être familiers
Et comme on peut marcher, les pieds dans ses souliers, Vers
le dernier carré le soir d'une bataille.*

Ce qui donne à entendre les semelles frappant le sol, c'est la virtuosité rythmique et allitérative continue. Le poète pose la césure à l'hémistiche, systématiquement, créant ainsi un balancement binaire, comme l'avancée alternée des deux pieds. Il inscrit, toujours sur le sixième temps, des rimes intérieures doublant celles de la douzième syllabe, accroissant ainsi l'impression répétitive de la marche. Voici quelques exemples de cette obsédante musicalité :

*C'est la gerbe et le blé qui ne périra **point**,
Qui ne fanera **point** au soleil de septembre,
Qui ne gèlera **point** aux rigueurs de décembre,*

(...)

*Qui ne flétrira **point** aux ardeurs de l'été,
Qui ne moisira **point** dans un hiver gâté*

(...)

*La plus haute **oraison** qu'on ait jamais portée,
La plus droite **raison** qu'on ait jamais jetée...*

On note la pesée de la rime finale en –té: la dentale sourde fortement récurrente dans tout le poème mime l'appui net et décidé qui amorce le pas d'un piéton :

*Puisqu'il est **entendu** que le bon pèlerin
Est celui qui boit ferme et **tient** sa place à **table**, Et
qu'il n'a pas besoin de faire le **comptable**.
Et que c'est bien assez de se lever **matin**.*

Enfin, la disposition des rimes, masculines et féminines alternées, imite l'avancée du pied qui relaie l'autre, sans à-coup, dans une régularité absolue. Foulée qui prend parfois une allure quasi militaire, grâce au jeu sonore du –a- ouvert et des monosyllabes de ce vers déjà cité :

Nous n'avancons jamais / que d'un pas / à la fois.

Une pensée en marche

On l'aura compris : tous ces procédés incarnant la progression pédestre invitent à accompagner aussi un travail parallèle de la psyché. Péguy ne se réduit pas au marcheur déterminé : il est dans le même temps recueilli dans une prière litanique soutenue par le rythme de son corps. Il se prépare intérieurement, se met en condition pour une rencontre avec le sacré, égrène sans doute un chapelet mental pour se présenter aux pieds de Notre Dame de la manière la plus dépouillée et la plus pure.

La cadence que l'on perçoit à chaque vers porte cette dimension-là aussi. Et pour en donner la mesure, dévoiler le poids de souffrance qui a déterminé le voyage, le poète choisit à 38 reprises la rime **-ment**¹⁶⁹ qui appesantit l'alexandrin, à l'image des obsessions à porter :

*Voici la gerbe immense et l'immense liasse,
Et le grain sous la meule et nos écrasements,
Et la grêle javelle et nos renoncements.*

(...)

*Et notre basse peur en un pareil moment
Et la juste terreur et le secret tourment
De nous trouver tout seuls par devant votre face.*

Au bout du chemin : le voyage intérieur

La révélation de Notre Dame de Chartres se fera, comme auparavant les étapes de la route, par la réalité du paysage, aperçue à hauteur de pèlerin, à l'horizon de la plaine. Et de même qu'une trop forte attente peut empêcher d'en saisir l'objet lorsqu'il se présente enfin, par une douce ironie semblable le regard de Péguy manque la première apparition de la cathédrale, pourtant guettée avec ferveur :

*Mais voici que c'est vous, reine de majesté.
Comment avons-nous pu nous laisser décevoir,
Et marcher devant vous sans vous apercevoir ?*

(...)

*Mais vous apparaissez, reine mystérieuse,
Cette pointe là-bas dans le moutonnement*

(...)

Sur le dernier coteau la flèche inimitable.

Déjà, dans ce léger hiatus entre la volonté de voir la merveille et le moment où celle-ci se dévoile, se joue tout le mystère de la grâce : ce n'est pas au pèlerin pécheur de décider de son regard vers la Vierge, mais bien à la reine divine d'en choisir l'instant juste, propice à l'âme. *La récompense et la sidération*

Et puis c'est l'arrivée... Autant les strophes passées furent marquées par la cadence dans l'espace ouvert d'une géographie, autant le terme du voyage instaure une immédiate immobilité : celle de l'épuisement, du saisissement, et de l'intense émotion. Aux verbes de mouvement succèdent ceux du repli, du recueillement, jusqu'à la tétanisation des perceptions sensorielles. Désormais seul l'espace intérieur de l'être se met à palpiter :

Et nous serons recrues, et nous contemplerons.

¹⁶⁹ Huit occurrences de plus si l'on tient compte des rimes intérieures.

(...)

Nous resterons cloués sur la chaise de paille.

*Et nous n'entendrons pas et nous ne verrons pas
Le tumulte des voix, le tumulte des pas,*

(...)

*Car nous contemplerons et nous méditerons
D'un seul embrassement la flèche sans péché.*

(...)

*Et nous n'entendrons pas et nous ne verrons pas La
ville prosternée aux pieds de vos autels.*

C'est comme si l'imposante masse minérale, par sa proximité soudaine, avait stoppé net la mécanique du pas.

Alors pourra se déployer la prière, dans l'abandon de soi, dans le relâchement, après l'extrême tension de l'effort. Sera enfin venu le moment de l'offrande, la déposition de la souffrance et de l'humaine incomplétude (l'anaphore « Voici », à 18 reprises, la souligne avec ferveur) :

Voici la nudité, le reste est vêtement.

Voici le vêtement, tout le reste est parure.

Voici la pureté, tout le reste est souillure.

Voici la pauvreté, le reste est ornement.

(...)

Voici l'unique prix de nos arrachements.

Une autre dimension : le voyage vertical

Dans son très bel essai *La Vie parfaite*, histoire de trois mystiques, ces « gens qui prennent le large » précise-t-elle, Catherine Millot¹⁷⁰ définit cette expérience spirituelle par une analogie spatiale, ce qui autorise un rapprochement avec notre poète-pèlerin :

Le large, c'est (...) l'horizon qui ne cesse de grandir. L'on peut aussi bien rester à la même place, tout n'en est pas moins élargi, comme si les murs de la prison s'étaient (...) volatilisés, abolis. L'élargissement se produit soudainement, mais c'est aussi un mouvement qui n'a pas de fin et ne peut en avoir. (...)

L'espace, cet a priori de notre sensibilité, ce cadre de toute pensée, de toute appréhension de la réalité, serait susceptible d'une transformation aussi radicale que définitive (...). Ce nouvel espace définit Dieu. Il est déiforme, il a la forme de Dieu.

Ainsi, après l'évocation lancinante de l'horizontalité beauceronne, de sa platitude sans bords – « océan des blés », « immense chape », « large éventail ouvert à tous les vents », « vaste plateau », « immense horizon », « pays plus ras que la plus rase table » - voici que s'opère un basculement, et le regard sur la plaine s'oriente désormais vers le Ciel : « cette pointe là-bas », « la flèche inimitable », « la flèche sans péché ». Ce sommet de la cathédrale est devenu « route » en quelque sorte, ascensionnelle voie qui se fait vertige et privilège :

Et les sourcils haussés jusque dedans nos fronts

suivent (...) l'unique montée ascendante et profonde.

(...)

Voici le firmament, (...)

Et vers le paradis voici l'achèvement.

¹⁷⁰ Catherine Millot, *La Vie parfaite* (Jeanne Guyon, Simone Weil, Etty Hillesum), p. 11-12, nrf Gallimard, coll. « L'infini », 2006.

Le jaillissement de la flèche et le jaillissement de la grâce ne font plus qu'un, vers le Haut.

Du rythme des pas au rythme intérieur

La fin du parcours n'arrête pas pour autant l'élan de Péguy, inhérent à son être et à sa poésie – « tapisserie » sans cesse en progression. À l'écho du pas sur le sol succède la régularité de la prière, lorsqu'enfin, le dimanche matin, Péguy a pénétré dans l'édifice afin de formuler ses demandes (pour son ami, pour son fils, pour soi-même). Se retrouvent alors la même égalité répétitive, la même austérité musicale, scandée cette fois par les vocatifs à Notre Dame, la « mère », la « reine mystérieuse », « ô Vierge », « ô reine des douleurs ». Ces apostrophes relaient tout naturellement l'ouverture du poème où brillait déjà l'invocation virginale, « Étoile de la mer », « Étoile du matin », comme les grains d'un chapelet où l'on reconnaît secrètement l'Ave Maria, « Ave maris Stella ».

L'ultime temps de ce poème voit même se confondre la réalité de la terre arpentée par le pèlerin et son accomplissement de vie terrestre. Vision magnifique de l'humilité (étymologiquement, *humus* représente la terre d'en bas) face à la majesté divine. Le latin sied alors au propos : *Et nunc et in hora, nous vous prions pour nous*

(...)

Quand nous retournerons en cette froide terre,

(...)

*Reine de Saint-Chéron, Saint Arnould et Dourdan Veuillez
vous rappeler ce chemin solitaire.*

Quand on nous aura mis dans une étroite fosse,

(...)

*Veillez vous rappeler, reine de la promesse,
Le long cheminement que nous faisons en Beauce.*

(...) Pour pleurer

*longuement notre tragique histoire Et
contempler de loin votre jeune splendeur¹⁷¹.*

Pour Péguy, l'investissement physique, toujours intense, incarne (au sens *charnel* le plus fort de ce verbe) la présence intérieure, la conscience qui agit et anime, permettant ainsi l'accès à la spiritualité, sinon au sublime. Marcel Bergonnier trouva pour cette osmose une belle formule :

Il fait bourgeonner le spirituel dans le paysage de la terre¹⁷².

Pour achever ce pèlerinage...

Il est impossible d'évoquer tous les aspects de cette œuvre majeure si l'on s'en tient à la thématique des écrivains marcheurs. Mais il apparaît que cet angle d'approche est bien essentiel. L'écrivain Claude-Louis Combet relate en ses termes une alchimie absolument unique :

J'ai éprouvé tout de suite la composante physique de la prosodie de Péguy, ses assises de chair, de respiration, de circulation de sang et souplesse de muscles. Je n'avais jamais rien lu qui fût aussi profondément engagé dans la substance du corps. (...) À aucun moment le lecteur n'était rejeté hors du champ de spiritualité chrétienne qui formait tout à la fois le sol et l'horizon du poème.¹⁷³

¹⁷¹ C'est le dernier vers du poème.

¹⁷² *Op. cit.*, p.9.

¹⁷³ Claude-Louis Combet, *Charles Péguy, l'initiation*, p.28, La guêpine, 2017.

L'on peut également, avec profit, retrouver chez d'autres esprits, un semblable canevas spirituel. Michel de Certeaux, par exemple, a cette formule admirable que n'aurait pas reniée le pèlerin de Chartres, qui mariait aussi le concret au sublime.

Est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher. 174

Enfin notre contemporain, le philosophe Jean-Christophe Bailly, conçoit pour sa part la marche comme un prélude à la gestation de la pensée et de l'écriture – une analogie qui irriguait de même les tapisseries déployées un siècle plus tôt par notre écrivain :

(...) la marche à pied (...) est l'éternel vestibule, c'est comme si avec elle on se détachait de la pesanteur pour aller quérir le point (...); même si à ces moments - là, on n'écrit pas, on est tout entier dans la frappe où le ruban sursaute (...).

Toujours est-il qu'il faut au départ un grand oui, un grand allant. Sans lui rien ne se ferait, quelque chose de physique est attaché à ce pas, une force, une force qui traverse une ombre¹⁷⁵.

Cette vigueur dans l'affirmation, cette référence à un « allant » semblent convoquer Péguy, lui qui vivait le processus de la pensée en lien avec la présence efficiente du corps. L'image fulgurante de Bailly - cette « force qui traverse une ombre » - s'ajuste au plus haut point à ce que la *Présentation de la Beauce à Notre Dame de Chartres* poétise de la première foulée à l'élévation finale.

Nicole Laval Turpin

¹⁷⁴ Michel de Certeaux, *La Fable mystique*, nrf Gallimard, 1982.

¹⁷⁵ Jean-Christophe Bailly, *Tuiles détachées*, Mercure de France, coll. « Traits et Portraits », p.116-117, Mercure de France, 2004.

Henri Calet

Sous les semelles, une poussière de souvenirs

Auteur, entre 1935 et 1956, de romans, de récits et d'articles beaucoup plus littéraires que journalistiques, Henri Calet (1904-1956) a souvent fait de ses flâneries dans Paris un point de départ. Toujours à l'écoute de ce qui se passait autour de lui, ce chroniqueur de la simplicité et du quotidien a puisé dans ses promenades parisiennes la plus grande part de sa matière.

Si pour de nombreux écrivains, la ville n'est souvent qu'un décor, une toile de fond servant de cadre et de caution réaliste à une histoire donnée, pour Calet, Paris est un lien, une sorte de dénominateur commun où chaque pas heurte un souvenir.

Ce texte se propose d'analyser plus en

détail *Le Tout sur le tout*, livre datant de 1948 où la marche prend une grande importance dans la construction même de l'ouvrage. Écrit à la première personne, *Le Tout sur le tout* propose une vision dynamique de la ville en l'appréhendant par petites touches, au hasard des promenades dans les quartiers de l'enfance et en assistant, un serrement au

Adrien Aragon mène actuellement à l'université de Toulouse un doctorat consacré à l'oeuvre et à la poétique d'Henri Calet. Il enseigne depuis 2012 la littérature française (XIXème, XXème) et les techniques d'écriture en Asie (Université Jiaotong de Xi'an et Seoul National University) et a participé à des colloques internationaux par des communications concernant Henri Calet, les techniques d'écriture out le nouveau cinéma

coeur, à la tragédie banale du quotidien de la coréen. fin des années 40.

La force des livres de Calet réside dans ce lien tissé entre l'intime et le collectif, dans ce rapport étroit entre le promeneur et la ville qu'il partage avec des millions de personnes. Les habitants de Paris fréquentent les mêmes lieux, se croisent et, ce faisant, écrivent en pointillés une histoire commune.

Ainsi, dans quelle mesure, la marche constitue-t-elle un acte créateur et permet-elle, tout en se promenant dans le temps et l'espace, d'inscrire l'objet littéraire dans le quotidien ?

Nous tenterons de répondre à cette problématique en étudiant tout d'abord la part de hasard que semble introduire le fait de marcher dans la construction de l'oeuvre. Nous observerons ensuite que la marche pour Calet est un moyen d'intégrer l'objet littéraire dans le quotidien pour finalement le dépasser et parvenir à relier l'espace et le temps.

Le hasard de la marche

Le Tout sur le tout, publié en 1948 chez Gallimard, marque un tournant dans la bibliographie d'Henri Calet. Depuis 1935, l'écrivain a vu paraître cinq ouvrages : *La Belle lurette* (1935) où un narrateur proche de Calet évoque ses souvenirs d'enfance ; *Le Mérinos* (1937) qui raconte la longue déambulation d'un ouvrier au chômage à travers Paris ; *Fièvre des polders* (1939), roman d'une décomposition familiale ; *Le Bouquet* (1945), roman de la mobilisation et de la détention durant la Seconde Guerre Mondiale et *Trente à Quarante* (1947), recueil de nouvelles écrites entre 1935 et 1945 représentant de véritables matrices des oeuvres passées.

Il est important de rappeler cette chronologie afin de saisir l'évolution décisive dont témoigne *Le Tout sur le tout* dans la façon dont Henri Calet construit ses livres. Même si l'élément autobiographique est transparent dans ses ouvrages antérieurs, la linéarité de l'histoire, le caractère clos des ensembles et la prudence nécessaire à toute lecture suffisent à les ranger du côté du romanesque. En regard de ces textes, *Le Tout sur le tout* peut alors sembler déroutant par son apparente incohérence ou, du moins, dans son aspect disparate.

Ce livre, que Calet lui-même appelait « fourre-tout », se divise en trois parties clairement identifiées et respectivement intitulées : « Les quatre veines » ; « Les bottes de glace » ; « Toute une vie à pied » qui se démarquent les unes des autres tant par leur mode d'écriture que par leurs thématiques.

« Les quatre veines » relate l'enfance d'un narrateur dans le Paris d'avant la Première Guerre Mondiale. La logique de cette promenade dans la ville et dans l'enfance s'accorde à une logique chronologique qui n'est jamais mise en défaut. Il serait facile de l'assimiler à la figure de l'auteur si Calet, dans la pudeur naturelle de celui qui ne se prend jamais trop au sérieux, ne s'ingéniait sans cesse à brouiller légèrement les pistes. Le père d'Henri Calet, qui se nommait en réalité Feuilleaubeis, devient Feuilleauvent dans *Le Tout sur le tout*. De même, si toute la famille a effectivement vécu dans le quartier des Ternes, près de la rue des Acacias, il est intéressant de constater que la rue Brunel, où vivaient encore ses parents au moment de la parution du livre, devient sous la plume de Calet, la rue Serpollet. Il s'agit donc pour lui, tout en introduisant d'infimes variations sur son histoire personnelle, de coller au plus près d'un réel collectif. Il parvient ainsi, par l'intermédiaire de références historiques, politiques et sociales précises, l'évocation de cafés-concerts réputés, en reproduisant des bribes de chansons fredonnées et en se souvenant d'une odeur d'eau de javel, à décrire l'enfance commune de toute une génération qui a pris fin en 1939.

Au moment de conclure cette première partie, Calet écrit :

Mais, encore une fois, je ne me propose point de consigner ici toute ma vie. C'est bien harassant de refaire plus de quarante ans pas à pas, je voudrais dire : contre la montre, mais je ne suis pas sûr du sens de cette locution sportive. On risque d'ailleurs de se piétiner un peu soi-même, sans le vouloir, de se marcher sur le corps, sur le coeur, et de se faire du mal, inutilement.

Non, je veux uniquement relater mes déplacements dans le temps et dans la ville, sans plus.¹⁷⁶

De fait, les multiples repères topographiques, les quartiers et les rues, sont systématiquement des points de départ d'anecdotes, des moyens d'activer la mémoire. En soulignant le risque qu'il y a à déambuler « pas à pas » dans sa ville et en soi-même, au risque de « piétiner » ses souvenirs jusqu'à les flétrir, Calet introduit par la même occasion un principe nouveau qu'il va appliquer au reste de son livre.

La première partie « autobiographique » et en apparence chronologique s'interrompt brusquement, pour laisser la place à une deuxième partie beaucoup plus déambulatoire autour des XIV^{ème} et XV^{ème} arrondissement, sans réelle diégèse, où le lecteur pensant encore se trouver aux prises avec un roman traditionnel est obligé de se questionner sur son positionnement et son éventuel conditionnement. Ainsi, la deuxième partie du *Tout sur le tout*, intitulée « Les bottes de glace », s'ouvre avec ce parallèle de la marche dans le temps et dans l'espace :

Et me voici revenu à mon lieu de départ, au XIX^{ème} arrondissement, après plus de quarante ans de marche continue, après bien des avatars, des avanies et des crochets, [...]. En somme, j'ai bouclé la boucle ; « looping the loop », ainsi que nous disions au garage de la rue des Acacias.¹⁷⁷

Après les souvenirs d'avant-guerre, ceux de la guerre et de la captivité évacués en un court paragraphe, la narration ne suit plus un cadre linéaire mais semble au contraire s'adapter aux hasards d'une déambulation en apparence improvisée. Le narrateur se déplace dans son quartier, au gré des rues, en observant et en décrivant le quotidien de ces années d'après-guerre.

La troisième et dernière partie du livre s'intitule « Toute une vie à pied ». Après la linéarité des souvenirs d'enfance et la réalité brute de la fin des années 40, la promenade semble devenir de plus en plus circulaire, favorisant une réflexion et un retour sur soi. Il découle de tout cela une

¹⁷⁶ Henri CALET, *Le Tout sur le tout*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011, p. 103.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 111.

impossibilité à résumer un livre foisonnant oscillant entre récit autobiographique, chroniques du quotidien et réflexion d'un homme arrivé à maturité avec le chaos de son siècle. Il en résulte aussi une impression de hasard heureux : on flâne dans l'existence comme dans la ville et le livre n'est que le témoin de cette baguenaude :

*De la clinique Tarnier à l'hospice de La Rochefoucauld, en passant par l'Asile Maternel de l'avenue du Maine, il y a quinze minutes à peine. J'ai mis environ quarante ans à faire ce trajet : j'ai musardé d'un asile à l'autre.*¹⁷⁸

Ce trajet de quinze minutes que l'on parcourt à pied, menant de la maternité à la maison de retraite, et décrit ici avec une ironie attachante, symbolise parfaitement le dispositif littéraire qu'Henri Calet met en place avec *Le Tout sur le tout*. Il se promène tout autant dans la ville que dans ses souvenirs ainsi qu'il le souligne trois ans plus tard dans la conclusion de son livre *Les Grandes largeurs* :

*Des souvenirs personnels, en poudre, en grains, des fragments d'histoire de France, des fraises des bois... voilà ce que l'on récolte en flânant à l'aventure dans Paris. En outre, si l'on fait attention vraiment, on perçoit à chaque pas la pulsation d'un grand coeur, sous sa semelle.*¹⁷⁹

Les pas de Calet ne suivent pas un itinéraire défini à l'avance et le caractère disparate de l'ensemble provient du fait que les deux dernières sections du *Tout sur le tout* sont en grande partie constituées de chroniques rédigées pour la presse entre 1945 et 1948. Au hasard de la marche, il met bout à bout des bribes de lui-même, d'une histoire commune, d'une ville et c'est ainsi qu'il bâtit son livre, comme il aimait à voir sa vie, à l'image d'une « mosaïque »¹⁸⁰.

2. La marche comme le moyen d'inscrire l'objet littéraire dans le quotidien

Le Tout sur le tout, construit entre autre par la juxtaposition d'articles de presse, est le résultat d'un écrivain attentif à son époque. La posture littéraire d'Henri Calet ne s'apparente en rien à celle de l'écrivain contemplant le monde depuis sa tour d'ivoire. Le point de vue de Calet se situe au niveau de la rue ; il est de peu de hauteur, ainsi qu'il le dit lui-même, « à ras d'homme »¹⁸¹. La marche et l'écriture seraient donc le moyen de se situer au milieu de ses semblables, les anonymes bien peu romanesques et trop souvent oubliés. Calet appartient à la génération des Paul Gadenne, Raymond Guérin ou George Hyvernaud, autant d'écrivains qui ont connu la mobilisation, la défaite de juin 40, la détention et qui, au sortir de la guerre, n'ont pu se ranger du côté de la narration autorisée de l'histoire récente. Au moment où la France du général de Gaulle se cherche de nouveaux héros pour supplanter les anciens, Calet fait un pas de côté. De fait, le quotidien du lendemain de la libération dans *Le Tout sur le tout* s'écrit au fil de la marche et ne s'accompagne d'aucun exploit. L'expérience banale du coin de la rue en apprend plus long sur l'époque et sur l'homme. Il est alors possible de se plonger dans la réalité du ravitaillement difficile, de ces ménages qui manquent de tout, par la simple évocation d'une file d'attente dont le narrateur n'est qu'un membre de plus :

*Voilà plus de cinq ans que l'on attend, par toutes les saisons, nous en avons pris l'usage maintenant. [...] Aussi bien, nous faisons la queue pour le lait, ou pour obtenir une salade ou pour de la glace à rafraîchir, ou bien le samedi devant l'établissement de bains, ou à la porte des cinémas. Nous sommes tout à fait aguerris.*¹⁸²

Il n'y a, dans cette constatation livrée avec simplicité, aucune accusation, aucune colère, juste la relation exacte d'une réalité brute, de l'habitude nue. La triste ironie qui clôt le paragraphe, symbole d'une illusion de progrès enterrée avec le milieu du XX^{ème} siècle, est exemplaire de cette littérature

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 272.

¹⁷⁹ Henri CALET, *Les Grandes largeurs*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2008, p. 99.

¹⁸⁰ L'image est explicitement utilisée dans *Le Tout sur le tout* à la page 271. Calet y compare son existence à une mosaïque.

¹⁸¹ Henri, CALET, *Peau d'ours*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 2011, p. 77.

¹⁸² Henri CALET, *Le Tout sur le tout*, p. 165.

« à ras d'homme » revendiquée par Calet. C'est celle qui l'oblige à troquer le « je » trop personnel du début du livre pour ce « nous » qui refuse la singularité :

*A partir d'ici, je dirai « nous » puisque je n'ai presque plus d'existence personnelle - elle est figée. Je vis comme les autres, avec les autres. [...] Nous avons la même carte d'identité, la même carte d'électeur, la même carte d'alimentation de la catégorie « M ». [...] J'ai cessé d'être un de ces fantasistes que l'on classe parmi les « isolés civils » ; je suis un des innombrables « M ».*¹⁸³

L'homme errant au hasard des rues observe donc sa propre réalité vécue par la foule des autres. Le véritable héros ne se caractérise plus par des actes de bravoure ou une idéologie quelconque. Si le narrateur est le protagoniste de son livre, il ne l'est que pour son absence de singularité, pour sa parfaite adéquation à la banalité de tous. Il pourrait poindre un certain misérabilisme de cet état de fait, un ressentiment ou du moins une amertume. Mais la retenue et la pudeur de Calet l'empêchent de sombrer dans ces facilités.

Il est un parmi les autres et, au hasard de ses détours, le narrateur se confronte à diverses situations qui mettent toutes en avant la profonde dualité de l'homme, coincé entre le sublime et le misérable. Ainsi, les « économiquement faibles », dont il fait partie, qui se pressent en hiver dans les salles de cinéma s'achètent à bon compte une heure de chaleur ; les bourgeois bien pensants mettent un point d'honneur à conduire au commissariat un tout jeune voleur de ceinture tandis qu'une foule en faction pour des navets peste contre les femmes enceintes prioritaires avant de réviser radicalement sa position après la première insulte proférée par un quidam à l'encontre de l'une d'elles. La rue de Calet est pleine de ces contradictions où se mêlent conscience aiguë, humanité, injustice, ironie et résignation. Au fil de ces déambulations, c'est la vie toute entière qui s'écoule, complexe, pleine de drames anonymes, de réalités douteuses et cyniques, mais pleine aussi d'instantanés qui réchauffent. Un film est ainsi un baume inestimable pour des adolescents déjà au travail, grandis trop vite au cours de ces années troubles, et qui se demanderont dès la fin du film comment « rassembler rapidement les quarante deux francs »¹⁹¹ nécessaires pour assister au prochain programme. De même, une promenade entre l'église, le square et la mairie du XIV^{ème} arrondissement est l'occasion de saluer l'arrivée du printemps et d'oublier pour un moment, à force de jonquilles, de robes légères et de personnes âgées assises sur des bancs, la réalité du marché noir et des prix exorbitants. Ces petits espaces de détente ne sont possibles que si l'on sait être à l'écoute et attentif au moindre signe nous venant de l'extérieur.

Marcher au fil des rues revient à se confronter à la dureté des temps mais aussi à s'exposer parfois à une infime bouffée d'enfance. Ainsi, lorsque Calet retrouve, au hasard d'une foire, la ménagerie Pezon, il déclare :

*En somme, le même spectacle qu'avant, la même odeur, la même peur, dans la même tente... Comme si le temps avait cessé de grandir, comme si rien ne s'était passé, comme si je n'avais pas grandi non plus... Tout était pezon de nouveau. Je veux dire simple et agréable.*¹⁸⁴

Cette heure de simplicité au goût tendre ne saurait peser bien lourd en regard des questions politiques et sociales qui agitent la France et des inquiétudes relatives aux divers essais nucléaires, mais se révèle malgré tout salvatrice pour le passant sans cesse poursuivi par une actualité aux relents de perpétuelle avant-guerre.

3. La marche pour relier le temps et l'espace

Face à l'incertitude profonde qui accompagne l'époque, la promenade sans but qui se développe dans *Le Tout sur le tout* pourrait finalement n'être qu'une métaphore d'une circularité généralisée et matérialisée par ce chemin de quinze minutes entre la maternité et l'hospice effectué en quarante ans. Ainsi la marche pourrait être le moyen de relier le temps et l'espace en faisant dialoguer

¹⁸³ *Ibid.*, p. 143. ¹⁹¹

Ibid., p. 154.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 177.

l'histoire individuelle, l'Histoire avec sa « grande hache », le présent immédiat et l'avenir le plus incertain. Chez Calet, la rue est le lieu de tous les syncrétismes. Et de fait, elle est le premier témoin des événements les plus divers, des grands bouleversements comme des drames intimes, et nourrit de ses multiples signifiés le promeneur laissant libre cour à ses associations d'idée. L'homme est en effet, ainsi que le dit Calet, le premier interprète et la première victime de l'Histoire. Pour celui qui se place du côté de la banalité quotidienne, force est de constater que « les grandes batailles se suivent, un combat chasse l'autre, les hommes en meurent, l'Histoire seule s'enrichit et grossit »¹⁸⁵. Deux épisodes dans *Le Tout sur le tout* mettent en scène cette présence permanente d'une Histoire qui ensanglante les rues de Paris. Au cours d'une escapade à Ménilmontant, le narrateur se retrouve par hasard sur les lieux d'une exécution d'otages de la Commune, rue Haxo.

*Du mur de la rue Haxo au mur du Père-Lachaise, d'un charnier à l'autre, il n'y a pas loin, dans l'espace ni dans le temps. Un petit charnier et un grand, un prêté pour un rendu. Dent pour dent, oeil pour oeil.*¹⁸⁶

Si le mur de la rue Haxo rend hommage aux gardes de la ville de Paris exécutés par la Commune les 24 et 26 mai 1871, celui du Père-Lachaise s'adresse aux morts de l'autre camp. Il est intéressant de relever ce que Calet écrit en 1949 dans un texte sur le XX^{ème} arrondissement et adapté pour la radio en 1952 :

*C'est la réplique, dent pour dent, le pendant, oeil pour oeil, de la plaque à la mémoire des otages de la cité de Vincennes. Et, dans la pierre qui a la même couleur et peut-être la même origine, je crus reconnaître les mêmes trous, les mêmes éraflures à plus d'un mètre du sol. [...] Du mur de la rue Haxo au mur des Fédérés il n'y a pas loin dans l'espace ni dans le temps : une demi-heure de marche sans se presser.*¹⁸⁷

La proximité des lieux et des événements, leur parallélisme et leur répétition permet à l'écrivain de démontrer la part d'interprétation échue à l'homme et à l'époque. Le promeneur attentif est donc celui qui est à même de considérer l'existence et l'Histoire dans toute leur complexité et de relativiser un récit toujours orienté. Henri Calet, en utilisant malicieusement les mêmes mots pour décrire deux lieux de mémoire se répondant, se place du côté des victimes contre toute forme de folie meurtrière. Les morts de la rue Haxo et du Père-Lachaise se mêlent alors au souvenir des otages exécutés durant la dernière guerre, « il y a quatre ans à peine »¹⁹⁶.

Tout se mêle donc dans les rues, lieux de rencontre des hommes et de l'Histoire, que nous empruntons chaque jours. Un deuxième épisode est peut-être davantage révélateur du rapport intime que Calet entretient avec elles. Apprenant que la rue Marthe où il a vécu dix ans plus tôt doit être débaptisée, le narrateur du *Tout sur le tout* décide de se rendre à la cérémonie. Arrivé sur les lieux, il déclare : « Dix ans de perdus, dix ans de retrouvés. C'est ainsi que l'on mesure le mieux son existence : pas à pas »¹⁸⁸. Là encore, Calet décrit une scène récurrente de l'après-guerre où de nombreuses rues françaises voient leur nom changer. Cette rue Marthe, qui s'appelait alors en réalité rue Jeanne, est aussi le lieu de la vie commune avec Reine, la femme du narrateur dont la mort nous est rapportée quelques pages plus loin. Il est important, pour comprendre le rapport étroit qu'entretient Calet aux lieux, au temps et aux déplacements, de s'arrêter un instant sur ces différents prénoms. De cette rue, où Calet a réellement vécu en compagnie de sa femme, il remplace le nom originel (Jeanne) par un nom fictif (Marthe) qui n'est autre que celui de son épouse véritable dont il divorcera en 1949. En retournant dans cette rue, Calet fait donc se rencontrer toute la complexité de son existence actuelle en mettant face-à-face un amour finissant avec le lieu de son commencement. Ce faisant, il évoque en quelques lignes la réalité sociale des bains-douches municipaux et des Caves économiques à l'épicier antipathique qui racontent la vie difficile de ces

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 247.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 236.

¹⁸⁷ Henri CALET, *Huit quartiers de roture*, Paris, Le Dilettante, 2015, p. 164. ¹⁹⁶

Le Tout sur le tout, p. 236.

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 255.

quartiers modestes. La petite histoire individuelle rencontre la grande dans cette rue Jeanne, devenue Marthe pour *Le Tout sur le tout*, et qui s'apprête à devenir la rue Georges Pitard, du nom d'un avocat communiste exécuté en 1941 par les allemands. Les époques et les régimes politiques changent, les villes en portent les stigmates et se donnent à lire au promeneur qui les retrouve au fil des pas. Des plaques commémoratives, des noms de rue et des souvenirs façonnent les flâneries dans un Paris multiple, de maintenant, de naguère et de jadis. Il faut prendre le temps de la marche pour sentir cela.

*Paris à la marche, Paris par les pieds, Paris sous les semelles. A chaque foulée, où que l'on aille, on fait lever une poussière de souvenirs sur ces trottoirs que l'on a usés.*¹⁸⁹

Le narrateur du *Tout sur le tout* et Henri Calet marchent sans trêve, abandonnant le récit romanesque pour quelque chose de beaucoup plus vaste et peut-être aussi d'autant plus dérisoire. La promenade confrontant le passant à une histoire intime et collective, soulignant la brièveté de la jeunesse et la permanence de la folie humaine, ne saurait être que déceptive. Calet ne nous dit pas autre chose lorsqu'il décrit son désappointement en constatant, une fois sur place, l'assèchement du lac de Saint-Fargeau, dont il projetait de faire le tour. Il s'agit de la même désillusion douce amère lorsqu'il déclare au sujet de la place du Danube qu'elle « était plus belle avant. Avant qu'[il] n'y mette le nez »¹⁹⁹. Mais cela n'a pas beaucoup d'importance et le sourire ironique qu'on imagine aux lèvres de Calet est à entendre comme une invitation.

Une promenade est une promesse, un instant de sursis, un moyen d'affermir un tant soit peu une présence au monde terriblement éphémère. Il s'agit d'un moyen comme un autre de sentir la ville, de sentir le poids du temps passé et à venir, au risque de sourire de sa petitesse. La marche est un moteur qui invite toujours à aller un peu plus loin, sans espoir de venir à bout d'un chemin qui nous dépasse certainement mais dont on espère encore un peu.

Adrien Aragon

Itinéraires de Francis Carco et André Hardellet

Le sobriquet de Piéton de Paris est à juste titre rattaché à la figure de Léon-Paul Fargue dont l'œuvre homonyme demeure l'un des textes de référence sur la déambulation urbaine dans les méandres de la capitale. Toutefois, il apparaît qu'à cette posture se rattache une postérité jusqu'à nos jours, que l'on pense par exemple à Jacques Réda, pour ne citer que l'un des plus célèbres. Il en fut d'autres dont le nom demeure viscéralement lié à la capitale : Francis Carco et André Hardellet, bien que séparés par quelques générations¹⁹⁰, partagent cette parentèle, le premier pour avoir été le principal chantre du Milieu et de ses quartiers interlopes pendant l'entre-deuxguerres, le second pour la réceptivité qui est la sienne de certains instants, aux confins de la ville et de la campagne, qui se résolvent en déchirures laissant voir une forme de stase nostalgique. C'est à la faveur de la déambulation, la même que celle prisée par Fargue, que ces deux poètes se rejoignent¹⁹¹. Et c'est à la faveur d'itinéraires éprouvés

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 219. ¹⁹⁹

Ibid. p. 245.

¹⁹⁰ On ne sait si les deux poètes se fréquentèrent ; Bernard Baritaud évoque une lettre datée du 29 août 1950 de Pierre Mac Orlan, lequel incita André Hardellet à entrer en littérature, recommandant ce dernier à Carco pour le Concours mondial de la Nouvelle au jury duquel siégeait l'auteur de *Jésus-la-Caille* (Pierre Mac Orlan. *Sa vie, son temps*, Genève, Droz, 1992, p. 374).

¹⁹¹ Cette triangulation avait déjà été suggérée par Françoise Demougin, augmentée de la figure de Mac Orlan : « Fargue, Mac Orlan et Carco célèbrent le Paris quotidien et populaire mais ils se ressemblent surtout parce qu'ils vivent à l'écart de tout mouvement et suivent une voie autonome. Très souvent on a vu en eux des écrivains en marge du surréalisme, comme nous pourrions définir aussi André Hardellet en somme. » (*André Hardellet : une œuvre hors du siècle*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2002, p. 75)

personnellement que Carco et Hardellet ont façonné **Enseignant dans le secondaire, chercheur** une esthétique de la marche d'autant plus notable **associé au Labex Obvil (Paris-Sorbonne)** qu'elle mêle vestiges biographiques, souvenirs de **Antoine Piantoni a soutenu en 2015 sous la direction de Michel Murat, une thèse sur**

lecture et rêverie topographique. La marche est liée à **Les Poètes fantaisistes, un renouveau de la** une poétique de l'espace, pour reprendre le titre d'un **poésie française au début du XX^e siècle ?** Il ouvrage de Bachelard, qui place l'auteur dans le pli du **est donc spécialiste d'une époque qui, à la lieu et du temps, alors** que « l'esprit du marcheur **suite de Nerval et de Baudelaire, fait de la** superpose d'autres chemins, d'autres terres, à ceux **ville son terrain d'expériences et de la marche une autre manière de penser. Il**

qu'il emprunte, à celles qu'il traverse¹⁹². » Carco et **collabore depuis peu à la Société des** Hardellet ne nourrissent cependant pas le même **Lecteurs de Léon-Paul Fargue, autre rapport** à la marche, et l'on verra comment le déplace- **grande figure de marcheur urbain.** ment apparaît comme un équivalent figural de la remémoration chez le premier tandis qu'elle s'apparente davantage à un protocole phénoménologique chez le second, bien plus réceptif aux pratiques surréalistes¹⁹³.

Pour une phénoménologie poétique du mouvement

La marche constitue tout d'abord un motif poétique que Carco et Hardellet exploitent de manière similaire. Elle s'associe à la sinuosité chez le premier qui ne fut pas pour rien la cheville ouvrière du groupe des poètes fantaisistes. La fantaisie recoupe dans le domaine pictural la volute ou le serpentin. Dans un poème en prose, Carco décrit très précisément une promenade qui constitue à la fois une étape préparatoire à la « rêverie profonde » et le matériau même du texte :

La pente est rude : il faut monter sous le soleil, dans la poussière. L'herbe est roussie ; elle a poussé sur les pierres sèches de la colline où grimpent les chèvres. Je suis le chemin fantasque qu'elles escaladent par bonds : mais je dois m'accrocher, me hisser avec de longs efforts. Mes pieds gonflés, tiennent mal ; ils tournent, et j'éprouve alors ce vertige qu'on prend à gravir les mamelons brûlés.

[...]

Mes mains sont rouges et tendues. Je suis congestionné : je suis trempé d'une sueur animale qui m'épuise. J'ai soif, mais je me représente l'eau comme un éclat de métal. Les cailloux ont des lueurs bleues : les vitres des mesures desséchées tapent comme des miroirs rompus. Chaque chose aiguise un angle qui, nettement, renvoie le soleil. Et l'odeur du sol m'irrite d'un goût de poussière, de flamme et de paille¹⁹⁴.

La « chemin fantasque », la fantaisie capricante des chèvres, organise un parcours sinueux et un trajet physiquement éprouvant. La promenade, ici, ne se sépare pas d'un principe dynamique. Carco réfléchit justement à cette dynamique tout en conservant une symbolique assez répandue ; se remémorant la Seine à laquelle il pensait avec nostalgie en son exil durant l'Occupation, le poète s'adonne à une rêverie bachelardienne comparant les motifs du lac et du fleuve :

Certes la poésie des lacs a son charme, sa paisible séduction, mais je me demande ce qu'ils ont tous, y compris Lamartine, avec cette balançoire. [...] D'abord, c'est toujours un peu bête, un lac : ces eaux plates, immobiles. Leur réverbération qui donne la migraine. [...]

Je préfère l'eau qui court, qui s'enfuit : comme le temps, précisément. On est dans le vrai avec elle. Pas d'embrouille. Pas de tricherie. Vous voyez-vous — si cela pouvait se produire — ramant jusqu'à la fin de votre vie avec Elvire sur les genoux ou la danseuse-étoile du

¹⁹² Philippe Claudel, *Géographies d'André Hardellet*, thèse de doctorat sous la direction de Gilles Ernst, Université Nancy II, 2001, p. 28.

¹⁹³ Hardellet fut un admirateur de Breton et entretint un commerce avec ce dernier comme l'atteste la lettre reçue au sujet de son roman *Le Seuil du jardin* faisant office de préface au premier volume de ses *Œuvres* rassemblées chez Gallimard. Toutes les références aux textes d'Hardellet renvoient à cette édition en trois volumes parus en 1990-1992, désormais abrégés en *Œ I*, *Œ II* et *Œ III*.

¹⁹⁴ *Poèmes en prose*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 106-107.

Casino des Fleurs étendue à vos pieds ? Moi, pas ! J'aime mieux que « ça saute », comme on disait au régiment¹⁹⁵.

On a affaire à un type de projection sur le paysage héritée d'un certain romantisme (ce n'est pas par hasard que Carco évoque Lamartine), remis au goût du jour par la référence canaille au service militaire.

Si Carco fabrique un poème qui met en scène la marche comme une épreuve plutôt qu'un délassement ou même un loisir, Hardellet fait quant à lui de la réflexion sur le déplacement la substance de son texte. Si la destination importe somme toute assez peu, l'itinéraire vaut pour lui-même et peut être rallongé à l'envi. Hardellet s'en ouvre avec une matoiserie bonhomme :

Donnez-moi le temps – ce luxe suprême – de vivre à mon rythme, de regarder, de prendre des chemins que n'indiquent pas les cartes et les plans. De faire halte et de boire un verre de souvenirs avec des compagnons dont je suis le seul à déceler la présence. D'emprunter ces raccourcis qui ignorent la droite au profit de la courbe.

« Quel est le plus long chemin d'un point à un autre ? » Si je le connaissais, je serais tenté de le suivre ; j'ai d'ailleurs à mon palmarès quelques itinéraires plutôt gratinés, dans le genre – je vous en parlerai¹⁹⁶.

L'itinéraire suppose une ligne de fuite, un horizon que l'auteur des *Chasseurs* interroge avec subtilité. Et il n'est pas loin d'abolir le déplacement en lui-même lorsqu'il constate : « L'éloignement par rapport à l'horizon fournit la mesure parfaite, le *mètre* infaillible pour évaluer le désir²⁰⁷. » Si ce désir mystérieux doit demeurer désir, pour reprendre maladroitement un aphorisme de René Char, tout l'enjeu de la marche se transvase dans l'immobilité :

Réfléchissez : vous êtes toujours à l'horizon de quelqu'un (s'il vous regarde d'assez loin). Cet horizon qui l'envoûte, l'attire et emporte ses trésors dans les lointains ensoleillés, ensommeillés, il est là à vos côtés, sous vos yeux. Piégé pour une fois, photographiable, se laissant inventorier. C'est l'inapprochable d'autrui. [...]

A l'instant où cette idée vous traverse, votre esprit saute à la place de l'autre, de celui qui, là-bas, à votre horizon, tente d'imaginer ce qui vous entoure. Mais c'en est trop peu que d'occuper sa place : vous vous substituez à lui, vous éprouvez sa curiosité, vous épousez sa quête d'un mystère au sein duquel vous baignez sans pourtant le découvrir. En un mot (non : en trois), « vous devenez lui », et les deux horizons se sont confondus. [...]

Sta, viator. Avant de reprendre la route, embrasse encore du regard cette humble réalité de terre et de feuilles où tu lis ce qu'elle propose à chacun.

La poésie est à ce prix : le passage dans l'horizon des mots imprimés – qui est le lieu où tombe l'œil du lecteur^{197/198}.

Ce « mystère horizontal », comme l'appelle encore Hardellet, permet un rapprochement, une superposition, voire une sédimentation des espaces qui se passe effectivement du cheminement. Carco en fait également l'expérience dans un de ses volumes de mémoires dans lequel il retrace, trente ans plus tard, un retour dans sa ville natale :

¹⁹⁵ *Ombres vivantes*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1948, p. 62-63.

¹⁹⁶ *Donnez-moi le temps* (1973), *Œ I*, p. 243. ²⁰⁷ *Les Chasseurs* (1966), *Œ II*, p. 220.

¹⁹⁷ *Les Chasseurs deux* (1973), *Œ II*, p. 274-275. Michel Collot cite le même passage qui illustre selon lui le rapport essentiellement intersubjectif qu'implique la notion d'horizon : « Mais dans sa quête de l'inconnu, la poésie moderne peut emprunter une toute autre voie. Au lieu de congédier le point de vue des autres, le poète l'adoptera systématiquement ; car la référence à autrui, si elle peut procurer la sécurité d'un univers familier, peut aussi révéler à l'intérieur même du monde commun des perspectives originales et nouvelles. Elle ouvre alors sur un horizon, qui n'est plus l'Inconnu radical, mais une réserve inépuisable ouverte à la co-naissance, un espace transitionnel où le regard du sujet rencontre celui de l'Autre. Une telle conversion de point de vue confère au monde le plus connu une profondeur insoupçonnée. » (*La poésie moderne et la structure d'horizon*, 2^{ème} édition mise à jour, Paris, PUF, « Écriture », 2005, p. 198 -89)

Il ne me restait donc qu'à revenir paisiblement à l'hôtel, en montant notre rue d'abord, puis en descendant la rue du Congrès et, l'arche de la porte de Paris franchie, en me dirigeant sur ma droite, la voie ferrée du chemin de fer départemental y étirait des rails étroits. Je me revis, enfant, suivant ces rails et, soudain, un souvenir plus récent m'envahit, qui me permit de mieux comprendre pourquoi, dans la région de Fontainebleau, existe non loin de la forêt un calme et doux village où, plusieurs années de suite, je me suis réfugié pour me sentir chez moi. Un humble train n'en trouble le repos qu'à de rares intervalles. Le même petit train qu'ici, sur les mêmes petits rails. [...] Nous pouvons ignorer souvent quelles confuses correspondances s'échangent, au fond de notre âme, entre des impressions que rien, apparemment, ne justifie. Nous pouvons n'attribuer qu'au plaisir spontané que nous offre un pays, le goût qui nous ramène vers lui. Il se mêle presque toujours à de tels sentiments un rappel d'autrefois et c'est, lorsqu'on en a la preuve, une joie plus profonde et plus pure¹⁹⁹.

Comme nous le verrons par la suite, ce qui prime, ici, c'est l'inscription du temps dans l'espace, à l'image de la comparaison esquissée entre le lac et la rivière. Mais la marche n'est pas seulement l'occasion de relier deux points de l'espace, c'est aussi la possibilité de se penser multiple, à la manière dont les photographies de Muybridge décomposent le mouvement. On en revient à cette étrange forme de coïncidence qu'Hardellet associait au mystère de l'horizon. Carco évoque la nécessité de revenir sur les lieux de l'enfance afin de réduire l'écart entre cette « première vie » et celle du romancier, « ronde fantasque, brillante, capricieuse, et sans cesse en éveil de l'imagination ». La marche au milieu du cadre familial déserté offre une chance de suture :

Je ne me suis jamais mieux rendu compte de ce double état d'âme qu'en écoutant les trilles, sous le platane, de cet oiseau qui avait dû se perdre et qui, seul au milieu de la nuit, jetait sa plainte chétive. [...] Derrière l'église, que je contournai, se silhouettait le mur du cimetière. Je le suivis. Au ciel très pur, brillait la lune. Sa lumière ne frappait plus que les plus hautes branches des arbres, le sommet du donjon et la crête déchiquetée des ruines à gauche desquelles une grille se devinait parmi de molles vapeurs qui peu à peu maintenant se dissipaient. Mes pas sur l'herbe ne faisaient aucun bruit. Une odeur végétale montait du sol, des pierres moussues, des feuilles mortes, des buis noirs. J'allais sans hâte. Cette odeur, je la reconnaissais, et je m'en imprégnais comme d'une odeur de femme qu'on retrouve dans une chambre, le lendemain d'un départ. Elle évoquait de telles délices, que je m'arrêtais quelquefois pour la mieux respirer, puis je me remettais en marche sans me soucier de prendre à droite plutôt qu'à gauche, quoique avec l'intention, si la grille était ouverte, d'entrer et de me promener à travers les allées où j'étais sûr de jouir de la même solitude²⁰⁰.

Il s'agit d'atteindre à une forme d'unité perdue, dans ce cas précis dans le rapport de soi à soi. Hardellet insiste quant à lui sur ces tentatives apparemment puériles qui habitent le poète dès son jeune âge, déjà en quête de l'horizon d'autrui, à travers le protagoniste de son roman *Le Parc des archers* :

Très jeune, je m'amusais à ajuster mes pas aussi exactement que possible aux empreintes laissées sur le sable par un inconnu. Je me disais qu'avec assez de patience je finirais par deviner les pensées de ce promeneur éphémère dont la prochaine marée effacerait la marque. Les traces aboutissaient toujours à une impasse : un chemin dans les dunes, un talus. Je restais là stupide, rageant devant le mauvais tour joué par ce Sioux qui s'était éclipsé avec une si parfaite désinvolture. Aujourd'hui je comprends mieux ce que m'enseignait obscurément cette pratique du mimétisme²⁰¹.

Il en va de ce type de pratique enfantine comme d'une propédeutique informelle que les deux auteurs vont diversement théoriser.

¹⁹⁹ *Mémoires d'une autre vie* (1934), repris dans *Mémoires d'une autre vie*, édition définitive (*Mémoires d'une autre vie, À voix basse, De Montmartre au Quartier latin, Montmartre à vingt ans, Bobème d'artiste*), Genève, Éditions du milieu du monde, 1942, p. 93.

²⁰⁰ *Mémoires d'une autre vie*, éd. cit., p. 24.

²⁰¹ *Le Parc des archers* (1962), CE II, p. 39.

La promenade comme méthode

Si Carco n'est pas homme à dogmatiser, Hardellet a davantage tendance à penser sa pratique de poète, à l'instar d'un Breton exposant sa technique de l'écriture automatique dans le *Manifeste du surréalisme*. C'est dans un ouvrage paru peu de temps après sa mort et significativement intitulé *La promenade imaginaire* qu'Hardellet s'ouvre de sa méthode :

Qu'est-ce donc que cette promenade ? Elle commence – elle doit toujours commencer – sur un sol dont chacun a pu éprouver les sévères exigences pour se prolonger sur un autre plan, dans une autre dimension où rien ne vous sera donné gratuitement, malgré l'opinion commune. Tout ce que je me propose de vous raconter est vrai, mais il est survenu un moment où cette vérité a dépendu de lois nouvelles dont beaucoup me restaient – et me restent – inconnues²⁰².

De quel ordre est donc cette « vérité » à laquelle le poète accède et qu'il peut essayer plus ou moins adroitement d'instiller dans le texte qu'il écrira ? Guy Darol envisage la démarche de flâneur à l'affût qui est celle d'Hardellet comme une « discipline », une « gymnastique hautement spirituelle » qui favorise la réceptivité du poète :

*Parce qu'elle force les portes du savoir, la marche agit pour Hardellet comme un *modus operandi*. Elle engendre en même temps l'étonnement et l'écriture. La marche aux aguets et les déambulations oniriques constituent un moyen d'accéder à des contrées où le Réel embrasse l'ici et le maintenant, l'ailleurs et toutes les époques²⁰³ [...].*

Hardellet insiste encore une fois sur un secret accord qui permet de redécouvrir une intériorité : on ne sort pas du romantisme dans cette conception d'un monde enchanté qui recèle une mythologie personnelle, pour parler comme Aragon. La découverte idiosyncratique ne vaut dans un premier temps que pour le poète :

Je vous parlai d'analogie ; l'art suprême du promeneur consiste à dégager dans ce qui l'entoure une ressemblance avec des éléments de son histoire secrète, avec les parcelles d'un royaume oublié. La rue, ou la route, vaut avant tout pour ce qu'elle tente de vous confier en son langage de formes et de couleurs ; c'est un tableau du musée imaginaire, qui n'est exposé qu'à votre intention et dont vous seul pouvez comprendre le sens²⁰⁴.

Tout se passe alors comme si le poète, somme toute assez platonicien dans ce rapport à ce qui l'entoure, rejoignait finalement un univers antérieur à son isolement dans la matière :

Ah ! certes, je regardais de tous mes yeux, mais presque à chaque pas ce que je venais d'enregistrer visuellement s'effaçait au profit de l'imaginaire, passait sur un plan différent où se redécouvraient une vérité oubliée, car c'était bien cette impression qui dominait : celle de retrouvailles. Avec mes deux gros souliers ferrés, j'avançais sur deux terres dont une seule était évidente pour autrui²⁰⁵.

Ne peut-on lire dans cette révélation l'écho des « correspondances » entre des lieux qu'établissent un état affectif et une rêverie, selon Carco ? Les lieux sont comme pourvus d'un magnétisme qui témoigne d'un rapport défiant la temporalité. Carco explique ainsi que lors de sa première visite à vingt ans de la butte Montmartre, tout se passe comme s'il était un familier des lieux : « Nulle part au monde je n'ai moins été dépaysé en ces parages que ce premier soir. J'avais l'air de les connaître depuis longtemps. Je les découvrais tels que je les avais imaginés et, bien que ne sachant pas au juste où me mèneraient mes pas, je m'orientais de telle sorte qu'en un instant je pris possession de moi-même et du quartier²⁰⁶. » La déambulation, notamment en ville, entraîne une dissociation heureuse entre le décor urbain quotidien et un envers mystérieux qu'éclaire alors le poète ; dans *Le*

²⁰² *La Promenade imaginaire* (1974), *ibid.*, p. 292.

²⁰³ Guy Darol, *André Hardellet, une halte dans la durée*, Bègles, Le Castor astral, « Tombeau », 1998, p. 42.

²⁰⁴ *La Promenade imaginaire*, CE II, p. 298.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 313.

²⁰⁶ *Montmartre à vingt ans* (1936), éd. cit. p. 290.

Parc des archers, le protagoniste André Miller, lui-même écrivain et double évident d'André Hardellet, confesse cette sorte de don extralucide :

Aussi loin que je remonte dans ma mémoire, je devine cette obsession de la ville secrète enclose dans la ville de tous les jours. Celle que j'habite, celle où je marche n'est pas la vraie : il en existe une autre dont il faudrait posséder la « grille » pour qu'elle naisse à nos yeux avec ses portes transparentes, ses rues qui bifurquent toujours, ses monuments, son ciel et ses habitants quelquefois égarés parmi nous²⁰⁷.

Au détour de pages qu'il consacre aux quartiers populaires de la capitale, Francis Carco décrit un état proche du somnambulisme (ce qui est d'autant plus savoureux que Carco ne portait guère d'estime au surréalisme) qui paraît déboucher sur cette ville secrète qu'évoque le roman d'Hardellet :

Un rêve que j'ai fait bien des fois me plongeait dans la vague stupeur d'avoir traversé les Halles — sans rencontrer personne — et de me diriger vers les guichets du Louvre, en me demandant pour quelle raison Paris offrait l'aspect d'une ville à ce point morte que pas même un clochard, une ivrognesse, un chien perdu ou quelque chiffonnier explorant les poubelles de son crochet et de sa lanterne sourde, ne s'était trouvé sur mon chemin, quand j'aperçus, barrant la rue, une oblique traînée de lumière, si vive, si pétillante, qu'instinctivement je hâtai le pas²⁰⁸.

Cette lueur fantomatique, c'est celle de la lune qui transfigure le paysage et ricoche sur un poème de *Gaspard de la nuit* pour faire entrer le poète dans un songe presque métempysychique ; il parcourt un Paris médiéval suscité par le texte d'Aloysius Bertrand, qu'Hardellet qualifiait lui-même de « reporter onirique²⁰⁹ », dans lequel « il était question de la reine et du roi et qu'ils se tenaient attentifs, dans la contemplation de la ville endormie. » La substitution des horizons formulée par Hardellet trouve ici un précédent puisque Carco décrit, comme s'il se tenait dans la tour disparue de Saint-Germain-l'Auxerrois, « un prodigieux hérissément de clochers, de clochetons, de tours à poivrière, de lanternes, de créneaux, d'auvents, de girouettes et de cheminées. » Cet état hallucinatoire, induit par le rêve et la mémoire littéraire, se poursuit dans une pérégrination inquiétante :

Une ville inconnue — que les bras de la Seine m'aidaient à dégager de celle que j'avais tant de fois parcourue — se substituait à la ville d'aujourd'hui. Je poursuivis ma route et bientôt empruntai — le long des boîtes des bouquinistes — le vieux quai Malaquais où le froid me parut plus aigre. Dans le couloir de rues désertes, la bise s'engouffrait en secouant les volets des boutiques. Des becs de gaz étageaient leurs feux pâles dont certains clignotaient en projetant, sur la chaussée, des tourbillons d'ombres furtives pareilles à des feuilles mortes menant leur danse nocturne et capricieuse, au gré de leur humeur fantasque²¹⁰.

La transe s'interrompt avec un départ précipité en taxi laissant en arrière cette « fantasmagorie » dont la ronde d'ombres affiche les mêmes caractéristiques que celle des visions du romancier selon le même Carco. Encore une fois, ce dernier ne met en place ni théorie ni analyse d'une pratique d'écriture qui serait soutenue par l'exercice de la marche, mais de manière plus empirique, combine déambulation, écriture et souvenir. Hardellet lui emboîte tacitement le pas dans sa propre conception du temps et des mécanismes de la mémoire.

²⁰⁷ *Le Parc des archers*, Œ II, p. 32. Hardellet évoque également son goût des cours intérieures, véritable labyrinthe qui débouche sur « une seconde ville si subtilement distribuée parmi les décors de Paris qu'elle apparaît seulement aux initiés. » (*Donnez-moi le temps*, Œ I, p. 267)

²⁰⁸ *Nostalgie de Paris*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1945, p. 34-35.

²⁰⁹ « Aloysius Bertrand », *L'Essaieur de tempêtes* (1979), Œ III, p. 187.

²¹⁰ *Nostalgie de Paris*, op. cit., p. 37-38.

La traversée de la mémoire

L'articulation des catégories de l'espace et du temps garantit une forme de cheminement dans la mémoire²¹¹. La déambulation va effectivement de pair avec un processus de remémoration qui dépasse le simple empilement des lieux. Il s'agit de raccorder deux époques, ou dans une démarche en définitive assez proustienne, de faire surgir le souvenir jusqu'à une forme de matérialisation, à partir d'un stimulus spatial²¹². Lorsqu'il revient sur les lieux de son enfance, Carco s'interroge sur cette tangibilité imparfaite du souvenir :

Pourquoi n'en pas convenir ? Nous avons, à certains instants, tous côtoyé ces régions inconnues parmi lesquelles des ombres s'agitent ou s'abîment dans l'extase de leurs propres souvenirs. Les soirs d'automne, quand la pluie tombe sur le sable qui amortit sa chute et sur les feuilles où elle crépite, il existe en bordure de la forêt des maisons calmes, dont la simple apparence éveille en nous des impressions d'un autre temps, d'une autre vie. Vous croiriez réellement connaître ces demeures, les avoir habitées. L'odeur d'un feu de bois, des arbres lustrés par l'eau, des champignons, des roches moussues vous met soudain sur une piste et vous permet ainsi de remonter très loin, dans votre propre passé ou dans celui de quelqu'un de votre ascendance qui, sans avoir jamais vécu dans de tels lieux, caressa peut-être le projet de s'y fixer. Plus la piste s'embrouille ; plus elle se confond, plus elle s'enrichit d'attraits, de séduction²²³.

Sur un mode plus proche encore de l'onirisme et du fantastique, le narrateur de *Lady Long Solo* d'Hardellet commente l'effet que ménage des « *fêlures* » dans son univers, alors qu'il parcourt la capitale, comme autant d'ouvertures sur une métamorphose concrète :

Il me semblait que le passé commençait à prendre — comme on dit du ciment qu'il « prend » — à se solidifier, à envahir peu à peu notre présent avant de le recouvrir de ces vagues immobiles. Ce fut, du moins, mon impression première, mais je la rejetai bientôt ; ces auverges, ces granges, ces sous-bois ne pouvaient ressusciter sans moi, hors de moi. Ils ne constituaient que les signes de ma propre métamorphose intérieure, et me prenaient à témoin — comme déjà ce peu de mousse sur l'asphalte de la Concorde²¹³.

Excitant des travaux de l'astrophysicien Arthur Eddington, Hardellet va plus loin en considérant la notion de temps comme une forme d'abstraction de l'espace :

Qu'est-ce que le présent ? Une abstraction, une arête tellement étroite que nous ne pouvons nous déplacer sur elle sans tomber dans les deux abîmes, soit du passé, soit du futur.

[...]

Pour reprendre la formule d'Eddington, notre présent peut se comparer à un minuscule pinceau lumineux qui se déplace le long des événements et les éclaire successivement ; ceux d'entre eux que nous n'apercevons plus (sinon par la mémoire) et ceux que nous ne distinguons pas encore n'en existent pas moins pour autant²¹⁴.

Le mouvement (que l'on soit attentif au recours au verbe *se déplacer* et à l'italique de la locution prépositive *le long de*, à la fois locative et temporelle) est au cœur du rapport au temps, et ménage un principe évocatoire qui s'étend aux souvenirs de lecture. Sur ce plan, Hardellet et Carco partagent ce goût d'une sorte d'écriture médiumnique capable de rappeler au présent leurs auteurs tutélaires, et accessoirement de tenir la mort presque en échec, ou à tout le moins pour un processus réversible. Les itinéraires, et plus particulièrement les parisiens, prennent la forme de cercles incantatoires qui convoquent temporairement lesdits auteurs. Pour Carco, la bohème de ses jeunes années et la fréquentation du pavé parisien ne se séparent d'une figure qui l'obsédera jusque dans ses vieux jours, celle de François Villon :

²¹¹ Un personnage d'Hardellet déclare à ce propos que « les souvenirs s'étalent en une carte mnémorique aussi fausse que la représentation plate de la terre. » (*Lourdes, lentes...* [1969], *Œ III*, p. 35-36)

²¹² En ce sens, les poétiques de Carco et Hardellet rejoignent le constat établi par M. Collot : « La vision poétique des choses, nous l'avons vu, est essentiellement "com-préhensive", sensible à leur intercommunication, aux "correspondances" qui leur permettent d'être "traduites" les unes par les autres. » (*La poésie moderne et la structure d'horizon*, *op. cit.*, p. 216-217) ²²³ *À voix basse* (1938), éd. cit., p. 170.

²¹³ *Lady Long Solo* (1971), *Œ I*, p. 220.

²¹⁴ *Donnez-moi le temps*, *ibid.*, p. 247.

Il était là, chantonnant sa « ballade de bonne doctrine à ceux de mauvaise vie » et ceux-ci, ne me voyant pas, entendaient cependant sa voix qui, tout au fond, de leurs consciences engourdies, résonnait sourdement. Nous t'aimions tant, François Villon ! Nous te sentions si près de nous, à la même table, ton coude contre le nôtre ou dehors dans les rues marchant à nos côtés qu'au moment où le jour pâlit, des chiens errants s'arrêtaient, nous venaient craintivement flairer, en silence, puis s'éloignaient épouvantés. Oui, c'était toi... et tu disparaissais, tu nous quittais sans avertir si bien que fréquemment un sentiment étrange nous faisait nous compter et nous retourner en disant :

— *Tiens !... mais où donc est-il*²¹⁵ ?

Le décor et la promenade qui l'investit suscitent ce que Carco désignait déjà sous le nom d'ombres ou de fantômes, moins folklore fantastique que tentative de donner forme au révolu, un corps, si peu tangible soit-il, au souvenir. Mais le souvenir n'est pas spécifiquement personnel ou biographique et Hardellet indique bien que sa réceptivité lors de ses promenades le porte à *pénétrer* dans un temps qui n'a pu être le sien :

D'ailleurs, les décors et les personnages n'appartiennent pas à une époque que j'aurais pu connaître ; curieusement, c'est presque toujours au XIX^e siècle, sous le Second Empire, que je me trouve transporté. Transporté dans l'étendue temporelle et transporté de joie — car la félicité qui m'inonde alors n'a pas d'équivalent. Le plus souvent, cela ne dure que quelques secondes ; pourtant, à trois au quatre reprises, le cadeau du sort a atteint une minute (j'ai pu évaluer par recoupement, en tenant compte, par exemple, de la distance parcourue à pied²¹⁶).

Surgit alors la silhouette d'un autre poète qui aura compté tant pour Carco que pour Hardellet : Gérard de Nerval. Hardellet le range parmi ces présences qui l'accompagnent dans ses pérégrinations²¹⁷, démon favorable à la transformation supernaturaliste du quotidien : « En fait, je me promène dans un Paris que j'invente au fur et à mesure de mes pas, en compagnie de mes ombres familières ; Nerval fait partie de celles-ci²¹⁸. » Le même terme d'ombre, que l'on retrouve dans le titre d'un des volumes de mémoires de Carco, revient sous la plume des deux poètes. Ces fantômes, vagues vestiges des défunts, conditionnent l'écriture et l'évocation des déambulations :

*Or, si loin qu'il y ait de Montmartre au Quartier Latin, les mêmes fantômes y sont, partout, vivants et souriants et prêts à nous communiquer cette griserie amère qui nous vient du passé. Sans eux, l'idée d'écrire un pareil livre ne m'aurait guère tenté. Qu'aurais-je eu besoin de rédiger ici comme un itinéraire de nos anciennes folies et des lieux où nous fréquentions*²¹⁹ ?

Hardellet fantasma lui aussi une rencontre à la manière des frôlements villonesques suggérés par Carco :

Le voici, au comptoir d'un cabaret, devant un petit verre, déphasé, inquiétant comme tous ceux dont le vulgaire devine que leur échec signifie une victoire secrète. Je pousse la porte et lui fais signe ; nous sortons bras dessus, bras dessous. Son trésor tient dans ses poches. Les Chimères, Aurélia ; ensemble, nous explorons ces ruelles du quartier dont le terme se nommera la Vieille Lanterne. La nuit éclate, plus blanche que noire — se peuple d'astres tournoyants pareils à ceux que peignit Van Gogh. « Il fait si beau que l'on ne peut se rencontrer et s'embrasser dans les maisons », c'est bien pourquoi le pavé nous appartient.

Je compte parmi ceux qui, quelquefois, parlent tout seuls. Tout seuls ? C'est trop vite dit. Que nous le voulions ou non, des appels partent vers nous dans chaque rue en apparence déserte ; je m'efforce simplement d'y répondre. Qu'un ami

²¹⁵ « De Montmartre au Quartier latin », *La Revue de Paris*, 1^{er} octobre 1926, p. 593. Ce passage ne fut pas repris dans l'édition en volume de l'année suivante.

²¹⁶ *Donnez-moi le temps*, Œ I, p. 271.

²¹⁷ Dans la préface qu'il donne à l'anthologie *Paris, ses poètes, ses chansons* (1977), Hardellet bat le rappel des figures d'écrivains liées au quartier du Palais-Royal, évoquant « ces personnages [qui l'] accompagnent sous les arcades où les pas prennent naturellement une cadence ralentie. » (Œ III, p. 283)

²¹⁸ *Donnez-moi le temps*, Œ I, p. 273. Carco consacrera un feuilleton biographique à l'auteur d'*Aurélia* dans la *Revue des deux Mondes* à l'automne 1952, repris en volume l'année suivante, et surtout une plaquette intitulée *Mortefontaine, suite nervalienne* (1949).

²¹⁹ *De Montmartre au Quartier latin* (1927), éd. cit., p. 200.

me surprenne ainsi déambulant et bavardant avec les nuées, je m'en tirerais tant bien que mal. Oserais-je lui avouer que je m'entretiens avec Nerval, Peter Ibbetson ou Miles et Flora, les héros du Tour d'écron²²⁰ ?

Promenade chez Hardellet, itinéraire chez Carco, la marche, par une vectorisation qui n'appartient plus complètement à l'espace, unit des époques et des souvenirs, dont le tissu est la littérature même. La fascination exercée par la figure de Nerval s'explique aisément à l'aune de ce constat, lui dont l'œuvre est parcourue de déplacements plus ou moins erratiques à Paris et en province ; les *Nuits d'octobre* incarnent parfaitement cette nécessité esthétique et ontologique du cheminement tortueux. Comme l'a bien rappelé Hisashi Mizuno, « la bizarrerie échappe à la convention et ne peut être saisie qu'à travers une attitude réaliste comme la divagation, la déambulation, le vagabondage, ou l'errance, mouvements souvent symbolisés par le cercle tracé par le caporal Trim²²¹. » Ici se rejoignent à nouveau Carco et Hardellet, l'un par son goût de la fantaisie que l'on a évoqué plus tôt et toute contenue dans l'arabesque décrite par la canne du caporal Trim, l'autre par ses divagations littérales, ses pas de côté qui le conduisent, dans le superbe *Lady Long Solo*, à se promener avec Nerval. Il rencontre le poète dans un cabaret des Halles et tous deux, lancés vers le bal de Loisy, cheminent jusqu'au Châtelet :

Il prit mon bras et nous sortîmes. Il était tranquillement gai, ce soir-là, délivré, me semblait-il. Je l'écoutais sans mot dire — que dire à un Labrunie ? L'idée du bal de Loisy, il l'avait oubliée en chemin, et il me racontait sa recherche qui, bien avant Proust, est déjà celle du « Temps perdu ».

Sur les routes du souvenir, des noms chantaient avec lui, noms buissonniers, noms d'étangs, de forêts ou de filles, d'où surgissait en moi l'enivrante révélation du déjà-vu²³³.

Promenade, déambulation, itinéraires, chemins, le dénominateur commun de tous ces déplacements demeure la marche. Libératrice, elle contribue à créer un espace à la fois stable et dynamique, où s'opèrent des transformations. David Le Breton l'explique :

Pour une durée plus ou moins longue, le marcheur change son existence et son rapport aux autres et au monde, il est un inconnu sur la route ou les sentiers, il n'est plus engoncé dans son état civil, sa condition sociale, ses responsabilités envers les autres. Expérience provisoire de mise en apesanteur des exigences de la vie collective. Marcher revient à se mettre en congé de son histoire et à s'abandonner aux sollicitations du chemin²²².

Il apparaît, au terme de notre propre parcours, que la marche ne se sépare pas de l'écriture : il existe une équivalence figurale entre les pas du promeneur et les signes tracés sur la feuille, les repentirs du chemin et les ratures de la composition. Si la marche est recherchée pour ses vertus quasi-hypnotiques ou, à tout le moins, magiques, elle coïncide encore avec l'écriture en ce sens qu'elle induit une forme de dépossession et ressaisie de soi simultanées.

Antoine Piantoni

²²⁰ *Les Chasseurs deux*, Œ II, p. 274-275.

²²¹ Hisashi Mizuno, « Nerval face au réalisme. *Les Nuits d'octobre* et l'esthétique nervalienne », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2005/4, p. 831. Le caporal Trim est un personnage de *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme* (1759-1770) de Laurence Sterne. Au début de *La Peau de chagrin*, Balzac fait référence non au cercle mais à... l'arabesque que décrit ce bâton. ²³³ *Lady Long Solo*, Œ I, p. 221.

²²² David Le Breton, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Editions Métailié, « Suite essai », 2012, p. 26.

Michèle Desbordes et la marche, Approche littéraire

Michèle Desbordes est née le 4 août 1940 à Saint-Cyr en Val, bourgade ligérienne à l'orée de la Sologne. Elle revient aux bords de Loire en 1994 et s'installe sur ses coteaux à Baule entre Blois et Orléans. Conservatrice des bibliothèques, elle dirige le Service Commun de la Documentation de l'Université d'Orléans de 1994 à 2000. Elle met fin à sa vie le 24 janvier 2006. Ses cendres sont dispersées au pied des arches du pont de Beaugency.

Entre

1995 et
2005,
dans sa
maison
de
Baule,
elle

Bibliothécaire et écrivaine, responsable depuis 2002 de l'action culturelle et de la communication des médiathèques d'Orléans, naguère chargée de cours à l'université, Michelle Devinant a travaillé avec Michèle Desbordes, dont elle veut faire connaître l'œuvre. Elle préside l'association Les Amis de Michèle Desbordes qu'elle a créée en 2016. Ainsi, à l'aide de matériaux bruts, les notes de l'auteure, elle se propose de rendre compte du parcours de création, de la gestation d'une œuvre à venir et retours sur des textes déjà parus, de montrer le sens de cette quête, la marche comme ultime recours pour abolir le temps dans l'épuisement de l'être et pour conjurer le sentiment de perte irrémédiable.

compose¹ la totalité de son œuvre, si l'on excepte un recueil de poèmes publié sous un pseudonyme². Dix livres sont publiés, récits et recueils de textes principalement chez Verdier, mais aussi chez Gallimard et Laurence Teper³. S'ajoutent des publications diverses, articles, contributions, entretiens.

Son écriture, prose poétique et poésie en prose exigeante, est traversée par une cadence ample et lancinante, à l'image du déroulement du fleuve qu'elle aime tant.

Ses récits disent le déracinement et l'absence, l'attente et la solitude, la litanie des jours, l'impuissance et le temps immobile, le silence et le mutisme, l'inaccompli, la résignation et le renoncement, mais aussi l'obstination, "le grand entêtement du cœur" selon l'écrivain Lionel Bourg⁴, et j'ajoute du corps, incarné de manière récurrente par une marche impulsive et incontrôlable.

L'auteure raconte les destinées de trois filles dans une maison isolée sur la lande dans *L'Habituée* (Verdier, 1996), d'une servante et d'un maître italien du 16ème siècle en Val de Loire dans *La Demande* (Verdier, 1999), qui reçoit un accueil chaleureux du public comme de la critique et se voit couronnée de prix⁵, d'un homme parti dans la lointaine Caraïbe en 1771 dans *Le commandement* (Gallimard,

1

La connotation musicale est volontaire car l'œuvre de Michèle Desbordes s'apparente bien à une partition composée de variations autour de leitmotiv entêtants.

2

Sombres dans la nuit où elles se taisent, poèmes, Michèle Marie Denor, Arcane 17, 1986. Ce pseudonyme est un anagramme de son nom de jeune fille.

3

Six récits aux éditions Verdier, / Un récit et un recueil de textes chez Gallimard / Deux recueils de textes aux éditions Laurence Teper. Pour une bibliographie plus complète : <http://editions-verdier.fr>

4

(4)-Lionel Bourg, *Où le songe demeure*, Créaphis, FILL, 2007 - pages 91-98, *Le grand entêtement du cœur*.

5

Prix France Télévision 1999, Prix des Auditeurs de la RTBF 1999, Prix du Jury Jean Giono 1999, Prix Flaiano de littérature étrangère 2001.

2001), de Camille Claudel internée pendant trente ans dans *La robe bleue* (Verdier, 2004) qui fut un autre succès, de Faulkner dans *Un été de glycine* (Verdier, 2005).

Puis, deux récits achevés à l'automne 2005, *L'emprise* (Verdier, 2006) et *Les Petites Terres : bribes, fragments, parcelles* (Verdier, 2008), publications posthumes, dessinent une géographie amoureuse et chavirée d'une femme qui marche et se souvient. Dans cette dernière œuvre elle s'autorise enfin la première personne, et avec celle-ci même qu'elle a toujours voulu tenir à distance, elle désigne les brisures, elle pointe les failles, suggère les abîmes de tout ce qu'elle sait d'elle et qu'elle veut dire maintenant que ses jours sont comptés. Elle est malade, et elle choisira le moment de sa disparition.

En 2007, la Médiathèque d'Orléans reçoit le legs de sa bibliothèque personnelle et de celle de son mari, l'écrivain Jacques Desbordes (Bordeaux, 1915 – Paris, 1999), de ses archives, papiers, carnets de notes, correspondances, dossiers liés à la genèse de son œuvre, états successifs des textes publiés, et textes inédits sur lesquels elle travaillait.

Cette communication très lacunaire a pour objet essentiel de donner un aperçu de l'œuvre de Michèle Desbordes sous le prisme spécifique du legs. En effet ces archives inexplorées ouvrent des pistes d'analyse inédites et montrent ce que l'examen des travaux préliminaires peut apporter d'éclaircissements à une œuvre éditée et close⁶. Dix ans après la disparition de Michèle Desbordes,

6

« Le legs, cet ensemble unique, composé de tapuscrits des textes édités, dont des sorties d'imprimantes, de documents préparatoires, brouillons, versions différentes, ébauches, notes manuscrites, correspondance littéraire, carnets, dossiers de presse, disquettes informatiques, etc, (...) constitue un remarquable témoignage du métier d'écrivain aujourd'hui, de la genèse d'une œuvre et de son accueil public et critique. » - *Arts et métiers du livre*, n°293, nov-déc 2012 – *La Médiathèque d'Orléans, trois siècles d'histoire*, page 29.

l'association *Les Amis de Michèle Desbordes* a été créée le 4 juillet 2016 pour faire entendre encore et rayonner toujours cette œuvre lumineuse, épure esthétique qui laisse de profondes traces mnésiques⁷.

La marche, thème englobant

Si le silence des humbles, des taiseux est reconnu comme l'un des thèmes essentiels de l'œuvre⁸, si l'écriture et son processus sont également au cœur des réflexions de l'auteure⁹, un autre thème englobe, fusionne et éclaire tous les autres : la marche.

Elle est le leitmotiv de plus en plus présent, prégnant au fil des parutions successives. Elle lui inspire d'ailleurs le titre d'un long poème en prose *Dans le temps qu'il marchait* (Laurence Teper, 2004) qui évoque le parcours à pied du poète Friedrich Hölderlin (1770-1843) de Bordeaux à Nürtingen le pays natal en 1802 10.

7

Extrait des statuts de l'association *Les Amis de Michèle Desbordes* : Par tous les moyens qui seront reconnus opportuns, l'association se donne la mission d'entretenir le souvenir et l'amitié posthume de Michèle Desbordes, de promouvoir son œuvre et les écrits ou créations autour de son œuvre, de susciter la réflexion, la recherche et la création autour de l'œuvre, de valoriser le legs fait à la Médiathèque d'Orléans, lieu de conservation de la mémoire de l'écrivain.

lesamisdemicheledesbordes@orange.fr - 7 bis Bd Rocheplatte – 45000 ORLEANS.

8

Par l'auteur elle-même : « Et chacun de mes textes jusqu'au *Lit de la mer* (et encore) parle du silence... » *Le Préau des collines*, n°5, 2001 - *A propos de Michèle Desbordes* - page 38, Michèle Desbordes et Jacques le Scanff : entretien. Dans le même numéro, c'est aussi le thème d'un article de Jean-Yves Masson, *Raconter le silence (huit fragments sur Michèle Desbordes)*, pages 63-71.

9

Dans le cadre de *Une ville, une œuvre, Lire en fête 2006* – Contribution de Marie-Jeanne Boistard : *Les deux visages d'écrire : une lecture de Michèle Desbordes*.

10

(3)-Une première version de ce texte est paru dans *Le Nouveau Recueil*, n°54, mars-mai 2000, éditions Champ Vallon sous le titre *Il tomberait nuit et froid sur la terre*.

La marche est l'une des obsessions d'une œuvre condensée sur une décennie, fulgurante. Elle est tout à la fois liée aux positions de l'âme et du corps évoquées dans l'introduction. La marche ne peut que résulter d'un trop-plein qui de fait semble rendre superficielle une tentative d'explicitation claire. Elle est chaos, mais surtout, elle est en soi et pour soi.

La marche est également au cœur de l'expérience intime de l'auteure. Lors des années passées en Guadeloupe, Michèle Desbordes prend l'habitude de marcher et commence à écrire des récits. Bientôt la marche devient une pratique indissociable de l'écriture. Pour autant, elle ne sera réconciliatrice qu'à son retour aux terres natales et deviendra source d'inspiration révélatrice de son attachement au pays. Elle reste originellement liée à l'épreuve de ce que l'auteure appelle l'exil, et dans son oeuvre, elle exprime avant tout le ressassement lancinant, obsessionnel de la douleur qu'il engendre et n'a aucun pouvoir d'apaisement.

Sources de l'étude

Sans aucune prétention à faire acte de critique génétique, cette présentation se propose de montrer en quoi le contenu de trois fichiers numériques de notes préparatoires permet d'apporter un éclairage signifiant et pertinent sur l'origine, les contours et le sens de la marche selon Michèle Desbordes.

Il s'agit de notes tardives, et prémices de la dernière publication posthume *Les Petites Terres*. Ces trois fichiers clos entre 2004 et 2005 sont extraits d'un même CD¹¹ :

¹¹

Volontairement, ont été écartés d'autres fichiers du même CD nommés sous différentes formes *Les Petites terres*, encore postérieurs, certains étant des versions quasiment définitives du texte édité final. La majeure partie des citations sont extraites du fichier La nuit de Jacob.Doc, le plus long et le plus structuré. Les autres documents numériques du legs sont des disquettes.

-La nuit de Jacob.DOC : créé le 11/10/2003, 35 pages numérotées, sous le titre *et quelque jour*, dernière modification le 1/10/2005

-Nuit de Jacob.Notes : créé le 11/10/2003, 12 pages numérotées, sous le titre *Nuit de Jacob*, dernière modification 26/05/2005

-nuitdejacobélémentsW : créé le 20/08/2004, 7 pages non numérotées, sous le titre *les distances les chemins étaient incalculables*, dernière modification 20/08/2004

Ils sont donc intitulés sous différentes formes *La nuit de Jacob*, un projet de « long poème narratif fait de mille morceaux commencé il y a cinq ans et que j'ai appelé La Nuit de Jacob 12 ». Ce projet est devenu *Les Petites Terres*, « autobiographie radicale du poète narrateur » selon Gérard Bobillier¹³, un testament littéraire dans lequel l'auteure ne cesse de parcourir tout ce qu'il est possible de la mémoire, du souvenir, du paysage, et le restitue sans repentir possible, d'une seule haleine éperdue. Pour dire une histoire littéraire et intime qu'elle ressent inachevée et inaccomplie, Michèle Desbordes se rend au fil de la plume, en fait une exigence littéraire qui rompt avec les architectures savantes et épurées en retenue constante et en distance calculée du reste de son œuvre, le travestissement du romanesque, la carapace. Il lui faut maintenant dire « ce qui vient d'un coup, d'un seul tenant », « consentir » (*Les Petites Terres*), dans la langue la plus dépouillée, avec les mots les plus humbles. Composé de bribes, fragments, parcelles comme l'indique le sous-titre, ce récit se substitue aux notes qu'elle n'avait cessé de rassembler pour plus tard, pour ne pas oublier. Il en prend la forme, il en garde l'esprit. Il est écrit au rythme de la marche, de ce qui

¹²

Michèle Desbordes est inspirée par l'image du combat avec l'ange, référence qui apparaît en exergue dans le fichier La nuit de Jacob.DOC et disparaîtra dans les exergues du texte final.

¹³

Esquisse d'une approche des émotions : Hommage de Gérard Bobillier, directeur des éditions Verdier (Salon du Livre, mars 2006) - <http://editions-verdier.fr>

surgit et disparaît des paysages, un oiseau, la Loire, de ce qui émerge de la mémoire et s'efface aussitôt, il égrène les souvenirs.

Dans leur forme condensée, éclatée, répétitive, faisant alterner paragraphes courts, poèmes en prose, vers libres que l'auteure surligne, marque en italique, en gras, les notes contenues dans les trois fichiers préparatoires, témoignages des pensées fugitives et du cheminement créatif, donnent les repères, balisent les intentions et les projets. Elles éclairent l'œuvre déjà écrite et les thèmes principaux de ce que devrait être l'œuvre à venir. De fait, elles constituent un bilan sur ce qui a été dit et ce qui reste à dire.

Les citations qui émaillent cette présentation ne le sont qu'à titre d'exemple et ne prétendent pas à un recensement exhaustif. Nous ne respectons pas la police choisie par l'auteure, le Times new roman, ni la taille des caractères. En revanche, nous respectons la présentation du texte et les caractères divers : italique, surlignage, gras.

Eléments structurants : l'enfance, l'exil et les figures de l'intertexte

La réitération des gestes de la marche, un pas après l'autre, s'exprime dans la reprise, la répétition incessante et obsessionnelle des mêmes mots d'un lexique minimal resserré. Il est un choix de l'auteure. Un acharnement dans l'ascèse qui signe tout autant l'impossibilité à dire autrement que la nécessité d'épuiser le sens des mots. La marche comme réitération du geste et l'écriture comme répétition des mots relève d'un même processus : reprendre toujours, n'en finir jamais. L'objet même des carnets de l'auteure.

La genèse de la marche s'ancre dans les souvenirs d'enfance.

Michèle Desbordes évoque une maison d'enfance, une ancienne faïencerie à Gien pendant la guerre, et des promenades avec sa

mère dans le parc de la propriété.

«A n'en plus finir nous marchons elle et moi dans le matin. Jusqu'à la fin des temps elle me conduit vers le bas du parc, vers la rivière invisible, et le bleu du ciel, les bruits très purs dans le jour clair, nous disent avec certitude que jamais le malheur ne nous atteindra.» Nuit de Jacob. Notes, pages 7-8.

«...j'apprenais ce qu'était le temps, et que parfois même il pouvait s'arrêter, il s'arrêtait, il aurait fallu ne pas revenir, ne pas achever le retour aller jusqu'au bout du retour,» La nuit de Jacob. DOC, pages 15-16.

La marche est abolissement du temps, capture de l'instant, l'enchantement. Michèle Desbordes dit encore la suspension du temps de l'enfance dans *L'emprise*, cette fois à travers le moment saisi par la photographie. Il est inviolable. Le temps se déroule autour. Pour autant nous ne pouvons pas évoquer un quelconque sentiment de nostalgie. Il n'est pas anodin de noter que déjà l'enfant Michèle Desbordes mesure ce que veut dire partir et revenir.

Il y a encore le souvenir de la marche du père lors de l'hiver 1943, de la province à Paris. Elle est juchée sur ses épaules. Une allusion implicite au Roi des Aulnes.

«... je me souviens de la nuit et des épaules qui me portaient, de la marche interminable jusqu'à la gare d'Alençon, et je n'aurais jamais voulu que cela cesse, neuf kilomètres de petite route noire sous le ciel plein d'étoiles, je ne voyais qu'elles,» La nuit de Jacob. DOC, pages 5-6.

C'est aussi le souvenir de la marche avec sa mère enceinte en 1944, la traversée du pont d'Orléans évoquée par des mots surlignés.

«Quand elle sent la fatigue elle met la valise dans poussette et me prend la main pour marcher avec elle, (...) la nuit dans la ville elle marchait comme elle n'avait jamais marché » La nuit de Jacob. DOC, page 28.

On retrouve la figure de cette femme enceinte contrainte à une

longue marche dans *Un été de glycine*.

L'exil et la douleur qui en résulte sont le point d'ancrage, le nœud originel de la marche qui n'en finit plus.

En 1986, à sa demande, Michèle Desbordes est nommée conservatrice à la bibliothèque départementale de prêt de la Guadeloupe dans la commune de Basse-Terre. Elle ne réussit à revenir en métropole qu'au bout de huit ans.

Elle est partie « toutes affaires cessantes » pour « aimer », mais aussi pour se « détacher », s'« éloigner », « instaurer » une distance entre elle et Jacques Desbordes, ce qu'elle révèle dans *Les Petites Terres*, pages 34-35, et ce qu'elle exprime d'une manière abrupte dans les notes.

«Je suis partie. J'ai tout quitté.» La nuit de Jacob.DOC, page 8.

Et en quelques mots en gras et surlignés :

«Je vais jusqu'à l'Amérique.»

Je m'en vais.

Je quitte tout.» La nuit de Jacob.DOC, page 18.

Ce qu'elle finit par vivre comme un exil lui apprend à mesurer définitivement ce que veut dire partir et revenir, et à admettre que l'arrêt du temps est impossible et vain.

«Je pense à ce que c'est que marcher, aller droit devant. A ce que c'est que partir, ce que c'est que revenir» La nuit de Jacob.DOC, page 17.

Et encore page 19, sous une reprise identique mais en italique.

Elle s'inspire de cette expérience dans *La Demande* en évoquant Léonard de Vinci qui quitte la Toscane à l'appel du Roi de France et sait qu'il ne reviendra pas¹⁴.

¹⁴

« Et puis un jour que j'étais à Chambord, au pied de ce grand escalier que vous connaissez, et qui a sans doute été conçu d'après les dessins de Léonard de Vinci (...) j'ai commencé à penser très fort à Léonard. Non parce que j'avais pour lui un intérêt particulier, mais parce que, sensible comme je l'étais au thème de l'exil, je n'ai pu m'empêcher de me demander ce que ça signifiait, quand on est un vieillard, de quitter son pays pour mourir à l'étranger.» Le Préau des collines,

C'est en Guadeloupe qu'elle découvre « l'homme qui marche » et cette vision la marque d'une manière indélébile.

Elle voit chaque jour un homme surgi de nulle part et allant je ne sais où. Il marche sur les flancs de La Soufrière. Elle l'épie, tente de comprendre le sens de cet acte quotidien. Elle note en page 8 du fichier La nuit de Jacob.DOC :

«Il prend la route du volcan, et le soir il en redescend.»

Cela devient une obsession traduite dans les notes par une reprise constante du thème. L'homme apparaît dès la page 7 du fichier La nuit de Jacob.DOC dans une phrase surlignée :

«Et toujours me semble-t-il cet homme qui marche qui ne sait que marcher»

Elle note encore en italique toujours en page 8 :

«...je regarde l'homme qui marche »

Le reste ne sera qu'approfondissement du thème. Car là se trouve l'élément matriciel, fondateur. Page 8, elle écrit encore :

«Il y a ceux qui marchent, et les autres, c'est ce que déjà je me dis»

Et en page 11 :

«...il y a ceux qui marchent, et les autres, c'est ce que déjà je me disais»

Cet homme-là est différent des autres. Ce n'est plus un homme, mais « l'homme qui marche ». La marche devient l'essence même de l'être. Cette essence singulière qui caractérise une communauté à part, elle la confirme dans la répétition.

«Il marche et marche,» page 8.

Puis en page 10, elle reprend les mêmes verbes à l'imparfait soulignant ainsi la pesanteur du temps de cette marche.

Répertorier les lexiques signifiants de l'oeuvre publiée est un travail encore à accomplir. Il doit se faire également sur les notes. Le

n° 5, 2001 – *A propos de Michèle Desbordes* - Eléments pour une biographie (du rêve).

corpus de la marche est particulièrement explicite dans les fichiers étudiés notamment à travers les occurrences « marche, marcher ». Le substantif n'a que peu de qualificatif, comme le verbe de complément.

L'acte est en soi et pour soi. « Marche » et « marcher » se rejoignent dans la plénitude de leur contenu. Ils occupent l'espace tout entier comme l'esprit de celui qui est habité.

À la répétition s'ajoute l'emploi des locutions verbales « Ils ne savent que marcher », « ils ne font que marcher ». Elles expriment tout à la fois la continuité comme la restriction et sont révélatrices de l'abolissement de toute volonté, l'être entier étant dévolu à cette impulsion. En précisant que ces hommes « ne cessent de marcher », « continuent à marcher », l'auteure souligne encore la durée et l'obstination.

La posture du marcheur est immuable. Elle est indiquée page 8 :

«...allant droit devant sans rien voir ni regarder»

En page 10, avec les mêmes mots en italique.

L'auteure s'interroge sur le pourquoi de cette marche en page 8 :

«...et j'ignore où il va, ni pourquoi il fait tout ce chemin»

Puis en page 9 à l'imparfait :

«...je ne sais où et j'ignore où il allait, ni pourquoi il faisait tout ce chemin,»

Et encore en page 10 :

«...où allaient-ils ainsi et pourquoi, quand ils redescendaient»

«...et je me demandais où il allait comme ça, ne parlant à personne,»

Cette marche instinctive est comme une réponse impulsive à une injonction tellurique. C'est une marche animale dit-elle dans *Les Petites Terres*. Elle est hypnotique. La notion de commencement ou de départ, d'arrivée ou de fin, de retour perd son sens, les frontières

s'abolissent, le paysage n'a plus de sens. La marche n'est pas transgression de l'ordre des choses. Elle est l'ordre des choses.

Des figures de l'intertexte témoignent de ce glissement inexorable.

Il s'agit notamment de Woyzeck, le personnage de la pièce de théâtre éponyme de Georg Büchner écrite en 1837 et demeurée inachevée, qui fascine Michèle Desbordes, tout comme la figure qui a inspiré l'auteur, cet homme qui en 1821 tue la femme qu'il aime et dont il a un enfant et est exécuté le 27 août 1824. S'ajoute l'image d'un acteur, celui qui joue Woyzeck à Munich en 1867. Ces trois personnages se fondent dans une seule et même évocation.

«W. (qu'il soit entendu que W. désormais désignera Woyzeck, tout homme dans le monde qui va ne sachant où il va)», La nuit de Jacob.DOC, pages 24-25.

«Déjà je vois s'avancer cette haute silhouette d'homme qui marche, errant et n'ayant nulle part où aller.

Parfois il a nom Wozzeck -Wozzeck et l'acteur Wozzeck.» Nuit de Jacob.Notes, page 4.

Cette figure multiple hante les notes, et tout y est repris du lexique né de l'observation de l'homme qui marche en Guadeloupe.

«...cet homme, cet acteur, en 1867 à Munich qui jouait Woyzeck, un soir son rôle terminé il avait quitté la scène et personne là-bas ne l'avait revu, (...) il était parti on ne savait où et personne ne l'avait revu dans la ville, ceux qui étaient là rapportent que quittant le théâtre il s'était mis à marcher droit devant lui sans paraître rien voir ni entendre, ni même devoir ou pouvoir s'arrêter.» La nuit de Jacob.DOC, pages 14-15.

Michèle Desbordes veut écrire « l'homme qui marche », « c'est à dire raconter qui il était, et d'où il venait ». Elle ne parviendra à lui donner forme qu'au bout de vingt ans avec le personnage du fils

dans le récit *Le commandement*, un accomplissement. Il réunit les obsessions que représentent le marcheur de La Soufrière, Hölderlin et Woyzeck.

Dans ce récit, le chœur narrateur dit la quête désespérée et obtuse d'un homme natif des coteaux nantais. On sait seulement qu'il s'appelle Jean-Baptiste S., qu'il est le fils de la Gertie des Lutz. Il part faire fortune dans les lointaines Antilles du XVIII^e siècle de l'autre côté de l'Atlantique sur l'injonction têtue de sa mère. A Haïti, c'est à dire le Saint-Domingue d'autrefois, au temps de la colonisation française et des plantations de café, il cherche à acquérir des terres à exploiter. Il arpente le pays et il échoue dans son entreprise. A sa marche incessante et lancinante s'ajoute l'habitude de noter ce qu'il fait, où il va, ce qu'il voit. La notation devient consignation obtuse, véritable graphomanie à l'image de sa marche insensée. Quand il revient à Nantes, il s'installe près de sa mère, à son insu, pour mourir, dans une cabane «sur un des coteaux qui dominent l'estuaire, et qui autrefois s'appelait... Miséri 15!». Le personnage voué à l'échec est exemplaire de cette théâtralisation de la marche hébétée et tragique.

Cette graphomanie compulsive et désespérée est déjà présente dans *L'Habituée*, un récit commencé en Guadeloupe, et sous la plume de Constance qui déroule ainsi l'inaccompli désastreux de sa vie manquée.

De tentative de parcourir tout ce qu'il est possible de parcourir, de retenir l'instant ou d'en finir jamais, la marche se mue donc en errance compulsive, obstinée, éperdue, une pulsion incontrôlable en marge de toute pensée consciente. Elle est vaine mais elle interdit l'arrêt sous peine de mort. Le fils ne revient au pays natal que pour mourir.

¹⁵ Le Préau des collines, n°5, 2001 - *A propos de Michèle Desbordes* - Michèle Desbordes et Jacques le Scanff : entretien, page 36.

Le sens de la marche

Il y a bien une tentation de voir dans la marche de celui qui erre et est perdu la métaphore de notre condition humaine. Ce serait pleinement acceptable mais ce ne serait pas respecter l'esprit de l'auteure quand elle écrit dans le fichier Nuit de Jacob.Notes, page 2 :

«Je n'ai jamais eu de raison de penser que cette marche et la façon dont elle s'effectuait fût une quelconque métaphore de notre simple existence, et l'eût-elle été que je l'aurais balayée comme d'un geste sur la tempe on redresse une mèche une boucle qui dérange.

D'autres le penseront,»

Dans un mouvement dialectique la marche exprime la perte mais est aussi acte tribal de conjuration de la perte. La marche est l'épuisement de l'être, mais aussi l'ultime recours pour abolir le temps, l'absence, l'attente, pour figer l'instant et faire échec à l'oubli. Car la marche est témoignage d'amour, convocation d'amours en perte.

Ainsi en va-t-il lorsqu'elle évoque Friedrich Hölderlin qui entreprend son voyage alors qu'il a déjà appris la mort de son aimée Susette Gontard.

«...comme si sa marche l'eût préservé d'un plus grand danger» nuitdejacobélémentsW.doc, page 1.

Il faut «marcher pour aimer, éprouver l'amour», pour «souffrir, être seul.».

Quand il parvient à destination, son état de santé se dégrade rapidement. Il sombre dans la folie et est interné à Tübingen en 1806.

Ainsi l'errance du fils dans *Le Commandement* est aussi pour lui la seule façon de dire sa dévotion à sa mère puisqu'il ne cesse de répondre à son injonction, poursuit sa quête, ne renonce pas. S'il note tout ce qu'il voit de sa marche, jusqu'aux observations les plus

absurdes, c'est pour rendre compte à sa mère à travers une correspondance qui semble ne devoir jamais finir. Ce sont les seuls mots qu'il possède pour s'exprimer. Ce sont aussi les seuls qui lui sont permis. Le mot aimer est interdit, impossible, inconnu.

«Cet homme-là appartient aux mères, aux vieilles qui décident pour lui, pour eux de ce qui arrivera, et cela même du temps qu'elles ne sont pas vieilles, mais seulement attendent de l'être. Parfois il fuit, il échappe pour ne plus revenir. D'autres fois il revient, (...) et signe sa dernière reddition.» (Nuit de Jacob.Notes, pages 4-5).

Ainsi en va-t-il dans d'autres titres. Cette incapacité à dire l'amour est au cœur de *L'Habituée*, de *La robe bleue* qui dit l'attente de la venue du frère Paul. Ainsi en va-t-il dans *La Demande* lorsque la servante Tassine, après une déclaration sidérante au maître, part, et marche à n'en plus finir jusqu'à l'épuisement et la mort dans un fossé.

Ce que Michèle Desbordes nous apprend dans les notes, c'est qu'elle veut enfin parler de «*ce dont elle n'a jamais parlé*».

De cet amour qui ne peut se dire que dans l'intuition qu'il ne peut que disparaître aussitôt que nommé. Le sentiment d'une perte irrémédiable.

«Moi, qui ne l'ai pas dit encore.

Qu'on pouvait mourir de trop d'amour Que trop d'amour pouvait tuer, pouvait désespérer, comment est-ce possible.» (*La nuit de Jacob.DOC, page 21.*)

Elle veut parler de son amour pour son mari, qui ne se dévoile pour ce qu'il est que tardivement, à l'aube de sa mort à lui et à elle. C'est parce qu'elle parle de perte irrémédiable qu'elle peut enfin oser le mot amour qui de fait appartient déjà à l'oubli.

«Il faudrait parler» est une incantation, une anaphore bouleversante qui parcourt *La nuit de Jacob. DOC*, pages 5, 6, 7.

«il faudrait parler d'amour

*amour fou pour ce qui va partir
pour ce qui va mourir»
«il faudrait parler d'amour
Je touche le ciel
je touche les nuages. Félicité
là-haut sur ses épaules je respire la nuit violette,
rien d'autre il faut le croire
j'y pense encore»
«il faudrait parler de l'ailleurs de ce que c'est que partir
là où on ne connaît personne...
cela est le monde et je l'ignorais, il faudrait parler de l'ail-
leurs»*

C'est une pudeur extrême qui s'exprime dans l'obligation impersonnelle qu'elle met encore au conditionnel présent. Par la répétition, elle révèle sa crainte, sa panique proche d'un aveu d'impuissance de ne pas parvenir à l'accomplissement de cette volonté intime.

Elle sait que le temps lui manque pour dire ce qu'elle n'a jamais dit, ce qu'elle veut dire maintenant. Alors elle convoque les mots autant de fois qu'il le faut pour déjouer la hantise de la fin des choses, d'autant plus exacerbée qu'elle sait qu'elle en décidera bientôt. Et elle écrit cet amour dans l'urgence, dans les pages bouleversantes qui constituent *Les Petites Terres*. Avec ces mots qui signent l'achèvement d'une lutte sans merci, les derniers mots :

«Il y aura ce que nous avons été pour les autres, des bribes, des fragments de nous que parfois ils crurent entrevoir (...), et le jour viendra où disparaîtra jusqu'au dernier de ces souvenirs et de ces rêves, de ces idées de vie, et il n'y aura plus nulle part, pas même dans les livres que parfois nous écrivîmes, où chercher ce que nous fûmes. Qu'aurons-nous donc été et pour qui ? Et combien de créatures, combien d'ombres cheminant les unes près des autres dans la lumière des crépuscules, ces cortèges silencieux et recouverts de poussière des fins de jour ? Et qui jamais comprendra ?»

S'il faut conclure

La marche a accompagné Michèle Desbordes tout au long de sa vie. Quand auteure reconnue, répondant à des invitations, elle part à l'étranger, elle ne cesse de marcher. Ce qu'elle dit page 27 dans *Nuit de Jacob*.DOC :

«je marche dans la taïga,»

«je marche au Mexique»

A son retour au pays natal, la marche a pris sens, direction. Car elle suit le fleuve Loire. En amont, en aval, cela n'a plus d'importance. Il n'y pas l'appel de l'océan. Le fleuve la guide, elle y puise sa cadence et le rythme de son écriture. Elle se voue toute entière aux paysages ligériens. La marche peut enfin devenir promenade. Ce qu'elle dit et redit toujours dans *Nuit de Jacob*.DOC.

«Quand je reviens je vais marcher le long de la Loire», page 18.

«Je marche sur les chemins de Loire», page 22.

«Je me promène le long du fleuve», page 23.

Cet attachement aux terres de Loire nous livre ses pages les plus lumineuses, les plus douces aussi et devient l'objet d'études, d'articles et de lectures à voix haute.

La marche incoercible et forcenée est présente dans toute l'œuvre de Michèle Desbordes. Les trois fichiers numériques, objets de cette présentation, représentent une part infime des archives conservées et disent cependant de manière saisissante dans leur forme inaboutie et fragmentée la genèse de cette thématique obsédante et évolutive. Les mots de Michèle Desbordes sont révélateurs : «La conviction que le fragment est aussi complet que le tout, contient le tout¹⁶.»

¹⁶

Le Préau des collines, n°5, 2001 - *A propos de Michèle Desbordes* - page 75, *Éléments pour une biographie* (du rêve).

Il reste à poursuivre maintenant ce travail sur ces documents inédits qui constituent le legs.

Michelle Devinant Romero

Réévaluation de la figure du marcheur romantique chez Jean Giono et Julien Gracq

« Comme les hommes, les pays ont une noblesse qu'on ne peut connaître que par l'approche et par la fréquentation amicale. Et il n'y a pas de plus puissant outil d'approche et de fréquentation que la marche à pied ²²⁶», confie Jean Giono dans son récit intitulé *Provence*, nous invitant à songer au souhait formulé par Julien Gracq dans ses *Chemins et rues* : « [J]'espère mourir vite dès que les chemins de la terre ne me seront plus ouverts ²²⁷». L'attrait qu'exerce la marche sur Gracq, ancien compagnon du surréalisme qui refuse d'être restreint à l'intérieur des limites d'une école littéraire, et l'engouement pour la déambulation qu'éprouve Giono, écrivain dont la vie en marge de la modernité lui a valu une réputation de romancier régionaliste, se rendent palpables par cette figure qui occupe une importance majeure dans les écritures gracquienne et gionienne, celle du marcheur, du *wanderer* romantique. Celui-

Foteini Thoma est doctorante à l'Université Paul-Valéry Montpellier III, Centre de Recherches

Interdisciplinaires en Sciences Humaines et écrits produits par le premier romantisme Social (C.R.I.S.E.S. E.A. 4424). Depuis 2013, elle allemand, se distinguant par le refus de a participé à plusieurs colloques et publié toute forme d'engluement dans un état de quelques articles en particulier autour de Jean stagnation. Semblablement, les marcheurs Giono, Mais elle étudie d'autres spécificités d'un marcheur romantique, passeur ou transfuge dans

gioniens et gracquiens, se plongeant dans les Éthiopiennes de Léopold Sédar Senghor, ou des une diversité des espaces, défient les limites contrastes : René Char - Giono, Giono - Mallarmé. spatio-temporelles, effectuant un retour aux origines du monde, tout en réalisant une projection vers l'avenir. De ce point de vue sont très instructifs les récits autographes gracquiens et gioniens, tels que le corpus des textes datant de 1933 à 1969 composant l'*Eau vive* gionienne, le recueil des essais gracquiens intitulé les *Carnets du grand chemin*, publiés en 1992, ainsi que le corpus intitulé *Chemins et rues*, regroupant des textes composés par Gracq entre 1962 et 1967. Dans ces textes on constate que Gracq et Giono, qui tantôt revisitent des lieux familiers, tantôt se lancent à la découverte des espaces inconnus, s'inscrivent dans la lignée des poètes et des philosophes du premier romantisme allemand qui perçoivent la marche comme un moyen favorisant l'instauration d'un dialogue du moi avec le monde, de l'universel avec le particulier. Notre étude s'intéressera alors à dévoiler la façon dont Gracq et Giono, parviennent à se consacrer en tant que des écrivains itinérants qui s'appliquent à établir un rapport d'interprétation entre eux et les lieux parcourus et dont le cheminement revêt les traits d'une déambulation romantique. Chez Gracq et Giono, comme nous allons présenter au cours de la première étape de notre parcours, la marche est constitutive de l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment la marche devient pour Gracq et Giono un outil précieux qui leur permet de réaliser un cheminement ontologique.

De la plume de l'écrivain au bâton du marcheur.

Refuge protecteur constituant une source d'encouragement, la marche'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment , chez Giono et Gracq, s'entrecroise sur plusieurs niveaux avec l'entreprise littéraire. 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite,

²²⁶ « Provence », *L Eau vive/Eau vive* (1943), Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1974, p. 205.

²²⁷ « Chemins et rues », *Lettrines 2* (1974), Julien Gracq, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 283.

d'examiner comment On songe, aux passages du journal intime gionien qui sont ponctués d'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment Illusions faites à la composition de son roman

Batailles dans la montagne, écrit en 1937. Dans ces extraits Giono confie que son « livre marche d'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment ²²⁸», et que « [d]e toutes façons, même quand ça ne marche pas, ça marche quand même ²⁵⁴». Écriture et marche dialoguent de nouveau lorsque Gracq écrit qu'en fait, « [e]n litté'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment rature, toute description est *chemin* (qui peut ne mener nulle part), chemin qu'on descend, 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment mais qu'on ne remonte jamais 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment ²²⁹». Les mécanismes de la composition d'un roman s'apparentent'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment à ceux de la marche ouverte qui récuse toute idée de fin définitive : « [l]a description, c'est le'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment monde qui ouvre ses chemins, qui devient chemin, où déjà quelqu'un marche ou va marcher ²³⁰», enseigne Gracq définissant le travail romanesque comme une mise en route dont l'enjeu consiste à « savoir passer sans cesse des chemins à suivre aux chemins à frayer ²³¹». La marche est porteuse de la volonté d'effectuer un « affrontement toujours neuf du monde, [...] qui secoue jusqu'à l'écriture de *voyager*, de se mettre en mouvement, de tenter l'inconnu ²³²», ainsi que l'écrit Olivier Schefer. Il y a alors tout lieu à penser que chez Giono et Gracq la marche semble entretenir avec l'écriture un rapport de consanguinité. Cette relation intime qu'entretient la'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment création littéraire avec la marche, s'exprime par le fait que celle-ci constitue un inventaire dans'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment lequel l'écrivain puise les thèmes primordiaux qui parcourent le texte littéraire. Très éclairant est

à cet égard le témoignage de Gracq qui avoue qu'il ne cesse d'emprunter au domaine de la déam'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment -
bulation les motifs qui rythment ses romans : « Routes qui ne mènent nulle part, [...] comment ne pas voir qu'elles sont sœurs de ces pièces vides, [...], dont la vacuité centrale a trouvé place malgré moi presque dans chacun de mes livres ? ²³³», s'interroge-t-il. Un autre extrait, datant du début d'octobre 1939, dévoile l'origine possible d'un aspect également important de la poétique gracquienne, à savoir « [l]a fin énigmatique du récit ²³⁴» qui « suppose le refus de toute exégèse qui prétendrait en fixer la signification ²⁶¹». Plus précisément, les lignes suivantes qui présentent le parcours du jeune officier Julien Gracq, un après-midi d'octobre 1939 vers Barbonville, nous'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment permettent de mieux saisir le fait que la marche gracquienne revendique le droit de rester béante à l'image des romans gracquiens, dont la fin refuse la clôture définitive :

²²⁸ « Journal 1935-1939 », Jean Giono, *Journal, Poèmes, Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 109. ²⁵⁴*Ibidem*, p. 123.

²²⁹ *En lisant en écrivant* (1980), Julien Gracq, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 564.

²³⁰ *Ibidem*, p. 565.

²³¹ *Ibidem*, p. 652.

²³² Novalis, *Le Brouillon Général* (1798-1799), Paris, éditions Allia, 2000, p. 12.

²³³ *Carnets du grand chemin* (1992), Julien Gracq, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1006.

²³⁴ Luc Fraisse, « L'énigme des fins de récits chez Julien Gracq », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2008/4, vol. 108, p. 891.

²⁶¹*Idem*.

Je marchais allégrement dans l'air déjà vif, content de ma solitude d'une heure, de la 'Eau vive 'Eau vive route blanche, des champs verts, du soleil jaune. [...] : [J]e n'étais pas tellement pressé de voir le bout de ma route [...]. Mais je me sentais délesté, sans amarres, sans attaches, faisant sonner la route à neuf de mes semelles ferrées [...].²³⁵

Creuset des thèmes littéraires, la marche se consacre également comme une échappatoire proposée aux impasses qui tourmentent l'écrivain dans l'enfermement de son atelier. Ainsi en est-il chez Giono qui, pour conjurer les obstacles contre lesquels se heurte sa plume, se réfugie à

la déambulation. Telle est la solution que lui offre la marche pour surmonter les difficultés qu'il acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment rencontre au cours de la composition de son roman *Deux cavaliers dans l'orage* 'Eau vive : « Deux cava-

liers arrêtés pile au bout d'une phrase qu'il m'est impossible de continuer. Me faudrait sans doute'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment

– je crois – du plein air, de la marche ²³⁶». De façon comparable, chez Gracq la marche est exaltée pour les soins palliatifs qu'elle offre aux contraintes de l'écriture. L'allègement dont jouit Gracq à'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l'issue de sa promenade se reflète dans la construction de sa phrase, qui se voit alors rafraîchie 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment :

[J] ai besoin de sortir, d'aller me promener. Si j'écris un texte court, dont l'écriture de'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment

mande à être très surveillée, la marche sert d'ailleurs souvent à la mise au point presque'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment mécanique d'une phrase qui ne m'a pas laissé satisfait : elle produit l'effet d'une espèce de'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment blutage. La phrase qui reste à mon souvenir à la fin de la promenade – tournée et retournée le long du chemin – s'est débarrassée souvent de son poids mort. En la comparant au retour'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment avec celle que j'ai laissée écrite, je m'aperçois quelques fois qu'il s'est produit des élisions'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment heureuses, un tassement, une sorte de nettoyage.²³⁷

En effet, là où le geste de l'écrivain s'abandonne, on voit s'intervenir la marche. On aura, alors, noté que l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment écriture et la déambulation se rencontrent dans un entrelacement continu, dans le cadre duquel la plume de l'écrivain cède le pas au bâton du marcheur. On ne marquera pas, alors, de constater que Gracq et Giono pratiquent la marche non seulement pour éprouver de la joie du rajeunissement, mais afin de renouer avec leur ascendance littéraire, ou pour parler en termes gracquiens, pour ranimer les

²³⁵ *Carnets du grand chemin, op. cit.*, p. 1019.

²³⁶ « Journal de l'Occupation », Jean Giono, *Journal, Poèmes, Essais, op. cit.*, p. 420.

²³⁷ « Entretien avec Jean-Louis de Rambures » (1970), Julien Gracq, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1189.

liens intimes qu'ils entretiennent avec leurs propres « éveilleurs'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment
²³⁸ ». Plusieurs sont les figures des écrivains qui accompagnent Gracq au cours de ses déambulations, notamment celles de Gérard de Nerval et Arthur Rimbaud. Avec le premier Gracq partage une admiration profonde pour le romantisme allemand : Nerval, comme d'ailleurs Novalis, prône'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment la réintégration de l'être humain dans la nature, et le retour « de cet âge d'or [...] où l'homme était'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment [...], réaccordé magiquement aux forces de la terre ²³⁹ ». Errant romantique par excellence Rimbaud, se réfugie souvent à la fuite, accordant une place privilégiée à l'image du marcheur'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment dans ses *Illuminations*. Rimbaud et Nerval ne cessent de ponctuer les déambulations gracquiennes :

*Entre 1942 et 1946, j'ai longuement parcouru à pied la Basse-Normandie. [...]. Rien ne me'Eau vive rappelle mieux le climat de ces pérégrinations que la vieille chanson du Valois citée par Nerval dans « Angélique » : " Courage, mon ami, courage ! / Nous voici près du village ! / À la première maison / Nous nous rafraîchirons.'Eau vive'Eau vive elle a l'allure de ces 'Eau vive refrains niais, rythmes naïfs, familiers à Rimbaud le trimardeur, qui prennent possession sans résis-
tance de l'esprit gymnastique par le pas de route [...].'Eau vive ²⁴⁰*

Chantre de l'exploration solitaire des chantiers non encore parcourus, Rimbaud « 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment revient partout sur la route, Rimbaud est né, s'est éveillé sur le grand chemin 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment ²⁴¹ », enseigne Gracq qui considère Rimbaud comme l'incarnation du marcheur intrépide ne reculant pas devant l'inconnu, 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment et étant bien conscient du risque inhérent à celui-ci :

Il a un poème, de Rimbaud encore – poème d'errant, [...] 'Eau vive – qui rêve [...] de la félicité, de la capitulation bienheureuse de l'étape ultime. Il s'intitule « Le Pauvre Songe », et ce poème'Eau vive de la sécurité dernière est encore comme une chanson de route.²⁶⁹

Or, si les entrées les plus importantes de la bibliothèque gracquienne ne cessent de contaminer²⁴² les écrits qui évoquent l'errance gracquienne, on peut, alors, reconnaître avec Alexis L'Allier, 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment spécialiste de la marche littéraire, que « la déambulation littéraire, [...] se veut une pratique qui

²³⁸ *Lettrines* (1967), Julien Gracq, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 156.

²³⁹ « Pourquoi la littérature respire mal », *Préférences* (1961), Julien Gracq, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1989, p. 879. Le poète Novalis, nom de plume de Philipp Georg Friedrich von Hardenberg (1772-1801), participe au groupe littéraire d'Iéna fondé par les frères August Wilhelm et Friedrich Schlegel dont les travaux sont publiés dans la revue *Athenaeum* entre 1798 et 1800. Son roman *Henri d'Ofterdingen*, publié en 1802, exerce une influence profonde sur Julien Gracq.

²⁴⁰ « Chemins et rues », op. cit., p. 278-279. Comme le précise Bernhild Boie Gracq fait ici allusion à l'œuvre de Nerval, « Angélique », *Les Filles du feu* (1854), alors qu'ensuite il évoque un vers tiré de l'« Alchimie du verbe », « Délire II », *Une saison en enfer* (1873).

²⁴¹ *Ibidem*, p. 281.

²⁴² « Chemins et rues », op. cit., p. 284.

implique un mouvement incessant de la pensée et du corps réconciliés ²⁴³». Il n'est pas inintéressant d'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment -
 sant de noter que le romantisme allemand, la référence majeure de la poétique gracquienne, est évoqué en termes puisés dans le vocabulaire du *marcheur*. En effet, le cercle d'Iéna, foyer du premier romantisme allemand auquel participe Novalis, représente aux yeux de Gracq « une déambulation sans attaches ²⁴⁴», étant animée d'une « ambition spirituelle infixée et errante ²⁴⁵». On constate alors qu'il n'y a pas de ligne de partage entre la chambre de travail de l'écrivain et l'espace de la marche, ce qui n'est pas sans rappeler Giono et la façon dont sa déambulation'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment encourage la résurgence du souvenir de ses lectures lorsqu'il redécouvre à pied la Provence :

C'est à pied qu'il faut se perdre dans ses vastes étendues de galets roulés et d'herbes dures. Eau vive [...] Sur la partie de cette route qui, du carrefour de la Samatane, va à Salon, se trouvent tous les paysages de Nostradamus. Nostradamus est le plus grand poète de la Basse-Provence [...]. Ses vers sont parmi les plus beaux qu'une mémoire puisse retenir [...].²⁴⁶

Dans ces lignes la marche se consacre comme un mécanisme qui mobilise l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment *anamnèse* de l'écrivain retraçant ainsi un cheminement qui constitue un retour en amont pour joindre les débuts de la mémoire du sujet.

De la marche au monde à la marche universelle.

Lorsque la marche contribue à rendre de nouveau vivant le souvenir des lectures personnelles du marcheur, elle justifie son caractère romantique scellant le dépassement de la dichotomie entre le moi et le monde. Chez Gracq et Giono cette relation de confiance aboutit parfois à la dissolution complète de l'individu errant dans le cadre environnant où le marcheur s'abandonne au berceau accueillant de la Terre, se ré-accordant incessamment aux rythmes de l'espace naturel. D'où cette aspiration de l'être gracquien à être absorbé par l'espace qu'il'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment découvre. Ce désir se manifeste essentiellement lorsqu'il parcourt les routes qui lui semblent interminables : « Y a-t-il un motif unique dans la quête qui m'aiguillonne au long de telles'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment routes ? Quelquefois il m'a semblé que j'y poursuivais le règne enfin établi d'un élément pur 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment [...] afin de m'y intégrer et de m'y dissoudre [...] 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment ²⁴⁷ », note Gracq. Or, ce souci du marcheur de réaliser une rencontre réconciliatrice avec la nature, s'inscrit bien dans les parages des penseurs du premier romantisme allemand. Dans les écrits du cercle d'Iéna, ce groupe littéraire allemand'acte même d'écrire, ce qui

²⁴³ Alexis L'Allier, « La déambulation, entre nature et culture », in *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal, Université du Québec, 2004, p. 41.

²⁴⁴ « Novalis et " Henri d'Ofterdingen " », *Préférences* (1961), *op. cit.*, p. 984.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 998.

²⁴⁶ « Il est vain de vouloir réunir... », *Vues d'ensemble'Eau vive*, Jean Giono, *Provence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1993], 2e édition revue et augmentée 1995, p. 34-35.

²⁴⁷ *Carnets du grand chemin*, *op. cit.*, p. 975.

nous permettra, ensuite, d'examiner comment auquel participe Novalis, la rencontre de l'homme avec le monde se décline sous le mode de l'«acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment effusion organique²⁴⁸», laissant se dessiner un état intermédiaire, au sein duquel se réalise, selon

Georges Gusdorf, « la corrélation entre l'infini du Moi et l'infini 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment²⁴⁹ » du monde. Nous rejoignons ici, Gracq qui, profitant de la solitude des routes de Caen pendant l'Occupation allemande, se lance dans la recherche d'un refuge propice à l'accueillir :

À marcher ainsi seul sur les routes, une imprégnation se fait du pays traversé – mieux même que de ses bruits et de ses odeurs : de sa respiration, de sa sonorité – [...] : entortillé dans le paysage [...], on emporte avec soi comme un pollen quelque chose de sa substance qu'on s'incorpore. [...] Comme j'ai aimé, tout au long d'une fatigante journée de route, 'Eau vive 'Eau vive 'Eau vive 'Eau vive seulement garder dans les oreilles la modulation du chant du monde, seulement voir le soleil monter, puis descendre sur la terre, et les petits pas d'homme, lointainement amicaux, 'Eau vive inintelligibles, bouger sur elle faiblement, comme des fourmis !²⁵⁰

Cette « réintégration cosmique²⁵¹ » est indicative du fait que le sujet romantique œuvre pour instaurer entre lui et les lieux parcourus un rapport d'interpénétration, exprimant « la nostalgie d'un état fusionnel, la quête plus au moins consciente d'une unité perdue²⁵² ». Ce mouvement de plongée inconditionnelle dans la nature, rend palpable le précepte le plus important du romantisme allemand, qui n'est autre que l'expression du désir de développer une « co-naissance solidaire au monde et à soi-même²⁵³ ». Au moment de la marche, les frontières entre le dehors et le dedans s'estompent, et l'espace perd son aspect concret s'enrichissant en profondeur spirituelle, 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment comme cette « matinée d'été où, parti de Mazamet de bonne heure²⁵⁴ », Gracq gravit « lentement les pentes de la Montagne Noire²⁵⁵ », assistant à la volatilisation de l'espace qui favorise son 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment dépouillement : « À chaque lacet²⁸³ », nous dit Gracq, « qui me hissait plus haut le long de cet espalier [...], la respiration se faisait plus légère [...] et de virage en virage il me semblait que je me haussais vers les royaumes du Matin²⁵⁶ ». Le marcheur émerge dans un « Monde [...] où l'accord avec l'autre, la libre et transparente communication entre les esprits, semble s'établir de lui-même et sans effort aucun²⁵⁷ ». La déambulation gionienne dont le rythme s'accorde à celui du monde en offre un exemple éloquent :

Je vais à pied. Du temps que je fais un pas la sève monte de trois pouces dans le tronc du chêne ; [...]. Du temps que je fais l'autre pas, la sève continue à monter, [...] ; et, ainsi, de 'Eau

²⁴⁸ *La Forme poétique du monde : Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, 2003, p. 175.

²⁴⁹ Georges Gusdorf, *Le romantisme, Tome I : Le savoir romantique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, [1982 ; 1983 ; 1993], 2011, p. 390.

²⁵⁰ « Chemins et rues », *op. cit.*, p. 280.

²⁵¹ Claude Douguin, « Notice », *Carnets du grand chemin*, Julien Gracq, *Œuvres complètes*, t. II, *op. cit.*, p. 1633.

²⁵² Sylvie Vignes-Mottet, « Le sublime gracquien : "bout[s] du monde", toits du monde », in *La littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 407.

²⁵³ Georges Gusdorf, *Le romantisme, op. cit.*, p. 390.

²⁵⁴ « Tableau de la Bretagne », *Lettrines* (1967), *op. cit.*, p. 235.

²⁵⁵ *Idem.*

²⁸³ *Idem.*

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ 5 « Novalis et Henri d'Ofterdingen », "acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment *art. cit.*, p. 993.

vive pas en pas, pendant que la vie est la vie et que le pays est un vrai pays, et que la route ne va pas à quelque endroit mais est quelque chose.²⁵⁸

Au fur et à mesure que la marche se déploie, le moi et le monde, le « microcosme ²⁵⁹ » et le « macrocosme ²⁸⁸ », s'harmonisent contribuant à la « cohésion interne de l'organisme universel ²⁶⁰ ». C'est bien ce à quoi fait allusion le personnage de L'Homme qui, dans la pièce de théâtre gionienne *La clef du puits*, se vante d'être un marcheur universel qui connaît les « chemins ²⁶¹ » et les « traces ²⁶² » des « étoiles claires ²⁶³ », « du ciel et de la terre ²⁹³ ». Le marcheur devient un « cosmomètre ²⁶⁴ », pour reprendre un terme de Novalis :

Quand il me faut à moi-même un temps déjà énorme pour comprendre les sombres verges de châtaigniers et pour jouir paisiblement de tout ce qu'ils sont, il ne m'est plus possible de l'Eau vive l'Eau vive comprendre mon déplacement – [...], si il ne met d'accord sa vitesse avec la transmission l'Eau vive l'Eau vive harmonique qui compose la vaste unité du pays.²⁶⁵

Le sujet se veut perméable à tous les appels que lui adresse le cadre de son parcours puisque son corps constitue un moyen d'interchangeabilité entre l'espace intérieur et l'espace extérieur : 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment

[L]e monde extérieur est dans un mélange si intime avec mon corps qu'il m'est impossible l'Eau vive l'Eau vive de faire le départ entre ce qui m'appartient et ce qui lui appartient. L'instinct supérieur qui l'Eau vive accorde le sens de ma vie aux flux de mon sang, l'accorde avec la même exquise intelligence l'Eau vive gence à l'architecture des volumes et des couleurs de la matière dans laquelle je vis et je l'Eau vive marche [...]. [L] ordinaire romantisme de tout mon appareil sensuel me pousse à m'accrocher l'Eau vive cher, [...], à joindre, à pénétrer, à m'effondrer dans les choses [...]. l'Eau vive ²⁶⁶

La marche permet au sujet de cultiver une présence en conformité avec les « rythmes de l'univers vivant, [entrant] en communion avec les êtres de la nature ²⁶⁷ », tout en approfondissant la tâche en tant que créateur :

Le monde ! Nous n'avons pas été créés pour le bureau, pour l'usine, pour le métro, pour l'Eau vive l'Eau vive l'autobus ; [...] § Nos pieds veulent marcher dans l'herbe fraîche, nos jambes veulent couler l'Eau vive l'Eau vive rire après les cerfs, et serrer le ventre des chevaux, battre l'eau derrière nous pendant que l'Eau vive nous écarterons le courant avec nos bras. Par tout notre corps, nous avons faim d'un l'Eau vive monde véritable. § Voilà la mission du poète.²⁶⁸

La marche relève d'une importance fondamentalement ontologique faisant greffer l'aspect 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même

²⁵⁸ 6 « Provence », *L'Eau vive l'Eau vive* (1943), *op. cit.*, p. 209-210.

²⁵⁹ Jean-Louis Vieillard-Baron, « Microcosme et Macrocosme chez Novalis », *Les Études Philosophiques*, n. 2, 1983, p. 195. ²⁸⁸ *Idem.*

²⁶⁰ Georges Gusdorf, *Le romantisme*, *op. cit.*, p. 437.

²⁶¹ Jean Giono, *La clef du puits*, Acte I, scène VI, p. 15.

²⁶² *Idem.*

²⁶³ *Idem.*

²⁹³ *Idem.*

²⁶⁴ 4 Novalis, *Semences*, traduit de l'allemand, annoté et précédé de 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment *Fragments et totalité* par Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 193.

²⁶⁵ « Provence », *op. cit.*, p. 208-209.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 206-207.

²⁶⁷ Georges Gusdorf, *Le romantisme II : L'homme et le monde*, Paris, Éditions Payot & Rivages, [1984 ; 1985], 1995, p. 68.

²⁶⁸ « Aux sources mêmes de l'espérance », *L'Eau vive* (1943), *op. cit.*, p. 204.

d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment éthique du parcours du sujet, sur la dimension esthétique de son projet d'écriture. Foyer de la poétique de l'inachèvement, dans un monde empreint de la finitude, la marche romantique traduit un intérêt pour la mise en place d'une quête destinée à rester en suspens, exprimant ainsi l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment volonté du sujet romantique de se lancer dans la poursuite de l'infini. Or, comme l'enseigne Olivier Schefer « le romantisme valorise l'infini [...] ce qui tend à une fin idéale jamais actualisable ²⁶⁹ », œuvrant pour « brouiller les frontières entre l'achèvement et l'inachèvement ²⁷⁰ ». Le marcheur inscrit son parcours dans un régime spatio-temporel bien particulier, conciliant la lenteur temporelle avec l'ampleur spatiale et épousant une conception du temps moins restrictive, moins l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment pétrifiée par l'historicisme de l'actualité :

Je n apprendrais rien si je devais me heurter violemment aux harmonies que cette terre'Eau vive compose avec patience et certitude. [...].Voilà ma route ! [...]. Ne la cherche pas, va ; va devant toi, marche, tout ça c est la route ! [...]. [Ô] homme ! Va là-dessus avec ta charge et'Eau vive ton temps !²⁷¹

Or, si chez Giono la marche s'inscrit dans le perpétuel, chez Gracq, elle favorise l'installation de l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment le marcheur dans un cadre *atemporel*. C'est à la tentative de la pulvérisation du temps concret l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment qu'on assiste lorsqu'on lit la description de la traversée nocturne gracquienne de la forêt de Tronçais l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment çais : *Je me suis promené dans les avenues de la forêt de Tronçais par une nuit d'été très pure et très sombre.[...] Il n y a pas d heures dans la nuit de la forêt haute, pas de marche gra'Eau vive l'Eau vive durée du crépuscule vers l aube, [...] mais seulement un état qui semble final et détaché du'Eau vive temps.²⁷²*

Cette mise en doute de toutes les restrictions spatio-temporelles est appréciée par Giono lorsqu'il parcourt à pied les hautes aires de la Provence où il constate qu'« l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment il n y a pas d histoire l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment ²⁷³», puisque au cours de la marche « [l]e temps ne passe que dans le rouage des montres ²⁷⁴ ». On assiste à l'établissement d'une correspondance entre « la durée intérieure avec celle de l'uni l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment " l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment -

²⁶⁹ Olivier Schefer, « Infini et poétique de l'inachèvement chez Novalis », in *Einbildungskraft und Reflexion. Imagination et réflexion. Neuere philosophische Untersuchungen zu Novalis. Recherches philosophiques récentes sur Novalis*, Münster, Lit Verlag, 2015, p. 66.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 59.

²⁷¹ « Provence », *op. cit.*, p. 208-211.

²⁷² *Carnets du grand chemin*, *op. cit.*, p. 967-968.

²⁷³ « Provence », *op. cit.*, p. 220.

²⁷⁴ *Idem*.

vers ²⁷⁵», qui rend la marche un outil de recherche ontologique contribuant au croisement de l'auto-gnose du sujet avec sa découverte du monde, tous les deux se définissant par leur infiltration réciproque. À cet égard résonnent les mots de Gusdorf qui nous rappelle que dans la pensée romantique « [l]e cheminement de la connaissance prend la forme d'un accomplissement solidaire du Moi qui connaît et du monde connu ³⁰⁶ ». À cette forme de connaissance accède Giono en se promenant à Provence :

*La marche à pied, ou plutôt, le procédé de la marche à pied, c'est de se transformer soi-même en loupe ou en télescope. [...] Quand je veux connaître, c'est de moi-même que je me loupe. C'est moi-même que j'applique, mètre par mètre, sur un pays, sur un morceau de loupe. Je ne regarde pas le reflet de l'image ; l'image est en moi-même.*²⁷⁶

Lieu de rencontre du fini avec l'infini, espace favorable à l'installation des mondes intérieurs, acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l'intérieur et l'extérieur dans un état d'osmose, la marche laisse libre cours à l'expression de la subjectivité, acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment la marche romantique, épousant l'ouvert dans toutes ses manifestations, dont la plus importante se résume à l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment la marche dans le rejet de l'emprisonnement dans un sens ou un lieu préfigurés. Telle est enfin la voie, acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment la marche empruntée par la subjectivité romantique, comme on la retrouve reformulée par Gracq :

[C] est dans le souvenir des longues heures de marche que ces plaisirs confortables et l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment les prodiges, qui aujourd'hui coûtent si peu, plongent pour moi leur racine. [...] il y a un regard, quand on déboucle son sac dans le soir jaune, [...], [...] qui interroge déjà avec détachement le ciel du lendemain [...].²⁷⁷

Foteini Thoma

Bibliographie.

Éditions des œuvres étudiées de Jean Giono et Julien Gracq.

- Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Tome II, édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron et Luce Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n. 237, 1972.
- —, *Œuvres romanesques complètes*, Tome III, édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n. 256, 1974.
- —, *Journal, Poèmes, Essais*, édition publiée sous la direction de Pierre Citron avec la collaboration de

²⁷⁵ Alain Romestaing, « L'instant, le néant, la plénitude : de la spatialité à la durée et de la durée à l'instant », in l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment

L'instant romanesque 'Eau vive', Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », 1998, p.

143. ³⁰⁶ Georges Gusdorf, *Le romantisme*, op. cit., p. 358.

²⁷⁶ « Provence », op. cit., p. 206.

²⁷⁷ « Chemins et rues », op. cit., p. 283-284.

Laurent Fourcaut, Henri Godard, Violaine de Montmollin, André-Alain Morello et Mireille Sacotte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n. 415, 1995.

- -, , *Provence*, textes réunis et présentés par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1993], 2e édition revue et augmentée 1995.
- Julien Gracq, *Œuvres complètes*, Tome I, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n. 354, 1989.
- -, , *Œuvres complètes*, Tome II, édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n. 421, 1995.

Études critiques consacrées à Jean Giono et Julien Gracq.

- DOURGUIN, Claude, « Notice », *Carnets du grand chemin*, in Julien Gracq, *Œuvres complètes*, édition établie par Bernhild Boie avec la collaboration de Claude Dourguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, n. 421, 1995, p. 1622-1637.
- FRAISSE, Luc, « L'énigme des fins de récits chez Julien Gracq », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2008/4, vol. 108, p. 889-912.
- ROMESTAING, Alain, « L instant, le néant, la plénitude : de la spatialité à la durée et de la durée à 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment l instant », in 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment *L instant romanesque'Eau vive* , textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n. 11, 1998, p. 141-168.
- VIGNES-MOTTET, Sylvie, « Le sublime gracquien : bout[s] du monde , toits du monde », in '' 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment *La littérature et le sublime*, sous la direction de Patrick Marot, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2007, p. 403-418.

Bibliographie consultée sur le Romantisme.

- *La Forme poétique du monde : Anthologie du romantisme allemand*, éd. Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer, Paris, José Corti, coll. « Domaine romantique », 2003.
- GUSDORF, Georges, *Le romantisme, Tome I : Le savoir romantique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, [1982 ; 1983 ; 1993], 2011.
- -, , *Le romantisme II : L'homme et le monde*, Paris, Éditions Payot & Rivages, [1984 ; 1985], 1995.
- NOVALIS, *Le Brouillon Général (1798-1799)*, traduit de l'allemand, annoté et précédé de *Encyclopédie et combinatoire* par Olivier Schefer, Paris, éditions Allia, 2000.
- -, , *Semences*, traduit de l'allemand, annoté et précédé de 'acte même d'écrire, ce qui nous permettra, ensuite, d'examiner comment *Fragments et totalité* par Olivier Schefer, Paris, Éditions Allia, 2004.
- SCHEFER, Olivier, « Infini et poétique de l'inachèvement chez Novalis », in *Einbildungskraft und Reflexion. Imagination et réflexion. Neuere philosophische Untersuchungen zu Novalis. Recherches philosophiques récentes sur Novalis*, Augustin Dumont, Alexander Schnell (Hg.), Münster, Lit Verlag, coll. « Ideal und Real. Aspekte und Perspektiven des Deutschen Idealismus », Band 5, 2015, p. 59-77.
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, « Microcosme et Macrocosme chez Novalis », *Les Études Philosophiques*, n. 2, 1983, p. 195-208.

Étude consacrée à la thématique de la marche.

- *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, sous la direction d'André Carpentier et Alexis L'Allier, Montréal, Université du Québec, coll. « Figura » n. 10, 2004.

Marcher au bord de l'eau

de Jean Rolin à Jean-Paul Kauffmann

L'idée de suivre le cours d'un fleuve possède une séduction particulière, en raison du charme naturel des rivières ou à cause de la propension que nous avons à prêter à ces cours d'eau un caractère individuel, à voir en eux autant d'entités à la fois géographiques, historiques et culturelles dont l'image déborde largement leur réalité physique. La carte, avec les lignes sinueuses de ses fleuves et de leurs affluents, est en elle-même source de rêve. Comme l'écrit Victor Segalen, « le fleuve, bien plus que la montagne, semble posséder son existence propre et sa personnalité²⁷⁸ », d'autant que « il est un lieu poétique par excellence²⁷⁹ », ou encore qu'il est « un des points où le Réel et l'Imaginaire ne s'opposent pas véritablement mais s'accordent²⁸⁰ ». Jean-Christophe Bailly note de son côté, au chapitre 24 de *Dépaysement*, que « les rivières sont des êtres, des singularités, quasi des personnes²⁸¹ », puis, après avoir cité Elisée Reclus qui apparente chaque ruisseau à l'histoire de l'infini, il ajoute : « Mais cet infini, chaque cours d'eau l'incarne, le dessine, le destine et s'y perd à sa façon, selon un style : il y a des écoles régionales (celle du Jura en est une), des modes (mineur ou majeur), des allures et des cadences, mais dans cette immense prose continûment versée chaque rivière produit son propre phrasé²⁸² ».

Bien des textes littéraires célèbrent le bonheur modeste d'une promenade à pied au bord de l'eau. On se souvient du chemin qui, partant de Combray, longe la Vivonne du côté de Guermantes, avec ses carafes et ses nymphéas²⁸³, ou, dans une tonalité plus sombre, de la vallée de la Semois dans *Les Carnets du grand chemin* de Julien Gracq²⁸⁴. A une échelle plus englobante, un certain nombre d'écrivains européens ont choisi d'évoquer les destinées d'un fleuve, envisagées d'après la totalité ou d'après une partie de son cours. Ainsi Victor Hugo a consacré au Rhin de très belles pages entremêlées d'une méditation historique et politique. Plus récemment, on mentionnera Claudio Magris pour le Danube²⁸⁵, ou Paolo Rumiz pour le Pô. Cependant le moyen de locomotion employé par ces écrivains n'est généralement pas pédestre : le canoé, la péniche, la vedette, la jonque ou le sampan leur permettent d'aller plus vite et de parcourir de longues distances. Parfois aussi leur voyage s'effectue mentalement, grâce à la visite d'archives variées.

C'est à la conjonction de ces deux tropismes, s'intéresser à l'histoire d'un fleuve et cheminer sur la rive, que se situent les ouvrages dont il sera question ici : *Chemins d'eau*²⁸⁶ de Jean Rolin, paru en 1980 et réédité en 2013 dans la collection « la petite vermillon » et *Remonter la Marne*²⁸⁷, de Jean-Paul Kauffmann, publié en 2013. Dans chacun d'eux il s'agit de rendre compte de randonnées fluviales échelonnées sur une assez longue période, quelques semaines ou quelques mois. Les deux récits présentent des analogies : tout d'abord ils sont dus l'un et l'autre à la plume de deux écrivains qui sont passés par le journalisme, et qui ont mené de front, ou successivement, l'expérience du reportage et celle du roman. Le goût de l'observation géographique et humaine affleure à chaque page de leurs récits, où il se mélange au courant d'une vaste culture historique et à l'appel d'une écriture littéraire. Il n'est pas inutile de noter que l'un et l'autre ont été lauréats du Prix de la langue française, Jean-

²⁷⁸ Victor Segalen, *Equipée*, Gallimard (L'imaginaire), 1983, p. 36.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 37.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement : voyages en France*, Seuil, 2011, p. 257.

²⁸² *Ibid.*, p. 258.

²⁸³ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Gallimard (folio), p. 164-170.

²⁸⁴ Julien Gracq, *Les Carnets du grand chemin*, Editions Corti, 1992, p.90-92.

²⁸⁵ Claudio Magris, *Danube*, Gallimard (Folio n°2162), 1990 pour la traduction française.

²⁸⁶ Jean Rolin, *Chemins d'eau*, La Table Ronde (la petite vermillon), 2013. Première édition, Editions maritimes et d'outremer, 1980. Dans la suite de cet article : CE.

²⁸⁷ Jean-Paul Kauffmann, *Remonter la Marne*, Librairie Arthème Fayard, 2013. Dans la suite de cet article : RM.

Paul Kauffmann en 2009 et Jean Rolin en 2013. Le thème commun des deux textes est évident puisqu'il s'agit de la marche au bord de l'eau, et il est renforcé par une convergence formelle, dans la mesure où les deux récits sont construits à la manière d'un journal de marche, rédigés au présent, à la première personne, et divisés en chapitres qui coïncident *grosso modo* avec les étapes quotidiennes parcourues. On a parfois, en lisant les deux textes, une impression similaire, liée au ton des auteurs, à la présence d'un environnement comparable ou au retour de certaines péripéties apparemment rituelles, l'orage et l'averse, l'enlisement dans les fondrières du chemin de halage, la difficulté à trouver un lieu où dormir, ou la rencontre de chiens plus ou moins hostiles.

Cependant certaines différences se signalent assez rapidement au lecteur. Tout d'abord il convient de rappeler que *Chemins d'eau* comporte le récit de plusieurs voyages le long de canaux différents et que parmi ces voyages, tous n'ont pas eu lieu à pied, mais parfois sur diverses embarcations, ou en vélo, sur des chemins de halage dont l'état, il est vrai, oblige de temps à autre le cycliste à mettre pied à terre et à pousser sa bicyclette. Afin de maintenir une certaine unité, on s'appuiera ici, de préférence, sur les sections effectuées en randonnée pédestre. Mais ce qui distingue principalement les deux œuvres, c'est que *Remonter la Marne* suit le cours d'une rivière, tandis que le projet de *Chemins d'eau* consiste, selon la quatrième de couverture, à « arpenter la France des canaux ». Or, une rivière est un élément naturel du relief, élément immémorial souvent encore empreint de sauvagerie, tandis que les canaux sont des artefacts créés par la main de l'homme à des fins commerciales – même s'il arrive que, désaffectés, ils soient en voie de retour partiel à l'état de nature, ou, au mieux, d'abandon à l'économie modeste du tourisme fluvial. Ni leur allure générale, ni leur implantation dans le paysage, ni leur âge, ni leur rapport à l'histoire ne sont semblables. Longer une rivière et longer un canal sont des activités à la fois proches et très différentes : c'est pourquoi il m'a semblé intéressant de m'appuyer sur ces deux chroniques, afin de saisir ce que la rivière, ou du moins le cours d'eau, fait à la randonnée.

Il s'agira de voir d'abord comment s'effectue l'exploration d'un environnement particulier, celui de la rive, puis d'analyser la question de l'itinéraire, enfin et surtout de voir comment le voyage à pied construit un rapport particulier à l'histoire et à l'écriture.

L'exploration de la rive

Comme toute entreprise de marche, le cheminement le long d'un cours d'eau coïncide avec une immersion sensorielle qui parfois se transforme en expérience fusionnelle. Le milieu particulier de la rive, espace intermédiaire entre la terre et l'eau, est perçu au ralenti par le marcheur qui s'en imprègne. Certes ce phénomène est banal, il intervient dès que l'on abandonne les moyens modernes d'une locomotion rapide pour se mettre à marcher, mais il prend dans le cas qui nous occupe une nuance spécifique liée à la proximité de l'eau. Observer la faune ou la végétation qui peuplent les berges, ou, à plus forte raison, les îles, fait partie des activités spontanées du randonneur, lequel adopte volontiers le ton faussement naïf du promeneur urbain égaré dans la nature, comme le montre ce passage tiré du premier chapitre, « Ille et Rance », de *Chemins d'eau* :

A propos de gazouillis, je remarque que j'ai oublié de citer, parmi les hôtes les plus communs du canal, la poule d'eau. Certes la poule d'eau ne gazouille pas, elle ne porte pas de moustaches noires, elle ne grimpe pas dans les roseaux, et plus généralement elle ne se signale par aucun de ces traits charmants qui font que volontiers nous prêtons aux oiseaux des qualités de cœur qu'ils n'ont sans doute pas. Cependant elle pond, comme presque tout le monde en cette saison, ainsi que je m'en assure en découvrant quelque part entre Saint-Germain et Saint-Médard – sur un bief particulièrement idyllique, une idylle troublée seulement par les autorails qui de loin en loin s'amuse à sauter bruyamment par-dessus le canal – un nid flottant de poules d'eau arrimé d'une manière bien précaire, me semble-t-il, aux herbes du bord, et que ses deux occupants abandonnent

lâchement à mon approche pour se réfugier sur l'autre rive, bien qu'il contienne un bel œuf tacheté de brun²⁸⁸.

Au-delà de ce type d'attention quelque peu anthropomorphique au milieu naturel, le marcheur des rives est volontiers sensible aux bruits et aux odeurs que dégage la proximité du cours d'eau. Ainsi Kauffmann, au cours des premières étapes de son voyage le long de la Marne : « L'eau, je me contente de la respirer, de humer ses relents de serpillière. Je capte à présent des bouffées qui sentent le sous-sol et le gravat, une odeur confinée, à la fois grasse et fanée. L'emprise olfactive est obsédante²⁸⁹ ». Et, quelques pages plus loin, au niveau du barrage de Joinville :

L'explosion liquide répand un effluve extraordinaire qui n'est autre que l'odeur de l'eau. Un parfum violent, magnétique, peut-être le plus étourdissant des parfums. Il arrive par vagues et saisit frénétiquement l'odorat. C'est l'odeur d'une eau à moitié dormante qui se désintègre dans un épanchement écumeux : relent de vase purifié par l'éblouissement de la chute. Une odeur vaporisée d'eau vive. Le déferlement sent l'expurgation, quelque-chose de mordant et d'amer qui ressemble au houblon²⁹⁰.

La sensibilité aux odeurs sera une constante du récit de Kauffmann. L'intensité du lexique employé laisse entendre qu'il ne s'agit pas ici de notations sensorielles anodines et distancées, mais que le corps du marcheur est happé par le milieu auquel il se confronte, et qu'il éprouve, comme il l'écrit, une véritable emprise. La même chose se produit à propos des bruits de la rivière, dont la teneur et le volume varient en fonction de son débit et des reliefs qu'elle traverse, ou encore à propos des éclairages étranges qui naissent du mariage entre la végétation et l'eau. A plusieurs reprises Kauffmann se sert du terme local de « rambleur » pour désigner la lumière particulière qui semble émaner de la nappe d'eau. En somme, marcher au bord de l'eau engage physiquement le randonneur presque autant que s'il se plongeait dans le courant.

D'autre part l'exploration des berges concerne aussi l'implantation humaine, et notamment l'architecture des ouvrages d'art qui en ponctuent le défilement : ponts, écluses, barrages, éventuellement restaurants à terrasse et buvettes ou guinguettes typiques d'un certain tourisme fluvial. La position singulière du marcheur fait qu'il profite d'angles de vue inaccoutumés, parce qu'il observe l'arrière ou le dessous des constructions. Sous le pont de Joinville Kauffmann admire d'en bas les « immenses piliers trapézoïdaux²⁹¹ » qui soutiennent l'édifice et sa contemplation absorbe « la surface plastifiée des poutres marquées de tags inintelligibles, l'espace venteux et aride, l'odeur d'huile de moteur qui s'écoule par spasmes du tablier³²³ ». C'est le privilège du marcheur que de sortir des conditionnements qui astreignent le regard. De son côté Rolin emprunte à pied, malgré l'interdiction placardée, le passage parcourant sous terre le tunnel du Tronquoy qui couvre le canal de Saint-Quentin en son bief de partage sur une longueur d'environ mille mètres. Il a le temps de noter, à l'entrée, la couleur turquoise du canal, ainsi que la « voûte de briques suintante, sépulcrale, glacée quand il fait un dehors une chaleur extrême, éclairée au néon lors des passages [des chalands] et plongée le reste du temps dans les ténèbres²⁹² ». Puis c'est l'avancée, dans l'obscurité presque totale, sur une sorte de quai fermé au public. L'épisode commence par la description des deux appareils archaïques chargés, à certaines heures, de hâler dans le souterrain des trains de péniches, et s'achève, après une sorte de catabase marinière, sur le retour à l'air libre et le bavardage avec des baigneurs intrépides. Un peu plus tard, le narrateur visite l'ascenseur à péniches des Fontinettes, près de l'écluse d'Arques, et, dans un autre chapitre encore, l'escalier d'écluses de Rogny, dans l'Yonne, ainsi que le pont-canal de Briare. On le voit au

²⁸⁸ CE, p. 26

²⁸⁹ RM, p. 20.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 29.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 30.

³²³ *Ibid.*

²⁹² CE, p. 142.

travers de ces divers exemples, la locomotion pédestre permet d'approcher les installations fluviales au plus près de leur implantation dans le paysage et de se glisser dans des zones peu connues de l'interaction entre homme et rivière.

Bien entendu cette interaction ne se limite pas à l'observation d'ouvrages architecturaux. Le cheminement au bord de l'eau est aussi l'occasion de rencontres dont le récit occupe dans les deux cas envisagés une bonne partie du texte. Ainsi l'itinéraire choisi invite à rencontrer l'espèce assez ambivalente des pêcheurs - la confrontation avec le marcheur répétant alors l'antagonisme traditionnel du nomade et du sédentaire - mais aussi des riverains souvent à la limite de la marginalité, des bateliers, des hommes un peu ensauvagés à qui la vie au bord de l'eau permet de tourner le dos à la société. L'addition de ces rencontres est ainsi l'occasion de tracer le portrait sociologique d'une France de l'arrière, qui résiste à la crise comme aux déterminismes sociaux.

Itinéraire

Cependant l'exploration d'un univers particulier n'est pas la seule expérience vécue par le randonneur des bords de l'eau. Se pose en effet à lui la question névralgique de l'itinéraire. Même quand le marcheur sait *a priori* où aller, un voyage pédestre achoppe sur ces interrogations : par où passer ? Quel chemin élire (et essayer de trouver dans la réalité après l'avoir repéré sur la carte) ? Où faire étape ? Où trouver un logement et du ravitaillement ? Si ces derniers soucis peuvent être plus ou moins confiés à la Providence, le choix du chemin demeure, lui, crucial. Or, au bord de l'eau, la question ne se pose guère, et c'est une des raisons qui motivent l'adoption de ce projet particulier. Dans ce cas il suffit de suivre le cours de la rivière ou du canal, au risque même de la monotonie ou de l'ennui. Une telle posture induit *a priori* une libération de l'esprit qui n'a plus à se creuser, et peut s'abandonner tout entier à la rêverie, au bercement de la marche ou à l'exaltation des sens. Comme il s'agit alors d'emprunter des chemins de fond de vallée sans grande dénivellation, l'effort comporte une régularité propice à la méditation. Kauffmann parle à ce sujet de « pilotage automatique²⁹³ », de « déambulation quasi-somnambulique²⁹⁴ », et de « bien-être légèrement litannique ²⁹⁵ ».

On peut penser que, de manière plus sourde, ce choix s'associe à un désir de continuité, de fidélité en quelque sorte, surtout dans le cas où il s'agit de suivre une rivière unique et non un réseau de canaux. Dans le paragraphe qui suit, Kauffmann suggère la manière dont cette allégeance à la rivière adopte les allures d'une prise en charge, comme si le marcheur acceptait de porter sur son dos tout le cours déjà remonté :

Un tapis roulant : c'est cela, la Marne. Régularité machinale de l'écoulement. Impossible, pour le marcheur, de s'abstraire de l'eau. Le décor s'imprime très superficiellement dans son esprit, il l'a oublié la minute d'après alors qu'il ne parvient pas à se défaire de ce flux dont la monotonie devient lancinante. Marcher le long d'une rivière, ce n'est pas se délester, mais au contraire se charger du poids de cette eau qui vous tient sous son emprise³²⁸.

La personnification presque constante de la rivière contribue à cette impression. En effet la Marne, souvent représentée au pied des ponts par une statue de naïade, possède une identité maintes fois soulignée, et rattachée implicitement à son rôle dans l'histoire. Ce n'est pas une rivière facile, elle a un caractère un peu sombre que rappelle l'auteur en maintes occurrences :

Une beauté tragique, un air d'abandon : troncs noirs, eau noire, silence oppressant. Les arbres aux ramures profuses plongent dans le courant. Négligée, mal entretenue. Violente. Il y a dans ce

²⁹³ RM, p. 73.

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Ibid., p. 74.

³²⁸ RM, p. 32.

déploiement souverain une surabondance, une énergie destructrice, mortifère. La force du fleuve charrie dans ses fonds chocs et blessures, un monde nocturne d'anéantissement²⁹⁶.

La même impression, quoique plus diffuse, se dégage des chapitres de *Chemins d'eau* qui prêtent volontiers un caractère personnel à chacun des segments de canaux empruntés. C'est pourquoi la marche au bord de l'eau comporte une dimension ambiguë et un peu troublante : c'est à la fois une randonnée solitaire et un compagnonnage incessant. Les deux marcheurs, à quelques épisodes près, font le choix d'une aventure individuelle, en vertu d'un principe noté par Pierre-Laurent Ellenberger, qui veut que le marcheur ne soit pas un animal social²⁹⁷, cependant la présence intense d'une eau vivante les escorte sans relâche et transforme leur solitude en dialogue avec la partition polyphonique de l'eau.

En tout cas il importe de ne pas s'écarter du tracé du cours d'eau : la marche obéit à une règle que le marcheur s'est donnée, règle qui peut évoquer la forme oulipienne de la contrainte littéraire ou prendre une valeur presque monastique, la marche étant alors une sorte d'ascèse itinérante et acquérant une signification quasi-religieuse. Dès lors, il faudra accepter de suivre le cours de l'eau partout, pour le meilleur et pour le pire, dans les segments poétiques et verdoyants comme dans les secteurs les plus ingrats, à l'approche des villes notamment, lorsqu'il traverse des banlieues et des zones commerciales. Qu'il s'agisse du canal, souvent construit en vue du transport de matières premières, ou de la rivière, source historique de développement pour les pays qu'elle irrigue, le cours d'eau traverse souvent des parages industriels qui ôtent à la marche le caractère complaisamment touristique qu'elle revêt parfois. Ainsi Rolin, le long de la Sambre : au lieu de collines boisées, un horizon bosselé de terrils, au lieu de beffrois et de clochers à bulbes, tout ce que l'imagination humaine a pu concevoir en fait d'instruments de traction, de transbordement ou de levage, et des chevalements, des cheminées de tous calibres, des hauts fourneaux, des superstructures industrielles décrépites qui paraissent ne tenir en l'air que par l'opération du Saint-Esprit, des hangars éventrés, des ateliers vétustes, des antres obscurs au fond desquels on voit palpiter des fournaies³³¹.

De même Kauffmann, qui prend pour point de départ le centre commercial abandonné de Chinagora et franchit d'abord toute la couronne parisienne, rencontre ensuite sur son passage non seulement des châteaux, des forêts et des vignobles, mais aussi des moulins, des forges, un espace d'enfouissement des déchets radioactifs. La pollution des eaux est un constat récurrent. Le récit de voyage n'élude pas plus ces données que le marcheur ne les a contournées.

Orientation

Enfin la volonté de longer un cours d'eau suppose que l'on opte initialement pour un sens, du moins s'il s'agit d'une rivière : soit on la descend, soit on la remonte comme le fait Kauffmann. Cette décision est loin d'être anodine. Quelques sites cruciaux orientent la trajectoire : pour la rivière ou le fleuve il s'agira de la source, de l'embouchure, des confluent, qui, en raison de leur beauté, de leur étrangeté et des multiples métaphores auxquelles ils se prêtent, engagent à une contemplation particulière et donnent lieu à des descriptions presque inquiètes. Naturellement, lorsque le marcheur avance le long d'un canal, ces points critiques n'existent pas : on mentionnera tout au plus le bief de partage qui joue le rôle d'une frontière, d'un lieu d'inversion équivalant à une ligne de partage des eaux, et commande la géographie du chenal. Les segments situés entre deux écluses rythment le parcours, et, lorsque celui-ci est bouclé, le marcheur ne débouche guère que sur un autre canal ou sur une voie d'eau communicante, le point de jonction demeurant cependant un lieu névralgique. L'archétype sous-jacent est celui du circuit, voire du labyrinthe, tandis que l'escorteur de rivière se soumet à une polarisation linéaire qui relève d'un autre modèle mental.

²⁹⁶ *RM*, p. 96.

²⁹⁷ Pierre-Laurent Ellenberger, *Le Marcheur illimité*, Vevey, 1998. Voir Antoine de Baecque, *Ecrivains randonneurs*, Omnibus, 2013, p. 775. ³³¹*CE*, p. 164-165.

C'est là le point sur lequel les deux ouvrages envisagés ici diffèrent le plus nettement : l'entreprise de Rolin n'a pas d'autre fin que celle qu'il décrète, elle pourrait se prolonger presque indéfiniment, tandis que celle de Kauffmann, quel que soit le temps qu'il met pour l'accomplir, rencontre son achèvement lorsqu'il découvre, non sans mal, sur la commune de Balesmes, la vasque où surgit la source de la Marne. Les impressions que procure le face à face avec le creux où l'eau surgit sont complexes - sentiment d'accomplissement associé à une brusque vacuité. En tout cas le choix de remonter la Marne, plutôt que de la descendre vers le lieu où elle se jette dans la Seine, correspond certainement à un désir de revenir vers les origines. L'auteur le constate lui-même lorsqu'il écrit :

Aller dans le sens inverse du courant est un choix qui d'emblée s'est imposé à moi ; je n'ai pas songé un seul instant à partir de la source. Le fleuve qui s'écoule est tellement associé à la direction du temps [...] que je me demande si cette idée d'aller à contre-courant ne traduit pas le désir inconscient de revenir en arrière, au début. Une anabase, un retour, une expédition vers l'intérieur, remontée aventureuse vers la patrie perdue que vécurent les Dix Mille au temps de Xénophon²⁹⁸.

La marche, d'une manière classique, s'assimile ici à un cheminement intérieur, à une quête. Il est question à la fois de s'enfoncer à l'intérieur du pays, vers les provinces de l'est de la France, et de s'enfoncer vers l'intérieur de soi, vers une part négligée, peut-être oubliée, qui ne correspond pas obligatoirement à l'enfance mais recèle une identité pure en direction de laquelle s'effectue un mouvement de montée lente. Certes, comme pour tous les marcheurs qui cherchent la source, celle-ci a d'un point de vue strictement géographique quelque chose d'un peu décevant, d'autant qu'il est difficile de démêler la véritable Marne entre les ruisseaux divers qui la forment, mais la relative déception-même, le « ce n'était que cela », fait partie de l'expérience. L'essentiel est moins le suintement premier de l'eau que le mouvement de remontée qui mène vers lui.

Au fond, l'enjeu capital est celui d'un rapport au temps. Dans le passage cité plus haut on relèvera tout particulièrement l'expression « à contre-courant », parce qu'elle me paraît représentative du projet mis en œuvre, qui se signale constamment par un effort pour ne pas céder à une pente destructrice. Kauffmann écrit encore : « Tout, dans ce voyage, invite à la réversibilité³³³ », et il ajoute : « Quand on regarde attentivement le fil de l'eau, on s'aperçoit que, sur les bords, des tourbillons, des remous, des contre-courants refusent obstinément de suivre le mouvement et remontent le fleuve ». Marcher au bord de l'eau vers l'amont induit pour lui une expérience nouvelle du temps, une emprise conquise pas à pas. Et, bien qu'il ne faille pas considérer l'origine uniquement en termes chronologiques, il est clair que le trajet entrepris a quelque-chose à voir avec le passé. En ce point encore les deux récits, celui de Rolin et celui de Kauffmann, se rejoignent. La marche en elle-même renoue avec le passé parce qu'elle est de nos jours un moyen de locomotion archaïque et une manière de tourner le dos à une certaine modernité. Mais nos deux écrivains ont, en outre, élu des cours d'eau chargés d'histoire, aux sens économique et politique du terme. Le parti pris d'explorer l'univers des canaux et celui des mariniers qui les parcourent relève d'un intérêt pour l'époque révolue où le transport fluvial jouissait d'un développement beaucoup plus important qu'à l'heure actuelle. Non seulement ce type d'itinéraire, dont la visée sociologique est évidente, invite à observer des sites désaffectés, des installations vétustes, mais il baigne dans une nostalgie fondamentale qui a trait aux hommes, aux paysages et à la proximité de l'eau dormante. De même Kauffmann, en remontant la Marne, côtoie sans cesse les traces d'un passé en voie de décomposition, depuis les guinguettes en ruine, les baignades abandonnées jusqu'aux ports délaissés par les chalands et jusqu'aux souvenirs des champs de bataille. Constamment attentif aux traces que l'histoire a laissées sous forme de châteaux, de fortifications, de monuments ou d'usines, il s'enfonce dans le réservoir mémoriel que constitue le bassin d'une rivière. En outre, comme il le signale en plusieurs points, il remonte la Marne sur les traces d'un autre marcheur, Jules Blain, qui accomplit après la Première Guerre mondiale une sorte de pèlerinage vers les lieux où il avait

²⁹⁸ *RM*, p. 104-105.

³³³ *RM*, p. 104.

souffert en tant que soldat, pèlerinage dont il a rendu compte dans un livre édité à compte d'auteur, *Voyage égoïste et pittoresque le long de la Marne*²⁹⁹. A la compagnie muette de la rivière se surimpose celle d'un prédécesseur mélancolique, lointain et mal connu, dont le mystère a quelque chose de poignant.

Même si c'est après coup, au moment de la rédaction, que les informations documentaires concernant les endroits traversés se sont surajoutées à la chronique des étapes, il n'en reste pas moins vrai que la progression lente et myope de l'homme qui suit le lit de la rivière convient à une imprégnation profonde par les spectres qui hantent le paysage. De plus, chez les deux auteurs on sent le désir de rendre hommage à des régions ou des décors qui eurent un rôle crucial dans l'histoire, ces régions du Nord et de l'Est fréquemment envahies où s'est plus d'une fois joué le sort de la France, peut-être même de réhabiliter un patrimoine méconnu ou mal apprécié de nos jours.

Ce patrimoine est également littéraire. Marcher au bord de l'eau active la mémoire des lectures passées et le texte s'émaille volontiers de références intertextuelles fugitives : du côté de Montreuil sur Ille, Jean Rolin rencontre sur le chemin de halage une fille d'éclusier rentrant du lycée, qu'il décrit ainsi : « Bien qu'elle ne soit nullement du genre à travailler avec vaillance pour un artilleur de Mayence, elle a des yeux de faïence, et de surcroît très bon caractère, puisqu'elle sera l'une des très rares personnes rencontrées en chemin à me souhaiter le bonjour avant que j'aie dit mot ³⁰⁰ ». Un peu plus loin le paysage un peu inhospitalier évoque pour lui un « climat à la Delvaux », mais il suffit d'une bonne nuit pour qu'il trouve le lendemain matin à la boulangerie du coin les allures d'un décor de Pagnol. Quant à l'ouvrage de Jean-Paul Kauffmann, il est littéralement truffé de références littéraires diverses, souvent enracinées dans l'histoire locale, comme par exemple les *Sermons* de Bossuet à Meaux ou les *Fables* de La Fontaine à Château-Thierry. On y croise aussi Bachelard, Claudel, Barbusse, Michelet, Breton, Simenon, etc. Le bassin d'une rivière est une arborescence culturelle que le marcheur prospecte au fur et à mesure de son avancée, et qui lui inspire une méditation en mouvement. C'est pourquoi l'expérience vécue débouche naturellement sur l'écriture, qui, certes, a lieu dans un second temps, lorsque l'écrivain relit ses notes et les recompose, mais qui conserve quelque-chose de la liberté, de la lenteur et de la fluidité de la marche. Ici deux rythmes se conjuguent : celui de la progression pédestre proprement dite, que décrit, avec son habituel sens de la formule, Pierre-Laurent Ellenberger : « Je dois écrire en imitant la marche. Lancer la phrase en avant sachant qu'elle va retomber, puis la relever plus légère, et la reposer à nouveau³³⁶ ». Et celui, plus fluide et plus variable, mais toujours continu, de l'eau vive ou dormante. Un parallélisme s'instaure aisément entre le fil de la rivière et celui de l'écriture, qui évitent, malgré les étapes, tout effet de décousu. Voilà encore l'une des raisons pour lesquelles la perspective du voyage au bord de l'eau exerce une sorte de fascination : elle prête par anticipation au récit qui en rendra compte un mélange de souplesse et de liaison, de liberté et de nécessité. Claudio Magris, évoqué plus haut, éclaire ainsi le passage de l'une à l'autre activité : « Ecrire, c'est aussi marcher le long du fleuve, remonter son cours, repêcher des existences naufragées, retrouver des épaves accrochées aux rives et les embarquer sur une précaire arche de Noé en papier³⁰¹ ».

On conclura de ce qui précède que le cheminement sur la berge des canaux ou de la rivière a quelque chose à voir avec la naissance et avec la mort. Certes, un lieu commun veut que l'eau soit source et symbole de vie. En bien des points on a vu que l'expérience entreprise évoquait un sauvetage, ou du moins était de l'ordre de la survie, puisqu'il s'agit de ramener à la mémoire des êtres, des usages ou des objets appartenant au passé. Malgré cela, les deux récits sont parcourus en pointillé par la hantise d'une perte de soi, d'une noyade dans les eaux obscures, d'une rencontre

²⁹⁹ Voir notamment la présentation qui en est faite dans *RM*, p. 59.

³⁰⁰ *CE*, p. 29-30. On reconnaît très aisément les vers d'un célèbre poème de Louis Aragon « Bierstube magie allemande », tiré de *Le Roman inachevé*, 1956, et souvent mis en musique. ³³⁶ Pierre-Laurent Ellenberger, *Le marcheur illimité*, *op. cit.*, p. 781.

³⁰¹ Claudio Magris, *Utopie et désenchantement*, L'Arpenteur, 1997, p. 15.

avec la barque de Charon ou avec quelque autre puissance mortifère, et c'est cela qui leur donne force. Comme dans le cycle de *La Belle meunière*³⁰², de Schubert, le bord de l'eau fait alterner la joie et la tentation du néant, sans que l'achèvement de la marche décide trop clairement ce qui l'emporte.

Isabelle Dangy

³⁰² *La Belle meunière* (*Die schöne Müllerin*), cycle de lieder de Franz Schubert, 1823, sur des poèmes de Wilhelm Müller.

Parcours contrastés de deux écrivains marcheurs contemporains Alexandre Poussin et Sylvain Tesson

La Marche dans le ciel (1998), un récit de voyage rédigé en tandem par Sylvain Tesson et Alexandre Poussin et qui raconte leur longue randonnée pédestre à travers l'Himalaya, commence par ces mots pour le moins

démotivants : « J'ai toujours eu horreur de **Halia Koo** a passé son enfance en Belgique, puis fait des études de lettres à l'Université de la marche »³⁰³. Cette déclaration de Poussin Lausanne (Suisse). Après une maîtrise en est de mauvais augure pour quelqu'un qui littérature comparée à Dartmouth College aux se prépare à parcourir 5 000 km à pied en États-Unis, elle s'est établie au Canada, où elle a six mois... Il est vrai que les deux jeunes obtenu un doctorat en littérature française à gens reviennent d'un tour du monde à bicy- l'Université de Toronto. Elle est actuellement professeur adjoint à l'Université Memorial de clette, un exploit qu'ils ont relaté dans *On a Terre-Neuve*. Ses recherches portent sur le récit de *roulé sur la Terre* (publié en 1996, et dont voyage, le métissage culturel et la littérature le titre est un clin d'œil à l'expression « On a coloniale. Elle a publié des travaux sur la marché sur la Lune »). Après une année littérature de l'aviation et sur l'écriture du voyage entière passée à vélo, on peut comprendre au féminin, ainsi qu'une monographie sur Paul

Morand et Nicolas Bouvier, parue chez Honoré

que la marche puisse lui paraître un moyen **Champion**. de déplacement chronophage et monotone.

Poussin poursuit : « Marcher, traîner sa carcasse, s'éreinter l'échine, se harasser les pieds, et cet inconfortable sentiment de perdre son temps » (MC 13). Et il conclut, visiblement à contrecœur : « Pas le choix ! Apprendre à marcher. Apprendre à prendre le temps » (MC 13). Tesson partage avec son camarade ce sentiment décourageant de perdre son temps : « avant de dormir, je jette un coup d'œil à la carte. Et constate que la journée si longue et épuisante correspond à un misérable centimètre tracé par-dessus un relief à peine ombré sur le dessin. La Transhimalayenne, c'est aussi la terrible injustice des cartes » (MC 53).

Perdre son temps ou prendre le temps

Pourtant, quelques années plus tard, lorsque Poussin publie *Marche avant* (2011), le ton a changé : « *Ambulo ergo sum*. Je marche donc je suis »³⁰⁴, affirme-t-il en guise de préambule. Il écrit que ses voyages pédestres ont transformé sa perception de l'humanité et qu'ils sont un outil d'initiation aux autres cultures, avant de déclarer : « Comment marche le monde ? J'essaie de trouver des réponses en marchant » (MA 16). La marche occupe une place centrale dans sa réflexion sur le voyage, car en plus d'être un moyen de déplacement, elle est perçue comme une méthode d'investigation : « La marche est ma façon d'appréhender le monde réel, de l'étudier » (MA 16). Elle influence le cheminement du voyageur en favorisant les découvertes, les contacts et les rencontres.

³⁰³ Alexandre Poussin et Sylvain Tesson, *La Marche dans le ciel : 5 000 km à pied à travers l'Himalaya*, p. 13. L'abréviation MC sera utilisée pour toutes les références ultérieures à cet ouvrage.

³⁰⁴ Alexandre Poussin, *Marche avant : Guide à l'usage des aventuriers de grand chemin et des voyageurs immobiles*, p. 21. L'abréviation MA sera utilisée pour toutes les références ultérieures à cet ouvrage.

Poussin constate surtout que la marche révèle le marcheur à lui-même, et que nous sommes tous égaux face au processus de dépouillement et d'introspection enclenché par la marche :

tous se retrouveront après quelques kilomètres, à pied d'égalité, face à eux-mêmes. C'est soi et rien d'autre que l'on trimbale quand on marche. On ne peut plus se cacher longtemps derrière ses problèmes, ses malheurs, ses faiblesses, ses préventions pour se cacher à soi-même. Car on emporte peu de choses quand on marche. Et on s'en déleste vite. (MA 21)

La marche nous renvoie un reflet épuré de nous-mêmes et nous empêche de tomber dans dans l'affectation et la complaisance : « Marcher, c'est renoncer aux chimères, à la triche, au mensonge, c'est une *vulnérabilisation* volontaire, une mise à nu, un miroir implacable : le miroir de la connaissance de soi » (MA 22). Non seulement elle force le marcheur à renoncer au superflu et à se débarrasser de ses artifices, mais elle permet une transformation radicale. « La marche opère ce miracle, cette chirurgie plastique et psychique » (MA 22). Mais ce n'est pas qu'un instrument qui sert à un examen de conscience ; c'est aussi un outil d'édification et de formation. Poussin écrit que la marche « recentre, elle aide à devenir. À faire le point » (MA 22), et il reprend sa formule de départ avec une variante : « Je marche donc je deviens » (MA 22). L'effort physique que le marcheur doit fournir et l'endurance morale dont il fait preuve sont des ingrédients nécessaires « à la marche maïeutique, celle qui permet d'accoucher de soi » (MA 25). Parce que finalement, ce qui compte, c'est moins la destination que la manière de l'atteindre, en passant par ce réveil intérieur. « Ce qui compte ce n'est pas le sommet, ce n'est pas la contemplation du paysage, c'est ce qu'il y a entre les deux. C'est le chemin et les efforts. Ce n'est pas le but mais le parcours » (MA 23).

Dans le cas de Sylvain Tesson, c'est aussi un converti qui parle : dans *Aphorismes sous la lune et autres pensées sauvages* (2008), un recueil de maximes inspirés par son amour de la nature et des animaux, il écrit que la marche est beaucoup plus que le moyen de parvenir à une destination ; c'est la destination elle-même. « Marcher sans but est un objectif »³⁰⁵, et la marche, pour lui, n'est manifestement plus un mode de déplacement qui lui fait perdre du temps : au contraire, « [m]archer, c'est faire un bout de chemin avec le temps » (AL 122). Ailleurs, dans *Géographie de l'instant* (2012), Tesson souligne l'importance pour l'être humain d'assumer son animalité et de faire usage de ses jambes : « Le voyageur est celui qui, un jour, a pris conscience [...] qu'il était un animal, qu'il avait des jambes et que ces jambes-là, l'évolution ne l'en avait point doté pour qu'il passât son existence entière le cul dans un fauteuil »³⁰⁶. Tesson considère la marche comme un moyen de locomotion privilégié, et il en fait l'éloge dans *Petit traité sur l'immensité du monde* (2005), où il déclare être un *wanderer* du XXI^e siècle, « quelque chose entre le voyageur classique à l'affût des merveilles du monde et l'errant libre de toute entrave »³⁰⁷. En parlant par exemple de son expédition pédestre de la Sibérie à l'Inde, Tesson affirme qu'il lui semblait, grâce à la marche, « toucher à la liberté extrême, à l'essence du vagabondage romantique » (PT 52).

La décélération du voyage moderne et le retour à la marche

La randonnée pédestre s'inscrit certes dans la tradition des vagabonds romantiques, mais elle fait aussi partie d'un mouvement novateur et anticonformiste. Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, la marche est en effet le choix conscient d'une lenteur délibérée face à l'accélération vertigineuse du monde. À une époque où le développement des moyens de transport rend possibles des trajets de plus en plus rapides, on commence à considérer qu'un voyage digne de ce nom ne peut se faire sans une

³⁰⁵ Sylvain Tesson, *Aphorismes sous la lune et autres pensées sauvages*, p. 91. L'abréviation AL sera utilisée pour toutes les références ultérieures à cet ouvrage.

³⁰⁶ Sylvain Tesson, *Géographie de l'instant*, p. 131. L'abréviation GI sera utilisée pour toutes les références ultérieures à cet ouvrage.

³⁰⁷ Sylvain Tesson, *Petit traité sur l'immensité du monde*, p. 56. L'abréviation PT sera utilisée pour toutes les références ultérieures à cet ouvrage.

négligence de la modernité, sans un reniement de cette facilité qu'apporte le progrès. Le passage du XIX^e au XX^e siècle se fait sur fond de nouvelles inventions technologiques, de records de vitesse et de vulgarisation des machines de locomotion. La durée des voyages diminue, les distances se réduisent et la carte du monde devient de plus en plus petite : c'est ce que l'urbaniste Paul Virilio appelle l'éradication de l'espace par le temps – un concept que le géographe David Harvey reprend en termes de « compression spatio-temporelle » (« *timespace compression* »)³⁰⁸.

Car pour le voyageur du XX^e siècle, la tragédie est là : non seulement l'ère des découvertes est révolue depuis longtemps, mais sur une planète devenue trop étroite, la durée du trajet est escamotée par le parcours instantané et l'arrivée immédiate. La vitesse a aboli l'Ailleurs, qui est devenu un lieu inatteignable. Qui plus est, le voyageur moderne est enfermé dans la sécurité de son véhicule, et il est condamné à une immobilité et un détachement réducteurs. Alain Borer écrit à ce sujet : « En métro, en voiture, sous la Manche ou au-dessus de l'Atlantique, nous voyageons immobiles. Et plus loin va l'astronaute, plus immobile il doit se tenir dans sa cabine »³⁰⁹. Paul Virilio fait la même observation : « chemin de fer, auto, jet, téléphone, télévision... notre vie tout entière passe par les prothèses de voyages accélérés dont nous ne sommes même plus conscients »³¹⁰.

Seul le retour à la lenteur peut restituer la réalité de l'espace-temps dans le paysage, et apporter une solution aux bouleversements causés par la modernité. C'est pourquoi certains voyageurs adoptent le mode de déplacement le plus primitif et le plus naturel qui soit : la marche. Les moyens de transport ultra-rapides établissaient entre le paysage et le passager une distance léthargique, un phénomène que Charles Forsdick nomme « esthétique de la séparation » entre le voyageur et son voyage, puisque la machine se fait prothèse d'un corps qui ne s'implique plus dans la réalité du déplacement dans l'espace. Par opposition, le voyage lent est une expérience intensément corporelle qui mobilise tous les organes des sens : le voyageur qui prend son temps – et le marcheur en particulier – est obligé de faire face aux réalités physiques de son voyage, et Forsdick fait observer que la marche est « une expérience sensorielle totale qui permet des voyages de plus en plus difficiles à accomplir »³¹¹, en forçant le marcheur à conquérir l'espace à la sueur de son front, et à prendre conscience de sa vulnérabilité face aux éléments.

La marche restitue donc la dimension corporelle du voyage et mobilise les forces physiques et morales du voyageur pour entraîner en fin de compte l'effacement symbolique de celui-ci. Dans les récits de Nicolas Bouvier, un thème central est la nécessité de s'alléger le corps et l'esprit par la fatigue et le dénuement du voyage. La marche favorise ce phénomène d'érosion, d'épuration et de disparition de soi au profit de l'Autre. « La lenteur et l'espace agissent, ajustent et purgent comme une drogue à la fois émétique et hallucinatoire. Le bagage matériel et mental s'affine et s'amenuise et sans qu'on n'y soit pour rien. [...] Au terme du traitement, le voyageur a pratiquement disparu »³¹². Dans un texte où il loue les vertus de la lenteur, Bouvier note encore : « À ce rythme, [...] la route vous tient une leçon cohérente, salubrement réductrice »³¹³. Cette leçon réductrice prodiguée par la lenteur, c'est la fameuse « connaissance par la plante des pieds » prônée par Bouvier, une leçon empirique du monde et un parcours quasi mystique qui le marquent de façon permanente : selon lui, le voyage doit en effet opérer une transformation concrète, sous peine de tomber dans

³⁰⁸ David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, p. 260.

³⁰⁹ Alain Borer, « L'ère de Colomb et l'ère d'Armstrong », *Pour une littérature voyageuse*, p. 36.

³¹⁰ Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, pp. 70-71.

³¹¹ Charles Forsdick, « L'usage de la lenteur : l'immobilité motorisée, la marche, et le voyage aujourd'hui », *Seuils et Traverses : enjeux de l'écriture du voyage*.

³¹² Nicolas Bouvier, « Routes et déroutés : réflexions sur l'espace et l'écriture », *Immobilés à grands pas. Écriture et voyage (Revue des Sciences Humaines 90 : 214)*, p. 179.

³¹³ *Idem*.

l'insignifiance. Comme il le résume si bien : « Si on ne laisse pas au voyage le droit de nous détruire un peu, autant rester chez soi »³¹⁴.

Grâce à cette recherche de la difficulté, le voyage s'individualise, et la quête de l'Ailleurs peut redevenir une activité rare, aventureuse et personnelle. Forsdick, en parlant de la manière dont les voyageurs du XX^e siècle négocient leurs rapports avec une diversité en voie d'extinction, relève que « [l]a lenteur de la marche sert de réplique à ceux qui prévoient le rétrécissement du terrain du voyage »³¹⁵. En tant qu'activité anachronique qui réaffirme la pertinence du voyage, la marche est un mode de déplacement avant-gardiste : elle est bien sûr lente, fatigante et monotone, mais à partir du moment où elle découle d'un choix conscient, elle devient une activité contestataire qui permet d'aller au-delà de ce que le voyage moderne peut offrir.

Cette décélération du voyage au XX^e siècle n'est pas motivée par une nostalgie du passé ; ce n'est pas un mouvement réactionnaire mais bien révolutionnaire, car si les écrivains-voyageurs marchent, ce n'est pas par nécessité, mais volontairement. Il faut songer que le marcheur des temps anciens était condamné à la lenteur (qui est celle de son époque), et qu'il est bien différent du nouveau marcheur du XX^e siècle. Comme le rappelle le sociologue Jean-Didier Urbain, le voyageur d'autrefois « ne prend pas son temps : bon gré, mal gré, il a du temps — celui que lui impose l'incontournable lenteur de la marche »³¹⁶. Il fait observer que c'est à tort que certains nostalgiques font du voyageur médiéval l'ancêtre du randonneur contemporain, puisqu'il ne choisit pas sa lenteur, il la subit. En revanche, le piéton moderne apprécie la marche dans sa différence, parce qu'elle lui permet de revendiquer son appartenance à un mouvement non-conformiste. Jacques Lacarrière déclare à ce sujet qu'il ne s'agit pas d'un phénomène régressif, mais progressif, ouvert sur l'avenir. « Marcher ainsi de nos jours — ce n'est pas revenir aux temps néolithiques, mais bien plutôt être prophète »³¹⁷.

Les nouveaux marcheurs du XX^e siècle

Lacarrière, qui en 1976 a parcouru à pied 1000 km à travers la France, affirme que le seul voyage qui en vaille la peine est un « voyage au ralenti » qui consiste à « visiter le plus lentement possible êtres et choses »³¹⁸. Il signale que dans une société urbanisée et sédentarisée, le marcheur ballotté sur les routes suscite partout l'étonnement et la méfiance, au risque de passer pour un malade mental ou un S.D.F. La nature insolite de sa randonnée lui confère un statut marginal, puisqu'il brise les cadres et les routines du monde civilisé. La marche, en ce sens, devient une forme de transgression des normes sociales.

La tendance à voir la marche comme un moyen de bousculer les conventions et de réparer les dégâts du modernisme se poursuit jusqu'au XXI^e siècle. Le poète Jacques Réda a publié *Recommandations au promeneur* en 1988, *Le Sens de la marche* en 1990, et *Accidents de la circulation* en 2001. Dans *Éloge de la marche* (paru en 2000), l'anthropologue David Le Breton écrit que la marche nous aide à retrouver des sensations oubliées et qu'elle nous délivre du sentiment d'urgence généralisée qui sévit dans notre société. Il y a aussi Bernard Ollivier, l'auteur de *Longue marche*, qui en 1999 effectue 12 000 km à pied pour suivre la Route de la soie.

Mais la marche comporte aussi une dimension interpersonnelle. Forsdick introduit à ce propos le terme « pedestrianism »³¹⁹, une idéologie de la marche à laquelle adhèrent les voyageurs qui

³¹⁴ Nicolas Bouvier, *Journal d'Aran et d'autres lieux*, p. 151.

³¹⁵ Charles Forsdick, « L'usage de la lenteur : l'immobilité motorisée, la marche, et le voyage aujourd'hui », *Seuils et Traverses. Enjeux de l'écriture du voyage*.

³¹⁶ Jean-Didier Urbain, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*, p. 121.

³¹⁷ Jacques Lacarrière, *Chemin faisant : mille kilomètres à pied à travers la France*, p. 190.

³¹⁸ Jacques Lacarrière, « Le bernard-l'hermite ou le treizième voyage », *Pour une littérature voyageuse*, p. 106.

³¹⁹ Charles Forsdick, *New Approaches to Twentieth-Century Travel Literature in French*, p. 187.

considèrent que la marche est le seul véritable moyen d'aller à la rencontre de son prochain. De l'avis d'Ollivier, « le plus vieux mode de déplacement du monde est aussi celui qui permet le contact. Le seul, à vrai dire »³²⁰. Pour Lacarrière, c'est « ce pour quoi l'on part sur les routes : découvrir, rencontrer des inconnus qui, pour un soir, cessent de l'être »³²¹. Forsdick explique que ces écrivains marcheurs élaborent des théories sur « the superiority of corporeal co-presence as a basis for dialogue [la supériorité de la co-présence corporelle comme base de dialogue] »³²². C'est un mouvement de pensée qui jouit d'une popularité accrue de nos jours.

Le néo-nomadisme et les marcheurs du XXI^e siècle

Le ralentissement du voyage amorcé au XX^e siècle a rendu possible une réinvention du récit de voyage contemporain, avec des prolongements divers. Selon Sylvain Tesson, « les temps du néonomadisme sont arrivés ! » (PT 14). Il vante les mérites du voyage pédestre effectué loyalement et sans propulsion motorisée, non pas par goût de la souffrance, mais parce que « la lenteur révèle des choses cachées par la vitesse » (PT 20).

Les chemins d'Alexandre Poussin et de Sylvain Tesson se sont séparés depuis leur expédition commune dans l'Himalaya. Poussin a choisi une mise en pratique altruiste de la marche : pour lui, la marche est un moyen d'apprentissage et de compréhension de l'altérité, puisque le marcheur, qui se retrouve faible et démuné face à l'indigène, assume sa vulnérabilité et se place dans un état de disponibilité par rapport à l'Autre. Avec son épouse Sonia, il traverse l'Afrique à pied pendant trois ans, et il raconte dans *Africa Trek* un périple semé d'embûches, mais aussi des anecdotes sur le triomphe de la générosité et de l'amitié.

Depuis 2014, la famille Poussin, qui compte maintenant deux enfants, fait le tour de Madagascar dans une charrette tirée par des zébus pour réaliser une série documentaire, et elle en profite pour récolter des fonds et faire connaître les associations humanitaires qui œuvrent pour l'amélioration des conditions de vie de la population locale. La marche sert ainsi de tremplin à une initiative d'entraide, où l'accent est mis sur la solidarité et l'engagement au profit d'autrui. Sur le site Madatrek.com, dans un article intitulé « Madatrek se rend utile »³²³, Poussin écrit que « nous n'avons pu rester les bras ballants face à tant de besoins », et fait appel, via des plateformes de financement, à la générosité des lecteurs et des téléspectateurs pour changer le monde, une initiative à la fois. La marche sert ainsi de tremplin à une entreprise de découverte et d'entraide, où l'accent est mis sur la solidarité, l'engagement au profit d'autrui, les rapports interpersonnels, et l'appréhension de l'altérité.

En outre, Alexandre et Sonia Poussin accompagnent régulièrement des groupes de marcheurs avec Ictus Voyages, une agence de voyage chrétienne, spécialisée dans l'organisation de pèlerinages (son site compte une catégorie « Marche spirituelle »). Pendant ces randonnées, ils animent des échanges quotidiens autour du thème « Ose ta vie » et guident les participants sur un chemin de réflexion, confirmant ainsi leur vision de la marche comme un processus révélateur et formateur³²⁴.

Quant à Tesson, s'il revendique l'héritage intellectuel des promeneurs romantiques, ses voyages relèvent d'une démarche moins anthropocentrique qu'écologique : il rejette en effet un principe fondamental de la littérature de voyage, à savoir sa dimension essentiellement humaniste, c'est-à-dire une vision focalisée sur la quête introspective de l'écrivain, ou sur le rapport qu'il entretient

³²⁰ Bernard Ollivier, *Longue marche : I. Traverser l'Anatolie*, p. 22.

³²¹ Jacques Lacarrière, *Chemin faisant. Mille kilomètres à pied à travers la France*, p. 263.

³²² Charles Forsdick, *New Approaches to Twentieth-Century Travel Literature in French*, p. 187.

³²³ Alexandre Poussin, Madatrek.com.

³²⁴ Ictus Voyages, <http://www.ictusvoyages.com/voyage.culturel.ose.ta.vie.:9316.html>

avec l'Autre. On remarque que dans les récits de Tesson publiés à partir de 2005, l'anthropocentrisme est détrôné par des préoccupations écologiques.

Tesson revendique d'ailleurs sa différence par rapport à ses collègues : « Souvent les voyageurs justifient leur départ par leur soif de rencontres. Découvrir l'Autre, s'y frotter, le comprendre, l'écouter et l'aimer : motifs des voyages modernes »³²⁵. Dans *Petit traité sur l'immensité du monde*, Tesson consacre un chapitre entier à son reniement de l'humanisme. Il déclare qu'au début, il s'était lancé sur les routes pour rencontrer des gens et étancher sa soif de l'Autre. « À ceux qui demandaient une raison à mes brusques départs, je décrivais l'humanisme – cet élan sentimental qui nous porte vers nos semblables – comme président à tout élan vagabond » (PT 91). Il explique qu'on lui avait enseigné que l'Homme occupait le sommet de la pyramide du monde vivant, mais qu'il a perdu ses illusions et qu'il se méfie à présent de lui. Selon son expression, « J'ai déboulonné l'Homme de mon piédestal intérieur » (PT 92).

Tesson affirme que depuis qu'il a perdu son humanisme, il préfère passer sa vie à admirer la beauté de la nature et des animaux plutôt que de tomber en extase devant d'autres êtres humains.

« Une fois que l'humanisme a perdu du terrain dans son âme, le vagabond ne se met plus en route sur les chemins du monde dans l'unique souci de rencontrer des hommes. Parfois même il lui arrive de les éviter ostensiblement » (PT 97-98). Ainsi, Tesson revendique le droit de jouir de « la solitude dont l'âpreté est plus fertile que les plaisirs de la rencontre » (PT 150). Il précise encore : « je voyage en vagabond enchanté pour le seul bénéfice de mon âme et la pure jouissance de mon corps. [...] Je suis capable de laisser l'Autre tranquille pendant des semaines si je me sens l'humeur solitaire » (EEV 176-177).

Cet effacement de l'Homme au profit de la Nature est en partie motivé par un sentiment d'urgence face à une crise écologique imminente. Dans ses récits de voyage, Tesson s'inquiète en effet de l'état de dévastation de la Terre, de l'épuisement irréversible des sources d'énergie et du bouleversement de l'équilibre de la nature.

La marche comme acte de résistance et de subversion

Pour Tesson, la marche est un acte de résistance contre l'industrialisation excessive de la société. Elle est pour lui « une critique en mouvement »³²⁶, une manière de suivre « la piste des coureurs de bois postmodernes » (PT 154) et de vivre l'expérience d'un retour à la nature, le moyen de trouver la vraie signification de l'existence dans une société gouvernée par l'hyperconsommation et l'hyperconnexion. Elle est une critique du cloisonnement mental qui résulte de la révolution numérique et de la mondialisation. Dans un monde où l'on ne peut rien faire sans passer par l'ordinateur, Tesson recherche une simplicité perdue : sans prétendre être philosophe ou théoricien, il soutient que la marche lui permet de s'insurger contre les excès du technicisme et de s'opposer au règne de la prévisibilité.

« Quelle que soit la direction prise, marcher conduit à l'essentiel » (PT 61), et être un *wanderer* au XXI^e siècle signifie « consacrer toutes ses forces à assouvir des besoins élémentaires » (PT 61) dans la nature – comme se nourrir, se garder au chaud, trouver un gîte pour la nuit – en bref, se distancier du mode de vie civilisé pour négocier sa survie dans la nature et renouer avec les racines qui le lient à la terre.

Cela dit, Tesson se défend de toute rébellion active, et il soutient qu'il ne veut pas changer le monde, mais qu'il veut juste l'éviter. « Il ne veut pas se battre, il s'échappe » (PT 54), explique-t-il

³²⁵ Sylvain Tesson, *Éloge de l'énergie vagabonde*, p. 176. L'abréviation EEV sera utilisée pour toutes les références ultérieures à cet ouvrage.

³²⁶ Sylvain Tesson, « La marche est une critique en mouvement », *Le Monde*, lemonde.fr (17 juillet 2017).

pour justifier ses expéditions solitaires dans des terres reculées du monde. Chez Bouvier, la lenteur s'inscrivait dans un « exercice de disparition » qui prônait l'humilité morale vis-à-vis de l'Autre, mais chez Tesson, on voit que l'exercice de disparition qu'il préconise est une évasion dans la nature, un mouvement de fuite loin de l'humanité, une stratégie de l'esquive.

Tesson a publié un livre intitulé *Éloge de l'énergie vagabonde*, qui relate son voyage entre la mer d'Aral et la Méditerranée, à travers les régions pétrolifères de l'Asie centrale. Cette zone est traversée par un réseau d'oléoducs dont Tesson suit le tracé pour effectuer le même trajet que celui d'une goutte de pétrole, le sang de la société moderne. Paradoxalement, Tesson décide de marcher le long des oléoducs, un geste anachronique et subversif, puisqu'il choisit de suivre à pied l'artère de la société industrialisée. Tesson indique que pour réfléchir au mystère de l'énergie au XXI^e siècle, il avait le choix entre deux solutions : soit rester assis sur une chaise et s'abîmer dans une méditation immobile, soit

actionner les rouages de mon corps, battre le tapis des steppes, recourir à mes ressources physiques pour tailler la route à travers un univers de prédation des réserves naturelles et nourrir mes interrogations. J'ai parié que le mouvement est le derrick de la pensée. Les idées jailliront mieux sous les pas du vagabond. (EEV 16-17)

La marche opère une distanciation par rapport à la course effrénée du monde, et permet au marcheur d'engager une réflexion sur le problème de la consommation excessive d'énergie, et sur les réserves d'énergie brute que l'être humain recèle en lui, mais dans lesquelles il n'a plus l'habitude d'aller puiser. La marche devient ici l'élément déclencheur de la pensée : elle collabore au cheminement intellectuel et au processus de questionnement sur la crise environnementale ; et elle alimente le débat sur l'exploitation de la nature et ses implications pour l'humanité.

À la fin de son périple, Tesson se demande si l'humanité pourra survivre à une catastrophe écologique, et il va jusqu'à prédire que la révolution post-pétrolière rejettera les piétons sur les routes, les forçant à renouer avec leur animalité fondamentale.

Le moteur à explosion réduit en éclats le rapport naturel que notre bipédie devrait nous faire entretenir avec le temps et l'espace. [...] Laisserons-nous le temps envahir à nouveau nos êtres ? [...] Accepterons-nous d'user six heures d'efforts pour trente kilomètres ? (EEV 216-217).

Marcher le long des oléoducs lui permet de rétablir symboliquement un équilibre perdu, et à côté de ces symboles de l'accélération du monde moderne, la vertu énergisante de la flânerie nomade stimule la réflexion sur l'énergie intérieure de l'être humain.

La marche comme moyen de régénération physique et morale

Tesson a toujours ressenti le besoin de fuir la modernité pour se sentir libre. Même dans une ville, il trouve le moyen d'entretenir l'illusion de la nature, et d'assouvir son envie d'évasion, en pratiquant la stégophilie, ou l'alpinisme urbain. Quand il n'est pas en train de sillonner la planète, il explore la ville en escaladant toitures, monuments et cathédrales. Il compte parmi ses conquêtes la Tour Eiffel, le Mont-Saint-Michel et la flèche de Notre-Dame de Paris : cette activité clandestine lui permet de trouver encore, sur une planète explorée et défrichée jusque dans ses moindres recoins, des territoires inconnus à découvrir.

Mais en 2014, Tesson fait une chute de dix mètres en essayant d'escalader une maison. Le corps brisé, il n'est même pas sûr de pouvoir marcher à nouveau. À peine remis, et bien que physiquement diminué, il décide de traverser la France à pied à travers un territoire épargné par l'urbanisme et la technologie. Il raconte ce parcours dans son récit *Sur les chemins noirs* (2016). Comme il le dit, «

[c]’était un voyage né d’une chute »³²⁷, entrepris pour exorciser le traumatisme de son accident et faire le deuil de sa mère, disparue la même année. Il ne s’agit plus seulement de marcher vers un but ; *remarcher* devient le but à atteindre, et la randonnée devient une épreuve existentielle à surmonter. « Les premiers pas ont été très laborieux. Comme si chacun d’eux était une escalade. Après, j’ai découvert à la marche des vertus que je ne soupçonnais pas, un principe de thermodynamique, qui favorise non seulement les idées mais aussi un auto-entretien général de tout le corps »³²⁸. Ce récit se rapproche de celui de Laurent Hasse, auteur de *J’irai jusqu’à la mer* (2015), traverse lui aussi la France à pied pour reconquérir un corps meurtri après un accident de voiture qui l’a plongé dans le coma. Sur une distance de 1 500 km, il pose cette question aux gens qu’il rencontre : « C’est quoi le bonheur, pour vous ? ». Pour lui, la marche « n’est pas une fuite, au contraire, je me mets en marche avec la soif de vivre et l’envie d’aller me confronter à l’inconnu. Je pars me reconstruire et chercher mon bonheur dans une traversée du pays et au contact de ses habitants »³²⁹.

Tesson n’est pas encore explicitement motivé par le facteur humain du voyage, mais sa conception de la marche a évolué : elle est davantage un processus de réhabilitation et de régénération qu’un acte de fuite, et pendant cette marche de convalescence, les chemins noirs opèrent une rééducation miraculeuse. Le parcours physique s’accompagne aussi d’un cheminement intérieur qui favorise l’introspection et encourage la guérison morale, et permet de clore les mauvais chapitres de la vie. « La marche m’a remis d’aplomb, physiquement et psychologiquement. Elle m’a apporté un vrai rétablissement moral. J’avais des périodes très sombres avant de partir. La marche dissipe les nuages noirs »³³⁰. Elle permet effectivement de trouver l’apaisement, par une opération de réconciliation avec soi-même. Au départ, Tesson aspirait à la solitude et ne voulait rencontrer personne ; mais force est de constater que son attitude de voyageur antihumaniste et rebelle s’est tempérée, comme s’il reconnaissait que la marche peut aussi devenir un lieu d’échange. « Ce n’était pas mon objectif de départ. Je voulais vraiment faire une marche d’évitement. J’ai pris les chemins les plus écartés. Mais, du coup, les rares rencontres n’en sont que plus marquantes. Elles étaient toutes surprenantes et je ne les oublierai pas. Elles sont gravées dans ma mémoire »³⁶⁷.

Conclusion

Quels que soient les motivations et les objectifs de l’écrivain marcheur, qu’il soit poussé par la misanthropie ou la philanthropie, qu’il se lance dans une quête humanitaire ou écologique, qu’il cherche à venir en aide à son prochain ou à relever un défi personnel, la marche est avant tout une activité simple et élémentaire, qui possède des capacités surprenantes de transformation et de restauration. Selon à qui l’on s’adresse, elle renouvelle le rapport au monde, elle permet de tisser des liens, et elle fait tomber les préjugés. En parlant du voyage qui donne un sens à la vie, Poussin écrit que c’est la seule aventure digne de ce nom, mais que pour cela, il faut d’abord « enclencher la marche avant » (MA 18) et faire jouer les rouages rouillés de son corps et de son âme. Cela exige un effort physique et mental, mais il nous assure que c’est un exercice abordable que chacun peut pratiquer dans la mesure de ses moyens. Il n’est pas indispensable pour cela de partir au bout du monde, pourvu que la randonnée provoque un cheminement intérieur épanouissant. Et Poussin conclut en lançant cette invitation à ses lecteurs : « Bonne marche à tous ! » (MA 19).

³²⁷ Sylvain Tesson, *Sur les chemins noirs*, p. 140. L’abréviation SCN sera utilisée pour toutes les références ultérieures à cet ouvrage.

³²⁸ Sylvain Tesson, interview par Alexandra Schwartzbrod et Catherine Calvet, *Libération* (27 décembre 2016).

³²⁹ Laurent Hasse, *J’irai jusqu’à la mer*, p. 13.

³³⁰ Interview de Sylvain Tesson par Alexandra Schwartzbrod et Catherine Calvet, *Libération*. ³⁶⁷ *Idem*.

Bibliographie

- Borer, Alain. « L'ère de Colomb et l'ère d'Armstrong », *Pour une littérature voyageuse*. Bruxelles, Éditions Complexe, « Le Regard Littéraire », 1992, p. 17-40.
- Bouvier, Nicolas. *Journal d'Aran et d'autres lieux*. Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs », 2001.
- . *Routes et déroutés : Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*. Genève, Métropolis, 1992.
- . « Routes et déroutés : réflexions sur l'espace et l'écriture », in *Immobilés à grands pas. Écriture et voyage. Revue des Sciences Humaines* 90 : 214 (avril-juin 1989), p. 177-186.
- . *L'Usage du monde*. Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs », 2001.
- Forsdick, Charles. *New Approaches to Twentieth-Century Travel Literature in French: Genre, History, Theory*. Peter Lang, 2006.
- . « L'usage de la lenteur : l'immobilité motorisée, la marche, et le voyage aujourd'hui », *Seuils et Traverses. Enjeux de l'écriture du voyage*. Suds d'Amérique et CRBC, 2002.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell, 1989.
- Hasse, Laurent. *J'irai jusqu'à la mer. 1 500 km, 82 jours et 1 question : « C'est quoi le bonheur, pour vous ? »*. Paris, Éditions Payot et Rivages, 2015.
- Lacarrière, Jacques. *Chemin faisant*. Paris, Fayard, 1997.
- Lapouge, Gilles. « Les timbres-poste de l'exotisme », *Pour une littérature voyageuse*. Bruxelles, Éditions Complexe, « Le Regard Littéraire », 1992, p. 109-118.
- Le Breton, David. « Chemins de traverse : éloge de la marche », *Quaderni*, « Les industries de l'évasion » (2001 : 44), p. 5-16.
- Michel, Franck. *Désirs d'ailleurs*. Paris, Armand Colin, 2000.
- Ollivier, Bernard. *Longue marche : À pied de la Méditerranée jusqu'en Chine par la Route de la Soie : I. Traverser l'Anatolie*. Paris, Phébus, 2000.
- Poussin, Alexandre. *Marche avant : Guide à l'usage des aventuriers de grand chemin et des voyageurs immobiles*. Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Pocket, 2011.
- , « Madatrek se rend utile 8 ». *Madatrek.com : Une autre vie en famille* (20 mars 2018), <http://madatrek.com/madatrek/madatrek-se-rend-utile-8/>.
- Poussin, Alexandre et Sylvain Tesson. *La Marche dans le ciel : 5 000 km à pied à travers l'Himalaya*. Paris, Éditions Robert Laffont, coll. Pocket, 1998.
- Sansot, Pierre. *Du bon usage de la lenteur*. Rivages, 2000.
- Tesson, Sylvain. *Aphorismes sous la lune et autres pensées sauvages*. Paris, Éditions des Équateurs, 2008.
- . *Éloge de l'énergie vagabonde*. Paris, Éditions des Équateurs, 2007.
- . *Géographie de l'instant*. Paris, Éditions des Équateurs, 2012.
- . *L'or noir des steppes : voyage aux sources de l'énergie* (photographies de Thomas Goisque). Paris, Éditions J'ai Lu, 2012.
- . *Petit traité sur l'immensité du monde*. Paris, Éditions des Équateurs, 2005.
- . *Sur les chemins noirs*. Paris, Gallimard, 2016.
- . « La marche est une critique en mouvement », *Le Monde*, lemonde.fr (17 juillet 2017) https://www.lemonde.fr/festival/article/2017/07/17/sylvain-tesson-la-marche-est-une-critique-enmouvement_5161334_4415198.html.
- . « La marche m'a remis d'aplomb, physiquement et mentalement, elle dissipe les nuages noirs ». Interview par Alexandra Schwartzbrod et Catherine Calvet. *Libération* (27 décembre 2016), http://www.liberation.fr/debats/2016/12/27/sylvain-tesson-la-marche-m-a-remis-d-aplomb-physiquement-et-mentalement-elle-dissipe-les-nuages-noir_1537685.
- Urbain, Jean-Didier. *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*. Paris, Plon, 1991.
- Virilio, Paul. *Esthétique de la disparition*. Paris, Éditions Balland, 1980.

—. *Vitesse et politique. Essai de dromologie*, Paris, Galilée, 1977.

Bibliographie d'écrivains marcheurs

Cours donné à l'UTLO d'octobre à décembre 2018

Au terme de notre promenade chez les marcheurs, écrivains, praticiens ou théoriciens, il est bon de reprendre notre questionnement de départ, et d'étudier si nous avons pu y trouver réponse. Je vous les rappelle :

Pour chaque texte, je vous laisse décider s'il a sa place dans

Une partie

- Types de marches
- Écrivains des villes
- Écrivains des champs
- Écrivains marcheurs (occasionnellement)
- Marcheurs (devenus) écrivains
- Récits de marche
- Philosophie de la marche

Et dans un chapitre :

- La marche et la rencontre (les autres)
- La marche et l'histoire
- La marche et le territoire (la culture)
- La marche et la liberté
- La marche et l'avenir (la réalisation de soi)
- La marche et les souvenirs (la mémoire)
- La marche et les sensations
- La marche, le corps et la santé
- La marche et le genre

Hormis la dernière ligne, celle du genre, il me semble que ce sont des axes - des gradients - qui se dessinent, avec un minimum, un maximum et des degrés intermédiaires.

Et encore ! Certes, nous connaissons des marcheuses, mais leur attitude est-elle spécifique de leur sexe ? Oui dans les souvenirs de Simone de Beauvoir, jeune intrépide ; chez George Sand flâneuse ; encore chez Simone Jacquemard, mais très peu chez Alexandra David-Néel.

Marcheurs des villes ou des champs ? La frontière n'est pas là aussi nette qu'on l'aurait pensée : entre les deux, il y a une banlieue que fréquentent aussi bien J-J. Rousseau que Jacques Réda. Quant aux marcheurs aux longs cours, (Saint-Victor, Lacarrière, Poussin) ,ils doivent parfois sacrifier à la marche urbaine.

Marchent-ils (ou elles) avec un projet bien structuré ? A une extrémité, le pèlerinage de Marie Édith Laval et ses 88 temples ; à l'autre, les flâneurs comme H. Calet, L-P. Fargue, E. Dabit, marchant sans but. Plus loin encore, ceux qui se laissent dériver, « promeneurs urbains » d'Yves Clerget, Surréalistes comme André Breton, Situationnistes tel Guy Debord.

Comment classer l'objet de leur observation ? Il y a un premier axe, que j'appellerais égotiste, (comme Stendhal). Ceux-là marchent, si j'ose écrire, avec l'œil sur eux- mêmes; c'est l'autobiographie de Jacques Lanzmann, l'exploit individuel de Frédéric Devaux, la mélancolie même d'Alberto Nessi, l'ermitage de H.D Thoreau. Les contemporains n'ont guère de place dans leur parcours.

Sur l'axe des marcheurs « ouverts » aux rencontres, je l'ai dit, tous les degrés depuis la quasiindifférence, l'intérêt entomologique de Fargue, jusqu'aux oarystis de Victor Hugo, à la passion des gens simples chez Franz Hessel ou Lacarrière.

La dernière séance nous a mis en présence d'écrivains paysagistes ; Rousseau, son disciple anglais, de Quincey, mais aussi Scudéry à Versailles, regardent le paysage de haut et en dressent le plan. D'autres, au contraire, revivent leur cheminement, haie après haie, feuille après feuille, comme Antoine de Baecque sur les chemins de son enfance. A l'opposé, Henri Calet se concentre sur des inscriptions ou des fragments d'affiche.

Il y a donc un gradient de la taille des objets observés, mais il y en a un autre de leur nature, et un autre de leur diversité. La plupart accepte en vrac ce qui se présente. Mais d'aucuns s'attachent aux couleurs, aux textures (Gourbillon à l'Etna) aux sensations (Marc Crunelle) aux arbres, d'autres aux oiseaux. Certains, on l'a vu, sont friands d'individus et d'échanges. D'aucuns marchent avec leurs souvenirs (Chateaubriand), tandis que l'érudit voit sur le chemin les traces d'événements proches ou anciens (A. Nessi), des récits, des anecdotes (Montaigne) . Pascal Dibie, ethnologue, quête des traces de fraternité dans une ville anonyme. Pierre Loubier suit, dans l'âme des poètes, un labyrinthe qui mime le dédale des rues. Sven Ortolí, philosophe, remonte aux origines de la déambulation, à Caïn et Abel.

Voilà quels seraient aujourd'hui mes critères pour ordonner une anthologie de la littérature en marche. Vos remarques seront les bienvenues.

Réflexion sur le premier épisode

Les textes que je vous propose sont présentés dans un ordre chronologique approximatif ; beaucoup sont extraits des actes d'un colloque ou d'une anthologie regroupant des productions quelquefois très espacées dans le temps ; d'autres ont été réédités une ou plusieurs fois et je prends (mais pas toujours) la date de la première édition.

Pour ce qui est du marcheur ou de la marcheuse, nous pouvons en identifier trois sortes : le *marcheur aventurier* (Jean-Louis Étienne, Sarah Marquis) ; le *marcheur rituel*, qui accomplit seul(e) ou en groupe un parcours rituel (Frédéric Devaux, Marie Édith Laval) ; enfin le *marcheur institutionnel* qui ne marche pas nécessairement mais s'occupe de la marche des autres (promenades urbaines de Loïc Mayoux et Yves Clerget, sentiers de randonnée...).

Les buts de la marche apparaissent déjà assez divers : dépassement de soi, *exploit physique* (Jean-Louis Étienne, Frédéric Devaux); *développement personnel ou mystique* (Frédéric Devaux mais surtout Marie Édith Laval; *rencontres* (Loïc Mayoux, Sarah Marquis - mais Sarah Marquis est quelqu'un qui ne tient pas en place, une sorte d'anarchiste sympathique, elle n'a pas besoin d'un but !

En conséquence le *tempo* de la marche et sa durée sont très variables : de quelques heures de promenade urbaine à quelques mois de marche solitaire dans des conditions extrêmes (Étienne, Marquis).

Les objets qui retiennent l'attention des marcheurs sont très différents en fonction de ce but d'une part, de ce tempo d'autre part. Jean-Luc le Cléac'h, dans sa *Poétique de la marche*, est sensible aux couleurs, aux frémissements des feuilles dans le golfe du Morbihan ; à d'autres moments, il prend de la distance comme le marcheur institutionnel, et réfléchit sur la « politique de la marche » ou sur l'écriture d'un parcours long comme le faisait l'instituteur dessinant au tableau noir le cours entier de la Loire.

La dimension *chronologique* garde cependant son intérêt : aujourd'hui plus que jamais, l'amateur peut marcher n'importe où (ou presque) en se transportant en avion jusqu'au point de départ, un autre véhicule le récupérant au point d'arrivée.

deuxième séance

Notre deuxième leçon a insisté sur ce qu'on pourrait appeler l'interdisciplinarité du récit de marche : le meilleur exemple est peut-être le livre de Jean-Paul Kauffmann, *Remonter la Marne*. Comme beaucoup de marcheurs, l'œil et l'esprit ouverts, le marcheur s'intéresse aux paysages, aux

problèmes d'environnement, voire politiques, aux monuments et par là, à l'histoire des pays traversés. De l'histoire, il glisse volontiers aux écrivains locaux - par exemple La Fontaine et Georges Simenon.

La marche est un voyage dans le temps et dans l(es) histoire(s). Parce qu'il est lui-même marcheur, et par ailleurs historien de la marche, Antoine de Baecque confirme cette attitude : « toutes ces histoires, tous ces savoir-faire, déterminent des chemins, donnent à la marche un autre relief que celui des seules courbes de niveau. »

Dans sa volumineuse *Histoire de la marche*, il nous rappelle que toute marche n'est pas une activité de loisirs loin s'en faut ; durant des siècles, la marche fut le seul moyen de déplacement pour les soldats, les colporteurs, les commerçants, les compagnons, mais aussi parfois les artistes allant d'un mécène à un autre. C'est aujourd'hui bien souvent le seul moyen qui reste à des malheureux chassés par l'invasion et la guerre.

On retrouve cette attention dispersée dans le récit que Michèle Desroches imagine de l'Exode (elle était née en 1940) et cet éclectisme produit un effet particulier, le bric-à-brac des voitures et des familles en fuite ajoutant au désarroi d'une femme jeune et enceinte (le lecteur suppose qu'il s'agit de la mère de l'auteure).

Michel Collot, s'intéressant au rapport entre espace et littérature, pose cette question qui caractérise des écrivains préromantiques comme Rousseau ou Senancour: comment faire *voir* un paysage sublime à des lecteurs (et surtout des lectrices) qui ne le contempleront sans doute jamais?

Jacques de Saint-Victor, diplomate et romancier, passionné par l'Italie, étend cette dimension historique en parcourant la via Appia - depuis l'époque gréco latine jusqu'à l'époque de la mafia.

Le philosophe ou celui que j'ai appelé le « marcheur institutionnel », au contraire, met l'accent sur une catégorie de notions ou de perceptions : ainsi, Marc Crunelle, architecte, attache une importance particulière, dans son travail, à l'acoustique. Cela le conduit à dresser un catalogue de ce que les écrivains disent, quand ils marchent dans une ville, de leurs sensations tactiles (les pavés), visuelles, olfactives ou sonores (www.lavilledessens.net).

Un problème se pose avec le choix des textes ; vous voyez 3 ou 4 pages d'un ouvrage qui en compte 200, 300 et quelquefois mille. La solution est d'emprunter ou acheter le livre entier, mais ce n'est pas toujours facile, il est vrai.

troisième séance

Le nombre de textes à étudier ne doit pas vous confiner dans une écoute passive ; nous ne pourrions de toute manière que les survoler. Ne vous privez donc pas de poser des questions ou de citer vos propres sources. L'acoustique de la salle n'encourage pas les interventions, mais nous allons faire le nécessaire pour les séances à venir.

Un auteur important dans cette troisième séance est sans doute Francesco Careri, architecte et fondateur d'un groupe d'art urbain : Stalker. Pour lui, l'humanité se partage entre descendants d'Abel (sédentaires) et descendants de Caïn (nomades). Mais les choses sont plus complexes car, avant le meurtre, c'est Caïn qui est sédentaire, et Abel, pasteur. Quoiqu'il en soit, le fugitif, au contraire du nomade, crée une nouvelle forme d'errance, de fuite.

C'est un ton tout à fait différent que nous trouvons dans le long récit de Sonia et Alexandre Poussin, *Africa trek*. Il s'agit ici d'un récit d'aventures et non de philosophie de la marche (exemple de l'étape parmi les chercheurs de diamants). Le couple devait parcourir 14000 km à pied, d'Afrique du Sud jusqu'en Israël.

Encore une approche différente avec Alberto Nessi, grand connaisseur des littératures helvétique et italienne et de l'histoire de son canton du Tessin. Son éloge de la marche (« marcher rend fraternel ») est teinté de mélancolie, car sa marche est souvent accompagnée de souvenirs dramatiques de sa propre histoire ou de celle de sa région.

Nous pourrions distinguer les passages orientés par les perceptions (visuelles, olfactives, etc.) de ceux qui s'appuient sur des souvenirs ou encore sur des fictions (« un évêque en pierre me menace du doigt »).

Beaucoup de mélancolie aussi dans les poèmes en prose du Québécois Jacques Brault, *Il n'y a plus de chemins*, en anglais *On the road no more*. Ce dialogue désabusé, avec un interlocuteur nommé Personne, joue sur l'horizon toujours reculé, métaphore de la vanité des entreprises humaines.

Philippe Antoine, spécialiste de littérature comparée, a cherché à définir la promenade à partir d'œuvres d'écrivains marcheurs du dix-neuvième siècle (Flaubert, Baudelaire...). Dans son introduction, il prend l'exemple d'un amateur, le baron Hübner, *se promenant* autour du monde pour son plaisir, pour les curiosités et les rencontres qu'il note dans son carnet. Il s'agit donc d'une démarche totalement subjective, « égotiste », liée au hasard du voyage, et qu'il n'entend pas du tout généraliser. Mais l'auteur voit là un tournant, le moment où, les grands voyages achevés (La Pérouse, Cook, Bougainville) naît une autre quête qu'il appelle la Promenade, qui va occuper une place dans la littérature..

Avec Franz Hessel, nous ouvrons le chapitre des flâneries parisiennes (que nous retrouverons chez Henri Calet, Léon-Paul Fargue et bien d'autres..). La fascination de la Ville-lumière sur les écrivains (et notamment les écrivains allemands) pourrait faire l'objet à elle seule de plusieurs séances. Le Paris de ses courtes scènes est bien différent de la ville d'aujourd'hui ; il s'attache surtout aux petites gens (la concierge, l'ouvreuse de la Comédie-Française, la marchande de tissus..) à leur ouverture et à leur générosité.

Enfin, l'étude de la marche dans la ville du point de vue institutionnel : Sonia Lavadinho et Yves Winkin ont recensé un bon nombre d'expériences dans différentes villes d'Europe (Rotterdam, Zurich, Madrid...). Comme l'indique le titre de leur ouvrage, *Vers une marche plaisir en ville*, il s'agit de rendre, méthodiquement, la marche en ville plus agréable et plus sûre : revêtements, trottoirs, feux de circulation, etc. Ce marcheur institutionnel est une préoccupation récente ; il va bientôt (dans notre parcours) laisser la place aux écrivains et autres marcheurs. **quatrième séance**

Au cours de cette séance, de nouveaux exemples de la dualité corps-esprit sous la plume aussi bien de philosophes que de voyageurs comme Sylvain Tesson. Chez ce dernier, on trouve à la fois la recherche d'une variété dans l'écriture, dans le style, et des références littéraires parfois inattendues.

Pour Frédéric Gros, la marche possède des qualités hygiéniques, mais aussi intellectuelles qui en font « un authentique exercice spirituel ». Comme Jean-Luc Le Cléac'h, il lui reconnaît un caractère politique, ce que nous retrouvons, détaillé, dans l'étude de Rachel Thomas sur la marche en ville. Ici, l'opposition est extérieure au marcheur : le marcheur en ville s'approprie un espace de façon pratique, sociale, perceptive mais aussi affective. Nous retrouvons fréquemment chez le « marcheur institutionnel » ce souci d'un lien entre le piéton et son territoire.

Chez Bernard Ollivier est évoqué à nouveau ce dialogue entre le marcheur et son terroir ; âgé de presque quatre-vingts ans, le voyageur de la Route de la Soie se livre à une révision de sa vie sur le chemin des ducs de Normandie. Christian Doumet, universitaire mais aussi poète, est plus attentif aux détails, aux coïncidences. Il ne marche pas en habitant d'un territoire mais sillonne les capitales, Paris mais aussi New York ou Luxembourg.

Les marcheuses sont moins nombreuses dans l'histoire que les marcheurs. Nous retrouverons plus loin Simone de Beauvoir et surtout Alexandra David Néel. Catherine Nesci a consacré trois chapitres de son livre sur la flânerie au dix-neuvième siècle à trois flâneuses urbaines: George Sand, Delphine de Girardin et Flora Tristan, flâneuse privée, flâneuse journaliste, flâneuse militante.

Nous verrons dans ce nouveau chapitre apparaître un autre protagoniste: l'écriture.

séance 5

Comme toujours, l'ordre (approximativement) chronologique nous procure une grande diversité. De l'humour de Sylvain Tesson au lyrisme poétique de Le Clézio, en passant par l'"exclusivement factuel" du Nouveau roman chez Michel Butor. Cependant, nous voyons paraître de nouveaux acteurs et de nouvelles relations.

Ainsi, le lien corps-esprit devient chez Camus (selon Zitouni) une nécessité d'écrire produite par la marche ; celle-ci serait comme un repos après l'effort. Chez José Acquelin, poète québécois étudié par J. Lamy, la marche se désolidarise du regard, lequel joue avec le temps (des siècles pour traverser la rue) et la nature des objets (l'autobus et le poème).

Mais le plus important, me semble-t-il, c'est l'Autre qui se détache du paysage, et l'accueil que lui fait le marcheur. On pourrait classer les textes en soliloques (où le marcheur échange avec soi-même, ses sensations, ses souvenirs) et dialogues, lorsque la marche est l'occasion de rencontres, comme chez Solnit ou Lacarrière ; rencontre d'un instant (le jeune Black pressé à S. Francisco) ou poursuivie sur plusieurs jours chez Lacarrière et chez Bouvier (Tabriz).

Dans le chapitre précédent, nous avons entrevu trois marcheuses ; avec Rebecca Solnit, en voici une autre, marcheuse de ville au style faubourien plein d'humour. David Le Breton évoque la difficulté pour les femmes à se lancer sur les chemins - et plus encore dans certains quartiers des villes ; il cite l'exemple de Simonne Jacquemard poursuivie par deux molosses. Mais les chiens ne s'en prennent pas qu'aux filles.

Jacques Lacarrière ne les aime guère, lui non plus. Les rencontres avec des ruraux modestes sont plus longuement développées dans son *Chemin faisant* (1977) ; elles le consolent de l'insipidité de Paris tout en lui rappelant ses origines et le bourg icaunais de Sacy.

Il souligne d'autres façons de marcher, évitant l'asphalte et pratiquant la carte IGN. En se documentant en amont ; la toponymie et l'étymologie (parfois poétique, il ne s'en cache pas) sont aussi des objets d'attention pour ce marcheur.

Walter Benjamin ne put achever son *Livre des passages* ; il s'agit des galeries marchandes qui joignaient les boulevards parisiens et dont il demeure quelques-uns aujourd'hui. Dans les pages entrevues (sur les gares) on comprend que les passages, mais aussi les gares et les places sont pour lui symptomatiques d'un art de vivre à la française (cf. Franz Hessel).

Plus proche de Poussin et surtout de Tesson, Nicolas Bouvier a trouvé sa 'patte' d'écrivain après avoir beaucoup marché, dans des régions très éloignées, notamment l'Irlande et le Japon. Il porte sur les habitants de ces contrées un regard amusé qu'il traduit avec élégance et humour. Nous pourrions aussi envisager le partage entre marcheurs exotiques (N. Bouvier, S. Tesson) et marcheurs dans nos murs : Eugène Dabit, l'auteur d'*Hôtel du nord*, a beaucoup déambulé dans la capitale et dans sa banlieue proche. Et de même que le marcheur en campagne se plaît à reconnaître des usages oubliés, il se penche sur une société 'à l'ancienne', sur la vie d'avant le progrès technique.

Nous aurons l'occasion de retrouver Nicolas Bouvier, et aussi Jacques Lacarrière dans les chapitres suivants.

séance 6

Le programme de cette séance pose plusieurs questions, en particulier celle de la forme : si Kenneth White reprend l'usage médiéval de mêler prose et poésie (?) un poète comme Jacques Réda écrit en prose ses *Ruines de Paris*. Et comment apprécier la différence entre la prose d'un romancier comme Jean Rolin (les abords de Sète) de celle d'un ethnologue tel Pascal Dibie ? Ou de celle d'un voyageur devenu écrivain, Nicolas Bouvier ?

Heureusement, il y a beaucoup d'humour chez les uns et les autres, parfois teinté d'indignation (le « chef du robinet » chez Jean Rolin) ou d'attendrissement (le bal populaire à Paris).

Jacques Lanzmann raconte comment il est venu à la marche, et ce texte très amusant par ailleurs, pour une fois ne mentionne ni la toponymie, ni l'étymologie, ni les couleurs du paysage ni son histoire. Cela ne veut pas dire que ces thèmes n'apparaissent pas ailleurs dans le livre. Le regard que nous portons sur la littérature marcheuse dépend hélas du peu de temps que nous consacrons à chaque auteur. Et c'est une autre série de questions que d'envisager, à partir de ces quelques centaines de pages, une anthologie raisonnée (les dieux m'en préservent !)

Hasard de la chronologie ? Le narrateur est encore très présent dans le récit de Nicolas Bouvier, et plus encore dans le récit autobiographique de Julien Gracq.

On trouve chez ce dernier une idée qui reviendra plusieurs fois, notamment chez Michel de Certeau, que l'espace est en fait un tissu des déplacements que l'on y fait. Cela intéresse au premier chef le « marcheur institutionnel », mais le romancier veut montrer pour sa part que le même espace (la ville de Nantes par exemple) est très différent selon les passants.

De même qu'au restaurant on évoque volontiers d'autres mets que ceux qui sont sur la table, connaître d'autres paysages permet de mieux voir (peut-être de mieux apprécier) celui qui est devant nous. Pascal Dibie a raconté Paris à des Indiens incrédules en Amérique du Nord. Henri Calet compare le même quartier à ce qu'il était avant la guerre - ou au début du siècle ; et il s'efface presque entièrement derrière cette tranche de (très petite) histoire. **séance 7**

La séance 7 a été l'occasion de chercher à la marche d'autres fonctions qu'hygiénique ou poétique, la plus originale étant sans doute la marche comme (auto)initiation d'un enfant, dans le roman de Jean-Pierre Chabrol. Mais la marche (et l'écriture de la marche) est aussi l'occasion de se mettre en scène, de se donner un rôle. Dans son adolescence, Simone de Beauvoir marche elle aussi avec passion et témérité. Pour s'assurer que la chance est toujours de son côté.

Simonne Jacquemard, si elle aime découvrir du nouveau, aime aussi revenir sur des chemins déjà parcourus, goûter le passage du temps sur les lieux et les hôtes. Comme Jacques Lacarrière, qui l'appréciait, elle se livre à une enquête minutieuse sur les lieux, sur la flore, sur la faune -et notamment sur les oiseaux.

Cette richesse de l'écriture, nous l'avons retrouvée chez Giono, auteur des *Grands chemins*, marcheur des collines et initiateur de jeunes marcheurs. Nous la trouvons aussi - dans un contexte complètement différent, dans la banlieue d'entre les deux guerres, vue par Blaise Cendrars. C'est une épopée, mais l'épopée d'un peuple d'apatrides, de truands et de miséreux. Cendrars a beaucoup marché (comme reporter, comme soldat, ...) dans les campagnes comme dans les villes. Un article de P. Williams nous a montré comment il utilise le nomadisme des Gitans comme une matrice de sa carrière littéraire. L'image qu'il donna des gens du voyages, et qui marqua profondément ses lecteurs, n'a donc pas beaucoup de vérité.

Philippe Jaccottet, philosophe et poète, entame, dans *La Promenade sous les arbres*, une réflexion (dont nous n'avons lu que le début) sur le promeneur au sein de la nature. Il choisit la forme d'un dialogue qui peut faire penser à Virgile ou à Paul Valéry. Le style, au contraire, en est

très sobre, presque banal. Il y présente l'arbre, le bois, comme un empilement de notions imbriquées les unes dans les autres, une collection de scènes passées.

C'est Paris que Jacques Yonnet a vu comme un entassement de drames et de comédies, entassement au fil des siècles mais dont certains épisodes transpirent encore à la faveur d'un édifice, d'un nom de rue, d'un récit dans un vieux grimoire. Ainsi de cette franchise extorquée au Pape au milieu du quatorzième siècle.

Enfin nous retrouvons la *Psychogéographie*, art de la déambulation libre et curieuse de tout. La psychogéographie est issue du mouvement lettriste (1945-48), et conçue par son fondateur, Guy Debord, comme la recherche continue d'une liberté totale. Cette liberté dans le mouvement, dans l'action et bien sûr dans l'écriture, fait le lien entre ce mouvement Situationniste, le Lettrisme et avant eux, le Surréalisme dont nous parlerons la prochaine fois.

Plus difficile est le texte de Michel de Certeau intitulé *L'Invention du quotidien*. Le philosophe s'y interroge sur les tactiques des gens ordinaires face aux tâches de tous les jours, à l'espace, et bien sûr aux déplacements de chacun et chacune à travers son quartier. Il opère un rapprochement entre ces stratégies et le discours - la linguistique étant dans les années 1970*, le parangon de toutes les sciences humaines.

séance 8

Avec la séance 8, nous rencontrons des auteurs du dix-neuvième siècle ; mais pas tout de suite.

C'est au vingtième siècle qu'Alexandra David Néel réalise ses voyages dans l'Himalaya. Dans le passage que nous avons lu (les deux enfants portés dans une balance) cette femme remarquable se dépeint comme une marcheuse entraînée, à l'œil photographique, respectueuse des mentalités locales. Elle fut aussi une spécialiste des religions et put conférer avec des personnalités telles le dalaï-lama.

Changement complet d'atmosphère avec une autre marcheuse des années 1920, Virginia Woolf, fine observatrice des mœurs et caractères de l'Angleterre post victorienne. Virginia marchait volontiers seule; un de ses romans (*To the lighthouse*) a été traduit sous le titre *La Promenade au phare*.

Même époque et décor urbain, mais à Paris près de la Conciergerie, avec André Breton. L'errance dans la ville est pour les Surréalistes une métaphore de leur recherche esthétique, qui consiste à dériver, à oublier la raison, à se laisser porter -ou se laisser conduire par une femme mystérieuse (*Nadja* 1928, texte repris par Breton à la fin de sa vie).

Un grand connaisseur de Paris et de son histoire fut Marcel Poète, archiviste et conservateur de la Bibliothèque nationale. On lui doit un ouvrage très documenté sur *la promenade à Paris au dix-septième siècle*. Mais au dix-septième siècle, le marcheur doit laisser la place au carrosse. C'est au Pré-aux-Clercs, dans les siècles précédents, que l'on marche... à ses risques et périls. Ce lieu (aujourd'hui le cinquième arrondissement) est convoité à la fois par une riche bourgeoisie, par les malandrins et par les étudiants, dont il est depuis longtemps le territoire.

Charles Péguy, natif d'Orléans, effectua en 1912 un pèlerinage depuis la vallée de Chevreuse jusqu'à la cathédrale de Chartres, comme il en avait fait le vœu lorsque son enfant était malade. C'est ce pèlerinage que raconte, en quatre-vingt-neuf strophes, la Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres. L'article de Nicole Laval Turpin souligne le rapport étroit entre la pensée pieuse, l'effort physique et le rythme du vers.

Une invitation à relire *Ainsi parlait Zarathustra* : dans ce passage, le héros prophétique accède en un lieu qui est à la fois la fin et le début d'une quête, le sommet des monts et le fond de la vallée.

Friedrich Nietzsche était lui-même grand marcheur, et prétendait que l'idée conçue en dehors de la marche ne valait rien. Un bon spécialiste de cette œuvre aurait pu sans doute nous trouver d'autres récits de marche.

Un passage des *Confessions* de Paul Verlaine nous le montre sur le chemin des écoliers, attentif au paysage, aux couleurs des algues dans l'eau, à la vie et à la chronique des villages. avant de s'anéantir dans les estaminets et les « maisons de femmes ».

Robert Louis Stevenson connut en 1878 une déception sentimentale qui le fit s'exiler en France et entreprendre un voyage à dos-d'âne dans les Cévennes. En fait, il marcha le plus souvent en essayant de faire avancer l'animal. Mais l'auteur de *L'Île au trésor* devait faire d'autres voyages jusque dans le Pacifique.

Charles Baudelaire est considéré comme l'initiateur de la flânerie littéraire urbaine ; nous aurons l'occasion d'en reparler. Dans ses petits poèmes en prose, nous le voyons arpenter les chemins de la banlieue en portant le regard sur la misère qui y règne. Dans d'autres récits, ce sont les nantis qu'il observe sans complaisance. Sur les boulevards, lieu de perdition, il joue ici le rôle de Faust.

séance 9

En marchant, il y a peu, dans le Parc floral, je songeais à la remarque de Bernadette Tynevez, que *marcher enseigne à voir*. Et j'observais l'attitude de ma compagne, plus marcheuse que je ne le suis. Aimant les arbres et les oiseaux, elle les nommait, citait leurs caractéristiques, évoquait leur évolution... Ce discours ressemble à celui de l'Un (avec l'Autre dans le poème de Philippe Jaccottet). L'œil exercé- et, il faut le dire, documenté- creuse l'objet, en détaille les strates dans l'espace mais aussi dans le temps.

Pour ma part, au long du même parcours, le séquoia m'a fait voir une page de Julien Gracq dans les *Carnets du grand chemin*; les flamants roses, cette charge hilarante de Jean Rolin au bord du canal ; le moulin, un tableau de Constable ; tel promeneur, une chanson de Renaud. Cette attitude, nous l'avons observée chez nombre de nos écrivains marcheurs. Tout se passe comme si leur esprit, ne pouvant (ou ne voulant) percer la surface des choses, rebondissait comme un caillou sur une eau gelée vers quelque chose d'autre -en l'occurrence du produit naturel vers un produit culturel, anecdote, souvenir, lecture.

Je dois ajouter que les employés, les promeneurs m'intéressent toujours, alors qu'ils indiffèrent totalement ma compagne ornithophile. Je leur prête volontiers des impressions, un état civil, un destin. Ainsi font certains de nos écrivains marcheurs : les uns, comme Jacques Lacarrière (ou plus modestement Frédéric Devaux) sont prêts à s'approprier les individus qu'ils rencontrent, à les intégrer à leur famille. D'autres comme Simonne Jacquemard y mettent plus de distance. D'autres encore s'attachent à certains types qui suscitent leur humour (Sylvain Tesson). Dans le texte d'Ohran Pamuk, que nous a fait connaître Annick Moutarde, les figurants stambouliotes m'ont paru des masses ou des courants; et bien souvent, Léon-Paul Fargue voit les passants comme des insectes.

Je crois que l'on peut même parler, chez d'aucuns écrivains marcheurs, d'une attitude aristocratique, voire, chez Thoreau par exemple, de misanthropie en marche.

Au dix-neuvième siècle, le « marcheur institutionnel » est encore à naître ; si George Sand apprécie les travaux urbains, c'est pour le confort qu'ils offrent à la flânerie.

Nous avons aperçu la marche initiation avec l'enfant fugueur de Jean-Pierre Chabrol ; les Romantiques nous rappellent le côté rituel, initiatique de voyages (partiellement) à pied pour les jeunes gens de la bourgeoisie. Chateaubriand va en Italie, Flaubert et son ami du Camp, en Bretagne. La marche est indispensable dans les régions sauvages ou montagneuses (l'Himalaya, le Vésuve et bientôt l'Etna).

Le compagnon, lui, à la différence des riches oisifs pratique une marche initiatique, mais pour clore son apprentissage, dans un Tour de France, qui dure parfois plusieurs années. Agricool Perdiguier, qu'encouragea George Sand, fut un écrivain- marcheur-ouvrier.

Quant au *Tour de France par deux enfants*, de G. Bruno, qui connut un grand succès de librairie, c'est une histoire édifiante encadrant le tableau républicain de nos industries et de nos spécialités sous la IIIe République.

François Le Guennec