

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CORPS EN DIALOGUE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MARC-ANDRÉ BOISVERT

FÉVRIER 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci au Service des relations internationales de l'UQAM, au Collège des langues et des cultures étrangères de l'Université de Tartu (Estonie), à Figura : centre de recherche sur le texte et l'imaginaire et au département d'études littéraires de l'UQAM, d'avoir rendu possible, grâce à leur financement, l'expérience d'écriture centrale à ce projet de recherche-crédation.

Merci à Denise Brassard, ma directrice, pour m'avoir accompagné avec rigueur, justesse et sensibilité dans la rédaction de ce mémoire. Merci d'avoir pointé les ouvertures que je ne voyais pas, d'avoir respecté mon rythme de travail et d'avoir su me ramener toujours plus près de moi, à chacune de nos rencontres.

Merci à Dorothea Scholl, professeure associée au département de langues et littératures romanes de la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (Allemagne), pour votre accueil chaleureux à Tübingen, pour le parcours en voiture dans le Jura souabe, pour la richesse des réflexions partagées et pour les käsespätzle.

Merci à Camille, pour avoir trouvé les mots justes durant le voyage. À Sara, pour ton écoute généreuse, tes conseils et les thés qui donnent des idées folles. À Catherine-Alexandre, pour l'amitié sans frontière, les discussions-rafting et les *pastéis de nata*. À Mélissa, pour le tarot, le punch de Noël, les rires et les encouragements. À Marie-Claude, pour la révision linguistique précise et le support moral; le regard franc et lucide que tu portes sur le monde m'inspire. À Marie-Josée, pour les discussions qui ont gardé le mémoire actif lorsque je m'en tenais loin, et pour la lueur magique de ton regard qui donne confiance, qui « remet sur la *track* ». Merci à ma mère Suzanne, à mon père Denis et à mon frère Eric, pour avoir toujours respecté mes choix et pour votre indéfectible support.

Merci à Hubert, pour le déséquilibre, pour le croisement de nos lignes et, surtout, pour la suite.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
CORPS EN DIALOGUE.....	1
I        ARPENTER (LE CORPS EST UN LIEU).....	3
II       FRONTIÈRES.....	5
III      ARCHITECTURE DE LA RELATION.....	7
IV      L'ÉCRITURE-CORPS.....	12
V       ITINÉRAIRE.....	24
VI      ÉCRIRE L'ESPACE.....	25
VII     LE REGARD, L'ERRANCE.....	29
VIII    ARCHÉOLOGIE DU SOL.....	33
IX      POINT DE DÉPART ET PERTE D'ÉQUILIBRE.....	36
X       MATIN.....	40
XI      DES HISTOIRES DE PIANO.....	41
XII     CONSCIENCE DU CORPS.....	43
XIII    PERTE DE REPÈRES.....	46
XIV     « JE NE VOYAGE PAS. ».....	48
XV      ÉTAT DE RÉSONANCE.....	52
XVI     NON-PHOTOGRAPHIES.....	54
XVII    GÖRLITZER PARK.....	55
XVIII   LA SOLITUDE.....	58
XIX     RESPIRER.....	61
XX      GÖRLITZER STRASSE.....	64
XXI     AU CROISEMENT DES LIGNES.....	66
XXII    FLOHMARKT AM MAUER PARK.....	68
XXIII   HABITER LE CORPS.....	69
XXIV    REPRENDRE LA ROUTE.....	72
XXV     LA CHUTE.....	74
XXVI    JOUER AVEC LE TEMPS.....	80

XXVII	À LA RECHERCHE DES TRACES.....	82
XXVIII	FAIRE DE L'AILLEURS UN ICI .....	85
XXVIX	BRÈCHES.....	90
XXX	LA MAIN.....	91
XXXI	CORPS À CORPS .....	95
XXXII	SZCZAWA : REPRENDRE PIED.....	101
XXXIII	UNE MUSIQUE DU CORPS .....	105
XXXIV	APPARTENANCE.....	107
XXXV	NI LÀ NI AILLEURS .....	109
XXXVI	LA PRÉSENCE.....	112
XXXVII	POINT D'ORGUE .....	114
XXXVIII	JUSTESSE .....	115
XXXIX	SUR LA FRÉQUENCE DU CORPS .....	116
XL	GÉOBIOGRAPHIE.....	120
BIBLIOGRAPHIE.....		123

## RÉSUMÉ

*Corps en dialogue* est un mémoire de maîtrise en recherche-crédation s'inspirant d'un voyage d'écriture réalisé en Europe, dans lequel se développe une réflexion sur la conscience du corps, précisément en ce qu'elle dispose l'individu au surgissement créateur.

L'expérience du mouvement se situe à la base de ce projet. Elle met le voyageur en contact avec son corps et avec sa propre altérité, et le prépare à la rencontre de l'autre et de l'écriture. Considérant qu'à l'expérience sensible du lieu extérieur répond l'ouverture du territoire intérieur du voyageur, c'est le fruit d'un double voyage qui se trouve écrit dans ce mémoire sous forme de fragments dans lesquels s'entremêlent récits de voyage, expériences personnelles et considérations théoriques. Ce mémoire a été écrit en un seul volet dans le but d'exposer le rapport de proximité liant l'écriture du mouvement aux mouvements de la pensée de l'écrivain-voyageur. La forme fragmentaire se veut quant à elle un rappel du cheminement et des errances, physiques comme psychologiques, de l'écrivain-voyageur. À cet effet, la logique de la pensée prime sur la chronologie des événements racontés.

L'expérience du mouvement convoquant dans la pensée questionnements, réflexions et souvenirs, ce qui se voulait au départ un récit de voyage s'est transformé au fil de l'écriture en un essai personnel, le voyage devenant de ce fait l'occasion d'un parcours à travers villes et pays tout autant qu'à travers ma propre histoire. En effet, ma pratique musicale, mes expériences de voyage, mon enfance, mes premières rencontres amoureuses et mes manières d'habiter mon corps et d'être au monde sont devenues des matières à travailler afin de construire le récit de ma naissance à la présence et de l'évolution de la conscience de mon propre corps. Le corps étant central à mon processus de création, il est le fil conducteur de ce mémoire. Certes, il m'ouvre à la sensibilité et m'accorde au monde, mais il est surtout une caisse de résonance par laquelle j'entends les mots, les rythmes, et la voix du texte. J'écris au son avec le corps, c'est-à-dire à l'écoute de la voix qui résonne en lui, dans une forme de dialogue avec lui. C'est d'ailleurs la relation (ou le dialogue) entre le corps et l'instrument qui m'a véritablement amené à la musique, puis à l'écriture.

Ultimement, *Corps en dialogue* propose, à l'aide de théories phénoménologiques, que l'écriture est liée à la conscience du corps et que, comme le voyage, elle invite l'individu à prêter une attention accrue à l'instant.

MOTS-CLÉS : CORPS, ESPACE, VOYAGE, MUSIQUE, PRÉSENCE, RELATION, VOIX

## CORPS EN DIALOGUE

*Se retirer, laisser parler notre langue, laisser peindre les couleurs, laisser penser les mots [...] pour parvenir au laisser-faire : c'est le moment où la matière se délivre d'elle-même et où les choses se donnent dans leur fugue. Il s'agit de recevoir, non pas de transmettre, communiquer, exprimer. Devenir le capteur de tout, celui qui est ouvert, offert.*

Valère Novarina

*To look life in the face. Always to look life in the face and to know it for what it is.*

The Hours

# I

## ARPENTER (LE CORPS EST UN LIEU)

Au départ, il y a un corps. Je regarde ses jambes, les muscles de ses cuisses : le long péronier latéral et le muscle soléaire, région fémorale. J'observe ses tendons, les muscles de ses mollets, le tibia protecteur qui se dépose sur le péroné et la cheville, porte d'entrée de la région du pied. Je remonte aux détroits du bassin et je regarde s'y joindre le muscle iliaque et le grand psoas, importants tissus rattachant les muscles jambiers aux muscles ventraux. Puis la rondeur de la tête fémorale attrape mon regard, bien sise dans sa rencontre avec l'axe iliaque, articulation de la hanche formée de l'os iliaque, du coccyx et du sacrum. Je fixe le bassin, pli central du corps, point de jonction entre le bas et le haut; une croisée de chemins. Je passe la frontière pelvienne, traverse l'abdomen et le thorax, emprunte les méridiens directeurs du corps pour traverser le diaphragme et les muscles du cou. Je vise la tête et le cœur, limites poreuses de cette robuste machinerie que j'arpente, points de fuite des lignes du corps.

Le corps est un lieu que j'explore. Je le cartographie, j'identifie ses territoires, je cherche à tracer ses limites. Je découvre un organisme en déploiement, reconnaissant ses muscles, ses articulations et ses organes; un corps à la rencontre de ses détours et de sa fragilité. Des lignes le traversent et leur origine m'est inconnue; elles proviennent de plus loin que ce corps et se poursuivent bien au-delà de celui-ci. Elles prennent naissance quelque part dans cette terre où se posent ses pieds, et où se rejoignent ces ailleurs et ces autres que je ne connais pas encore.

Ce corps est mon corps. Je l'apprivoise. J'apprends à l'habiter. Je tente de trouver ses points d'appui. Je sens le fil des jours presser mes muscles contre mes os et comprimer ma respiration contre mes globes pulmonaires. L'espace est restreint, l'air est manquant, mais mon souffle rencontre ces tensions comme des nœuds à défaire et les détend peu à peu. À chacune de mes respirations, j'ouvre et je crée en mes chairs des espaces libres et vastes, des lieux qui me parlent, des espaces à habiter. Les territoires s'expriment : je veux les entendre,

les lire, les écrire. Par la conscience de mon corps en accord avec le monde, j'arrive à l'écriture.

## II FRONTIÈRES

Il y a sur mon corps une odeur qui n'est pas la mienne.

Elle se pose sur mes mains, mon ventre, mes cuisses, elle s'immisce dans mes pores, mais elle ne m'appartient pas. Comme un voile, elle s'étend sur moi, m'enveloppe et brouille mes contours, mes limites. Elle est un autre corps couché sur le mien, elle s'étale en fragments discontinus sur ma peau, comme une mosaïque. Ma peau n'est plus la même, n'est plus tout à fait la mienne. Je la touche, la reconnais, et pourtant je trouve sous mes doigts cette étrangeté dans laquelle je crains de disparaître. L'odeur naturelle d'un autre corps se mêle au mien : terreuse, humide, un mélange inédit rappelant la sauge et la myrrhe. C'est un parfum de confiance; avec lui j'effleure les rives d'un abandon, mais au dernier instant je me retiens — la peur de me perdre.

Dans les étreintes, les muscles enserrent les corps, les chairs se touchent et se reconnaissent, les touchers s'accordent; des points de contact délimitent l'espace de l'un et de l'autre. S'échangent aussi les regards, telles des lignes qui traversent l'espace; deux visions qui révèlent des perspectives singulières et la proxémie des corps.

Dans l'amour se découvrent le goût des salives et des sueurs, et la sapidité des jouissances. Chacune de ces découvertes maille des territoires distincts qui balisent le soi et l'autre. Mais il reste le parfum : mystérieux umami, zone floue, brume couvrant les corps et leurs limites, brouillant les frontières. Le parfum est un seuil où traversent un peu de soi et un peu de l'autre.

Il m'arrive pendant l'amour de perdre le toucher; de ne plus savoir qui de moi ou de l'autre *touche* et *est touché*; de ne plus savoir quelle chair est la mienne, comme si les peaux s'étiraient et se joignaient, comme si elles ne devenaient qu'un ensemble indistinct. Il m'arrive d'éprouver un vertige, de le sentir s'élever comme une vague et, comme le ressac,

m'emmener loin. Alors je me retiens à l'autre comme si je m'accrochais à moi, je le serre fort, à en laisser des marques.

Je me demande : où sont les frontières de mon corps?

### III

#### ARCHITECTURE DE LA RELATION

À mes yeux, les êtres sont faits de lignes, d'un ensemble de traits, de courbes, de vecteurs de directions et de mouvements. On parle de traits de personnalités, des traits du visage. On parle de lignes d'horizon, de lignes d'orientation, de lignes directrices. On dit *suivre sa ligne, être sur son X*. Nous nous retrouvons au croisement de nos routes, à la croisée des chemins. En outre, nous sommes des êtres de formules, de concepts et de constructions sociales que nous nous amusons à retenir, à transformer et à oublier, et ces paradigmes, comme différentes formes de lignes, nous relient les uns aux autres et établissent un contact entre soi et l'autre.

Ainsi, j'aime observer le monde par ses structures. Corollairement, l'architecture de la relation se présente à moi comme un diagramme à plusieurs variables, constitué de traits verticaux — des lignes de *devenirs* — au travers desquels s'avance, au rythme de ses points de contact avec l'axe vertical, une ligne horizontale perpendiculaire — la ligne d'horizon. Les lignes de devenir correspondent à l'axe vertical, ou axe temporel. Continues ou traitillées, elles représentent les possibles vers lesquels tend tout individu. Quant à la ligne d'horizon, elle est liée à l'espace et représente l'individu dans son environnement. Cette ligne glisse sur l'axe temporel jusqu'à la rencontre d'un espace vide entre deux traits. À ce moment, la ligne d'horizon recherche, dans le spectre qu'elle ouvre par son irrévocable horizontalité, une correspondance ou une manière de pallier le manque rencontré sur l'axe vertical. Le déséquilibre créé par la rencontre de cet espace vide (ou espace *hors-temps*) enclenche la recherche d'une stabilité dans l'atteinte d'un prochain point de contact avec l'axe vertical. Graphiquement, cela se représente par la recherche d'un trait pouvant combler le vide de la ligne des devenir. Le mouvement généré par la recherche d'une stabilité, je le nomme *expérience*, et par celle-ci l'individu prend contact avec ses possibles et reconnaît sa propre présence. Ainsi la rencontre de la ligne horizontale et des lignes verticales installe-t-elle une tension, effective uniquement par le contact entre les deux types de lignes, qui permet la motion de l'individu dans sa propre avancée. En ce sens, sans l'expérience ou la

recherche d'un trait manquant à une ligne de devenir, il demeure impossible de garder la ligne d'horizon tendue, de chercher à nouveau l'équilibre et de poursuivre l'avancée. Sans la reconnaissance d'une présence (ou d'une absence), aucune avancée n'est possible.

Dans l'expérience, l'individu reconnaît non seulement sa présence, mais également les différentes influences qu'il rencontre. Celles-ci sont représentées dans mon diagramme par un ensemble de lignes courbes, à la manière de celles d'un phonogramme ou d'un électrocardiogramme, et je les nomme *lignes de mouvements*. Ces lignes représentent les flux et les résonances rencontrés par l'individu durant la période de déséquilibre précédemment mentionnée. À l'évidence, la traversée des traits verticaux et horizontaux par ces lignes de mouvements crée de nombreux croisements. Lors de la rencontre de la ligne d'horizon, en pleine motion sur l'axe vertical, et d'une ligne courbe, un point se dessine. De ce point de contact se dégage un nouveau trait, sortant de l'ensemble du diagramme : la *tangente*<sup>1</sup> ou *ligne de fuite*. C'est une ligne de rencontre, correspondant au trait partant du Soi pour rejoindre l'Autre, à celui liant l'individu et le lieu où il se trouve, ou bien à celui unissant le Soi et l'Autre en soi.

D'ailleurs, Michel Collot a travaillé sur une structure de l'horizontalité et il postule dans ses travaux que l'*horizon*, tel que nommé par les phénoménologues, consiste en tout ce qui « est réellement ou actuellement donné » et qui *excède* l'intuition, en considérant que « [t]oute intuition impliqu[e] toujours plus que ce qui, en elle, est réellement ou actuellement donné<sup>2</sup>. » Ainsi, ce que la phénoménologie appelle *horizon* ou *excédent* correspondrait, selon ma schématisation de la relation, au trait absent des lignes de devenir, à ce que j'appelle un

---

<sup>1</sup> *Tangente* est un terme polysémique dont il me semble important de souligner deux des sens. La tangente se définit en mathématiques (précisément en géométrie) comme une ligne droite touchant une ligne courbe en un seul point, et ce, sans la couper. La tangente est également un terme musical correspondant à une partie du clavicorde, un instrument de musique fabriqué du Moyen Âge jusqu'à l'invention du piano-forte, servant à créer la vibration nécessaire à l'émergence du son. La pièce de métal fin frappait la corde – toujours double – du clavicorde à la manière d'un plectre sur une guitare et, du même coup, en séparait les deux parties : l'une vibrait et offrait le son, et l'autre, une sorte d'éteignoir, arrêtait la résonance. De cette manière, l'instrumentiste pouvait jouer avec les résonances et offrir certaines nuances rappelant le vibrato des instruments à cordes frottées.

<sup>2</sup> Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 15.

*hors-temps*. Pour l'atteindre et le découvrir, l'individu suit les lignes de fuite lui donnant l'élan nécessaire à la découverte et à la rencontre de l'altérité. Par la tangente et l'exploration que celle-ci contient, le hors-temps (ou l'excédent, pour utiliser le terme de Collot) devient saisissable et se transforme en possible, en expérience, en *temps* vécu. Ainsi s'intègre-t-il aux lignes traitillées, permettant du même coup la poursuite du mouvement de la ligne d'horizon sur l'axe vertical. Le hors-temps redonne sa stabilité à la ligne d'horizon, et ce, il va sans dire, jusqu'au prochain déséquilibre.

Ainsi, si la ligne d'horizon ouvre l'ailleurs, la tangente, elle, permet l'exploration, l'expérimentation, la transformation du hors-temps en temps vécu. Elle met au jour l'appel de l'expérience de l'ailleurs ou de l'altérité — un Autre se trouve toujours là où l'on ne se trouve pas, et il y a toujours un ailleurs à découvrir. En explorant nos lignes de fuite, nous tentons de trouver ce *devenir* deleuzien absent qui nous lance vers l'inconnu.

Et moi, c'est à partir de ces lignes — voire directement sur elles — que j'écris.

\*

La ligne de fuite, Gilles Deleuze et Claire Parnet en parlent comme d'une ligne « simple, abstraite, et [qui est] pourtant [...] la plus compliquée de toutes, la plus tortueuse ». C'est une « ligne de gravité ou de célérité », une ligne « de plus grande pente<sup>3</sup> ». Prenant naissance au croisement des mouvements, du temps et de l'espace, elle traverse le monde à la rencontre de l'altérité et place du même coup l'individu en pleine exploration, dans une alternance entre expériences intérieure et extérieure. La ligne de fuite est une proposition, un voyage<sup>4</sup>; comme le voyageur marchant les routes à la découverte de nouveaux paysages, l'individu marchant

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Dialogues », 1977, p. 152.

<sup>4</sup> « Même si le marcheur est souvent indifférent à sa destination, un chemin est une proposition, bien entendu une orientation ou une direction. Il n'est qu'un prétexte à la déambulation et au voyage intérieur. Un voyage est une ouverture, tension vers un delà que chaque pas repousse plus loin. »

David Le Breton, *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié, coll. « Suites », 2012, p. 39.

ses lignes de fuite s'engage sur la voie de la marginalité et de la sortie d'un cadre préétabli. Il rencontre l'instable, l'inattendu, et découvre l'altérité sous toutes ses formes. En ce sens, l'individu marche des chemins de bouleversements, de révélations et d'errances, des routes de dépassement, d'investissement et d'ouverture. Il emprunte des chemins de détours permettant de voir l'envers de lui-même et de l'autre. La ligne de fuite invite à reconnaître les mouvements que nous créons autant que ceux que nous éprouvons. Elle nous invite à identifier notre voix, à identifier la vitesse de propagation de ses ondes et à en observer le tracé, la célérité. Au sens où l'entend Newton, elle est une ligne de gravité rappelant la chute possible des corps vers la terre. Elle nous met en contact avec le poids du monde et des choses ainsi qu'avec notre propre masse – physique comme psychologique. La ligne de fuite est une ligne de chute.

\*

Dans l'acte de parler, la voix traverse l'espace et vibre. Sa sonorité permet de percevoir ses tremblements, sa tonalité, sa singularité. Elle est projetée hors du corps, lancée dans une chute, et tombe, immanquablement. Dans sa descente, elle offre son envers et révèle ce qui se cache *sous* elle<sup>5</sup> : les mots, les lignes, ce que nous écrivons. Pour Gilles Deleuze, « [l]'actif, c'est ce qui descend, ce qui tombe. *L'actif, c'est la chute*, mais ce n'est pas forcément une descente dans l'espace [...]. C'est la descente comme passage de la sensation, comme différence de niveau comprise dans la sensation<sup>6</sup> ». La chute permet de ressentir. Elle est en ce sens formatrice : elle ramène l'individu à sa présence et à sa réceptivité. Dans la descente, nous reconnaissons nos besoins, nos limites, nos désirs. La chute entraîne le tâtonnement, l'errance, ou, pour utiliser les termes de Didier Anzieu, le saisissement créateur<sup>7</sup>. Mais l'aspect formateur de la chute ne se limite pas à la descente ou au fait de plonger. Il prend en

---

<sup>5</sup> « Déterrer, creuser, aller à la rencontre d'une voix logée au-dessous de la mienne ». Louise Warren, *Interroger l'intensité : essais*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 2009 [1999], p. 11.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, cité par Louise Warren dans *Interroger l'intensité : essais*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 2009 [1999], p. 27.

<sup>7</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, 377 p.

fait tout son sens lors du retour vers l'horizon. En *faisant surface*<sup>8</sup>, nous assimilons les acquis du mouvement, arrivons à les déposer, à *nous* déposer. Ainsi advient l'écriture : dans la remontée, dans l'acte de faire surface, l'écrivain s'ancre et découvre, une fois l'horizon retrouvé, son mode d'inscription dans le monde. Si la chute est une nuit dans laquelle la confiance s'avère nécessaire, l'horizon est une lumière. Il nous lance vers la réception de toute résonance, de toute sensation, et les lignes de fuite, elles, permettent de les habiter, de les *écrire*. Elles sont des voies de chute comme de remontée, des voies créatrices, des espaces où tracer ses lignes, où poser ses mots. Elles sont des voix trébuchantes, des ouvreuses d'espaces, des lieux de rencontre.

---

<sup>8</sup> « On dit qu'il faut plonger. C'est le contraire. Il faut faire surface. »  
Suzanne Jacob, *Comment, pourquoi?*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2002, p. 75.

#### IV

### L'ÉCRITURE-CORPS

J'ai dix-sept ans, je suis à Paris et je marche dans les rues de Montmartre. Le temps est frais pour la fin mai. Je traverse les rues étroites, je visite rapidement les boutiquiers et j'observe les différents souvenirs, véritables attrape-touristes vendus à gros prix. À travers les nombreuses babioles, une carte postale attire particulièrement mon attention. Parmi les représentations du Sacré-Cœur, des Champs-Élysées et des affiches de Toulouse-Lautrec, cette carte détonne : en lettres noires, au-dessus d'une image peinte dans un style rappelant l'aquarelle, sont inscrits les mots *avez-vous peur de l'amour*. Comme je songe à l'acheter, une amie crie mon nom; mes compagnons de voyage ne s'étant pas arrêtés devant la boutique, ils sont déjà rendus plus loin, au bout de l'allée. Je cours les rejoindre, nous tournons le coin de la rue, et plus je m'éloigne de la boutique, plus je me dis que je veux acheter cette carte postale. Je les prie de m'attendre quelques minutes, ils acceptent en exprimant un certain mécontentement, et je reviens rapidement sur mes pas.

Deux ans plus tard, cette image est épinglée sur le mur auquel je fais face, alors que j'essaie d'écrire une nouvelle littéraire pour mon premier cours d'écriture au cégep. Je ne sais ni par où commencer ni quoi écrire. Machinalement, je copie les mots inscrits sur la carte au sommet de la page blanche, et j'ajoute la majuscule et le point d'interrogation manquants. *Avez-vous peur de l'amour?* Je trouve cela esthétiquement réussi, et considère que cela ferait un titre convaincant. Je pose alors les mains à nouveau sur le clavier, je prends une inspiration, puis je me lance. Sans réfléchir, comme si j'improvisais au piano, j'écris l'histoire de deux amants, incapables d'aimer et incapables de se l'avouer; une histoire de déchirures, de corps et d'êtres qui se fracassent et qui se rencontrent, avant de se quitter. Un texte aux nombreux clichés, certes, mais un texte porteur d'une voix. Car c'est bien une voix que j'ai entendue en écrivant ces mots; une voix forte, mais sur le point de craquer; une voix comme une musique venue jusqu'à moi et que j'ai tenté de reproduire, avec des mots.

À l'évidence, ma sensibilité est musicale. Si désormais je m'exprime artistiquement principalement par l'écriture, en jouant avec les mots de ma langue maternelle, il reste que le premier langage que j'ai appris à écrire est la musique. C'est elle qui m'a mené vers la littérature, et c'est elle que je cherche dans l'écriture. Par conséquent, ces deux médiums sont indissociables l'un de l'autre dans ma pratique artistique, comme dans ma manière de m'exprimer et de voir le monde. Ce serait donc un mensonge de dire que l'écriture a toujours été mon principal moyen d'expression. J'ai bien sûr écrit des histoires à la lumière d'une lampe de poche, caché sous mes couvertures, alors que j'étais enfant, et je me souviens d'avoir déambulé fièrement dans la maison, un carnet à la main, en disant haut et fort « ne me dérangez pas, je suis en train d'écrire un roman », mais l'écriture s'est imposée à moi plus sérieusement en écrivant *Avez-vous peur de l'amour?* Ce moment correspond également à celui où j'ai pris la décision de ne pas entrer en musique à l'université. Car jusqu'alors, mon principal moyen d'expression artistique était bel et bien la musique. Je pratiquais le piano classique depuis environ quinze ans, avec une rigueur discutable, je l'avoue, mais si je ne faisais pas mes gammes régulièrement ou si je n'étudiais pas les notions théoriques avec assiduité, je m'installais très souvent au piano pour composer ou improviser. Après avoir pris la décision d'entrer en études littéraires à l'université, j'ai délaissé les rigoureux Bach et Chopin, qui étaient tout de même mes préférés, et j'ai pratiqué le piano de moins en moins, pour écrire de plus en plus. Conséquemment, j'ai longtemps pensé que j'avais transposé un médium dans l'autre.

Or, en assistant à un spectacle du chorégraphe Daniel Léveillé, alors que je regardais les danseurs se mouvoir sur scène, j'ai eu l'impression de les voir évoluer à côté de la musique, dans une forme de dialogue avec elle. Il faut savoir que, pour le chorégraphe, la musique n'est pas porteuse d'émotions. Elle est utilisée, comme au cinéma, pour accompagner et parfois décupler l'aspect sensible d'un moment. En ce sens, elle accompagne les danseurs sur scène et donne l'impression au spectateur qu'elle fonctionne sur une trame parallèle à celle des corps dansants. Il arrive, par exemple, que la chorégraphie se poursuive au-delà de la pièce musicale; dans ces cas, les danseurs évoluent encore sur scène malgré la fin de la pièce, avec pour seule musique le bruit de leurs corps en mouvement sur fond de silence.

C'est donc en observant ces corps en mouvement que j'ai compris que je n'avais pas abandonné mon rapport à la musique en choisissant la littérature, mais que mes pratiques musicales et littéraires interagissaient à la manière des danseurs et de la musique, comme deux personnes en plein dialogue, chacune tentant de rejoindre l'autre depuis sa propre position dans l'espace, c'est-à-dire séparées mais *liées* par l'échange de paroles, de voix. Mon rapport à l'écriture est alors devenu plus clair : j'écris comme j'ai joué Bach ou Chopin, j'écris comme j'ai composé des musiques instrumentales, j'écris comme on dialogue avec l'autre. En somme, ma relation avec l'écriture en est une du même ordre que toutes les autres relations que j'entretiens dans ma vie; elle demande du temps, de l'écoute, de l'ouverture et de l'abandon.

À l'évidence, en réfléchissant à partir du corps dansant et à partir de mon corps de musicien et d'écrivain, je crois que le corps est un lieu de passage du sens, le lieu d'une échappée ou d'une chute nous rappelant à la présence — élément central de mon processus de création — qui permet d'ailleurs la reconnaissance d'une relation dans l'indépendance et l'ouverture à l'expérience sensible de soi, de l'autre, et qui nous ouvre, donc, aux possibles de la création.

\*

Qui dit relation dit nécessairement *présence*. À la base de toute création se trouve selon moi l'expérience de la présence; c'est par celle-ci qu'apparaît le mouvement premier donnant sa motion au corps dansant, et que se révèle la voix, donnant son impulsion première à l'œuvre littéraire en devenir. En l'occurrence, je conçois la présence sous trois formes : présence au lieu, à soi et à l'autre.

Reconnaître les tensions qui relient son corps et l'endroit où l'on se trouve, c'est admettre, à mon sens, sa présence dans ce lieu. Par exemple, on convoque, par le déplacement dans l'espace, le corps à la rencontre des choses et on l'invite à ressentir leur influence sur lui. À cette expérience sensible du lieu, ou à cette ouverture au lieu, répond

l'ouverture du territoire intérieur du sujet : on découvre sa propre sensibilité, son intériorité. Conséquemment, le monde se fondant ainsi dans le corps, ce dernier devient à son tour un lieu à explorer, un espace à découvrir. L'expérience du mouvement met ainsi le sujet en contact avec sa propre altérité et le prépare à la rencontre de l'autre.

Par conséquent, la rencontre du créateur avec le lieu favorise la présence à soi. En ce sens, habiter son corps veut aussi dire rencontrer sa singularité et sa solitude. Selon Emmanuel Levinas, la reconnaissance de la solitude comme ce qui nous unit à notre être est primordiale. « La solitude n'apparaît pas comme un isolement de fait, mais comme l'unicité indissoluble entre l'existant et son œuvre d'exister<sup>9</sup> » — ou entre le *soi* et le fait *d'être soi*. Autrement dit, l'expérience de la solitude permet de rencontrer *l'autre en soi*, de percevoir le lien unissant le créateur à sa solitude. Ce faisant, il devient un *existant* ayant une maîtrise sur son *exister* et détient le « pouvoir de commencer, de partir de soi; partir de soi non pas pour agir, non pas pour penser, mais pour être<sup>10</sup>. » Cette exploration de l'intériorité dispose l'individu à la rencontre de l'autre.

À plusieurs égards, le processus créateur s'apparente à l'expérience du mouvement. La relation entre l'écrivain et le territoire, par exemple, crée un mouvement de projection puis de retour vers soi, mouvement par lequel se révèle le fait que la rencontre du sujet est en jeu à travers cette expérience. À dire vrai, l'écrivain en mouvement est sujet au décentrement et entre dans un rapport avec la forme qui lui décèle sa part de mystère. Le langage en tant que forme révèle en effet au sujet « ce qui était caché, perdu, rejeté aux frontières du soi » en le transformant en « objet possédant une logique interne<sup>11</sup> ». Ainsi, le retour vers soi se fait à la faveur de l'investissement dans l'objet-forme. Tout en permettant à l'écrivain « d'affirmer son sentiment d'être une personne singulière en construisant une œuvre absolument originale

---

<sup>9</sup> Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991, p. 22.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>11</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, *op. cit.*, p. 116.

sur un code à la limite unique<sup>12</sup>», l'investissement dans l'objet-forme libère et donne à entendre la voix du texte.

De même que l'expérience de la solitude, la relation à la forme dispose elle aussi l'individu à la rencontre de l'autre. Cette rencontre le force à identifier ses propres limites et à reconnaître l'inévitable *séparation* qui existe entre lui et l'autre. Levinas écrit : « La séparation est la constitution même de la pensée et de l'intériorité, c'est-à-dire d'une relation dans l'indépendance<sup>13</sup>. » Conséquemment, reconnaître la distance entre deux êtres est nécessaire à l'établissement d'une relation authentique. « La relation avec autrui, c'est l'absence de l'autre; non pas absence pure et simple, non pas absence de pur néant, mais absence dans un horizon d'avenir, une absence qui est le temps<sup>14</sup> », dit encore Levinas. En ce sens, il y aura toujours un interstice entre deux êtres, un espace où circulera l'air. C'est le lieu des changements, des mouvements, de la distance, du détachement. Cet espace implique aussi une grande solitude. Or, « [...] seul un être arrivé à la crispation de sa solitude par la souffrance et à la relation avec la mort, se place sur un terrain où la relation avec l'autre devient possible<sup>15</sup>. » Accueillant sa propre altérité, le sujet consent à se laisser altérer, ce qui en même temps lui révèle son propre potentiel d'altération. Ainsi prend-il conscience de sa liberté et de son pouvoir créateur, lesquels en retour le rappellent à sa propre vulnérabilité. « Seul un moi vulnérable peut aimer son prochain<sup>16</sup> », écrit Alain Finkielkraut.

Dans le processus créateur, la présence à l'Autre correspond au moment où l'écrivain se détache de son texte pour le percevoir comme un être entier et autonome, ne relevant plus de ses responsabilités. Il devient alors présent à son texte comme à un sujet. Didier Anzieu parle de « produire l'œuvre au-dehors » et René Lapierre, quant à lui, propose de « se défaire » de

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>13</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, *op. cit.*, p. 107.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

<sup>15</sup> Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>16</sup> Alain Finkielkraut, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, p. 143.

l'œuvre; il s'agit en fait du moment où l'écrivain reconnaît ses résistances et accepte de lâcher prise, de laisser aller son œuvre à son propre destin, détaché du sien. Ainsi, il entre en rapport d'intersubjectivité avec son texte.

\*

L'espace entre les êtres sépare les corps et empêche la fusion, la totalité. C'est un *espace vide*<sup>17</sup> ou un *atelier vide*<sup>18</sup>. C'est un lieu de silence dans lequel il est possible de tout entendre. On dit que *le son se meurt* ou que *la voix s'éteint*, mais j'imagine le silence comme une voix contenant toutes les autres, encore vibrantes mais discrètes. À mes yeux, le silence ouvre un espace de l'attention, et comme le bain révélateur d'une chambre noire, il développe le bruit du monde. Comme la chute, le silence est actif. Il est une ligne tendue entre soi et l'autre, entre soi et le monde; c'est un espace de l'absence, le lieu du temps qui passe; *une absence qui est le temps*<sup>19</sup>.

Lorsque plane un long silence entre soi et l'autre, il s'installe en chacun une hyperconscience de soi. Les barrières tombent, la tension devient palpable, et l'on devient vulnérable. Alors on écoute l'autre, on entend sa respiration. Son souffle et ses bruits intimes, habituellement inaudibles, surgissent depuis la profondeur de ce silence; ils *apparaissent*. Pour Georges Didi-Huberman,

Faire régner le silence est une manière *d'accentuer la surface*, d'émouvoir l'espace. [...] Jamais, quand règne ce silence, la lumière, l'ombre, les murs, les motifs architecturaux, le jaune du sable lui-même ne sont aussi poignants. Savoir imposer une *música callada*<sup>20</sup>, c'est, psychiquement, dépeupler l'arène [ou l'atelier vide] en présence de tous : c'est renvoyer chacun à ses « demeures » intimes, à ses solitudes. Alors, l'arène devient un espace de chute, qui est chute

<sup>17</sup> Peter Brook, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, 183 p.

<sup>18</sup> René Lapierre, *L'Atelier vide*, Montréal, Les Herbes rouges, 2003, 149 p.

<sup>19</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 63.

<sup>20</sup> En français : une musique silencieuse.

dans l'émotion, symptôme, spasme, « commotion », événement solitaire de tous à la même seconde<sup>21</sup>.

Et depuis cette *música callada*, sur cette arène vide, dans ce silence plein, le créateur est invité à partager ses solitudes ou à les danser, pour paraphraser l'auteur. Ces demeures intimes, les danseurs — et les rares danseuses — de Daniel Léveillé les présentent sur scène.

Dans *La pudeur des icebergs*, un spectacle créé en 2004 et repris en 2016, les danseurs s'avancent sur une scène nue comme leurs corps, éclairés par un blanc chaud qui les habille. Ils se meuvent brusquement, puis enchaînent avec de lents mouvements qui s'étirent. On croirait que les danseurs les *retiennent*; les corps donnent l'impression de se déposer doucement sur le sol, comme s'ils étaient suspendus, et restent parfois arrêtés de longs moments; les danseurs de Léveillé « [font] de l'arrêt une *figure*<sup>22</sup> », pour utiliser l'expression de Didi-Huberman. Cette *figure de l'arrêt* est liée, chez Léveillé, à un travail de dépouillement. Le chorégraphe souhaite *voir* ses danseurs le plus possible sur scène, car ce à quoi il est le plus sensible dans son travail chorégraphique est la présence. « [Si le danseur] passe [son] temps à gesticuler et à courir à droite et à gauche, [...] on n'a pas accès [à lui]. Donc, c'est la raison pour laquelle j'utilise peu de mots, peu de mouvements; ça permet [...] de voir dans une sorte de globalité l'interprète qui exécute ses mouvements<sup>23</sup> », dit-il.

Ce travail de dépouillement donne une impression de froideur à son travail, ce qu'il confirme en le qualifiant lui-même de *froid*. Mais ce qualificatif n'implique pas, selon lui, une neutralité, au contraire; la froideur, croit-il, est active. Dans ses chorégraphies, elle prend la forme d'une distance entre les danseurs, comme s'ils gardaient une *pudeur* à laquelle ils

---

<sup>21</sup> Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris, Minit, 2006, p. 30.

<sup>22</sup> « *Rematar* n'est donc pas arrêter simplement. C'est arrêter en beauté, c'est *faire de l'arrêt une figure*. Non pas interrompre simplement la beauté des pas (pour le danseur) ou des passes (pour le torero), mais faire fuser la splendeur dans cette interruption même. »  
*Ibid.*, p. 115.

<sup>23</sup> Transcription d'un entretien vidéo. Daniel Léveillé Danse, *Daniel Léveillé Danse sur Vimeo*, 2012, en ligne, <<http://vimeo.com/danielleveilledanse/>>, consulté le 13 mai 2018.

s'accrochaient par protection. Mais la danse elle-même, en soi, me semble être une représentation de la distance, au sens où le danseur cherche constamment entre lui et l'autre ce que Didi-Huberman appelle « l'espace juste [...] et l'intimité la plus profonde », ce « qui permet à chacun de rester seul<sup>24</sup> », de ne pas être blessé par l'autre. En ce sens, je pense à la manière dont les danseurs de Léveillé, très souvent couplés, s'approchent l'un de l'autre; ils évoluent l'un *par rapport* à l'autre, seuls mais *liés* par cet espace, par cette *pudeur*. On sent en eux la volonté de se rejoindre, de s'offrir, mais surtout un désir de *retenir* un peu d'eux-mêmes. Leur séparation est leur point de contact.

\*

Dans les chorégraphies exigeantes de Léveillé, la machine du corps est mise au service du mouvement. Ce sont véritablement des corps dansants que nous voyons sur scène. Pour le chorégraphe, l'important n'est pas de travailler à exposer les émotions ressenties par ses danseurs au moment d'exécuter les mouvements; il s'agit plutôt de les révéler par le texte chorégraphique et par les mouvements eux-mêmes, puisque ce sont eux qui contiennent les émotions et qui participent à la création d'un sens et d'une signification. Ainsi le danseur devient-il un corps dansant, un être-mouvement. Il découvre son corps comme un passeur de sens, comme « un lieu par où le sens s'échappe<sup>25</sup> », tel que l'écrit Jean-Luc Nancy.

Pour la danseuse et chorégraphe Mathilde Monnier, la danse serait justement « un art qui travaille à retenir l'échappée du mouvement dans le corps et, en même temps, à donner du sens à ce qui semble s'échapper<sup>26</sup> ». Et c'est là, dans le maintien de cette tension entre échappée et retenue, que réside le travail des danseurs de Léveillé, un travail entre laisser-aller et retenue, qui leur demande d'avoir d'abord un contrôle d'eux-mêmes draconien pour arriver à être « excessivement en contrôle du mouvement à exécuter », pour ensuite

---

<sup>24</sup> Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>25</sup> Jean-Luc Nancy, Mathilde Monnier, Claire Denis, *Allitérations : conversations sur la danse*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2005, p. 18.

<sup>26</sup> *Ibid.*

s'abandonner à l'interprétation et « *se laisser porter par ce mouvement-là* »; une sorte de « contrôle sur soi, de soi<sup>27</sup> » qui les aide à trouver l'espacement juste entre le *je* et le *je dansant*, à accorder le danseur avec la danse. Car pour Mathilde Monnier, « il y a une marge immense qui est toujours à prendre en compte entre ce “je” qui danse et la danse, c'est ce que l'on appelle aussi l'interprétation<sup>28</sup> ». Si le danseur voile ou suspend son Soi le temps de porter le mouvement et d'exposer son corps dansant, il dévoile ensuite son individualité par l'interprétation qu'il fait du texte chorégraphique.

Corollairement, si le créateur, dans le processus de création, gagne à se laisser aller au mouvement et à se laisser porter par l'acte créateur, le danseur, lui, contrôle et porte le mouvement sur lui-même — un mouvement comme une voix. Le danseur porte un message, une création, c'est-à-dire une œuvre ayant pris naissance dans le *devenir mouvement* expérimenté par le chorégraphe. De la même manière, un lecteur n'est pas l'auteur du texte qu'il lit, comme un acteur n'est pas nécessairement l'auteur du texte qu'il porte par son corps et sa voix; leur rôle est d'interpréter les émotions qui ont été offertes au créateur par une voix, devenue texte, un rôle qui me rappelle le musicien lisant une partition afin d'entendre la voix écrite, transcrite par le compositeur. Il me semble donc voir, dans le processus créateur, l'artiste suspendre sa singularité pour un infime moment, le temps de révéler le mouvement ou la voix, pour ensuite se révéler lui-même lors de l'interprétation de ce mouvement, ou de cette voix.

Cette suspension de soi de l'interprète est similaire au processus qui habite le créateur, processus qui, lui, s'apparente à ce que la psychanalyse nomme la *crise intérieure*, c'est-à-dire ce moment où survient une dissociation du Moi à la faveur d'un saisissement créateur. Par cette régression du Moi, le créateur s'engage dans un processus solitaire où la régression psychanalytique est transposée en régression créatrice. Par cette descente intérieure, le créateur quitte le mode actif de son environnement immédiat pour devenir passif et transposer son action dans cet espace introspectif qu'il ouvre en lui. « Le créateur suspend d'agir pour

---

<sup>27</sup> Transcription d'un entretien vidéo. Daniel Léveillé Danse, *op. cit.*

<sup>28</sup> Jean-Luc Nancy, Mathilde Monnier, Claire Denis, *Allitérations : conversations sur la danse*, *op. cit.*, p. 32.

imaginer; il se retire des sollicitations du monde<sup>29</sup> » pour s'ouvrir à l'univers de la création. Il coexiste alors en lui une « extrême activité de la conscience et [une] extrême passivité du reste du Moi<sup>30</sup> », des états en apparence contradictoires qui permettent toutefois au créateur d'amorcer le travail de la création.

Conséquemment, le chorégraphe ou l'écrivain accepte ainsi de se prêter à une forme de décentrement. « Écrire, propose René Lapierre, c'est aller à côté, en travers<sup>31</sup> ». Que l'on écrive des mouvements chorégraphiques ou des mots sur une feuille, le décentrement permet d'effacer les repères et de déstabiliser l'individu. « L'idée, poursuit Lapierre, c'est de ne pas devenir indifférent. De faire un pas de côté, un petit bond à côté de soi<sup>32</sup>. » Par la suspension de soi, le créateur sépare le Soi du Moi et crée de ce fait une forme d'espace entre le Moi et le Soi; un espace vide ou un lieu de silence dans lequel surgit, devant le créateur, une forme d'altérité — l'autre, la voix, le mouvement. Ainsi peut-il saisir le fruit de ce surgissement; mais « le saisissement impose un arrêt, explique Lapierre; [c]haque fois que l'autre se présente comme l'unique (et que l'impossible se présente comme promesse), un brutal arrêt de processus convertit le possible interprétatif en prétention de signifier, et rabat violemment le sémiotique sur le symbolique<sup>33</sup>. » Il faut donc, pour saisir la pulsion créatrice, se dessaisir de soi et vivre un décentrement, mais aussi se dessaisir de cette pulsion en travaillant à la développer, à la transformer en texte — chorégraphique, littéraire ou autres —, donc à faire de ce surgissement une voix. Or, si la pensée s'arrête sur un objet en tant que finalité — si l'on s'arrête au saisissement — on empêche tout processus créateur de se développer. Certes, Anzieu le précise, « le saisissement [...] est inséparable du dessaisissement [...]<sup>34</sup> ».

---

<sup>29</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, op. cit., p. 99.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>31</sup> René Lapierre, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, p. 13.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>34</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, op. cit., p. 102.

\*

Lorsque j'écris, j'entends une voix qui me donne l'impulsion d'écrire; une voix qui surgit d'un espace autre, parfois comme un cri, parfois comme un murmure, près de l'oreille; or je ne l'entends pas clairement au départ. Elle est brouillée par mon souffle, par ma voix, par les bruits du monde. Je l'écoute, l'observe, je cherche à la déplier, j'éprouve sa tessiture, et plus elle m'habite, plus je cherche à l'isoler pour mieux l'entendre, pour recevoir pleinement ses sonorités et en dégager cette phrase — ou ces phrases — qu'elle porte jusqu'à moi. J'entends dans les mots des sons, comme j'entends le nom des notes lorsqu'on joue du piano. J'écris les sons; j'aligne les mots sur le papier par leur sonorité et j'identifie si ceux qui termineront la phrase auront des finales ouvertes ou fermées. Par exemple, une phrase se terminant par une syllabe ouverte clôt rarement un paragraphe; alors suivra potentiellement un point-virgule, comme une coupure liée, une respiration profonde, mais rapide, ou encore un point, comme un temps d'arrêt, un silence ouvert; cela dépendra de la longueur de la phrase, de son souffle, de son rythme. Certes, j'écris les phrases comme je les entends, comme elles me sont chantées, et lorsque je n'entends pas clairement les mots, j'essaie d'en capter le nombre de syllabes, je cherche une rythmique; alors je trace des traits correspondant à leur nombre et j'indique si ces mots auront des finales ouvertes ou fermées; j'écris comme on écrit une partition. Parfois je n'entends pas le bon mot, ou la signification du mot ne convient pas au contexte, mais cela importe peu à cet instant précis, alors je l'écris tout de même, puisque ce qui importe, c'est la sonorité, la tonalité, mais surtout le rythme. J'esquisse le rythme par la ponctuation, mais parfois, aussi, par des inversions, par la longueur des mots, ou encore par la présence majoritaire ou minoritaire de consonnes ou de voyelles dans le mot; un processus s'apparentant aux dictées musicales. Si chaque son correspond à un mot, chaque mot a une durée, et le rythme, par définition, est « l'ordre plus ou moins symétrique et caractéristique dans lequel se présentent les différentes durées<sup>35</sup>. » Il faut du temps pour bien identifier et préciser la structure rythmique de la phrase. Pour ce faire, j'écris et réécris les

---

<sup>35</sup> Adolphe Danhauser, *Théorie de la musique : édition revue et augmentée*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 1996 [1994], p. 41.

phrases, encore et encore, je les copie comme on polit les aspérités, en étudiant chaque mot, chaque enchaînement. Chaque phrase est réécrite jusqu'à ce que je sois certain d'avoir le bon rythme, les bons accords, le chant juste. Ainsi, dans mon processus créateur, la phrase se révèle par le rythme, et c'est par ce travail d'écoute de la voix que je peux reconnaître *les espacements justes* entre les mots. La voix ne devient *écriture* qu'à partir du moment où j'entends sa *rythmique, son pouls*. Et pour Henri Maldiney, le rythme est justement « l'acte du style » en tant que tel, autrement dit la façon dont une forme manifeste « l'articulation de son temps impliqué »<sup>36</sup>.

Il va sans dire que cette voix dont je parle rencontre et emprunte le corps, la singularité et la voix de l'écrivain pour trouver une teneur, comme le *mouvement* rencontre le corps du chorégraphe pour prendre forme. Ce n'est pas la voix de l'individu, mais son *envers*; celle que l'on entend lorsque l'on creuse sa voix pour voir ce qui se cache sous elle — comme l'écrit Louise Warren; celle qui se juxtapose à la voix de l'écrivain afin de devenir la voix d'écriture que celui-ci travaille; ou celle que l'on entend dans l'espace créé entre soi et le monde dans l'expérience du décentrement. Ainsi cette voix se saisit-elle de la voix de l'individu afin de se révéler, et ainsi l'écrivain en devient-il le transmetteur. En ce sens, lorsque je la sens prendre appui en moi, lorsqu'elle trouve sa teneur — quelque part dans le ventre, comme si le diaphragme se contractait pour la laisser s'élever —, alors seulement je suspends ma propre individualité, je me décentre, « suspends d'agir », comme le dit Anzieu, pour lui laisser l'espace nécessaire à son déploiement, pour la laisser *faire surface*. C'est à ce moment que je la rencontre pleinement : elle est *présente*, corps dansant, musique, écriture; elle prend corps, devient écriture-corps.

---

<sup>36</sup> Henri Maldiney, « L'esthétique des rythmes », *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 160 et 172. Cité dans Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, op. cit., p. 162-163.

## V ITINÉRAIRE

La voix chute hors du corps et je la regarde, faite de lignes rassemblées comme une portée, où chaque mot trouve sa hauteur et vient se poser.

Je regarde cette voix qui chute et j'éprouve sa tessiture : des fils tendus reliant deux ancrages solides, deux pôles distincts; des fils de funambules qui nous traversent, les uns et les autres, et sur lesquels nous avançons, les uns vers les autres, à l'écoute des fluctuations de nos identités.

Je regarde ces lignes entre moi et le monde, entre moi et l'autre, entre moi et cet autre en moi; des lignes enchevêtrées, tressées, me liant aux espaces et à l'autre; des lignes comme des fils tissant mes relations; des lignes où écrire, à écrire.

Je trace un trait puis une cartographie, la mienne, pour connaître mon corps et ses territoires, pour marquer les contours de mes densités, de mes courbes, de mes vallées; je marche mes méridiens, dessine mes creux et mes monts, mes carences et mes forces. Je trace une ligne, mon parallèle, ma propre tessiture; je l'estampille et la suis jusqu'à identifier mon centre, jusqu'à découvrir ma latitude, mon degré zéro; j'écris mes territoires, je cherche ma voix.

Ça commence comme ça, par un trait; suivre sa ligne, son itinéraire, sans connaître le lieu du départ ni de l'arrivée, mais en reconnaissant qu'on la suit, cette ligne, en véritable aveugle, depuis déjà fort longtemps.

Au fond, inévitablement, ça commence par le milieu.

## VI ÉCRIRE L'ESPACE

À vingt ans, mon père étudiait la géographie. Il s'intéressait à l'aménagement du territoire. Il avait choisi ce domaine pour éventuellement travailler tout le jour à l'extérieur, dans le bois. Il apprenait le nom des arbres, les types de sols et les particularités des matières naturelles de nombreux écosystèmes et environnements distincts. Il y portait un intérêt depuis longtemps; c'est ce qui l'avait mené à compléter son baccalauréat. Il passait tout son temps libre en pleine nature, à faire de la randonnée, à identifier le chant des oiseaux et à observer la constitution des forêts. Quand il n'y était pas, c'est parce qu'il était près de ma mère, dont la couleur des yeux le ramenait à la clarté des écorces et à la pureté de la lumière des aubes.

Le monde a toujours semblé bien grand dans les yeux de mon père. Son regard de vingt ans était tourné vers l'Ouest canadien. Il avait acheté une tente pour aller jusqu'à Banff et voir ses majestueuses Rocheuses; suivre les longues lignes des Prairies jusqu'aux courbes des montagnes. Aujourd'hui, mon père est un géographe de formation travaillant depuis plus de trente ans comme directeur général, dans un bureau, à la lumière des néons. Il reste passionné par son métier, mais n'a toujours pas vu Banff.

\*

Mon père a passé des heures nombreuses à regarder des cartes, des plans, des structures d'aménagement et de gestion du territoire, en dépit d'un trouble de la vision lui ayant causé des difficultés majeures dans un cours d'éléments de télédétection, où les étudiants travaillaient la cartographie 3D; un trouble dont j'ai hérité quelques traces, d'ailleurs. Ce dernier affecte principalement les reliefs, comme ceux des cartes topographiques. Je n'arrive pas à voir clairement, distinctement, tous les éléments. Le regard affecté par un kératocône est toujours la proie d'un léger brouillard forçant les yeux, puisque cette maladie dégénérative de la cornée crée un effet de double dans la vision. Bien que le cerveau corrige presque entièrement les dédoublements, il reste dans le regard un flou constant, incorrigible.

La focalisation se fait donc principalement sur les lignes, celles-ci agissant comme des guides facilement identifiables, bien qu'elles soient légèrement courbées ou dédoublées — le kératocône, logiquement, amplifie fortement l'astigmatisme de l'œil. Lorsque l'œil reçoit une grande quantité de lumière, la pupille se dilate et, par conséquent, se voit un peu moins affectée par les effets du kératocône. Alors le brouillard se dissipe légèrement et la vision se rapproche de la vision normale. En dehors de cette clarté, le regard se brouille, les lignes se courbent, les couleurs ternissent, le regard s'obscurcit. Conséquemment, je vis dans le flou; je suis en quête de netteté.

\*

Sous la lumière du plafonnier de la cuisine, installé à la table à manger, mon père préparait les itinéraires de nos vacances familiales entouré de ses cartes routières et de ses guides touristiques. Je le regardais faire avec curiosité, le questionnais de temps à autre sur les différentes régions administratives du Québec ou sur les provinces maritimes. J'observais les cartes, curieux de voir ces tracés rouges, bleus et orangés s'emmêler; quelles routes allions-nous prendre? quels paysages allions-nous voir? J'aimais l'entendre me répondre et imaginer ce qui nous attendait. Son doigt suivait les routes et, dans le frottement de sa peau contre les papiers, je voyais naître les espaces, apparaître les paysages, s'étendre le fleuve. En le regardant faire, au fil des années, j'ai commencé à voir le monde comme une immense carte géographique : des zones partagées aux limites définies, aux tracés limitrophes comme des chemins à emprunter, des territoires constitués de lignes, des longitudes et des latitudes, des parallèles et des méridiens, une horizontalité, une verticalité et une multitude de reliefs.

Aujourd'hui, je cartographie mon écriture. Je crée les espaces nécessaires au déploiement de mes mots, à la résonance de ma voix. J'écris au stylo sur du papier quadrillé (comme mon père d'ailleurs), dans une calligraphie formée d'un alliage de courbes et de droites, de verticalité et d'horizontalité. J'écris au croisement de ces lignes, dans tous les sens, manquant parfois de cohésion, étalant sur mes feuilles des mots comme des traces de pas hésitants cherchant où aller. Il me semble que dans la régularité de ces petits espaces carrés, les lettres et les mots *sonnent*.

\*

Mon père s'est intéressé, par ses études, aux territoires dans une perspective centrée sur leur constitution, leur classification, leur développement et leur aménagement. Il cherchait à créer des zones harmonieuses et fécondes pour la faune et la flore. Il en garde maintenant un intérêt profond pour les paysages et une curiosité face à leurs différences et aux sensations qu'ils offrent à ceux qui les regardent. D'une certaine manière, il a beaucoup réfléchi à leur interrelation et à la relation que l'homme entretient avec eux.

Travailler sous les néons aura permis à mon père de nous faire connaître, à ma mère, mon frère et moi, l'odeur de la nature, la saveur de la gomme de pin et le bruit des feux de bois et de la pluie en forêt. En plein air, dans ces grands espaces, mon père m'a appris à goûter le temps.

Il m'a transmis sa curiosité des territoires, qui m'a mené sur la route des métropoles européennes, des grandes villes américaines et des vastes espaces scandinaves; une curiosité qui m'a poussé à aller marcher Paris, Barcelone et Madrid à 17 ans, à m'installer à Montréal à 19, à explorer des pays d'Europe à 22, à habiter Berlin et à visiter la Pologne à 24 ans et à découvrir certaines villes d'Estonie, de Suède et de Finlande à 28. J'ai développé à mon tour, et d'une manière bien personnelle, un enthousiasme pour les espaces. Lorsque mes yeux se posent sur un paysage, je le regarde toujours, au moins un court instant, pour mon père, ou, d'une certaine manière, avec lui.

Je tire de sa passion ma volonté d'agrandir sans cesse mes territoires. Si j'écris ces espaces visités, si je raconte ma vision du monde, c'est pour ouvrir une fenêtre sur les perspectives uniques que m'offrent mes errances. J'écris pour m'ancrer dans le monde, pour habiter mes territoires et mieux les écouter. J'écris pour me créer de l'espace et m'offrir ainsi l'intimité des grands vents.

Si mon père analyse et explore les cartes de son pays, moi, je veux tracer, marcher, écrire mes cartes du monde.

## VII

### LE REGARD, L'ERRANCE

Dans ses études sur les arts de faire, Michel de Certeau propose une distinction éclairante entre *lieu* et *espace*. Il énonce d'abord qu'« [i]l y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps<sup>37</sup>. » De ce fait, l'espace prendrait la forme de lignes — de devenirs, de mouvements, d'horizon ou de fuite — s'entrecroisant, telles des mobilités en pleine rencontre. De Certeau indique également que le lieu s'identifie, pour sa part, lorsqu'il y a présence de rapports de positions et d'ordre, donc lorsque des « éléments sont distribués dans des rapports de coexistence<sup>38</sup> ». Conséquemment, si l'espace est lié aux mobilités en déplacement et que le lieu se reconnaît par la présence d'éléments positionnés les uns par rapport aux autres, on pourrait représenter le lieu par le point formé au croisement des lignes, dans l'enchevêtrement des mobilités. En somme, la rencontre dans l'espace d'un corps avec le visible déclenche le positionnement des éléments et transforme l'espace en un « lieu pratiqué<sup>39</sup> », en un enchevêtrement de mobilités. Il faut un lieu pour révéler un corps, et la reconnaissance d'un lieu nécessite systématiquement une présence.

\*

Le corps et l'espace se rencontrent dans un temps infime, aussi minime qu'un millième de seconde, que le battement d'un cil. C'est un hors-temps, une pause, une latence. Les liens entre corps et espace se tissent dès les premiers instants de cette union. À ce moment, le corps, ni présent ni absent à ce qui l'entoure, donne l'impression d'être suspendu devant la densité du réel : une rue déserte dans la fin du jour, la chaude lumière du soleil qui tombe sur

---

<sup>37</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien t.1 : arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essai », 1990, p. 173.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 173.

une neige fraîche; des traces de pas qui noircissent un chemin immaculé, la brique des immeubles à logement qui se détache nettement d'un ciel azur et clair. Le monde se présente comme un tableau, une photographie; il s'étend devant le corps comme un espace ouvert à arpenter, un lieu à investir. C'est un don, une offrande. Le reconnaître signifie être présent.

Le corps s'accorde alors avec le lieu et les mouvements traversant l'espace. Ces mouvements, comme les prémices de ses premiers déplacements, l'entraînent à la rencontre des choses. Le monde l'enveloppe, le soutient. Le corps reconnaît sa position au sein du visible et s'y installe, consolidant son lien au lieu, à l'espace. De cette manière, il prend part à sa construction et arrive à le *voir*.

\*

« Le visible autour de nous semble reposer en lui-même, dit Maurice Merleau-Ponty. C'est comme si notre vision se formait en son cœur ou comme s'il y avait de lui à nous une accointance aussi étroite que celle de la mer et de la plage<sup>40</sup>. » La vision caresse les paysages, rencontre couleurs et textures, et lie de cette manière le corps au visible, dévoilant du même coup le monde des choses. Ce lien crée une ligne limitrophe, ou une accointance, pour reprendre les termes de Merleau-Ponty. Le regard suit cette ligne, voire *est* cette ligne.

Le regard établit un contact avec l'objet perçu, le *touche*. Il traverse sa couche superficielle et entre dans sa profondeur. En ce sens, le regard est tactile. Comme une mise au point sur un appareil optique, il précise la netteté de l'objet perçu, il en révèle la *chair*. Mais le regard ne choisit pas l'objet : c'est plutôt l'objet qui le *poigne*, tel le *punctum*<sup>41</sup> d'une photographie. L'objet saisit le regard alors que celui-ci le touche : ainsi s'établit le contact. En ce sens, le regard — tactile — ouvre l'accès au monde des choses, à tel point qu'il en

---

<sup>40</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1963, p. 171.

<sup>41</sup> « [*P*]unctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure [...]. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me *point* (mais aussi me maintient, me poigne). »

Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard; Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 2009 [1980], p. 49.

montre un aspect modulable, plus friable que ce que la couche superficielle de l'objet, d'apparence plus rigide, ne laisse présager. Le regard lie la chair du corps à la chair du monde et ouvre de ce fait un espace de réciprocité, comme une voie d'accès allant de soi vers le lieu et du lieu vers soi. En empruntant cette accointance, le corps s'éveille, s'expose aux possibles du lieu.

\*

Il va sans dire qu'à la base, nous ne réfléchissons pas au corps — du moins, pas instinctivement. Nous avançons, un pas devant l'autre, sans songer à ce que nous mettons en branle ni à la manière dont nous le faisons. Le mouvement d'alternance entre la jambe droite et la jambe gauche nous fait entrer dans une sorte de danse unique où s'enchaînent équilibre et déséquilibre. Ce mouvement semble à la fois naître du corps et y avoir été inscrit avant même sa création. Il prend naissance en nous et plus loin que nous, et nous permet de prendre part au monde. Plus nous marchons, plus nous sentons notre corps. Il est la clé de voûte nous ouvrant au monde et aux sensations. Néanmoins, de manière générale, nous oublions ce corps et ce lieu, oublions la manière dont nous nous lions à l'un comme à l'autre, à tel point que le lieu, à un certain moment, nous déstabilise : une lumière inhabituelle, un mouvement soudain, des bruits inattendus ou des rencontres non planifiées, de sorte que l'accord avec le monde, jusqu'alors tenu pour acquis, se fragilise. Nous cherchons l'équilibre, le retour d'une stabilité. Nous étudions les mouvements, cherchons l'origine du déséquilibre.

Le regard se tourne ainsi vers soi. Nous nous regardons comme autrui, remarquons notre vulnérabilité : nous nous voyons *exposés*. Le regard dévoile notre propre profondeur. Le monde se révèle à nous et nous faisons de même. Dans ces dévoilements réciproques, nous sommes « sous le plein vent de [nos] géographies intimes<sup>42</sup> » et recevons alors intégralement les paysages en nous. Le monde se fondant ainsi dans le corps, ce dernier devient à son tour un lieu à explorer, un espace à découvrir. Là débute l'errance : dans la réciprocité des territoires intérieurs et extérieurs, dans ce passage où s'unissent le corps et la chair du monde,

---

<sup>42</sup> David Le Breton, *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur*, *op.cit.*, p. 49.

dans la conscience du corps, et dans la révélation de la distance qui nous sépare irrévocablement de l'autre.

## VIII ARCHÉOLOGIE DU SOL

Nous marchons la même terre que bien d'autres ont marchée avant nous, mais à l'évidence nous n'empruntons pas la même route. Le paysage de nos prédécesseurs disparaît à mesure que le nôtre se présente; y restent tout de même, en filigrane, des vestiges de leur passage. Nous suivons leurs pas, mais créons notre propre chemin. Chaque expérience sensorielle dans un même espace est unique. Chaque pas inscrit à même la terre une partie de nous-mêmes, une trace de notre passage. Nos enjambées soulèvent la poussière du chemin, qui contient des parcelles de ces autres ayant marché les territoires avant nous.

Aussi existent, avant même que nous y posions les pieds, cachées au creux des lieux, les composantes de notre identité : ce que nous vivrons, dirons, entendrons; ce que nous écrirons. Mouvements, voix et devenir sont enfouis dans le sol où nous marchons comme des fragments de temps<sup>43</sup> ayant été mis au repos<sup>44</sup> dans l'attente de leur actualisation prochaine. À notre arrivée dans le lieu, par la simple action de nos pas foulant le sol, nous révélons ces morceaux d'identité en créant, au cœur même de ce lieu, « [des] brèche[s] par où nous saisit un souffle étranger<sup>45</sup> », qui murmure nos prochaines paroles.

Tels des chercheurs travaillant une archéologie du sol, nous creusons inconsciemment la terre — « notre chair physique<sup>46</sup> » — à la recherche de vocables ou de signifiants, véritables artefacts révélant l'histoire de ce lieu. Au vrai, notre rencontre avec le lieu dévoile la

---

<sup>43</sup> Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991, 91 p.

<sup>44</sup> Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire ; suivi de Edward Fuchs, le collectionneur et l'historien ; et de Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2013, 195 p.

<sup>45</sup> Valère Novarina, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2010, p. 14.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 16.

présence d'un monde de langage préexistant à la vie humaine et existant toujours dans l'envers du monde. Creusant la terre de nos mouvements et de nos pas, nous « déterrons un langage préhistorique<sup>47</sup> » et rendons perceptibles ces phrases et ces voix contenues dans le lieu; leurs résonances émanent de la terre. Les voix entrent en nous, se mêlent à notre souffle, à notre voix, et nous lient à l'espace. Le corps devient la frontière poreuse séparant le monde du langage du monde matériel. À la fois un et autre, et constamment en état de coexistence<sup>48</sup>, le corps s'offre au monde autant qu'il le reçoit en lui. Ainsi s'installe une réciprocité « entre sensation des choses et sensation de soi<sup>49</sup> », qui positionne l'individu « dedans [le monde et] non devant<sup>50</sup> ». Impossible, dans la rencontre du lieu, de faire abstraction de notre accord avec la terre; elle est le *plancher de notre corps*<sup>51</sup>, le sol sur lequel nous posons pied, afin de laisser le monde nous altérer peu à peu.

\*

La capitale allemande est séparée par une ligne tracée au sol, un tracé formé par un assemblage de pavés et de plaques de fonte, sur lesquelles on a gravé la même inscription : *Berliner Mauer 1961-1989*. La ligne sert de point de repère, spatial et temporel. La traverser actualise un passé dont les traces, bien qu'elles soient matériellement et psychologiquement encore subsistantes, occupent moins l'espace social et individuel. Elles s'effacent tranquillement, n'attirent plus l'attention aussi fortement qu'avant. Le passant les oublie peu à peu. On relègue ce passé au second plan, jusqu'à ce que, arrivant sur les lieux de l'ancienne

---

<sup>47</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 11.

<sup>48</sup> « Paradoxe de la frontière : créés par des contacts, les points de différenciation entre deux corps sont aussi des points communs. La jonction et la disjonction y sont indissociables. De corps en contact, lequel possède la frontière qui les distingue? Ni l'un ni l'autre. »

Michel De Certeau, *L'invention du quotidien : arts de faire, t.1, op.cit.*, p. 186.

<sup>49</sup> David Le Breton, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2006, p. 13.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Valère Novarina, *Devant la parole, op.cit.* p.16.

frontière, le regard trébuche sur la ligne. « Les sols nous parlent, dit Georges Didi-Huberman, précisément dans la mesure où on les tient pour neutres, insignifiants, sans conséquence<sup>52</sup>. » Alors ressurgit l'histoire.

\*

J'ai marché dans Kreuzberg, à Berlin, à l'heure où le soleil et ses lueurs tombent bas sur les rues et leur donnent une teinte rosée, orangée. Le quartier était calme et semblait faire la sieste avant de voir ses bars se remplir et l'ambiance des cafés devenir plus feutrée; la nuit, les gens s'y rassemblent pour discuter et boire bières et alcools forts, à la lueur des chandelles et sous des nuages de fumée de tabac. Je marchais sur Waldemarstraße; la quiétude des rues m'encourageait à ralentir le pas. En baissant les yeux pour éviter les rayons aveuglants du soleil couchant, j'ai observé les pavés, leur relief régulier. Parmi les pierres, certaines brillaient comme des pierres d'or : des carrés de laiton. Nombreux, ils avaient été installés devant la porte de certains immeubles. Sur chacun d'eux avait été gravée une inscription : *hier wohnte* — ici a vécu — suivie d'un nom et d'un prénom, puis de dates et des mots *deportiert et ermordet in Auschwitz* — déporté et assassiné à Auschwitz. Il y en avait des dizaines, sur cette rue seulement. Devant le même portail, trois d'entre eux portaient le même nom : Leske. Une famille juive, déportée en 1942, habitait au Waldemarstraße 42.

On nomme ces pierres des *Stolpersteine*, ou *pierres de trébuchement*<sup>53</sup>, car dans ces cas-ci, on trébuche littéralement sur l'histoire. Seules traces perceptibles de la présence de ces familles, ces pierres nous rappellent leur histoire, de leur date de naissance à celle de leur déportation, jusqu'à celle de leur dernier repos. Comme des voix, les pierres de trébuchement nous rappellent qu'on ne peut oublier, faire abstraction du passé. Chaque pas le révèle, et c'est ce passé qui nous lance vers l'avant. Recommencer à zéro est impossible. Et trébucher, comme perdre l'équilibre, nous ramène à notre présence.

---

<sup>52</sup> Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Minuit, 2011, p. 64.

<sup>53</sup> Régine Robin, *Un roman d'Allemagne*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2016, p. 17.

## IX

### POINT DE DÉPART ET PERTE D'ÉQUILIBRE

Dans les rondeurs du hublot, la ville s'étend sous le soleil couchant. Ses lumières s'allument, ses rues deviennent orangées. J'imagine qu'au sortir de l'aéroport, une fois l'avion posé et mon bagage récupéré, une impression de liberté ou une forme d'adrénaline me portera littéralement vers la ville.

Or, une fois à l'extérieur de Berlin-Tegel, je suis d'abord saisi par le bruit assourdissant des bus qui arrivent et repartent, faisant grincer freins et essieux, puis par les voix fortes des gens qui discutent autour de moi dans une langue inconnue. Mon sac est lourd sur mon dos. Le ciel est bas et noir, sans lumière et sans étoiles. Je reste là sans bouger. Je réalise que je suis seul, et pour longtemps. Pris d'un léger vertige, je sens la peur qui me monte au ventre.

Je suis anonyme.

\*

À Montréal, je connais les regards. Mon identité, comme ma manière d'habiter le monde, semblent inscrits à même la surface de mon corps. Dans ce pays étranger où les codes sociaux et la langue me sont inconnus, je ne sais quels mouvements déclenchent mon passage ni ne vois la portée de mes gestes. La manière dont mon corps résonne avec le lieu m'est étrangère. Je ne connais ni ses sonorités ni sa portée. Le seul regard connu qui se pose sur moi est le mien; tout le reste m'échappe. Je ne m'imprime sur aucune pupille. Les regards glissent sur moi pour atteindre plus rapidement celui des autres qui m'entourent. Lorsque l'un d'eux s'arrête finalement, je deviens exposé, voire transparent; je me sens observé jusque dans mes failles les plus intimes, comme si on me lisait entièrement. Mes protections disparaissent : je suis sans étiquettes, entièrement libre. Une pudeur me gagne; je tente de m'effacer.

\*

L'étiquette — celle posée sur soi par le regard de l'autre autant que celle que l'on pose soi-même sur soi — agit comme un vêtement porté pour cacher à la vue de l'autre ce qui nous est intime, comme une forme de filtre ne laissant entrer que les regards soigneusement sélectionnés, ou une protection les séparant de notre fragilité. Dans la nouveauté de ces regards étrangers, plus rien ne sépare le voyageur du monde, ni distance ni filtre; que le réel arrivant directement jusqu'à son corps, créant chez certains le sentiment d'une liberté sans fin et chez d'autres l'effet d'une pudeur déconcertante. Je suis de ceux-là : intimidé que je suis par l'absence de repères, mon intimité semble se dévoiler dans chacun de mes gestes. Il me faut user de force, me faire doublement confiance, mais inévitablement, je perds mon centre de gravité et me questionne sur mon identité. Je vis mes arrivées comme des mises à nu, comme des chutes; je m'expose pleinement à l'expérience du voyage.

\*

L'auberge de jeunesse où je loge est un espace tampon, un entre-deux. J'ai réservé quatre nuits, et la quatrième approche alors que je n'ai trouvé aucun appartement. J'ai envoyé plus d'une quarantaine de messages en réponse aux annonces épluchées sur internet, sans succès. La peur me serre le ventre. Le désir fort de reprendre mon sac, de quitter la chambre et de monter dans un avion vers le Canada m'habite. Mettre de côté l'orgueil, la gêne et la déception, et rentrer à la maison.

Je souhaite trouver un lieu à moi où me réapproprier mon intimité, ma sérénité. J'ai besoin de calme, de silence, d'une bulle où me retrouver un peu, recoller mes morceaux; mais je partage un dortoir avec sept autres personnes qui, chaque soir, chaque matin, chaque nuit, entrent et sortent, la plupart du temps ivres et bruyants, en allumant les lumières et en parlant fort. Je suis à des kilomètres d'une possible intimité alors que c'est ce dont j'ai le plus besoin.

Je prends une grande respiration et je songe à ce que j'ai aimé de Berlin lorsque j'y suis venu, deux ans plus tôt : le sentiment de liberté émanant des Berlinoises, l'impression qu'ils

font fi des contraintes et que les limites, dans cette ville, peuvent sans cesse être repoussées. Il me faut à nouveau croiser ces espaces qui m'ont inspiré, les redécouvrir. Je dois aussi manger : l'inappétence prend de plus en plus de place dans mon ventre, et je dois remédier à ça.

Avant de partir, je décide d'écrire à nouveau à Matthias, avec qui j'ai déjà échangé quelques messages lorsque j'étais à Copenhague. L'accès à internet limité du bateau où je logeais avait rendu difficile la coordination de nos horaires, et notre correspondance s'était arrêtée lorsqu'il n'avait pas donné suite à ma proposition de rendez-vous virtuel. Peut-être cherche-t-il toujours un colocataire? Je pourrai au moins quitter l'auberge avec un mince espoir.

\*

Je marche sur Großbeerenstraße jusqu'à Gneisenaustraße; je traverse le Bergmannkiez jusqu'au Tempelhofer Freiheit, un aéroport abandonné transformé en parc urbain. Alors que j'arrive dans l'immense étendue verte, le soleil couche ses rayons à hauteur d'homme. Des gens pique-niquent, boivent des bières. Leurs rires éclatent au vent, vibrent dans l'espace. Je pense à mon copain, à nous deux au Danemark, il y a de cela quelques jours à peine. Il me semble retrouver ici un peu de notre bien-être. Penser à lui est mon lieu calme, ma façon de trouver un peu d'air, de mieux respirer; une arme à double tranchant : réconfort, force, courage, mais aussi distance, tristesse, solitude. Je n'ai pour seul ancrage que moi-même, et dans ce choc de l'arrivée, ce n'est pas le plus solide. Je dois trouver mon rythme, mon point de départ; faire du temps mon propre temps.

À mon retour à l'auberge, Tempelhofer Ufer, je regarde mes courriels. Matthias m'a répondu. Je louerai une chambre, Köthenerstraße 41, près de la Potsdamer Platz, pour les douze prochaines semaines.

\*

De Köthenerstraße, il faut marcher un court chemin qui mène derrière le bâtiment, où il faut encore faire quelque pas pour arriver au 41. Une porte en acier peinte en bleu, une serrure, trente-deux marches et, au premier, la porte de l'appartement Droste — aucun numéro d'appartement, ici les portes ont un nom. C'est là : cuisine réduite, salle à manger, salle de bain, trois chambres, aucun salon. Ma chambre est au fond, à gauche. Quatre fenêtres, des murs blancs, un lit, une table, une lampe, une orchidée. Strict minimum. J'ai un lieu, un point de départ.

X  
MATIN

C'est une chambre partagée, un tapis au sol où je dors temporairement, le temps qu'Amélie — une Montréalaise sur le point de retourner à la maison après un an de voyage — libère la chambre que j'occuperai. Des fenêtres plein le mur extérieur donnent sur le balcon où le soleil entre sournoisement, au détour des arbres et des toits, pour me réveiller en douceur. Le calme règne dans la salle à manger, où l'on écoute des mantras tibétains en préparant à déjeuner. J'entre dans la pièce; Amélie et Matthias m'offrent un œuf cuit dur, du thé, du café. *Guten Morgen, Marc.*

J'ai envie de chuchoter, de marcher sur la pointe des pieds. J'apprivoise ces nouvelles personnes, ces nouvelles odeurs, ces nouveaux revêtements de sol; bois usé, vinyle, céramique. Je reprends pied, après l'instabilité des premiers jours. Mes nouveaux colocataires organisent un barbecue, lancent des invitations aux amis. Il y aura des gens dans cette maison, ce soir, et j'y serai.

Je suis calme, silencieux. J'allais écrire *je me tiens calme, silencieux*, mais *tenir* évoque une retenue que je tenterai de ne pas avoir, ici. Je veux *être*, sans retenue.

## XI

### DES HISTOIRES DE PIANO

Dans la maison où j'ai grandi se trouve un piano droit, construit au tournant du vingtième siècle; un instrument rempli d'histoires, dont le bois montre les traces. À l'origine, ses teintes tournaient autour d'un brun roux, de l'acajou, mais avec les années le bois a pâli et est devenu brun miel. À certains endroits, le piano montre des marques de brûlures de cigarettes, des vestiges du passé sous la forme de petits ronds noircis sur lesquels, enfant, j'ai souvent glissé le bout des doigts. Je déplaçais les plantes de ma mère, disposées sur le haut de l'instrument pour dissimuler les taches, et j'imaginai des scènes de fête : des gens nombreux dans un salon d'époque, certains installés debout autour du piano et d'autres dans des fauteuils à dossiers hauts, qui chantaient, discutaient et fumaient en buvant des boissons ambrées. J'imaginai l'un d'entre eux, grand et élancé, les cheveux lissés vers l'arrière, poser la main sur le haut du piano pour éteindre sa cigarette directement sur le bois plutôt que dans un cendrier, puis lever son verre et entonner de sa voix forte une chanson nouvelle. Puis j'imaginai le même salon au lendemain de la fête : un enfant pratiquait ses gammes alors que sa mère découvrait le bois brûlé, puis nettoyait les mégots laissés épars sur le dessus du piano.

La serrure du piano servait aussi mon esprit créatif en devenant le point de départ de nombreuses histoires, comme celle d'une famille devant condamner l'instrument suite au décès d'un proche — le père, par exemple. J'imaginai la mère, toute vêtue de noir, verrouiller son piano, le corps raidi par les pleurs retenus, résolue à évoluer dans le silence austère de leur maison. Une scène revenait à maintes reprises dans mon imagination : un enfant, habité par un fort désir de jouer, trouvait la clé et déverrouillait secrètement l'instrument pour enfoncer le plus délicatement possible une touche d'ivoire avec l'espoir d'entendre sonner, comme un chuchotement, cette seule note, comme un peu de lumière dans la noirceur de la maison. Évidemment, il était surpris par la mère endeuillée qui, dans un accès de colère, verrouillait l'instrument. Puis, saisissant son bras, elle l'entraînait à sa suite vers le torrent, à l'arrière de la maison. Elle jetait la clé de toutes ses forces dans le cours

d'eau et l'enfant était forcé de la voir disparaître dans les flots. Je me disais que c'était sans doute pour cette raison que nous ne la possédions pas.

\*

Il m'a toujours semblé qu'il y avait quelque part dans cet instrument des histoires à révéler, et des voix ne demandant qu'à être entendues, comme s'il avait gardé à même son bois la trace du passage des familles l'ayant possédé, comme si chaque marteau avait inscrit à même les cordes la trace des émotions, des sensations et des histoires transmises par les interprétations de chaque pièce jouée sur le clavier, et que les sonates, menuets ou préludes résonnaient encore dans l'instrument, comme gravées dans la mémoire de son bois.

J'ai souvent appuyé ma tête contre le bois du piano, dans le silence de la maison, pour écouter les cordes se tendre et se détendre. Sans que personne ne joue, elles glissaient légèrement de leurs chevilles et tentaient de fuir l'emprise des tendons, une distension causée par les variations de température ou par le taux d'humidité fluctuant. Elles grinçaient, me parlaient; et si quelqu'un marchait à l'étage, alors les cordes vibraient sous la cadence des pas et tout le piano grondait, comme si une voix grave s'était logée dans la caisse de résonance, un son sourd s'élevant depuis le ventre de l'instrument. Il me semblait à ce moment entendre les sons du passé surgir, faisant vibrer les cordes, comme des voix traversant mon corps.

« Lorsqu'ils pénètrent en nous, le tableau, la sonate, le poème, mettent à notre portée notre propre naissance à la conscience<sup>54</sup> », écrit George Steiner. Près de l'instrument, je me sentais vivant, prêt à remplir le silence, à laisser surgir les voix. Le piano était mon point de départ. Je cherche aujourd'hui les mêmes vibrations lorsque je suis installé à ma table de travail, ou lorsque je pose ma tête contre un corps.

---

<sup>54</sup> George Steiner, *Réelles présences : les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991, p. 219.

## XII CONSCIENCE DU CORPS

J'ai appris à lire la musique avant de savoir lire les mots. Je lisais les rythmes, la hauteur des notes, la durée des sons. J'imaginai chaque figure de note comme un personnage; la portée devenait une maison où chacune d'elles habitait, et lorsque mes doigts courts et frêles de gamin appuyaient sur les touches d'ivoire, la résistance qu'ils rencontraient soulevait le toit de leurs maisons et les laissait s'envoler à nouveau. Forte est l'imagination d'un enfant de quatre ans.

Si le sentiment de libérer les habitants d'une maison en appuyant sur les touches a disparu avec les années, celui de libérer le son, lui, est resté et s'est transformé en recherche constante d'une sensibilité quasi parfaite dans la touche. Encore aujourd'hui, lorsque je pose les mains sur un clavier, j'apprivoise la réceptivité de la touche afin d'identifier la force demandée à la main pour laisser s'élever le son; observation essentielle demandant une certaine cinesthésie. L'interprète travaille la précision de sa touche en calculant la force de la main, le poids exigé dans chaque doigt selon la préhension du clavier et la vitesse de frappe du marteau sur les cordes; un calcul qui se fait à partir de la connaissance de sa propre force tout autant qu'à partir de celle de l'instrument. Chaque piano est différent: certains demandent un poignet robuste et une main dure, alors que d'autres exigeront une plus grande flexibilité. Il faut savoir s'adapter. À la Renaissance, les préludes servaient aux luthistes à s'assurer de la justesse de l'instrument, à s'ajuster à sa sonorité et, également, à s'échauffer, comme les pianistes.

La sensibilité de la touche est liée à l'entièreté du corps. C'est avec Bach que j'ai apprivoisé la mienne.

\*

J'ai treize ans, ou peut-être quatorze, mais pas tellement plus. Je pratique un Bach, mon premier. *Ton caractère sert ta sensibilité*, me dit ma professeure après un concert, *tu es prêt pour Bach*. Mais cette sensibilité, depuis quelque temps, s'absente de mon jeu, qui s'avère souvent mécanique et froid; j'ai dans les mains une lassitude inhabituelle, un délaissement.

Je suis en cours et je répète un prélude : monotone, sans nuance, sans respiration. Je ne ressens rien, j'enchaîne les doubles croches sur le rythme régulier du compositeur allemand, la main gauche prise dans le motif *noire doubles croches* répété de la partition; un jeu désincarné, vide. L'insatisfaction de ma professeure est palpable et pèse lourd dans son regard sur moi comme dans ses respirations, plus lentes et plus brusques, qui planent entre elle et moi au travers des silences du piano. Elle me connaît bien : elle pose les yeux sur moi une heure durant, toutes les semaines, depuis près de dix ans. Elle me sait capable de plus.

*Ça ne fonctionne pas, arrête-toi, on va reprendre*, me dit-elle, mais j'en ai marre de reprendre, et elle le sait. Elle ajoute : *Mais avant, lève-toi et fais quelques pas*. Debout près du piano, je ne comprends pas ce qu'elle attend de moi. *Prends quelques respirations. Ouvre-toi*. Je respire, relaxe mes muscles, fais le vide dans mon esprit, sans trop y croire. *Rassieds-toi, dos droit, épaules larges. Lève un peu les coudes, poignets souples; reprends*.

Je l'écoute et m'exécute sans regarder la partition, comme par défi; une manière de me dire que j'en fais à ma tête. Sans réfléchir, j'enchaîne les motifs rythmiques en fixant le noir laqué de l'instrument qui me renvoie mon reflet, et je me surprends à jouer avec nuances, à laisser respirer les silences et à maintenir la fluidité de la ligne mélodique. Les yeux fixés sur le noir miroitant du piano, je comprends l'importance des répétitions tonales : plus qu'une base stable pour faire tenir les arpèges de la main droite, c'est un chant, grave et soutenu. J'articule la mélodie, accentue les bons temps, comme si mon corps me dictait les intentions à transmettre. Je ressens le pouvoir d'un texte musical vieux de plus de 250 ans. Je laisse s'élever la voix du prélude — la voix entendue par Bach — et, du même coup, je comprends l'importance de mon corps dans l'interprétation. Le corps reçoit et renvoie les sons; il est une caisse de résonance.

\*

Je pense à Novarina : « Dans l'écriture, dit-il, toute la caverne du corps résonne de mémoire, les mots creusent et tressent une fugue, ils descendent par la danse, dans la matière même de la pensée<sup>55</sup>. » Je crois que le corps est un camp de base, un lieu qui permet de sentir les mouvements de la musique; il s'accorde à elle lorsque le musicien, présent à son corps, *fait corps* avec l'instrument et accueille les résonances. Au vrai, je comprends maintenant qu'adolescent, assis au piano, j'ai découvert une manière d'écrire, une manière d'être au monde, que je tente encore de saisir aujourd'hui.

---

<sup>55</sup> Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2011, p. 16.

### XIII

#### PERTE DE REPÈRES

Je suis à Berlin. Je pose mes pas dans une langue inconnue, dans une ville nouvelle où les sons, les textures, les lumières arrivent à moi autrement que sur ma terre natale. Je marche une ville où je rencontre des gens et des manières de vivre différentes qui ne s'opposent nullement à celles que je connais déjà. S'opère en moi un décentrement, un changement de regard et d'orientation quant à ma propre expérience du monde, sur lesquels je n'ai aucun contrôle.

Je regarde la ville, je souhaite une rencontre, mais le mouvement rapide de mes yeux sur les choses ne leur laisse pas le temps de se révéler. Je marche de plus en plus vite, je dévale les rues de Kreuzberg, puis je retourne à la Potsdamer Platz en longeant le Landwehrkanal. Je crois regarder, mais en fait je ne vois rien; je ne m'offre pas le temps de voir, je m'aveugle moi-même. Dans cette quête de reconnaissance du visage de l'ailleurs, je cherche en fait le reflet d'un territoire connu : les traces de Montréal ou de Sorel, ma ville natale, ou encore du Québec ou même de la langue française. Je m'exprime en anglais en Allemagne; j'emprunte déjà un territoire qui m'est étranger pour m'installer dans ce pays. Mon allemand est rudimentaire, le vocabulaire me manque. Je ne sens pas encore de traces germaniques sous mes pas, puisque j'impose d'autres territoires entre le pays et moi.

Je cherche les yeux de la ville pour lire, au travers de sa lumière, au creux de sa pupille, ce qu'elle a à m'offrir. Je cherche son regard, mais je ne le trouve pas; il s'absente, ne se livre pas à moi. Je regarde partout : devantures de ciment, architecture moderne, stalinienne ou prussienne, j'observe les rives de la Spree, les fenêtres de U-Bahn, je scrute le pavé des trottoirs, l'asphalte des rues, les arbres de Tiergarten; c'est une quête difficile qui me semble sans issue. Je me sens coincé. Berlin m'avale, m'aveugle, m'assourdit; la ville ne me laisse pas de place.

J'ai beau marcher dans les rues durant de longues heures, je reconnais difficilement la Berlin vue deux ans plus tôt. Je cherche les traces du sentiment éprouvé envers la ville qui m'a tant soufflé, à l'époque. Or, je suis pris dans une insécurité grandissante. Je n'arrive pas à trouver une ligne d'horizon. Je ne reconnais plus mes points d'appui. Je ne m'entends plus.

XIV  
« JE NE VOYAGE PAS. »

Nous sommes quatre. La lumière n'est pas tamisée et les ustensiles ont été déposés rapidement sur la table sans napperons ni nappe. La pluie tombe et, par les fenêtres entrouvertes, nous entendons les gouttes frapper le sol, détrempé.

Je ne parle pas. Il y a tout autour de moi comme un brouillard épais qui m'empêche de rejoindre les autres, comme un long cratère me séparant d'eux, que je ne peux traverser. Je les écoute. Cambodge, Indonésie, Asie du Sud-Est. Jakarta, Bangkok, Bali. Vietnam, Inde, Fidji, Nouvelle-Zélande. *I was in Melbourne for last New Year's Eve!* dit l'une. *Oh! Seriously? I was in Sydney!* répond l'autre. Ils échangent banalement sur leurs parcours respectifs. Trois amis voyageurs qui se retrouvent après quelques mois d'absence et qui se remémorent leurs meilleurs souvenirs communs et leurs moments d'extase personnels. Cela devrait m'inspirer, donner à mes pas le sentiment de l'ailleurs ou du moins me faire réaliser que j'ai quitté ma terre natale pour aller découvrir un lieu autre, me faire réaliser que je voyage. Mais non, au contraire : cela me noue le ventre, me ramène dans ma tête. De légers tremblements s'installent dans tout mon corps. Je n'arrive pas à parler, comme si l'on m'avait bâillonné. Ce n'est pas la barrière de la langue, ni parce que je cherche mes mots, ni même parce que je n'arrive pas à exprimer ce que je veux dire. Je n'arrive pas à participer à leurs échanges, à m'y sentir concerné ou, à la limite, à me sentir interpellé par leurs discours. À travers leurs paroles, leurs rires, leurs exclamations, je me sens disparaître peu à peu. Je me sens à des kilomètres du voyage, alors que je suis pourtant à des kilomètres de chez moi. Ces mots tournent en boucle dans ma tête : *je ne voyage pas.*

\*

J'ai quitté mon quotidien afin de trouver une introspection à l'étranger, et je me rends compte que j'ai finalement tout quitté pour retrouver ce que j'avais déjà. Je me demande :

est-ce que je voyageais déjà, dans le confort de mes draps, de mes cafés montréalais ou de mes déplacements quotidiens entre Hochelaga et Verdun? Est-ce que je cherche dans le voyage une spiritualité, un espace de réflexion, que j'avais déjà avant mon départ? Qu'est-ce que je fais ici? Me suis-je trompé?

Le fameux : *qu'est-ce que je fais ici?...* Amélie parle de sa transformation radicale à travers le voyage. De la façon dont son sourire, peu à peu, a gagné en sincérité, du fait qu'elle a eu besoin de l'exil pour se reconstruire. Et je pense : cette transformation, cette reconstruction, je l'ai réalisée chez moi. Alors, pourquoi suis-je en Allemagne? Qu'est-ce que je recherche exactement? Et cette reconstruction, peut-être n'est-elle pas terminée?

J'écoute mes colocataires parler de leurs voyages et il me semble vivre les choses d'une manière bien différente de la leur. J'ai l'impression qu'ils ont suivi les mouvements déclenchés par le voyage, comme s'ils avaient réussi à marcher, à surfer sur ces mouvements, alors que moi je semble les fuir, ou je tente de m'y accrocher, mais sans succès; comme si j'avais les yeux fermés, ou plutôt les yeux ouverts, mais le regard tourné vers la maison et non vers l'ailleurs. Je vis avec l'impression de ne pas bouger, avec la sensation que rien ne peut surgir de ce voyage qui, à mes yeux, ne semble pas en être un; comme si, par mon attitude, j'empêchais le voyage lui-même d'arriver.

Une foule de questions assaille ma tête : le voyage est-il un déplacement? se calcule-t-il en kilomètres parcourus? est-ce le nombre de pays sur notre feuille de route qui en détermine la teneur? Le voyage peut-il avoir lieu même sans moment de plénitude, d'extase ou sans forme de transcendance? Étais-je au bon endroit, dans les bonnes dispositions?

Je me dis que, d'une certaine façon, le voyage se passe d'abord dans l'esprit, dans la réflexion. Je crois que c'est une disposition de l'esprit et du corps, un mode d'attention différent de celui du quotidien. Le voyageur s'ouvre à l'espace, reconnaît son accord au monde. En ce sens, le voyage est un mouvement qui traverse autant les lieux que l'espace du corps; il est un mouvement, une ligne de fuite qui emmène le voyageur loin de ses repères pour le rapprocher de lui-même. C'est une chute, un saut dans l'instant présent.

\*

La nostalgie s'empare de Matthias, d'Amélie et de Lara au même rythme que l'incertitude monte en moi. Je prends une autre bière tchèque, achetée à la boutique du coin; je me dis que boire un peu me détendra. Alors que je décapsule la bouteille, un silence plane et une absence momentanée se révèle dans leurs regards. Ils ne sont plus assis à cette table, ils sont ailleurs. Lara brise le silence qui les enveloppe. *Guys, you make me feel better, you make me think about those times in Indonesia...* Ils la regardent et sourient. J'ose timidement : *How were you feeling in Indonesia?*

Sans attendre, elle me raconte. Que sur place, elle ne se sentait pas bien, qu'elle n'arrivait pas à s'amuser, à respirer profondément, à sentir qu'elle était à sa place.

- *And finally?*
- *I think it was a really good time.*
- *Really? How did you change your mind?*
- *You just need to live those things, sometimes. Then a few months later, you understand why. And now I know, I understand why.*

Les mots de Lara m'apaisent. Ils me donnent envie de croire que d'accueillir l'incertitude pourrait être le point de départ d'une réflexion centrale à mon projet de voyage. Peut-être me faut-il vivre ces moments de doute et reconnaître les mouvements qui me traversent afin de mieux me connaître et de mieux me comprendre? Je souris en pensant au fait que jamais je n'ai pensé à la possibilité que mon projet de base — m'installer quelques mois en Allemagne pour réfléchir à la ruine et aux notions de reconstruction, de seuil, et de point de rupture — puisse devenir lui-même, pour moi, un point de rupture.

La pluie a cessé. Un vent frais entre par la fenêtre. Mes colocataires poursuivent leurs échanges, et je reste là, souriant et silencieux. J'ai alors la certitude que je ne commencerai

pas le voyage que j'avais prévu faire. Ce cliché, désormais, je le comprends, je l'expérimente.  
C'est un autre voyage que j'entame, c'est un autre voyage qui s'impose.

*Thanks, Lara.*

XV  
ÉTAT DE RÉSONANCE

Mon premier réflexe a été de me fermer à la ville pour me protéger et de me couper des effets du monde, pour mieux écouter mes propres pulsations. J'ai refusé le décentrement causé par l'ailleurs; je me suis fermé à toute possibilité de résonance.

\*

Les premiers temps, j'ai marché les écouteurs aux oreilles, par protection, pour me faire une carapace. Me couper du monde était une manière d'appriivoiser la ville à mon rythme. Un matin, je me suis décidé à marcher à nu. Je voulais découvrir la musique de Berlin, trouver sa voix, son rythme. J'écoutais le son des S-Bahn et des U-Bahn, les klaxons par intermittence, le bruit incessant des voitures sur Tempelhofer Ufer; si je fermais les yeux et que je travaillais fort, je réussissais parfois à m'imaginer que c'était la mer. J'essayais de trouver dans ce bruit une forme de calme. Puis j'ai commencé à lever mon regard de sur les bâtiments et à le poser sur les gens; je me suis ouvert à la ville. J'ai accepté de l'entendre.

\*

L'état de résonance : quand nous nous ouvrons à la réception, à l'écoute, à l'accueil des vibrations et des mouvements; quand nous laissons s'approcher les choses, les sons, les textures, le caché du monde, dans la discrétion du regard et du corps; quand nous ne regardons plus de front le monde se déployer, mais plutôt de biais, quand nous quittons le face-à-face et la pudeur qu'il convoque pour nous positionner en angle, ni côte à côte ni l'un face à l'autre, en biseau; nous reconnaissons la distance infranchissable entre le soi et l'autre, l'espace de dévoilement et de déploiement de la relation.

L'état de résonance ouvre un dialogue et installe des pierres d'assises sur lesquelles poser le pied devient possible. La résonance permet d'avancer, de relancer les questionnements, d'aller voir plus loin que ce *là* où nous nous sommes arrêtés. L'état de résonance construit des ponts, ouvre des horizons : c'est un mouvement.

Comme tout mouvement, il demande un laisser-aller important ainsi qu'une forte dose de confiance. Sentir que ses pas ont une prise dans le lieu sur lequel ils se posent et s'assurer de ne pas tomber demande une confiance en soi ainsi qu'en son environnement. Celle-ci est nécessaire à l'épanouissement de toute personne. Habiter un lieu, le connaître, le découvrir constamment est un travail réalisé dans le mouvement qui relève d'un déséquilibre permettant de s'y sentir présent, serein ou pas, et de sentir que l'on peut s'y ancrer; ressentir le possible du lieu. De même, l'état de résonance demande une confiance en l'autre, cette altérité-territoire avec qui toute rencontre est inévitable. Au sein de cette confiance se tresse un échange, un don mutuel de présences qui offre à l'autre une part de soi, un accès à soi. L'état de résonance crée une « relation vivante », où le soi et l'autre errent « les sens ouverts et le corps disponible<sup>56</sup> » sur ce fil de trame qui se révèle entre eux.

Voir ce qui résonne entre soi et le monde, entre soi et l'autre ou entre soi et l'écriture active la pensée. Celle-ci crée un rythme, tisse des liens, et s'y adonner provoque une perte de repères. La pensée est un voyage quotidien, une suite de questions. L'errance est saine; il faut explorer.

---

<sup>56</sup> David Le Breton, *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur*, op. cit., p. 28.

XVI  
NON-PHOTOGRAPHIES

J'ai toujours aimé photographier les villes étrangères. Mes photos de voyage deviennent des portraits où je remarque les caractéristiques typiques de mes sujets urbains, leur singularité, leur personnalité. C'est également pour moi une forme de mise à distance, une observation urbaine en deux temps : d'abord ressentir sur place, puis analyser une fois de retour, en regardant les photographies.

Mes déambulations à Berlin se déroulaient souvent appareil photo à la main, avec pour but de photographier rues, bâtiments, parcs, ou tout autre élément attirant mon regard; j'apprivoisais ma nouvelle ville, je la rencontrais tranquillement. Lorsque je marchais dans ses rues, il me semblait la saisir, la comprendre un peu, mais lorsque je revenais à l'appartement et que je regardais les photos sur mon ordinateur, elles se révélaient floues, ou mal cadrées, voire inintéressantes. Elles me semblaient ne rien évoquer. Je constatais que j'étais incapable de trouver le bon angle d'approche. Je continuais tout de même mes explorations, prenant de nombreux clichés, et tout bien pesé, j'ai compris que la gêne m'empêchait de saisir habilement la ville. J'ignorais comment l'observer. N'assumant pas ma présence, je devenais inattentif aux détails et souhaitais prendre la photo le plus rapidement possible, pour ranger l'appareil dans ma poche et redevenir invisible. De ce fait, je ne m'accordais ni à mon corps ni à l'espace, et je ne pouvais pleinement habiter le geste créateur.

Je m'explique ces premières photographies comme des esquisses, chacune correspondant à une étape préliminaire au portrait final de la ville que j'ai tenté de tracer, chacune comme une tentative de la sentir ou de la saisir, comme des fragments de regards sur la ville; des esquisses me permettant d'accepter graduellement ma présence dans ses rues. Ces photos, aujourd'hui, je les appelle des *non-photographies*.

XVII  
GÖRLITZER PARK

La ligne U2 du U-Bahn de Berlin est extérieure et surélevée, ce qui permet de regarder défiler la ville par les fenêtres du wagon. Il est à peine treize heures et déjà les nuages cachent complètement le ciel et ne laissent visible aucune trace de bleu ou de soleil; la température habituelle d'une journée d'automne allemand. Par temps frais, les rues berlinoises se couvrent d'un voile gris qui diffuse la lumière. Alors la devanture des immeubles devient plus froide et les couleurs pastel s'assombrissent. La ville paraît soudainement plus sévère et semble disparaître derrière cette légère brume; Berlin n'a qu'elle, l'automne, pour cacher ses vérités.

Je quitte le U-Bahn à la station Kottbusser Tor avec en tête l'idée de marcher la Kottbusserstraße jusqu'à Maybachufer. Je déambule le long du Türkischer Markt, je prends des pains plats chez le boulanger et j'achète des tisanes à la femme qui tient le kiosque voisin. J'arrête aussi chez le Grec et je choisis des feuilles de vigne farcies et du houmous pour le souper. Je m'arrête quelque temps dans ce petit espace à même le marché à ciel ouvert, entre deux kiosques, là où des gens se rassemblent et dansent sur les rythmes d'une musique manouche. Je quitte ensuite le marché et reprends Maybachufer jusqu'à un sentier sous les arbres que je n'ai jamais remarqué auparavant et qui longe le Landwehrkanal. Je l'emprunte et me retrouve une dizaine de minutes plus tard sur la Görlitzerstraße.

Le nom de cette rue m'est familier. Plus je m'y engage, plus la mémoire me revient; j'y ai séjourné lors de mon précédent voyage, deux ans plus tôt. Görlitzerstraße 69, cinquième étage, la porte de gauche. Je m'y rends, le pas rapide, je reconnais le portail et, sans réfléchir, je tente d'ouvrir la lourde porte rouge, sans succès. Elle est verrouillée. Je m'adosse contre le mur de l'immeuble et, soudainement, tout me revient en tête, d'un seul coup, comme si le contact de mon dos contre le mur avait déclenché un retour dans le passé. Je me souviens de la cour intérieure et des grands arbres qu'elle contient. Je reconnais bien la rue, désormais, le

muret de pierres qui la sépare du parc, la Görlitzer Bahnhof que j'aperçois au loin, et le Gipfeltreffen, ce café aux grandes fenêtres dans lequel j'ai étiré mes cafés au lait, le matin. Je me promets d'aller m'y installer pour écrire au moins une fois durant mon séjour, mais pour l'heure, je choisis d'aller vers le Görlitzer Park, afin de profiter de l'air frais un peu plus longtemps.

Je traverse le portail de briques blanches recouvert de graffitis du parc et je m'avance sur le sentier de pierres concassées. Des jeunes hommes discutent, installés sur des bancs de chaque côté du chemin, leurs pieds posés sur les sièges, leurs fesses sur les dossiers. Un autre marche et tourne autour d'eux, regarde à gauche et à droite, puis plus loin, pour ensuite s'approcher de moi. *Do you want some weed? — Nein, ist okay.*

Au centre du parc se trouve une butte avec de grandes marches de béton. On dirait des vestiges, mais de quoi, je ne sais pas. Je m'installe dans un coin tranquille, sors mon carnet et mon livre. Les gens s'installent les uns près des autres, dans une étonnante proximité, considérant la grandeur du parc. Un garçon s'approche de moi et me demande du papier à rouler, que je n'ai pas. Un homme s'assoit à ma droite et crie qu'il vend des boissons pour quatre euros. Il ne semble pas à jeun, tient deux gros sacs de sport, un dans chaque main. À chacun de ses mouvements résonne le tintement des bouteilles de verre qui s'entrechoquent. Une femme se déplace sur les grandes marches et ramasse les bouteilles vides. De nombreux mégots de cigarettes, des restants de joints, des étiquettes de boissons, une quantité impressionnante de bouchons de bière et différents papiers jonchent le sol. Je ne me sens pas à ma place ici. Je pense partir, je range mes choses puis, au dernier moment, je décide de rester encore un peu. Je veux comprendre ce lieu. J'observe les vieux édifices abandonnés au centre du parc, transformés en café-bar, où de nombreux jeunes de différentes communautés ethniques se rassemblent. Il vente. Hier, j'étais torse nu dans un parc; aujourd'hui, je porte un chandail à manches longues. L'été et l'automne s'entremêlent, parfois, à Berlin.

Il est dix-sept heures. Le soleil tombe sur les bâtiments et éclaire leur façade jusqu'à les dénuder. On les voit tels qu'ils sont, c'est-à-dire vieux et parfois sales, mais leurs couleurs

deviennent plus vivantes : blanc, orange, jaune, brun; des fenêtres alignées les unes sur les autres, toutes pareilles : prestance, fierté, dureté.

Berlin : un sentiment constant de détachement. Comme si on ne vivait pas la douleur, comme si on refoulait les sentiments, comme si on n'acceptait pas de dire ce qui pèse sur l'esprit; le détachement est plus facile, plus provocant. Berlin-adolescente, coincée là, dans une crise qui perdure. Berlin, ville aux graffitis évanescents. Besoin de s'écrire, de se faire voir, de se faire remarquer. Besoin de s'identifier, de se représenter, d'être reconnu. Besoin criant de dire son identité.

Je pense au slogan de la ville, *cheap but sexy*; comment glorifier ses difficultés pour mieux les oublier? Comment repousser sans cesse le moment de la confrontation? Peut-être est-ce aussi une manière de vivre le moment présent et de tirer un trait sur le passé? Deux ans plus tôt, je me reconnaissais dans cette ville, alors qu'aujourd'hui je sens un décalage entre elle et moi. Est-ce la raison pour laquelle je porte un regard dur sur elle? Ma perception de la ville est-elle juste ou suis-je en train de projeter sur elle une part de moi-même?

Je quitte Görlitzer Park, la tête en questionnement, en me disant qu'il me faudra revenir. Il y a quelque chose à saisir, ici. À propos de Berlin, à propos de moi.

XVIII  
LA SOLITUDE

La nuit enveloppe les rues et je rentre à l'appartement. Il n'y a aucune lumière à l'intérieur. Mon corps se serre, je cherche mon souffle. J'entre dans ma chambre, ferme la porte, les fenêtres et les rideaux, je dépose mes lunettes sur le bureau, et je pleure en silence. Le visage humide, assis par terre, je me laisse aller aux sanglots avec l'espoir que les tensions dans mes épaules se dénoueront. Peut-être arriverai-je, en libérant les larmes accumulées dans mon corps, à avoir un peu plus d'espace pour respirer? Je pleure de fatigue, d'épuisement, mais surtout parce qu'elle plaque sa main contre ma bouche, la solitude, et m'empêche d'avancer; parce que ses longs bras s'agrippent à mes pieds, à mon ventre, à ma tête entière. Elle m'étouffe et me plonge dans une lente agonie.

Je pense à la chanson de Barbara. *Je l'ai trouvée devant ma porte, un soir que je rentrais chez moi. Partout elle me fait escorte, elle est revenue, la voilà.* Peut-être ma solitude me suit-elle pas à pas, comme dans la chanson? J'arrive à l'oublier lors de mes déambulations dans la ville ou lors de mes pauses dans les cafés, mais une fois de retour à la maison, elle me rattrape, *la garce*, et me dit *ouvre-moi ta porte, je suis revenue, me voilà.*

Dans ma chambre blanche et vide, presque ascétique, ma solitude me rappelle que j'ai envie de bras autour de moi, de me sentir protégé, mais que je suis seul. Je rêve de donner une pause à mon corps, de le laisser respirer un peu, quelque temps, un quart de soupir, une infime seconde. J'ai le corps à vif d'affronter les jours seul, j'ai besoin d'un répit, de ne plus sentir le sol sous mes pas. Je rêve d'être soulevé le temps de quelques pas, de laisser à mes pieds le temps de se reposer, d'oublier que je suis sans repères. Mais la pause ne vient pas.

Mes jours sont des montagnes russes. Parfois, les après-midis ensoleillés, je prends un café au Balzac Coffee et l'emporte au Tiergarten, où je le bois en lisant Levinas, Lapierre ou Le Breton; alors je me sens bien. Puis sur le chemin du retour, j'arrête au Rewe, une épicerie près de mon appartement, au cœur d'un immeuble à l'architecture futuriste, et je mets de

longues minutes à choisir mes aliments, dictionnaire allemand-français à la main. Les gens me bousculent, me regardent, s'adressent à moi. Je répète quotidiennement ces mots, *Ich verstehe nicht. Ich spreche keine Deutsch*<sup>57</sup>, ravivant chaque fois la sensation d'imposture qui règne dans mon corps et mon esprit. Je tente de ne pas me laisser abattre par cette impression d'inadéquation qui m'habite, mais l'envie est forte, certains jours, de me terrer dans ma chambre et de ne pas m'exposer à la ville. Or je me suis promis de sortir chaque jour, lorsque j'ai acheté la dispendieuse passe mensuelle de métro, et de découvrir chaque fois une rue ou un quartier. À d'autres moments, je passe des heures à siroter des *flat white* au West Berlin, ce café où j'avais, jusqu'à tout récemment, l'impression de me sentir un peu chez moi. Je m'installe souvent à la même table, je jette un œil aux magazines en vente, étalés sur les étagères, je goûte aux pâtisseries à la cannelle; les employés me sourient, me reconnaissent. Or ce sentiment d'appartenance a rapidement disparu lorsque j'ai demandé au barista quel était son nom, une manière simple, à mes yeux, de socialiser; en réponse à ma question, il m'a longuement dévisagé avant de quitter le comptoir, en silence. Il m'a ensuite apporté mon café, sans dire un mot. La froideur des Allemands me déstabilise. Chaque fois que je crois avoir trouvé un repère ou une forme d'équilibre, la ville me fait perdre pied.

Je ne sais par où commencer, dans l'écriture comme dans Berlin. Je m'inscris — m'écris — avec difficulté dans cette ville, et j'ai l'impression qu'il me faut crier pour me faire entendre. Aussi m'est-il difficile, parfois, d'être en présence des mouvements des autres, de rencontrer les rythmes différents de ces autres corps. Je sens leurs influences comme une obligation de les suivre, et je m'y perds. Je me cherche dans ces longs jours que je tente d'habiter depuis mon arrivée. J'ai perdu la trace de mes accords au monde, ces appuis concrets qui m'aident à marcher vers les créations, à marcher vers la ville, à marcher vers moi.

Je suis seul et ça me pèse. Je prends de plus en plus conscience que mon appartement n'est pas un lieu peuplé de rencontres, d'amitiés, de personnalités fortes et vivantes comme je l'ai cru au départ. Il n'est habité que par moi et des colocataires trop souvent absents, que je croise rarement; ils me saluent, oui, mais ferment rapidement la porte de leur chambre en

---

<sup>57</sup> En français : « Je ne comprends pas. Je ne parle pas allemand. »

laissant derrière eux des silences trop grands. La solitude me *fait le cœur à la traîne, le cœur à pleurer*<sup>58</sup>, alors que je rêve, chaque soir où je me couche dans mon lit trop grand, à un lendemain où j'aurai retrouvé ma confiance, ma force, ma fierté.

Essuyant mes larmes, je me demande : peut-être ma chambre blanche et solitaire est-elle un lieu à partir duquel réfléchir?

---

<sup>58</sup> Barbara, « La solitude », *Le Mal de vivre* [Disque vinyle, mono, 33 tours], 1964, Philips, P 77859.

XIX  
RESPIRER

Liina se tient droite, le visage tourné vers l'extérieur. Le soleil éclaire sa peau mate et lui donne un éclat doré. Il est dix-huit heures. J'ai quitté l'appartement à dix-sept heures trente, pris la U2 vers Gleisdreieck, puis la U1 jusqu'à Kottbusser Tor. J'ai ensuite marché vers Oranienstraße jusqu'à Waldemarstraße, tourné à gauche jusqu'au numéro 35, traversé le portail jusqu'à la cour intérieure et monté l'escalier à ma gauche jusqu'au premier étage. Je suis entré dans la pièce, j'ai levé la tête et j'ai regardé Liina.

- *Hi, is the yoga class here?*
- *Of course, come in.*

Sa voix calme et basse résonne un temps dans la pièce puis s'éteint, laissant le bruissement des feuilles des arbres se mélanger au silence léger du studio; quatre murs blancs et texturés, comme du papier de soie froissé, traversés par de longues poutres de bois teintés en brun foncé. Trois fenêtres à carreaux, entrouvertes, se trouvent à droite, et une quatrième, au fond de la pièce, crée un effet de symétrie séparant le mur vitré du mur de miroirs; un équilibre parfait, avec au centre le tapis rouge de Liina. Nous sommes trois à participer à cette séance; trois espaces intercalés, dans un désordre de couleurs, d'énergies et de souffles.

Liina s'installe sur son tapis. Avant de commencer, elle expose son rapport au yin yoga : créer un espace dans le corps par le biais de la respiration, retrouver le cycle naturel de la vie alternant entre morts et naissances; expirer le thanatos, inspirer l'éros, *exhale death, inhale life.*

*Now I'll shut up, we'll do it, you will feel it.*

\*

Nous sommes constamment confrontés à nos résistances et à nos blocages. Notre réflexe premier est la fuite; dans l'inconfort, nous souhaitons trouver une solution confortable. Le yin yoga recherche le confort dans l'inconfort par l'acceptation de la résistance et par l'expiration des tensions. Il me semble entendre, comme en écho au discours de Liina, les mots de René Lapierre :

Ce qui résiste est par essence étranger à tout pouvoir et à toute violence. [...] Ce qui résiste n'est pas par essence rebelle mais vivant; il n'a pas à être contrôlé mais à être reconnu. [...] À l'endroit de la résistance et du vivant, reconnaître consiste à faire confiance de nouveau, et indéfiniment<sup>59</sup>.

Reconnaître l'inconfort, expirer, créer de l'espace; accueillir les nouvelles énergies, ouvrir le corps, respirer. Au fond, c'est juste ça, vivre.

\*

Les yeux de Liina attirent l'attention : de grands yeux clairs aux teintes de vert, qui s'infiltrèrent subtilement chez les gens pour capter leurs tensions. En quelques instants, je me sens en confiance; je n'ai pas rencontré ce sentiment depuis mon départ du Danemark.

Dans les positions stables que nous prenons pendant de longues minutes, mon corps tente de fuir la douleur, mes muscles tressaillent et je cherche naturellement à replacer mes membres. Liina le sent et me dit doucement d'inspirer puis de libérer les tensions; je l'écoute et je sens mon corps s'apaiser à chaque expiration. Alors je comprends : je n'ai pas respiré depuis mon arrivée en Allemagne. Ma cage thoracique s'est refermée, mon dos s'est arrondi, je sens constamment un poids énorme sur mes épaules. La ville m'écrase. À force de me refuser à voir que Berlin provoquait chez moi des réactions, que j'étais en résistance face à elle, j'ai entassé entre mes bronches et mon cœur une quantité de refus si grande que chacune de mes inspirations oppresse mon corps. Je disparaissais lentement; j'oublie mon unicité, ma force, mon identité.

---

<sup>59</sup> René Lapierre, *Renversements : l'écriture-voix*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, p. 161-162.

Durant le *savasana*, je n'arrive pas à faire le vide dans mon esprit. Je pense au moment où Liina a posé ses mains sur le bas de mon dos, durant la séance, et sur le haut de mes épaules, afin de corriger mes postures. Il me semble qu'elle a alors littéralement pointé mes zones troubles, ces failles à investir pour me retrouver. Elle m'a fait comprendre que c'est tout mon corps qui parlait depuis mon arrivée et que j'acceptais enfin de l'écouter réellement. J'acceptais de me repositionner, de me recentrer. Ou plutôt de perdre tout repère et d'accepter le décentrement.

\*

« Au bout du compte écrire ne résulte pas d'une décision mais d'un délaissement, d'une ouverture qui touche en premier lieu le moi, l'identité, le nom<sup>60</sup>». Le saisissement est une résistance; le dessaisissement un abandon; et « dans ce déchirement, le corps est notre solitude<sup>61</sup>. »

Il me faut l'accueillir, cette solitude.

---

<sup>60</sup> René Lapierre, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, p. 13.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 87.

XX  
GÖRLITZERSTRAßE

Aujourd'hui encore, le ciel est entièrement couvert de gris et l'air est frais; c'est une journée idéale pour boire un thé à la bergamote. J'entre au Gipfeltreffen, sur Görlitzerstraße. Il flotte dans le café un parfum de gâteau, de vanille et de cardamome. Une mauve trône dans un vase de porcelaine, sur le coin de la table. Je m'installe près de la fenêtre, je dépose mes livres, je bois une gorgée d'eau et j'ouvre mon carnet.

La décoration minimaliste mettant l'accent sur la rusticité des boiseries, les murs blanc crème et la délicatesse des accessoires, vaisselle et chandeliers imposent le calme dans le lieu. Les gens discutent à voix basse et les flammes fragiles des chandelles dansent doucement sur les tables. Cette ambiance contraste avec le quartier qui, lui, est plus brut; la culture alternative y est encore très vivante et forte. Me trouver dans ce café, deux ans plus tard, ramène à ma mémoire le souvenir du garçon que j'étais lors de mon premier voyage en Allemagne. Je prends conscience de mon évolution. Je sens que mon rapport à la ville est fort différent de celui de l'époque. Je m'étais reconnu dans le rythme effréné de Berlin, dans ses graffitis, dans son *street art*; son énergie et son intensité m'avaient inspiré, et je me souviens clairement de l'impression de liberté qui m'avait traversé alors que je marchais dans ses quartiers. Je réfléchis à ce qui m'habitait alors — il y avait en moi un cri intérieur, une rage, une envie forte de vivre, et des blessures intimes qui étaient à vif — et je songe à ce que je cherchais dans mes rencontres — de l'intensité, de la vivacité, des paroles fortes et affirmées. Je me dis alors que si la Berlin de 2012 a correspondu parfaitement à celui que j'étais à l'époque, je sens désormais que je ne suis plus au diapason avec elle.

Ce constat n'est pas une déception; au contraire, il m'allège. Après quelque temps à habiter cette ville, j'arrive désormais à dire, à verbaliser mon inconfort. Souvent, je pense : *Berlin m'énerve autant qu'elle m'intrigue*. Je cherche du calme, de la lenteur, des espaces vastes, une forme d'apaisement, ce que je trouve difficilement ici. Cette ville, en ce moment, n'est pas faite pour moi; or, je dois apprendre à m'y sentir bien, puisque j'y suis encore pour

quelques mois. J'ai en tête les mots de David Le Breton : « Il nous revient parfois de mettre au monde des espaces qui attendaient notre venue<sup>62</sup>. » C'est ce que je souhaite faire ici : apprendre à habiter Berlin. Ce constat est un point de départ et m'est bénéfique : à partir de lui, je bâtis une nouvelle relation avec la ville.

\*

La serveuse s'approche de moi et m'aborde dans sa langue. Je commande spontanément mon thé en allemand, *danke*, elle répond, *bitte schön*, puis elle s'éloigne. Ce bref échange m'aide étrangement à prendre ma place, à ne pas me sentir totalement étranger, comme si je m'inscrivais un peu dans la ville en utilisant la langue du pays et en regardant cette femme dans les yeux. Cette idée m'apaise, m'inspire. Je décide alors que je n'écrirai pas que je suis heureux, que je ris, souris, ou que je vis des moments plus difficiles ou plus sereins. Je n'écrirai pas sur la température, sur la ville, ou sur les gens que je rencontre. Je n'écrirai pas que je travaille, ni sur un sujet en lien avec mon travail. Je n'écrirai pas sur mes plaisirs, mes désirs, mes envies, ou sur mon absence de plaisirs, de désirs, d'envies. Je n'écrirai pas sur le goût du café ou des nectarines des marchés, ou sur la solitude et mes difficultés à la rencontrer. Pas cette fois-ci. Mais je noterai des phrases dites par des voix, des voix qui deviendront des esquisses de personnages. J'écrirai pour tenter de retenir ces voix, pour qu'elles m'habitent encore. Et surtout, j'écrirai que je fais des pas et que la route fait son travail.

Le vent s'engouffre dans le café et souffle sur la flamme de ma chandelle, alors que la serveuse dépose mon thé chaud sur la table. Elle rallume la mèche en silence; je reprends mon carnet et je commence à écrire.

---

<sup>62</sup> David Le Breton, *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur*, op. cit., p. 70-71.

XXI  
AU CROISEMENT DES LIGNES

Tiergarten, une fin d'après-midi, début octobre. Le soleil, à son couchant, nappe d'un voile couleur or les nombreux arbres autour, les silhouettes des gens près de moi et celles des immeubles entourant le mémorial de l'Holocauste, au loin. Sous un grand tilleul, un jeune garçon s'amuse sur une balançoire installée temporairement par son père, qui dort près d'une femme — la mère sans doute — sur une couverture, dans l'ombre de l'arbre. Je regarde cette famille durant de longues minutes. Je ne lis pas, n'écoute pas de musique. Le dos appuyé contre un bouleau blanc, je goûte le temps, et je sens soudainement l'envie d'écrire. Puis je vois les phrases s'aligner devant moi; les temps et les lieux se connectent, se répondent; je suis là, au centre du croisement des lignes, *muet et tendu* vers ce monde que je veux écrire; je pense alors à Merleau-Ponty, lu quelques jours plus tôt, et je sens le monde me *rendre ma pensée*<sup>63</sup>.

Au retour, en route vers la maison, je marche sur Ebertstraße jusqu'à la Postdamer Platz, en portant attention aux hommes et aux femmes qui circulent autour de moi. Je reconnais quelques visages, croisés souvent à la même heure, qui attendent au même feu rouge; je regarde les touristes photographiant les ruines du Mur et cherchant les directions à prendre sur leur carte. Je pense à la famille sous le tilleul, au moment passé dans le parc, et se dessinent dans mes pensées les longs tracés de nos mouvements respectifs, s'entremêlant et formant des boucles et des droites effilées; nous partageons le même territoire. Au moment où le feu tourne au vert, je prends Stresemannstraße pendant quelques mètres, puis je tourne à droite sur Köthenerstraße. Arrivé au 41, je monte les escaliers et déverrouille l'appartement Droste. *Hallo, Wie get's?* Les colocataires écoutent de la musique et parlent dans la cuisine. J'entre dans ma chambre, je dépose mon sac et vois, collées sur les murs, des photographies

---

<sup>63</sup> « [...] celui qui parle ou qui écrit est d'abord muet, tendu vers ce qu'il veut signifier, vers ce qu'il va dire, et [...] soudain le flot des mots vient au secours de ce silence, et en donne un équivalent si juste, si capable de rendre à l'écrivain lui-même sa pensée quand il l'aura oubliée, qu'il faut croire qu'elle était déjà parlée dans l'envers du monde. »

Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, *op. cit.*, p. 11.

de mes proches, des cartes des villes visitées récemment et des affichettes achetées sur Bergmannstraße. J'apprends à habiter. Cette ville devient la mienne; j'y apporte ce que je suis, je laisse sur ces terres allemandes un peu de moi et, à son tour, la ville m'altère. Nous nous apprivoisons : nous sommes en pleine rencontre.

## FLOHMARKT AM MAUERPARK

De Gleimstraße, j'entends l'agitation de la foule du dimanche à Mauerpark, et plus je m'approche du Flohmarkt, plus les odeurs et les bruits se mélangent. Puis le son du hang de Matti s'élève par-dessus les autres, clair et doux, et ses vibrations ralentissent mes pas jusqu'à ce que je m'arrête et m'installe par terre, devant lui. Le soleil chaud, à son mitan, brûle ma peau; c'est un dimanche allemand qui dore les teints, et pour la première fois depuis mon arrivée, je sens qu'un espace se crée, où prendre place m'est désormais possible. J'écoute Matti, ses mélodies comme des vagues se cassant à mes pieds, et je pose la paume de mes mains dans l'herbe. Lorsque je me relève, un peu plus tard, de longues lignes blanches strient mes paumes rougies par la pression du corps contre le sol; un sol allemand; aucun autre territoire sous mes doigts, seulement l'Allemagne, et moi.

## XXIII HABITER LE CORPS

Lorsque nous réfléchissons au corps, nous l'imaginons comme dans les encyclopédies ou les manuels de biologie : la peau ouverte sur des muscles saillants, des tissus, des veines, des tendons; on voit le foie, les poumons, les intestins, et au centre gauche du corps, un cœur gorgé de sang parfaitement lisse, avec l'aorte bien en évidence. Nous nous figurons une morphologie mise à nu, sans imperfections; un impressionnant dispositif parfaitement proportionné, un équilibre sans faille. Mais ce corps n'existe pas. « C'est un dessin, c'est un contour, c'est une idée<sup>64</sup>. » Celui qui s'offre à nous est dense, impénétrable; « si on le pénètre, on le disloque, on le troue, on le déchire<sup>65</sup>. » Et pourtant, c'est ce que nous faisons; nous le pénétrons, le disloquons, le trouons, le déchirons. Nous le faisons *nôtre*, nous l'habitons.

\*

*Tadasana*, posture de la montagne. On arc-boute les pieds et s'ancre au sol. On allonge les muscles des jambes, on ouvre le bassin et on aligne les hanches pour stabiliser la région pelvienne et supporter le système nerveux. Dans une élongation de la colonne, on articule les vertèbres les unes après les autres, on ajuste le volume du ventre, du thorax et des épaules pour libérer le squelette axial du poids de ses tensions. On porte son attention sur son alignement, on découvre son endurance, sent sa stabilité depuis son ancrage au sol, et on accueille les déséquilibres possibles. On respire lentement et régulièrement, un souffle entre les lèvres à chaque expiration. C'est une méditation, un souhait, une naissance à la présence.

---

<sup>64</sup> Jean-Luc Nancy, *58 indices sur le corps; suivi de Extension de l'âme*, Québec, Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2004, p. 11.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 7.

Dans les postures yogiques, je marque les contours de mon corps. Je prends conscience de sa mécanique, de ses ancrages, de ses mouvements. « Habiter, c'est chercher une sorte de sécurité en traçant un intérieur, c'est délimiter un territoire; mais c'est dans le même temps s'exposer à une extrême fragilisation de soi au sein de cet intérieur<sup>66</sup>. » Le corps étant lié au souffle et aux émotions, je concentre ma présence sur ma respiration et j'entre dans ce corps, j'y prends place.

\*

Le corps est un habitacle, un refuge, une *enveloppe*. Je dis *mon corps*, mais à l'évidence il ne m'appartient pas. « [E]n vérité, "mon corps" indique une possession, non pas une propriété. C'est-à-dire une appropriation sans légitimation<sup>67</sup>. » Je l'emprunte — je me l'approprie — pour accéder au monde sensible, à la chair du monde. J'accorde ma sensibilité à la sienne jusqu'à ne plus reconnaître nos frontières mutuelles. En moi désormais bat son cœur : il pompe le sang, l'envoie jusqu'à mes extrémités, et c'est moi tout entier qui deviens pulsation. J'épouse sa morphologie, me camoufle dans toutes ses cavités. Je respire par ses poumons et ses bronches, avance par sa motion; un accord comme une danse. « Je possède mon corps, dit Jean-Luc Nancy, je le traite comme je veux [...]. Mais lui à son tour me possède : il me tire ou me gêne, il m'offusque, il m'arrête, il me pousse, me repousse. Nous sommes une paire de possédés, un couple de danseurs démoniaques<sup>68</sup>. » Je l'habite et entretiens un rapport intime avec lui. Je le porte comme un vêtement; sa peau est ma peau. Je découvre ma porosité tout autant que la sienne.

Le corps reçoit le monde par sa peau et la peau, elle, touche et est touchée. Elle donne *du corps*. Ils sont matière, mais nous ne le sommes pas. Le corps nous expose, nous donne une

---

<sup>66</sup> Jean-Marc Besse, *Habiter : un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013, p. 151.

<sup>67</sup> Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 40.

<sup>68</sup> *Ibid.*

teneur. Il est *chair*; il « sert donc à contenir ce qu'il faut ensuite développer<sup>69</sup>. » Il rend visible le *soi* que nous construisons.

\*

Toute notre vie, nous apprivoisons et domptons, et sommes déstabilisés par lui. Nous apprenons à saisir cet habitacle, à en ressentir les troubles, les failles et les forces. Nous essayons de le posséder autant que de le fuir. Certains le mutilent, d'autres ne le touchent jamais, mais tous nous souhaitons y être confortables. Nous l'observons assidûment, le scrutons quotidiennement, mais toujours un détail nous échappe. Variable et muable, le corps se dérobe constamment. Il danse avec le soi, l'un et l'autre interversibles, alternant entre possédé et possesseur. Cette danse, qui les unit et les distingue à la fois, montre qu'ils sont toujours liés, même séparés. Ils se tissent l'un à l'autre, s'emmêlent. Les lignes les lient, les traversent. Le corps perçu est un alliage de corporéité et d'identité. Je suis ce corps et je fais ce corps, qui me fait et me défait à son tour. Le soi habite le corps et devient sensible; le corps abrite le soi pour avoir une teneur, une tonalité. Si le soi s'efface, il ne reste que le corps. Il ne reste que la trace de sa présence.

\*

Je pense aux enfants, l'été, qui dessinent leur silhouette à la craie sur l'asphalte chaud. L'un d'entre eux se couche sur le dos, les bras décollés du tronc, et un autre trace ses contours. Lorsque l'enfant se relève, il ne reste sur le bitume que son corps dessiné, avec son centre vide; le dessin d'une enveloppe, son empreinte, la trace de sa présence.

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

XXIV  
REPRENDRE LA ROUTE

Les files s'allongent sur les quais à la Berlin Hauptbahnhof, gare centrale de la ville. C'est l'heure de pointe. La menace d'une grève flotte dans l'air depuis des semaines : les employés de la Deutsche Bahn menacent leurs patrons de ne pas opérer les trains s'ils n'obtiennent pas de meilleures conditions salariales. Sur les tableaux d'affichage défile la liste des trains annulés. Le mien n'y figure pas. Je le trouve sur le tableau voisin; il partira. Je me rends au quai indiqué, deux étages plus haut; je remarque la présence du contrôleur et m'installe sur un banc. J'attends le départ.

\*

Je quitte l'Allemagne vers la Pologne. Je n'ai pas décidé de la date de mon retour à Berlin. J'ai laissé dans ma chambre mes livres et mes magazines, quelques vêtements et des effets personnels, pour n'emporter avec moi que l'essentiel.

J'ai longuement réfléchi avant de prendre ma décision de visiter la Pologne; l'envie était grande et il me semblait impossible, dans le cadre de mon séjour à l'étranger, de ne pas me rendre à Auschwitz, mais lorsque je songeais aux nombreux déplacements impliqués dans le fait de partir, chaque fois, une latence paralysait mon corps. Je repoussais sans cesse le projet. Il m'a fallu m'acculer au pied du mur pour couper court à mes interminables tergiversations, suite auxquelles j'ai finalement décidé de m'arracher avec difficulté au confort fragile que je me suis construit au cœur de la capitale allemande.

Certes, je l'explore tout le jour et j'y suis de mieux en mieux, et je me surprends même, parfois, à m'y sentir à l'aise et à y trouver du plaisir; c'est là pour moi une preuve que j'ai posé mes repères et que je me suis véritablement construit un quotidien berlinois. Or, à l'idée de reprendre la route et de rencontrer de nouveau l'instabilité qu'amène le voyage, mon ventre se noue et mon corps se tend. J'ai trouvé des appuis à Berlin, mais ils sont bancals, et la peur de les perdre en quittant ma fragile stabilité est grande. Bien que cela m'insécurise, je

sens que partir m'est nécessaire. Je rêve de plus en plus souvent de sortir de la ville pour aller me tenir devant une étendue d'eau considérable, sur une rive ou bien devant un champ à perte de vue; je pense à une vallée, à une montagne, à du vert plein les yeux. Je cherche une perspective sans fin pour mieux respirer. J'aimerais un vent qui vient de loin pour me porter, pour me rasséréner. Si je respire plus facilement dans Berlin, notamment grâce au yoga, je crois qu'il est important d'expérimenter ailleurs cet enseignement. Et si j'ai déjà beaucoup appris sur moi ici, je sais qu'il me faut vivre à nouveau le sentiment de chute, le décentrement qu'amène le voyage; j'ai besoin de retrouver le rythme de mon propre corps, ses énergies, ses fatigues, ses moments de léthargie et ses coups d'envoi, et ce en dehors des mouvements présents à Berlin. Changer d'air me sera bénéfique.

XXV  
LA CHUTE

*EC95 : Berlin – Frankfurt an der Oder – Poznań – Warsaw.* Des gens en sont encore à s'installer dans les différents wagons lorsque le train s'ébranle. Des hommes en complet se tiennent debout dans le couloir étroit, un journal dans une main, un café dans l'autre; certains parlent au téléphone, d'autres ont les yeux fixés sur celui-ci. Cela semble habituel pour eux, leurs gestes sont naturels. Ils posent leurs mallettes et autres sacs dans les supports appropriés ou sous leurs sièges, rapidement, alors que je mets du temps à m'installer; mes gestes expriment ma maladresse, mon inconfort. Les passagers de mon compartiment échangent des banalités. Je le comprends à la tonalité de leur discussion; phrases brèves, de la gêne, une impression de détachement. Je me tiens dans mon coin, près de la fenêtre, et je souris par sympathie. Une femme prend place devant moi. Je jalouse son port altier, sa contenance. Il émane d'elle une confiance désarmante, un charisme indéniable; une force que je ne sens pas en moi.

\*

En voyage, les frontières tombent, et une enfilade de déversements assaillent le corps et l'esprit. C'est une mise en danger, une perte volontaire de ses repères. La peur vient de là : quand les choses s'effondrent ou disparaissent, quand les limites s'effacent, apparaît alors ce qu'on ne voyait pas ou ce qu'on refusait de voir. Ce qui était caché de l'autre côté du mur se révèle et on doit y faire face, se commettre.

\*

Le train avance et se remplit toujours plus à chaque gare où il s'arrête. Le calme de la première heure a rapidement fait place, dès Francfort-sur-l'Oder, aux cris bruyants et incessants d'un groupe de Polonais en pleine fête avec trois Allemands de mon compartiment. Ils entrent et sortent sans arrêt, et ouvrent à chaque fois une nouvelle bouteille

d'alcool; des petits formats, certes, mais tout de même, la quantité qu'ils boivent est impressionnante. Ils les décapsulent en criant, puis avalent leur contenu d'un trait avant de frapper le rebord de la fenêtre en bois laqué avec le verre de leur bouteille de vodka, vide. Comme la femme distinguée a rapidement quitté le compartiment suite à l'apparition des fêtards, il ne reste qu'eux et moi, dans mon coin, avec pour seul paravent *L'usage du monde* de Nicolas Bouvier. Leurs voix graves et cavernueuses alternent entre de longues tirades dites à mi-voix et de grands élans criés à tue-tête, des modulations témoignant du taux d'alcoolémie de ces gaillards. L'horloge n'affiche pas encore midi et l'ivresse a déjà pris le dessus sur leur raison et l'équilibre de leurs pas. Et moi je reste là. Je ne bouge pas.

\*

La forêt défile par la fenêtre depuis des heures. Les arrêts se font plus rares depuis la traversée de la frontière polonaise. Les Allemands ont quitté le compartiment il y a un moment déjà, sauf l'un d'entre eux qui dort sur son siège. Son ronflement régulier emplit l'espace. Je coiffe mes écouteurs et pose ma tête contre la vitre. Je regarde les arbres matures et leurs troncs longs et dégarnis de branches. Aucune pudeur à hauteur d'homme : ils ne se protègent que du haut des airs. Je pense à Georges Didi-Huberman et aux écorces de bouleaux qu'il a rapportées d'Auschwitz-Birkenau<sup>70</sup>, et qu'il a posées sur sa table de travail lors de l'écriture de son essai *Écorces*. Il parle de ces morceaux comme des « lambeaux de temps », des « morceau[x] de mémoire<sup>71</sup> ». Je suis alors frappé par la dureté du réel : ces arbres ont certainement une centaine d'années, comme les bouleaux de Didi-Huberman. Eux aussi ont vu passer les trains de la mort, il y a près de 70 ans; ils sont des témoins, des survivants de la Seconde Guerre. Eux aussi se souviennent de 39-45.

---

<sup>70</sup> « Bouleaux de Birkenau : ce sont les arbres eux-mêmes – "bouleaux" se dit *Birken*, "bois de bouleaux" *Birkenwald* – qui ont donné leur nom au lieu que les dirigeants du camp d'Auschwitz voulurent, on le sait, consacrer tout particulièrement à l'extermination des populations juives d'Europe. Dans le mot *Birkenau*, la terminaison *au* désigne exactement la prairie où poussent les bouleaux, c'est donc un mot pour le *lieu* en tant que tel. »

Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Minuit, 2011, p. 11.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 10.

L'un des Polonais ouvre la porte à la volée et me tire brusquement de mes pensées. Il s'écrase dans le siège face au mien. Il sent fort la vodka; sa chemise montre des taches de sueur sous les bras. Il me fixe du regard; ses yeux sont vides, hagards. Il entrouvre la fenêtre, rote, puis ferme les yeux. J'ai peur qu'il vomisse sur mes pieds.

\*

Le train entre à l'heure prévue en gare centrale de Varsovie. Je me mets tout de suite en marche vers le *Palac Kultury i Nauki*, l'imposant Palais de la Culture et des Sciences de Varsovie, dans lequel se trouve le centre d'information touristique. J'y ai rendez-vous avec Anna, Russe de naissance et Polonaise d'adoption, qui m'hébergera durant mon séjour. Le bâtiment massif, emblème du réalisme socialiste, a été offert aux Polonais par les Soviétiques en guise de bienvenue dans l'ère communiste; une tache dans la ville pour plusieurs, un rappel important pour certains.

Une jeune femme aux cheveux blonds, vêtue d'une robe longue au tissu ligné, sort du bâtiment et vient à ma rencontre. *Hi, you must be Anna!* Elle répond par l'affirmative et, les mains sur son ventre gros et rond, ajoute *and here is Erik*. Je souhaite récupérer une carte et de la documentation sur la ville avant de quitter les lieux, mais Anna m'arrête rapidement en me disant qu'elle a déjà pris l'essentiel pour moi. Un peu contrarié — j'aurais aimé le faire moi-même et choisir selon mes intérêts —, j'accepte de la suivre vers Stare Miasto, la « vieille ville », où elle souhaite me montrer les lieux importants de Varsovie.

\*

Au sommet du portail de l'Université de Varsovie brille un aigle d'or. Anna me raconte que les bâtiments ancestraux de l'université publique polonaise ont été détruits lors de la Seconde Guerre, puis reconstruits dans les années 50. Le style architectural des nouvelles constructions rappelle celui du passé. Nous déambulons entre les différents pavillons dont fait partie le Palais de Kazimierz; le bâtiment n'héberge plus la monarchie, désormais, mais tient lieu de siège pour le rectorat de l'université. Anna propose de visiter l'église baroque qui se

trouve face au portail principal du campus. La messe d'après-midi vient de se terminer. L'église catholique devait être remplie, puisque les fidèles en sortent par dizaines. Tant mieux pour nous : le lieu sera calme et son silence, réconfortant.

J'ai toujours aimé m'asseoir dans le corps d'une église; glisser mes doigts sur le bois verni des bancs, regarder la lumière traverser les vitraux, humer l'odeur d'encens, sentir la fraîcheur des hauts murs de pierre... Anna s'est arrêtée au bout de l'allée où j'ai pris place et montre des signes d'impatience. Je la rejoins. Elle souhaite quitter l'église. En sortant, une inscription gravée dans le marbre d'une colonne attire mon attention. J'y lis un nom familier. Je demande à Anna de traduire du polonais à l'anglais : dans un des piliers du bâtiment repose, bien sis dans un cénotaphe, le cœur de Fryderyk Chopin.

\*

Anna ne me questionne jamais. Elle parle tout bas, presque à mi-voix, et son anglais a un accent russe prononcé; je dois sans cesse la faire répéter; chaque fois elle hausse les yeux, sans reprendre. Nous marchons depuis deux heures, déjà, et plus le temps avance, plus je sens une totale incompréhension entre elle et moi, comme si nous creusions par nos paroles un précipice entre nous. La seule question qu'elle osera me poser de tout mon séjour concernera mon sujet de maîtrise. Suite à mes explications, elle ne répondra qu'un bref, mais éloquent : *it is not so serious.*

\*

Les silences planent de plus en plus entre nous. Nous nous arrêtons dans un *fast food* à la décoration blanche et bleue. Les menus affichés derrière la caisse sont seulement écrits en polonais. Il faut commander rapidement, je ne comprends rien à ce qui se passe autour de moi, Anna me regarde avec insistance, *you need to order, you know?* Elle passe devant moi et commande, je la suis, *I'll have the same, thank you.* À table, je la questionne sur ses études et sa grossesse. Elle quittera l'école à la naissance de l'enfant; son mari ne souhaite pas la voir poursuivre son parcours académique puisqu'il considère que sa place n'est pas à l'université.

Elle accepte la situation, elle dit que c'est son devoir. Choqué, je ne sais quoi répondre. Elle change de sujet en m'expliquant que son mari et elle croient qu'il ne faut jamais faire confiance à personne. *You should never trust anyone, except your family.* Je ne sais comment interpréter ses paroles; nous ne nous connaissons pas et pourtant, elle accepte de me recevoir chez elle... Alors que nous quittons le restaurant et que nous passons devant la file qui s'allonge jusqu'à l'extérieur des portes, elle fait une blague empreinte de sarcasme et d'allusions au communisme. J'esquisse un sourire, forcé. Je me sens de plus en plus inquiet pour la suite.

Nous rentrons chez elle par le transport en commun. La route est longue. Nous devons changer plusieurs fois de lignes de tramway et Anna ne m'explique rien. J'essaie de retenir le nom des stations et des directions, ou encore le numéro des lignes, pour tenter de me situer, mais tout se mêle dans ma tête. Nous descendons finalement à la station Hala Wola. Elle habite un grand bâtiment sécurisé. Elle entre son code d'accès, la porte s'ouvre, puis nous prenons l'ascenseur jusqu'au quatrième étage; l'appartement est à droite. Nous entrons, elle salue son mari, puis se réfugie dans sa chambre en fermant la porte, sans me dire un mot. Je salue Piotr à mon tour, nous échangeons quelques mots et je demande si c'est possible d'avoir une clé ou le code de l'immeuble; j'aimerais aller prendre quelques bouffées d'air et m'acheter de la nourriture au supermarché. Il m'informe alors que je devrai respecter leur horaire, puisque je n'aurai droit ni à la clé ni au code d'accès; ils seront à la maison jusqu'à neuf heures le matin et reviendront vers vingt heures. Il me donne toutefois accès au wi-fi. Pendant que je prends en note le nom du réseau et le mot de passe dans mon téléphone, il quitte la pièce et rejoint sa femme, sans dire un mot de plus. Ils ne ressortiront pas de la soirée.

Je suis resté debout dans l'entrée toute la durée de notre échange. Je porte encore mon sac sur le dos et je ne sais trop où m'installer. Un chien assis sur le sofa me regarde en frétilant de la queue. Je pose mon sac à mes pieds et m'assieds près de l'animal. Je le flatte lentement, puis je sors mon carnet et mon ordinateur. Mon but : trouver une auberge abordable pour quitter cet appartement. Pendant près d'une heure, je cherche, mais rien n'est

disponible selon mes moyens. Mon ventre se noue, l'anxiété grandit. Le peu de confiance en moi qu'il me reste est en chute libre.

Au creux du sofa, le chien se colle contre mon flanc, pose sa tête sur mes genoux et lève les yeux vers moi. Je ne me suis jamais senti aussi seul.

XXVI  
JOUER AVEC LE TEMPS

Je me réveille tôt le lendemain matin. L'orientation des fenêtres et l'absence de rideaux rendent la pièce lumineuse dès l'aube. La maison est silencieuse. Le chien dort encore à mes pieds. Je prends une douche chaude et note quelques adresses en mangeant le reste d'un sac de noix, puis je quitte l'appartement.

Le tramway traverse le quartier jusqu'à la gare centrale, où je descends pour aller marcher dans la ville. Je veux retrouver mon souffle. Ce que je redoutais avant mon départ s'avère; la chute est longue, difficile. L'histoire se répète. J'ai l'impression de revivre mon arrivée à Berlin; le décor change, mais en mon corps les sensations sont les mêmes. J'ai l'impression d'avoir laissé en Allemagne tous mes apprentissages des derniers mois, et de revenir au point de départ.

L'insécurité et l'inconfort que je vis depuis mon arrivée à Varsovie me semblent sans issues. Je ne me reconnais plus : je me ferme sur moi-même, je m'efface. Les rencontres sociales m'étaient difficiles à Berlin, et cela semble vouloir se poursuivre ici; il y a toujours une distance qui m'éloigne des autres, comme si je n'arrivais pas à laisser de traces chez ces gens, à entrer dans leur vie, à véritablement parler avec eux, ne serait-ce qu'un peu. Je perds littéralement toute confiance en mes capacités sociales, en mon côté voyageur et, corollairement, en moi. Je perds ma force, mon courage. Le voyage est-il en train d'avoir ma peau? Pourquoi suis-je ici, cette fois-ci? Je me pose sans doute trop de questions, mais je ne peux faire autrement; ma tête est mon refuge.

J'ai besoin d'un répit, d'un endroit où poser mes tensions, où me sentir bien. J'espère trouver une direction, me retrouver un peu. Je continue à marcher sans savoir où m'arrêter, dans cette fragilisation que j'apprivoise toujours un peu plus. Au coin d'une rue, l'enseigne verte d'un café attire mon attention. J'y trouve une table vide et m'y installe. Je pense aux mots de David Le Breton, lus avant mon départ : « Le café est le chez-soi de la ville, l'espace

où se reconquérir, où reprendre son souffle<sup>72</sup>. » Le serveur, tout sourire, m'aborde d'abord en polonais, puis en anglais. *You look like a polish guy, you know?* Je ris et je commande un allongé et une pointe de tarte en prenant *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez dans mon sac à dos.

À chaque gorgée de café, à chaque page, je sens mes tensions se relâcher peu à peu. Je calme mon anxiété et pousse mes réflexions plus loin. Être figé et apeuré comme je le suis ne me ressemble pas. Je ne souhaite pas souffrir de la solitude comme les Buendía, je ne veux pas être marqué ni blessé par elle.

J'étire les heures dans le café. Je regarde les gens s'installer aux tables; j'observe leurs gestes, leurs expressions faciales et corporelles, et je devine ceux d'entre eux qui se confient et ceux qui se retrouvent après une longue absence; je les regarde discuter, s'emporter, s'émouvoir, puis se séparer; alors leur table désertée devient la trace de leur présence, jusqu'à ce que l'employé vienne tout nettoyer. Je me dis que c'est aussi ça, écrire : jouer avec le temps, l'étirer, le découper, le diviser; se donner l'illusion d'en être le maître, et en faire fi pour mieux s'ancrer dans l'espace.

Je profite de l'accès à internet du café pour contacter Gosia, qui m'hébergera dans les montagnes de Szczawa, et pour écrire à mes proches. Une amie me répond instantanément : *ta job, c'est de laisser aller, de trouver l'envie d'être quelque part*. Je garde ses mots en tête, je paie l'addition et je retourne marcher.

---

<sup>72</sup> David Le Breton, *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur*, op. cit., p. 122.

XXVII  
À LA RECHERCHE DES TRACES

*Krakowskie Przedmieście*. Je traverse un territoire reconstruit. Les bâtiments de la vieille ville ont été peints de manière à imiter des murs anciens. Leurs façades sont exemptes de craquelures, de marques du passage du temps. J'y cherche des traces du passé, mais dans le dédale de ces rues, un constat s'impose : plus je marche, plus j'ai le sentiment qu'on a dissimulé sous les immeubles nouveaux les traces de l'histoire. On refuse de dire, de se souvenir ou d'exposer les marques de ce passé violent, difficile. Je veux entendre parler la ville, mais tout me laisse croire qu'on l'a bâillonnée. Je cherche son souffle, sa voix. Je lis son histoire sur des panneaux et dans les musées, je me recueille devant ses mémoriaux, mais la ville m'échappe.

Dans ce qui m'apparaît désormais comme un décor habilement mis en scène, des touristes prennent la pose devant des bâtiments identiques à ceux d'avant la période 1939-1945. Ils écoutent les accordéonistes jouer leur klezmer aux coins des rues et marchent main dans la main. Les hommes achètent au passage une rose à leurs femmes pour dix zlotys et les embrassent devant les façades lisses et faussement vieillies de Stare Miasto. Je ne vois de la ville que des photos de carte postale, et rien qui aille au-delà de ces images désincarnées et vues mille fois auparavant.

Je me demande : est-ce que tout reconstruire à l'identique sans laisser de traces du passé est leur manière de faire leur deuil? Si on n'y porte pas attention, l'histoire de Varsovie nous échappe. La déchirure de la guerre, les blessures et la douleur du peuple face aux invasions militaires ne se présentent qu'au détour d'une rue, sur une photographie discrète apposée sur un mur ou dans un musée. Peut-être leur stratégie est-elle de refouler la douleur pour mieux la vivre? Est-ce véritablement un refoulement? À vouloir effacer les traces, perdons-nous la force d'un lieu, sa présence?

Cette ville entièrement reconstruite me rappelle un corps marqué par le temps dont on aurait effacé les cicatrices, les rides, les imperfections, par diverses interventions esthétiques afin de mieux oublier les marques laissées par les expériences vécues. Certes, je suis conscient qu'il est question, dans cette reconstruction, de faire disparaître les horreurs de la guerre et de la nécessité de bâtir à nouveau une ville entière, mais je ne comprends pas le choix de tout reconstruire à l'identique sans laisser présentes au moins certaines ruines. À l'évidence, celles-ci n'auraient pas représenté la caducité du temps, mais elles auraient plutôt été un signe rappelant l'horreur dont l'humain a pu être capable; des ruines comme les confidences de la ville disparue. Elles auraient représenté « la vie même du lieu<sup>73</sup> », comme le dit Roberto Peregalli, et auraient appelé au silence, au recueillement, à la mémoire. Or dans cette reconstruction à grand déploiement, l'histoire n'a eu droit qu'à bien peu d'espace pour appeler à se souvenir. Cette reconstitution donne plutôt l'impression qu'on a refusé de voir la disparition de Varsovie; sans doute est-ce là le réel point de départ de mes réflexions.

\*

Certes, il reste des traces du passé, à Varsovie. Elles existent, mais elles se font rares; il faut les chercher longtemps. Je marche depuis plus d'une heure à la recherche d'un pan du mur du ghetto juif lorsque je lis enfin la discrète inscription indiquant le lieu. Il faut persévérer pour le trouver : au fond d'une cour intérieure entre les rues Złota et Sienna.

Je le regarde de longues minutes, en silence, ému. Me reviennent en tête les images de documentaires vus sur cette époque et des passages lus dans différents ouvrages. Les corps émaciés, les teints livides; la résistance, la survivance, la mort. Je pense à la musique du *Pianiste* de Polanski, du Chopin, évidemment. J'entends le Prélude no. 4, opus 28, en mi mineur, et la Ballade no.1, opus 23, en sol mineur. Dans le silence lourd de cette cour intérieure, ce mur seul parle pour toute la ville, d'une voix faible, presque inaudible.

---

<sup>73</sup> Roberto Peregalli, *Les lieux et la poussière : sur la beauté de l'imperfection*, Paris, Arléa, 2012, p. 23.

Peut-être y a-t-il, en ce mur, un signe que l'on ne peut jamais véritablement effacer l'histoire, qu'elle s'impose malgré tout. Et peut-être n'ai-je pas été suffisamment attentif à ses traces lors de mon passage dans Stare Miasto et dans les autres quartiers. Peut-être est-ce finalement là, sous les façades apparentes de la nouvelle Varsovie, que se trouvent les traces de l'histoire, invisibles à celui qui ne regarde pas assez loin. Je pense aux poupées russes achetées pour ma mère à un vendeur sur Nowy Świat, qui reposent dans mon sac à dos, et je me dis : peut-être l'histoire, en cette ville, se développe-t-elle en plusieurs strates, et que je cherche celle qui se trouve quelque part sous la première, comme la plus petite des *matriochkas*, pleine et dure, cachée au centre de ses sœurs jumelles. Varsovie l'ancienne est là, à même ce mur de pierre, et peut-être ailleurs aussi : derrière les apparences, dans la poussière rocheuse des parcs, dans le sol qui tremble au passage des tramways, cachée dans les quartiers plus éloignés.

Je regarde le mur une dernière fois, me retourne et poursuis ma marche au même rythme, mais avec dans le corps les traces de ces ruines, de cette parole.

Varsovie, ville phénix : au fond, je crois que je cherche encore la faille qui me permettra d'accéder à toi.

## XXVIII

### FAIRE DE L'AILLEURS UN ICI

Près de moi, sous les arbres, un accordéoniste âgé tire une musique mélancolique de son instrument, une lente valse klezmer. Dans cette nuit naissante, la lumière des réverbères brille et se reflète sur les pavés, humides de la pluie tombée plus tôt. Sur le visage d'un vieil homme, en contre-jour, on ne voit que des traits tirés, des rides profondes. Chaque note de son accordéon murmure son nom à mes oreilles, chaque note comme des mots prononcés pour moi seul. Sa musique me touche. Mes épaules se détendent. Mes jambes fatiguées de la journée de marche me sont reconnaissantes de cette pause. Autour de moi, des gens discutent sur les bancs publics et déambulent nonchalamment au centre du parc, et d'autres, plus pressés, marchent d'un pas rapide sur les trottoirs de Nowy Świat. Je constate, sourire en coin, que je participe tout comme eux à la constitution de ces images de carte postale que je trouve désincarnées et qui m'irritent tant. En riant, je pose mon sac à mes pieds et j'en sors mon carnet. La mélodie jouée par l'homme m'ancre, me ramène à mon lieu intime, comme si elle allumait une fine lueur en moi, quelque chose comme un rythme intérieur, comme une pulsion. Je m'accorde à la ville, un instant. Mes pensées se calment et semblent se déposer en mon corps qui se détend. Je note dans mon carnet : *détache-toi, observe tes sentiments, déjoue tes mécanismes de défense*; quelques mots comme un aide-mémoire pour les prochains jours de déplacements, où la résistance se fera sentir plus fortement. Car il y en aura d'autres, j'en ai la certitude.

Les cheveux pâles et longs du musicien voltigent dans le vent et la manière dont son corps bouge au son de la musique donne l'impression qu'elle émane autant de lui que de l'instrument. Cette image me rappelle le souvenir d'une amie décédée quelques mois avant mon départ. Elle avait pour prénom le nom d'un pays, elle était curieuse de l'ailleurs et de l'autre, et elle croyait comme Rilke qu'il y a une musique en toute chose; *il faut l'écouter*, disait-elle, *mais surtout la respirer*. Car cette amie respirait la musique, littéralement. Elle montait le volume des haut-parleurs et, lorsque la mélodie commençait, elle prenait de grandes inspirations, gonflait sa poitrine et son ventre, avant de relâcher son souffle dans une

longue expiration; elle laissait parfois aller ses bras à de simples mouvements qui épousaient les rythmes de la musique, comme si elle la caressait. Elle m'a appris à respirer la musique comme on sent le parfum des fleurs, et à respirer le chant de l'Autre comme s'il était une musique; elle disait *respirer les choses, c'est faire en sorte que le temps s'écoule plus lentement*.

Alors que le musicien gonfle le soufflet de son accordéon, je me surprends à penser qu'il y a peut-être un peu d'elle dans le souffle de cet instrument, dans la force de ce son grinçant; un peu d'elle comme un encouragement ou un dernier salut, pour me rappeler de ne pas perdre de vue cette liberté qu'elle chérissait et que je m'offre par le voyage.

\*

Certes, je profite de cette liberté : je visite les musées et j'observe les détails des œuvres d'art, j'écris des pages comme j'enchaîne les cafés, je prends de longues marches dans les villes... En somme, je n'ai aucun plan précis et je décide, chaque matin, de la manière dont j'habiterai ma journée. J'apprécie cette ouverture aux possibilités, oui, mais à certains moments, elle me coûte, me pèse grandement. Cette absence de balises ou de contraintes m'insécurise.

J'ai toujours eu besoin de connaître les limites afin de pouvoir les dépasser, d'avoir une structure pour la déjouer; sans cadre extérieur, je deviens rapidement désorganisé. En ce sens, les voyages sont pour moi des défis. Ils me demandent constamment de me créer une structure, de redéfinir mes limites et de me construire de nouveaux repères. Enfant, s'il me semblait voir chaque lieu comme étant trop restreint pour la grandeur de mes idées, je vois désormais le monde, parfois, comme étant trop vaste; je m'y perds. Cette liberté, comme un territoire trop vaste à explorer, m'intimide aux premiers abords. Elle apporte avec elle son lot de réflexions et de tensions et, bien qu'elle m'apprenne beaucoup sur moi-même, elle me laisse trop souvent avec un sentiment d'inadéquation. J'arrive difficilement à trouver ma place dans les villes étrangères que je visite, à sentir que j'appartiens à un espace.

Au demeurant, ce sentiment d'inadéquation grandit de manière exponentielle lorsque je m'expose à des barrières linguistiques. De même, j'aimerais être transporté par la langue polonaise, mais en écoutant ses rythmes saccadés et ses sons chuintants, je dois me rendre à l'évidence qu'ils participent à l'accroissement de mon insécurité. Conséquemment, je résiste à cette langue étrangère par une forme de mutisme, redoutant par exemple de me révéler en tant qu'étranger en parlant anglais, ou craignant de froisser les gens parce que je ne parle pas du tout leur langue; je n'arrive jamais à me souvenir si *dziękuję* signifie *bonjour* ou *merci*. Au vrai, cette langue me plaît et me déstabilise à la fois; le polonais cogne à mes oreilles et ébranle mon corps en entier; chaque mot crée une brèche dans mon corps et me laisse toujours plus ouvert, plus exposé. Mon identité disparaît par ces ouvertures. Je suis en proie à ma propre fuite. Bien que parlant couramment l'anglais, je reste limité dans le choix de mes mots, du moins plus qu'en français. Le sentiment d'échouer à dire précisément ce que je souhaite exprimer m'habite constamment. Ainsi, je me sens incapable de m'exprimer. Je n'arrive ni à m'identifier, ni à me définir, ni à me présenter à ces étrangers. Je ne peux construire aucune relation. Je n'ai plus de voix. Face à l'autre, je suis réduit au silence. Or, j'ai mon carnet; si je ne peux parler, au moins, je peux écrire.

\*

Manifestement, l'écriture et la musique, comme la marche, me ramènent à mon propre rythme. « La marche, selon David Le Breton, apprend à trouver le rythme qui convient à chacun, sa respiration personnelle. Elle donne une ligne d'orientation<sup>74</sup>. » Écrire m'aide à lever les yeux vers le paysage, à regarder pleinement ce qui se trouve face à moi, sans aucun autre filtre que celui du présent. En écrivant, je me libère des tensions qui s'accumulent dans mon corps au rythme des kilomètres parcourus et je prends une distance par rapport aux événements que je vis, ce qui me permet de mieux retrouver mes appuis. Dans les moments de doute, mon carnet me donne une raison d'être en voyage et devient un lieu sécuritaire.

---

<sup>74</sup> David Le Breton, *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur*, op. cit., p. 26.

Lorsque j'écris, j'habite tous les lieux à la fois. Le carnet est une forme de hors-lieu, un espace en dehors du monde. Sur la page, tous les espaces se connectent. Ils deviennent mon territoire. En écrivant, je fais de l'*ailleurs* un *ici*.

Je crois d'ailleurs qu'en voyage, on ne se sépare jamais complètement de l'endroit d'où l'on vient. On croit quitter sa ville, on croit tout laisser derrière, on dit *je regarde en avant* et on le fait, inéluctablement, mais dans l'horizon que l'ailleurs ouvre devant soi, on voit inévitablement les terres d'où l'on vient, comme en filigrane de ces nouvelles terres que l'on découvre. Les origines sont toujours en soi. Elles sont *devant soi*. Elles teintent le regard, dirigent les mouvements. Ce sont elles qui lancent le *je* vers l'ailleurs. Les origines font partie de la perspective qui s'ouvre devant soi. Elles prennent part à sa construction. Chaque rencontre de l'ailleurs pousse le voyageur à retrouver son *ici*. En ce sens, toute déterritorialisation pourrait être, d'une certaine manière, une territorialisation.

En outre, l'écriture offre au voyageur la sensation de retrouver sa route et la confiance nécessaire à la poursuite de son errance. Elle est à mes yeux une forme de territorialisation au cœur de la déterritorialisation qu'est le voyage. Comme le funambule crée l'illusion de l'équilibre alors qu'il le perd constamment, l'écriture donne l'impression à l'écrivain de s'ancrer quelque part alors qu'elle est elle-même mouvement. Et c'est dans ce mouvement que j'accueille ma fragilité, que je retrouve mon rythme et que je fais corps avec le monde.

\*

Je suis toujours au centre du parc, et le froid s'imisce de plus en plus dans ma veste à mesure que la nuit s'épaissit. Le musicien range son accordéon, les rues redeviennent silencieuses. Je regarde le vieil homme quitter le parc par l'artère principale, puis je le quitte à mon tour en prenant la direction opposée. Je marche lentement vers la gare, sous une lune presque pleine, masse claire sous des nuages légers.

Une fois dans le tram, direction Hala Wola, je fais défiler les pages de mon cahier mécaniquement, pour passer le temps, et je m'arrête inconsciemment sur les premières notes, où j'ai transcrit ce passage de René Lapierre, avant mon départ :

Oublie la peur, le moment où l'amour touche le rien, retourne à rien dans un silence d'écorce, ne comprendrons-nous donc jamais ?

Quelle question. Il ne s'agit pas de comprendre, de ramener le monde à soi par la compréhension. Il faut faire autre chose; quitter tout appui, se référer au gouffre. Mais comment? On ne sait pas. Peut-être faut-il d'abord ne pas savoir. D'abord partir, se détacher<sup>75</sup>.

Il y a de ces hasards, parfois, qui apaisent le corps.

---

<sup>75</sup> René Lapierre, *Figures de l'abandon*, op. cit., p. 94.

XXIX  
FAILLES

Le voyageur s'expose. Les cinq sens à l'affût, il s'ouvre à la découverte et à la rencontre des choses; la route le transforme. Dans l'expérience du mouvement, les choses viennent à la rencontre du voyageur et entrent en lui pour l'habiter et l'altérer, comme si elles trouaient le corps, comme si elles y créaient des ouvertures. Ainsi le voyageur devient-il vulnérable, livré au monde, dénudé.

Peut-être faut-il simplement laisser l'air passer dans les ouvertures, dans les trous du corps, comme le souffle passe dans une flûte; laisser les sons venir à soi et les écouter, entendre la mélodie des choses, et à travers eux trouver son rythme, sa mélodie, puis s'y accorder et écrire. Ce n'est pas une question de retenir, de tenter de fermer les failles, au contraire : il s'agit d'ouvrir les brèches, d'accepter les altérations et les transformations; il s'agit de laisser entendre les voix qui pourraient y surgir ou, comme le disait déjà Leonard Cohen<sup>76</sup>, de laisser passer la lumière à travers elles. Il s'agit de reconnaître sa fragilité, de rencontrer ses failles, et d'accepter de chuter en soi-même.

---

<sup>76</sup> « There is a crack in everything / That's how the light gets in »  
Leonard Cohen, « Anthem », *The Future* [Disque compact audio], 1992, Columbia, CK 53226.

XXX  
LA MAIN

Une de mes premières leçons de piano portait sur la bonne tenue de la main sur le clavier. Ma professeure y accordait une importance capitale : les ongles devaient être propres et coupés courts, il ne fallait pas les entendre cogner sur les touches; la main devait être ronde et souple, la courbe de son dos devait suivre celle des doigts. *Imagine une clémentine sous tes mains*, disait-elle, *tu ne veux pas l'écraser*. Un peu plus tard, j'ai appris à suivre les phrasés de la partition en les marquant bien du poignet. Celui-ci devait être léger, *comme si un fil y était attaché et qu'on le tirait, comme un pantin*. Puis j'ai appris à interpréter avec tout mon corps, à le projeter entièrement dans cette rencontre avec l'instrument, menant chacun de ses mouvements vers la main.

La main est un lieu intime. Dans les replis des doigts, au creux des paumes, s'immiscent des histoires, des parties de soi cachées et inconnues, en attente d'être révélées par la personne qui les lira. Si la profondeur du regard parle de soi, telle une fenêtre sur l'âme, les mains s'expriment autant. Des mains fortes ou délicates, douces ou rêches, soignées ou sales, parlent de l'être auquel elles se rattachent et présentent qui il est. Les chemins tracés dans la paume comme au bout des doigts, le soin des ongles, la forme, la force de la main qui touche, bref la main dans son ensemble ouvre un dialogue.

L'organe du toucher est discret. La paume, main ouverte, demande une lecture lente, du respect, de l'investissement. Nudité totale, offrande vulnérable, la main parle autrement : par le non-dit, par la caresse; elle ne regarde pas de face, mais en angle, à l'oblique. « En caressant autrui, je fais naître sa chair, par ma caresse, sous mes doigts. La caresse est l'ensemble des cérémonies qui incarnent autrui<sup>77</sup> », dit Finkielkraut. En ce sens, la main tendue appelle l'autre et la main caressante le *façonne*. Rencontrer la main de l'autre, la toucher, mène à une prise de conscience de sa présence et donc, de la nôtre. La main accueille l'autre en son espace.

---

<sup>77</sup> Alain Finkielkraut, *La sagesse de l'amour, op. cit.*, p. 28.

Je pense : peut-être est-ce là, au creux de cette main tendue, que prend naissance la voix. Peut-être est-ce au centre de cet espace à la jonction de moi et de l'autre, à même ce lieu qui me rappelle les mains entrelacées de Rodin, comme un refuge, que je découvre l'importance de ma pratique d'écriture.

\*

Comme la main, l'écriture s'avance vers, appelle l'autre. Elle est *dialogue*. Elle convoque une attention accrue à la présence de l'autre. Il y a dans l'écriture comme dans la main la recherche de l'autre en soi et la possibilité de créer un point de contact. La main errante révèle au corps des espaces comme celle d'un chef d'orchestre révèle et divise les temps. La main traduit le monde au corps, ses textures, ses couleurs et ses sons par sa sensibilité; elle transmet des images tactiles qui deviennent des images mentales, des souvenirs, des impressions emmagasinées dans le corps. La main, comme le regard, parle au corps et crée un réseau de sens, fait contact; réceptive et sensible, la main d'écriture fait le pont entre l'imaginaire et le texte. La main prend contact avec la voix, la saisit, la façonne afin qu'elle se révèle comme texte, comme autre.

\*

L'expérience d'un concert classique est un bon exemple du décorum et des préceptes du milieu de la musique classique. L'étiquette de ce type de concerts intimide par l'ensemble de règles qui encadre les prestations à la manière d'un protocole. Prenons l'exemple de l'entrée en scène du pianiste : debout, la main parfois posée sur son instrument, il salue l'assistance qui l'applaudit, s'assied ensuite face au piano — le violoniste, lui, saisit et lève son archet — et alors cessent les applaudissements; c'est un accord tacite entre le public et lui. Durant le concert règne un silence complet, les applaudissements étant de mise seulement à la fin d'une pièce, et non à la fin des mouvements. Ce protocole déstabilise les néophytes, qui le perçoivent parfois comme une coquetterie ou une forme d'élitisme. Pour ma part, il m'apparaît comme une manière de reconnaître le musicien et de préparer l'espace pour

accueillir la musique. Lorsqu'elle prend place et résonne dans l'espace, le public arrive alors à oublier le musicien et, le temps des interprétations, il ne voit plus, ne ressent plus qu'elle.

En assistant à un concert, certaines personnes espèrent un siège offrant une vue sur les mains du musicien. Lors d'une représentation d'une sélection de préludes et fugues de Bach à la salle Bourgie de Montréal, ma voisine de siège s'offusquait de la position du clavecin — boîte devant, face au public, donc le clavier caché — qui dissimulait l'agilité manuelle de l'instrumentiste; une position qu'elle qualifiait d'absurde. À la Kammermusiksaal de la Berliner Philharmonie, Isabelle Faust jouait les partitas de Bach le dos en partie tourné vers la section où je prenais place, ce qu'appréciait mon voisin de droite; *less distractions, more music, trust me*. Il avait raison.

De ne pas voir les mains du pianiste, de moins bien voir le jeu de l'archet, ne me dérange point. La partie du corps en contact avec l'instrument est certes importante puisqu'elle crée le contact, mais ce qu'il me semble primordial de reconnaître est le résultat de cette rencontre, qui se retrouve non pas figé dans une partie du corps — la main, par exemple — mais dans l'accord entre le corps et l'instrument, qui vient en transformer le son. Ce n'est pas le point de contact qu'il faut observer, mais bien ce qui résulte de ce contact, ce qui l'entoure; c'est-à-dire la musique elle-même, la sonorité de l'instrument, l'interprétation de l'artiste; autrement dit, le fruit de la rencontre entre l'interprète et l'instrument. La souplesse d'un corps s'entend dans la musique. Tel le danseur qui révèle les mouvements du corps sans le montrer, le musicien entre dans sa corporéité pour devenir comme transparent et révéler la musique. Par cette forme d'absence momentanée, il devient transmetteur et caisse de résonance; il ne s'expose pas. Le musicien s'efface derrière la musique pour la laisser apparaître, pour laisser s'élever la voix. La musique se sert du corps pour se révéler.

Certes, il est possible de reconnaître la présence sensible du corps dans l'interprétation, celle-ci jouant le rôle d'un support au chant. Mais si le corps du musicien se remarque en tant que masse corporelle, notre réceptivité en est altérée et s'avère inévitablement moins active; on pourrait alors qualifier de défailtante ou d'insatisfaisante l'interprétation de l'œuvre jouée par l'instrumentiste. En ce sens, le chant — la voix — surgit, s'élance, et le corps la soutient,

la pousse, lui donne sa puissance. Lorsque la voix atteint le récepteur, elle semble reléguer à l'arrière-plan la présence du corps, du musicien. Jetée hors du corps, la voix est un abandon et sa chute, une ouverture à toute altérité; la voix elle-même est une main tendue vers l'autre.

XXXI  
CORPS À CORPS

La première fois qu'il a touché ma peau, j'ai eu froid. Mes mâchoires ont claqué, mes mains ont tremblé.

Nous avons vingt ans, nous connaissions à peine, mais nos yeux avaient parlé fort de chaque côté de la table lors d'un souper à plusieurs. Il louait une chambre dans une colocation où habitaient mes amis. Il portait une chemise à carreaux foncée, avait relevé ses manches à mi-bras; son look décontracté dévoilait un tatouage plus ou moins réussi sur son avant-bras. Nous parlions facilement, et il avait ce drôle de réflexe de fermer légèrement la bouche en prononçant les mots, comme s'il voulait les retenir un peu. Cela attirait l'attention sur ses lèvres, menues et effilées. C'est lors d'une autre soirée, quelque temps après, que les miennes les ont touchées. J'étais allé chez lui. Nous avons parlé, bu du vin, puis nous étions laissés prendre par ce désir entre nous qu'il nous était impossible d'ignorer. Il avait brusquement posé sa bouche sur la mienne dans la blancheur sale de la cuisine; sa langue était entrée dans ma bouche sous la lueur d'un néon en train de mourir. Je me souviens, je souriais lorsqu'il m'a embrassé.

Nous avons migré vers sa chambre sans nous toucher, puis nous étions assis sur le lit aux draps défaites. Nous explorions nos corps avec ardeur et fougue, mais une forme de tendresse s'immisçait tout de même dans nos mouvements, dans nos caresses. Nos gestes avaient quelque chose d'enfantin et dégageaient une forme de naïveté, une brusquerie tendre, malhabile; deux enfants nus et gauches essayant d'être deux hommes qu'ils n'étaient pas. Il y avait bien une tension entre nous, mais elle ne relevait ni d'une passion naissante ni d'un vif désir. C'était quelque chose de l'ordre du vouloir; un entêtement de gamin à faire un pied de nez à nos solitudes. La tension venait de là : nous ne voulions pas échouer. Nous souhaitions réussir à ne pas tomber. Nous avons choisi, inconsciemment, de faire de nous un tout, de nous accrocher l'un à l'autre afin de ne pas sombrer seuls.

Je n'ai aucun souvenir du poids de son corps contre le mien, ni de son odeur, ni du goût de ses lèvres. Mais je me souviens de sa main rêche sur moi, et de mon corps exposé, tremblant.

De sa perspective, il s'adonnait au plaisir avec un autre homme qu'il désirait, ce que je croyais faire aussi jusqu'à ce moment où j'ai senti sa main sur moi et mon corps trembler; de légères trémulations que j'avais mises sur le dos de l'hiver, qui traversait les murs de l'appartement. J'ai alors calmé mes mâchoires, mes tressaillements, puis j'ai prononcé des mots précis pour installer entre lui et moi une distance, une séparation. Nous nous sommes embrassés, puis n'avons plus parlé. Nous nous sommes endormis l'un près de l'autre, en chien de fusil avec nos blessures respectives.

Je n'étais pas amoureux, et lui non plus d'ailleurs, bien que, jusqu'à un certain point, à un certain moment, j'aurais aimé l'être; mais nous étions emmêlés dans nos propres histoires, incapables de nous présenter l'un à l'autre.

Au matin, nous avons échangé des banalités pour meubler les silences et n'avons pas bu de café. Je devais quitter l'appartement, je le savais, mais je restais là, sans bouger, repoussant le départ, sans savoir pourquoi. Alors que j'allais finalement partir, bottes aux pieds, il m'a retenu dans l'entrée pour m'embrasser.

J'ai fermé la porte derrière moi et n'y suis jamais retourné. Nos yeux nous l'avaient crié, nous savions qu'il n'y aurait pas de lendemain. J'en ai tout de même souhaité un, quelque temps, avant d'accepter le silence.

\*

J'avais refusé mon corps pendant des années; nié ses pulsions, ses désirs, ses envies. J'étais dans l'incapacité de me regarder dans un miroir. Je détestais voir des photos de moi, ou ne les aimais que rarement. Je mangeais, toujours plus et moins bien, j'engraissais, et je disparaissais derrière ces kilos en trop. Je m'effaçais par mon corps. Je m'y suis caché

jusqu'à étouffer, à manquer d'air, à m'asphyxier. Alors j'ai dû m'affirmer, me révéler, faire surface. Mon corps a été mon temple. Il a été la barrière entre le moi *intime* et le moi *public*. À la manière de poupées russes, mon corps et mon *moi* publics séparaient mon corps et mon *moi* intimes, et me permettaient d'oublier mon intimité, de la nier complètement. Je la désertais. Je me désertais.

Cette nuit-là, en posant sa main sur moi — une main curieuse, désirante —, cet amant a ramené mon corps intime d'un seul coup à la surface, et j'ai pris conscience de ce qui se jouait en moi. Je dévoilais, je partageais mon corps, mon temple, que je trouvais hideux et beau à la fois, parce que c'était le mien, parce qu'il était fragile, parce que je n'avais que lui. Alors mon corps intime, exposé, nerveux, s'était mis à trembler; et dans ma tête tournait la même question : *qui suis-je, en fait?*

Cet amant m'a rappelé à la possibilité d'exister pour l'autre, d'exister comme corps désirant-désiré, et m'a révélé à moi comme entité pleine, comme être possible de *jouissance*<sup>78</sup>. J'ai compris que bien que noués dans le désir, les amants se séparent dans la jouissance. Elle est une *ek-stase*, une sortie de soi. Ainsi sa main sur mon corps m'a-t-elle rappelé à ma propre présence, et la présence de son corps endormi près du mien et l'exposition de son désir m'ont ramené face à mon corps et à mon propre désir. J'étais désormais conscient de ma singularité, de ma vulnérabilité. Je devais les reconnaître, les accepter.

\*

Puis il y a eu cet autre.

Nous étions assis face à face, deux corps se rencontrant dans une distance respectable, un vent circulant dans l'espace entre nous. Deux verres de jus, pas de café ni de tisane; nos respirations lentes, dans un silence léger; l'écho de nos souffles de la nuit partagée, du

---

<sup>78</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, op. cit.

sommeil raccourci par nos peaux, nos mains, nos désirs. Le col évasé de son chandail s'ouvrait sur son torse et laissait apparaître quelques poils lisses; l'envie de plonger la main sous le tissu pour sentir à nouveau la douceur de sa peau. Je le regardais, ses cuisses nues et ses mains, posées sur la table, fendillées par le froid dur de l'hiver. Le soleil entrainait dans la cuisine par les fenêtres. Mon regard a balayé l'espace : les murs et les armoires, blancs, le plancher de bois craquant sous les pas, et la porte d'arche sans colonnades menant au salon. J'étais entré chez lui par la porte de devant, au deuxième étage, le balcon de droite, la porte de gauche. Je n'avais pas remarqué l'adresse, il n'avait dit que *voilà, c'est là* et nous étions montés. L'appartement était sombre, il faisait nuit. L'aube se rapprochait dangereusement, mais nous prenions notre temps. Notre alcool, nos regards, puis *qu'est-ce que tu fais? – j'te regarde – c'est l'fun? – pas de plainte à faire*. Ses mains étaient encore froides de la marche. Mon corps, chaud, avait tremblé légèrement lorsqu'il avait touché ma main; *ça va? – t'as les mains froides, c'est tout*.

Le matin s'étirait dans l'appartement calme, sans bruits ni musique. Dans un coin, un chat roulé en boule sur mon lainage, retiré la veille en vitesse, puis laissé là, sur le sol. Seule l'eau de la douche coulait et résonnait dans le couloir. Je pensais à la nuit. À son visage s'approchant du mien dans la pénombre, à nos bouches s'évitant pour rendre perceptible la tension. À mes mains sur sa nuque et dans ses cheveux, à ses lèvres emprisonnant les miennes; à sa langue fine pénétrant ma bouche et à la mienne s'enroulant autour d'elle. À ses doigts ouvrant la boucle de ma ceinture et détachant mon pantalon, à mes mains glissant dans le sien, à son souffle dans mon oreille, à nos sexes horizontaux et nos corps nus. À notre absence de repères dans ce long couloir ayant vu choir nos vêtements et mes peurs. À nos mains nous retenant contre les murs. À notre envie inexplicée, notre partage de l'instant. Entre les dialogues de nos peaux et dans les détours de nos souffles ne s'était trouvée aucune autre promesse que celle du moment présent, que celle de se faire du bien.

La nuit avait filé, le soleil avait commencé à percer les contours de la toile recouvrant la fenêtre à gauche du lit, et lorsque j'avais levé les yeux vers lui, j'avais trouvé les siens posés sur moi. – *Tu ne dors pas? – J'y arrive pas. – C'est à cause de tes chats. – Non, c'est à cause de toi*. Puis nous nous étions endormis, les visages tournés l'un vers l'autre.

J'aurais dû quitter l'appartement dès le réveil, marcher jusqu'au boulevard Pie-IX et prendre le premier bus, mais *reste encore un peu*, qu'il m'avait dit, *c'est beau, tes yeux, dans le p'tit matin*. Alors j'étais resté avec lui, nos corps en silence, assis l'un face à l'autre dans sa cuisine blanche où il m'avait embrassé encore, avant de me raccompagner sur le seuil, où il m'avait dit *à bientôt, monsieur*.

J'aurais voulu le revoir, lui. J'aurais aimé voir nos corps s'unir encore. J'aurais aimé que nos mains frôlent nos peaux, que ma bouche se pose sur son épaule, son cou, que nos regards se perdent, se retrouvent; j'aurais aimé qu'il se retienne à moi, qu'il me rappelle, qu'il me garde près de lui encore un peu. Mais il a eu peur de la lumière trop forte qui émanait de moi, de mes brèches, une lumière partant du cœur pour aller jusqu'à lui; peur de cet éclairage nu qui l'aveuglait. Il aurait voulu garder les paupières closes, une sécurité, une protection. Il préférait la pénombre et la noirceur; la nuit, les confidences et l'abandon viennent plus facilement, on ne voit pas les traits du visage et la lueur émanant du fond des yeux. C'était un homme qui n'allumait pas de lampes; il ne voulait pas d'éclairage : que toucher, sentir, goûter le derme, la surface, la carapace. Moi, je voulais l'éclat du jour, la lumière franche, des paroles justes; une vérité constante. De l'intensité.

Il l'avait compris. Je n'avais pourtant pas dit un mot, mais tout en moi avait parlé. En ne verbalisant aucune de mes envies, en les laissant se révéler par elles-mêmes, je croyais ne pas me trahir, pourtant, chacun de mes gestes montrait mes blessures, chacun de mes regards montrait mon besoin d'un autre pour ne plus tomber. J'avais le corps ouvert et ma lumière, comme un cri, était trop forte pour lui, il ne pouvait la soutenir. Il m'avait lu mieux que moi-même, et moi, je n'avais rien vu. Il avait perçu ce que je me refusais à voir. Il n'y aurait pas d'autres matins entre lui et moi.

\*

Je m'étais offert à lui sans réserve, chairs ouvertes; vulnérable, je lui avais montré le refuge construit sous ma peau. J'avais fragilisé mes frontières, mes protections. Les dernières

traces du mur que j'avais créé entre les autres et moi venaient de s'effondrer. Lorsque j'ai traversé le seuil de mon appartement, ce matin-là, j'ai senti en mon corps mes balises se briser, craquer. J'ai alors étrangement pensé à un tableau de Marc Séguin vu chez une amie, quelque temps avant, une œuvre au gris unique fait de cendres humaines. L'œuvre représente une cathédrale explosée, de grandes colonnades détruites, un amoncellement de gravats; l'image d'une fin, dans laquelle je vois en filigrane, depuis ce jour, celle d'un commencement.

J'étais cette cathédrale en ruines, à reconstruire.

## SZCZAWA : REPRENDRE PIED

Cracovie, quatorze heures dix-sept. Les gens se lèvent, prennent leurs sacs, enfilent leurs manteaux et se bousculent vers la sortie. Je quitte le train, cherche les indications pour la station d'autobus, cours vers la billetterie, me fais engueuler en polonais par l'employée pour je ne sais quelle raison, puis je comprends qu'il me faut aller vers les quais; je cours vers les bus, je trouve le mien, je regarde le chauffeur et je demande s'il parle anglais; il fait signe que non; je sors le papier sur lequel j'ai copié les indications de Gosia (*bonjour je me rends à Szczawa pour la première fois pouvez-vous me dire quand je devrai débarquer s'il vous plaît merci*), il me fait un signe de tête et un sourire d'approbation, puis me parle en polonais; je mime mon incompréhension, et montre mon argent pour qu'il me dise avec les doigts combien je dois déboursier; il parle à nouveau en polonais, je ne comprends toujours pas, je sors plus d'argent, je regarde les gens dans le bus, croise le regard d'une dame, elle dit *he said it's 15 slotys*; je sors un autre billet, reçois ma monnaie et prends place dans le bus qui se met en branle sur un chemin sinueux, vers les montagnes.

Szczawa (prononcer Schtava), ma destination, se situe à 90 kilomètres au sud de Cracovie et à un peu plus d'une heure de Zakopane, ville au pied des Tatras, la chaîne de montagnes la plus importante de Pologne. Le chauffeur allume la radio. Backstreet Boys, Elton John et Céline Dion s'enchaînent, une sélection rappelant le début des années 2000. Je regarde passer les panneaux : Katowice, Wieliczka, Zakopane, puis, après une longue route bordée uniquement par la forêt, Szczawa. Le chauffeur me fait signe une dizaine de minutes plus tard, et je descends à l'arrêt du village.

\*

Les adresses ne se suivent pas. Gosia m'a écrit de ne pas me fier aux numéros aux portes des maisons puisqu'ils ont été attribués selon l'âge de la demeure et non pas selon une suite logique : plus le numéro est petit, plus la maison est vieille. Une dizaine de kilomètres sépare

le numéro 115 du 116. Si je ne trouve pas sa maison, il suffira de demander à quelqu'un : tout le monde se connaît, à Szczawa.

Je marche sur le chemin principal jusqu'au cimetière, où j'emprunte une route de pierres qui mène à un pont, d'où j'aperçois la maison orange aux volets rouges. Dès mon arrivée, Gosia me fait une accolade, précisant qu'elle m'attendait avec impatience. Elle m'offre un thé aux herbes et m'invite sur la terrasse. Nous parlons du village, de sa culture, et elle me questionne sur mon voyage. Je sens mon corps se détendre. Le vent est bon. Les montagnes autour de la maison offrent au regard leurs couleurs et leur grandeur. Je prends une longue respiration : je serai bien, dans cette maison, je le sens.

\*

Des mouches volent dans la cuisine, tournent autour de la chaudière de compost qui aurait dû être vidée depuis longtemps. De la nourriture pour chiens traîne sur le sol, de la vaisselle attend d'être lavée dans l'évier et des miettes de pain couvrent la nappe de la cuisine, mais tout ça m'est égal. Il règne dans la maison un bien-être; le désordre de l'endroit prouve qu'on vit, ici.

Gosia n'héberge pas que moi. Nous formons une petite communauté de voyageurs : Myriam et ses deux filles, des Guadeloupéennes, et Sunny (陳璋廷 de son vrai nom, *but call me Sunny, it's easier*). Nous prenons le temps de parler tous ensemble de nos voyages, de nos buts, de nos envies. Cette ambiance de partage, d'écoute et d'entraide me fait un bien immense. Les Guadeloupéennes quitteront la Pologne demain; Sunny, quant à elle, décide de retarder d'un jour son départ pour Zakopane afin de monter le mont Gorc avec moi, et Gosia nous annonce le retour de Jarek, son mari, parti visiter des amis quelques jours, pour le surlendemain. Il y a du mouvement dans cette maison où la vie suit naturellement son cours; un mouvement qui me convient.

\*

C'est le soir. Jarek est assis à ma gauche et Gosia, face à moi. Une imposante cruche de verre trône au centre de la table à manger. Un panier rempli de *pigwy*<sup>79</sup> — cueillis dans le jardin de la mère de Jarek —, une planche à découper et un gros couteau sont posés devant Gosia qui s'apprête à trancher les fruits en fins morceaux. Elle les déposera dans la cruche, Jarek ajoutera un alcool fort et du sucre, et le tout macérera durant plusieurs semaines dans le but d'obtenir la liqueur de *pigwy*.

Les chiens dorment sous la table, leurs ronflements emplissent la pièce, Jarek a fait un feu dans le foyer pour réchauffer la maison, et nous parlons tous les trois autour d'un thé, comme de vieilles connaissances. Avec le regard passionné de celui qui en a long à dire, Jarek raconte de sa voix forte l'histoire de la Pologne et de Szczawa, lui qui a grandi dans le village, sa famille occupant les maisons les plus anciennes du coin depuis des générations. Lorsque les mots lui manquent en anglais, il poursuit en polonais et Gosia traduit. Noam Chomsky et son regard lucide sur la société, la Seconde Guerre mondiale et ses ancêtres polonais, la période soviétique et communiste, la rébellion catholique, les nombreuses partitions du pays et les fluctuations de ses frontières, les vieux du village aux bras tatoués de numéros, tout y passe; même l'histoire de son oncle, survivant du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau, qui ne peut entendre un mot d'allemand sans perdre connaissance.

Ces histoires m'impressionnent. Je leur explique que le Nord-Américain que je suis n'a pas connu les contrecoups d'une telle instabilité politique et religieuse, et que j'ai accès pour la première fois, grâce à eux, à un point de vue interne sur l'histoire de la Seconde Guerre. Je leur fais également part de mon étonnement d'apprendre que des gens vivaient près des camps de concentration, et qu'Auschwitz était aussi un village en dehors des barbelés. *How could they live so close to this horror?* Un silence éloquent plane dans la cuisine. Puis Gosia répond : *Living during the war was horrible, wherever you lived. People cared about their life. Only their life.* Lever la tête pour voir plus loin que soi leur était impossible, ils avaient peur de rêver, d'espérer, ils craignaient que cela ne les rapproche des camps et de la mort.

---

<sup>79</sup> En français : coings.

La nuit est déjà avancée, la pluie tombe sur le toit de tôle et son bruit enveloppe la maison. Jarek m'offre de goûter un alcool fort typiquement silésien. J'accepte et il me tend aussitôt un verre. Je bois d'un trait la liqueur de prunes, je sens la brûlure de l'alcool dans ma gorge et je regarde mes hôtes, qui rient de bon cœur : *Marc, you can stay here as long as you want. Our home is your home.*

Nous nous souhaitons bonne nuit et fermons les lumières. Le bois crépite encore dans le foyer lorsque je plonge dans un sommeil profond.

XXXIII  
UNE MUSIQUE DU CORPS

À mon arrivée, Gosia m'a parlé du mont Mogielica et de son sommet. Mille cent dix-sept mètres de haut, une vue sur toute la vallée de Szczawnica et sur les Tatras, au loin. L'envie est grande de monter là-haut, mais depuis mon départ, j'ai le courage discret. L'idée d'aller en forêt en solitaire, avec pour seul guide une carte incompréhensible des montagnes et les indications floues de Gosia, m'insécurise, mais j'ai besoin d'un défi. Bien qu'encore chancelant, je souhaite me rendre seul au sommet. Les derniers jours ont été bons et ressourçants. Je suis prêt à me dépasser et à retrouver ma force, mon énergie.

De la maison, c'est une randonnée d'environ six heures. Je dois suivre le ruisseau jusqu'à la barrière de fer et, à partir de là, prendre la droite jusqu'au croisement des chemins. À la jonction, je dois continuer tout droit et monter, toujours monter. J'arriverai ainsi à une route asphaltée et, à partir de celle-ci, je devrai trouver les flèches vertes qui me mèneront au sommet.

La montée est difficile. La pluie des derniers jours a rendu les chemins boueux. Les feuilles mortes sur les pierres glissent sous mes pas et me font trébucher à plusieurs reprises. Le dénivelé est important. Beaucoup de montées sont abruptes, ma carte est indéchiffrable et les signes sur les arbres sont plutôt rares. Le plus difficile reste de ne pas savoir où je m'en vais, mais je continue, je monte.

J'arrive au sommet après un peu plus de trois heures, où une tour de vingt mètres s'élève, offrant une vue panoramique sur la vallée. Je m'accroche aux barreaux d'une simple échelle de bois pour monter et je vaincs ma peur des hauteurs. Tout en haut se déploie un panorama splendide. Les couleurs de l'automne y semblent plus vives qu'ailleurs; les Tatras, frontière naturelle séparant la Pologne de la Slovaquie, apparaissent au travers des nuages, hautes et fières, la tête enneigée. Je me sens présent et vivant comme rarement je l'ai été. Si

petit devant l'immensité du monde, devant les montagnes qui s'étendent à perte de vue tout autour de moi. Je suis essoufflé, en sueur et ému.

Le soleil se couche durant la descente et le froid tombe dans la vallée. Je termine la randonnée au crépuscule alors que s'allument, au village, les premières lumières. À mon retour, la maison est vide. Je mets l'eau à bouillir, m'amuse avec le chat, puis je me prépare une boisson chaude et monte à l'étage. Assis dans le hamac, seul dans le silence de la maison, je me sens profondément bien. Malgré l'effort de la randonnée, je suis apaisé, détendu. Il me semble alors m'entendre à nouveau. Entre deux gorgées de tisane, je murmure les mots de Nicolas Bouvier : « Content d'avoir récupéré cette voix : ces bagages-là ne prennent pas de place<sup>80</sup> ». Si le voyage a jusqu'à maintenant apporté son lot de remises en question, j'ai trouvé la force, ici, de renverser la vapeur et de me faire à nouveau confiance.

---

<sup>80</sup> Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot : voyageur », 2008, p. 270.

XXXIV  
APPARTENANCE

Le train s'est mis en branle à Wrocław, à l'heure du premier café de la journée, et déjà il entre dans Berlin. Je reconnais les rues, les bâtiments hauts aux fenestrations régulières et les couleurs pâles de leurs façades. Pour la première fois, je regarde la ville dans les yeux.

Une fois sorti du train, je quitte la gare vitrée, chaude du soleil d'après-midi, et j'opte pour la marche plutôt que le bus; l'air frais revigorera mon corps après cinq heures de déplacement. C'est un jour de ciel clair, haut et sans nuages. Je traverse la Spree par le pont piéton pour rejoindre Ebertstraße, en passant devant le Reichstag et la Brandenburger Tor. Je retrouve mon quartier, le lieu de mes marches quotidiennes. À Postdamer Platz, on prépare le marché de Noël. On installe des kiosques, des maisonnettes, une grande glissade qu'on remplira de fausse neige et des sapins tout au long de l'allée centrale. Marcher énergise mon corps, m'encourage à décanter mes réflexions des dernières semaines. En m'arrêtant à la boulangerie au coin de Köthenerstraße, je pense à Sunny, qui m'a questionné sur la suite de ma route devant un grand bol de *pierogi*, à Cracovie.

- *After Wrocław, I'm going back home.*
- *Back to Canada?*
- *No, back to Berlin.*

En anglais, j'arrive à dire que Berlin, c'est la maison.

\*

*Hallo! Hallo, wie geht's?* Ma voix sonne fortement dans l'appartement. Mon colocataire sort de sa chambre, me questionne avec enthousiasme sur mon séjour et mon itinéraire. Il me montre ensuite des photos de Berlin prises avant 1989 qu'il a achetées au Flohmarkt am Mauerpark dans l'idée de les afficher sur les murs de la cuisine. Je partage son enthousiasme

et il s'empresse de les installer. Je le laisse faire et me dirige vers ma chambre; je souhaite vider mon sac, faire la lessive et passer au marché avant qu'il ne soit trop tard. Je veux reprendre mon quotidien. En entrant dans la chambre, je réalise que la seconde moitié de mon voyage est désormais entamée; les prochaines semaines passeront rapidement. Pour la première fois, je sens qu'il me sera sans doute plus difficile que je ne l'aurais cru de quitter la ville. La Pologne m'a fait changer de perspective. En regardant les livres, les magazines, les reproductions et autres objets achetés sur la route, laissés épars dans ma chambre, je me dis qu'il me faudra envoyer un colis au Canada, puisque tout n'entrera pas dans mon bagage. Je devrai mettre en boîte un peu de ma vie d'ici, comme je l'ai fait à Montréal. Oui, j'ai une vie berlinoise. J'habite Berlin. J'ai une adresse, un toit, quatre murs, des fenêtres, un lit, un quotidien, une maison. J'ai des points de repère : Köthenerstraße, Eberswalderstraße; Tiergarten, le Park am Gleisdreieck; le Türkischer Markt, le vieux Grec et la dame aux tisanes; le West Berlin. J'ai enfin la conviction d'avoir une place, ici. J'accepte la froideur, l'austérité et la distance des Allemands. J'ai le droit d'être ici. À ma manière, j'appartiens à ce lieu.

Novembre s'ouvre sur des jours de pluie froide, glaciale, et j'arrive à Tübingen sous l'averse. Parti tôt le matin, j'ai traversé le pays du nord-est vers le sud-ouest : près de dix heures de route à voir défiler les länder allemands jusqu'au Bade-Wurtemberg. On m'héberge dans une maison, Schwabstraße 31, au sommet de l'Österberg, la colline de l'est de la ville. Du balcon, je vois les rues pavées aux allures médiévales, la tour Hölderlin — où le poète du même nom a vécu les trente-six dernières années de sa vie —, le fleuve Neckar en fuite au-delà des murets et des anciennes fortifications de la cité, et un château médiéval, trônant sur le Spitzberg, la plus haute colline de la ville. La maison, peinte en rouge, est partagée par dix étudiants, étalés sur deux étages, tous réfugiés dans leur chambre en ce lundi soir de période d'examens.

Susana m'offre pour chambre un salon où se tient, discret dans un coin, un piano droit au bois pâle et aux touches poussiéreuses. Je n'ai pas joué depuis plus de quatre mois, depuis mon départ de Montréal. C'est la plus longue période que je passe sans toucher l'ivoire depuis que je sais pianoter. Chaque fois que j'entre dans la pièce, mes doigts caressent les touches de l'instrument, mais je n'ose pas les enfoncer : la crainte de ne plus savoir faire ou de découvrir la sonorité de l'instrument me freine. Il y a une gêne entre le piano et moi, que je n'ai jamais ressentie avant; comme dans les premières rencontres, lorsque les regards s'éloignent pour mieux s'observer.

Le Französische Filmtage<sup>81</sup> de Tübingen présente *Mommy* de Xavier Dolan, film sorti sur les écrans après mon départ. L'envie d'entendre à nouveau les sonorités québécoises m'attire en ce lundi soir pluvieux. Je traverse la ville à pied pour me rendre à l'Arsenal Kino, Hintere Grabenstraße 20. Une longue file s'allonge de la billetterie jusqu'à la sortie. Je fais la queue pour entrer dans la salle derrière un couple d'Allemands qui discute, bières à la main. Je trouve une place près de l'allée, côté cour; les lumières s'éteignent et le film commence.

---

<sup>81</sup> En français : Festival du film francophone.

Les sous-titres allemands défilent, j'entends ma langue et je la reconnais dans celle écrite au bas de l'écran, et j'éprouve un sentiment à la fois étrange et amusant : les sonorités allemandes que j'entends lorsqu'on parle près de moi ou lorsqu'on s'adresse à moi me semblent plus familières que celles, québécoises, que j'entends dans le film; sensation légèrement vertigineuse. J'observe les autres spectateurs. Leurs visages expriment des émotions que je ressens aussi; nous éclatons de rire aux mêmes endroits, nous sommes pris au cœur par les mêmes scènes.

Après la représentation, je regarde les gens discuter ardemment, s'enflammer. Je devine qu'ils critiquent le film. Comme eux, j'ai envie de m'exprimer; je les vois courir dans leur langue pour partager la grandeur de ce qu'ils ont vécu dans la mienne, et je veux courir avec eux dans leur langue qui me semble si familière; or, je n'arrive à participer à aucune discussion : construire une phrase en allemand m'est encore trop ardu. Nous avons véritablement partagé un moment, mais personne ne peut recevoir le récit de mon expérience. Alors, le dos appuyé contre le mur, j'entends surgir des *scheiße*, j'écoute leurs paroles s'emmêler quelque temps, puis je rentre sur l'Österberg, plein des voix de mon pays et de celles de cette ville où je me sens bien. Je marche sur am Stadtgraben avec l'étrange impression de ne pas être tout à fait à Tübingen; je suis quelque part entre deux lieux, entre ici et là-bas, entre l'Allemagne et le Québec.

Cette impression persiste une fois de retour sur Schwabstraße. Posant mon sac au salon, je regarde le piano et m'en approche. Debout devant sa droiture, je touche le si bémol, l'avant-dernier de la gamme centrale. Il sonne, vibre, s'élève dans la maison. Je n'ose pas jouer davantage; j'ai peur de m'imposer, peur d'en révéler encore plus sur moi comme sur l'instrument. Je laisse le si bémol résonner et s'éteindre de lui-même, et tout le temps que dure le son, je baigne dans cette impression à la fois rassurante et inquiétante d'être *ni là ni ailleurs*<sup>82</sup>, et de n'avoir que moi pour point d'ancrage.

---

<sup>82</sup> « Je ne suis ni là ni ailleurs. Mon point d'ancrage n'existe pas. »  
Dominique Charmelot, *Les anges de Carpaccio*, Paris, Éditions des Femmes, 1979, p. 198.

Le temps de la résonance, je sens la lointaine présence des accords en sol mineur répétés dans mon appartement montréalais, une résonance comme une ligne tracée entre *ici* et *là-bas*. Une vague de sentiments inconnus occupe mon corps. *L'épreuve de la distance*<sup>83</sup>, ce soir, se joue entre moi et l'instrument, entre moi et mes racines. Dans la vibration d'une seule note, je sens la distance me séparant du lieu habituel où s'ancrent mes pas et je suis renvoyé d'un seul mouvement à moi-même. Je me vois dans ce pays étranger comme jamais je ne me suis vu auparavant. Dans cette sortie de moi, je lis à la fois une distance dans mon regard et cette inexprimable proximité avec moi-même : je suis à la fois un étranger et plus près de moi que je ne l'ai jamais été.

Je sors sur le balcon avant du deuxième étage. La pluie a cessé et un vent frais souffle sur la colline. La chaise berçante en aluminium se balance d'elle-même, m'invitant à m'y installer, emmitouflé dans mon grand foulard. Tübingen s'étend devant moi, le Neckar bordé par deux allées de réverbères allumés. Le Schloss Hohentübingen, accueillant les instituts des sciences et d'archéologie de la Eberhard Karls Universität Tübingen, surveille la ville depuis le haut de la colline. Je pense aux derniers mois, aux pays, aux villes rencontrées. Les voyages demandent un temps de déprise pendant lequel se déposent les expériences dans la mémoire; une distanciation qui révèle le rôle qu'elles ont joué dans notre cheminement, qui expose leur teneur. Il m'a fallu parcourir tous ces kilomètres pour tourner mon regard en ma direction et percevoir cet autre en moi. La distance m'offre une perspective nouvelle sur celui que je suis. Elle m'invite malgré moi à reconnaître mes failles les plus intimes, et à les investir.

---

<sup>83</sup> Denise Brassard, *L'épreuve de la distance : proses et poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, 173 p.

XXXVI  
LA PRÉSENCE

J'ai toujours été fasciné par les cordes. Elles incarnent à mes yeux l'unicité, la singularité, mais aussi la solitude. Alignées les unes aux côtés des autres, chaque corde est tendue entre chevilles et tendons, dans une tension soigneusement ajustée pour assurer la transmission d'une hauteur de son précise; chaque corde émet un son unique, un son *juste* qui résonne dans l'espace jusqu'à ce que celui-ci s'éloigne et révèle le silence. Qu'elle soit frottée, pincée, ou frappée, la corde vibre et sonne, comme une voix singulière. Toujours séparées, les cordes s'unissent par leur résonance. Leur présence sur un instrument illustre pour moi ce que Pascal Quignard appelle une *communauté de solitaires*<sup>84</sup>.

Les lignes nous traversent et nous lient les uns aux autres, comme des cordes sur un instrument, et se poursuivent au-delà de toute corporéité. Chaque corps, comme une caisse de résonance, transmet des sons, un rythme, une tonalité, et découvre les sonorités des autres corps qu'il rencontre. Nous sommes liés les uns aux autres par le croisement de nos lignes et par les mouvements qui nous traversent comme des résonances, mais nous demeurons des solitudes, des êtres distincts et singuliers partageant un même lieu. Chacun jouit d'une position qui lui est propre et d'un espace neutre autour de lui qui le sépare des autres : une distance, une *clarté*. « La *claritas*<sup>85</sup> dans l'espace, comme la langue dans l'air, sont toutes deux des substances invisibles qui *accordent ce qu'elles distinguent*. La *claritas* est ce "milieu" qui permet au corps de surgir dans le lieu, qui les délinéine puis qui les illumine<sup>86</sup>. » Ainsi le soi se *pro-jette-t-il* dans l'espace : dans la *clarté*, le soi révèle sa présence, expose ses lignes et émet un son qui parcourt l'espace à la recherche d'un autre, pour former un *accord*.

---

<sup>84</sup> Expression tirée d'un titre de Pascal Quignard (Pascal Quignard, *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Paris, Arléa, coll. « Arléa-Poche », 2015, 79 p.), qui rappelle les propos de Rilke : « Plus il y a de solitaires, plus solennelle, émouvante et puissante est leur communauté. » dans Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, Paris, Allia, 2008, 43 p.

<sup>85</sup> Mot latin signifiant *clarté* en français.

<sup>86</sup> Pascal Quignard, *La suite des chats et des ânes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Archives », 2013, p. 35.

Et cet accord, qui résonnera dans l'oreille de l'écrivain, donnera naissance à des émotions et à des images, voire à des scènes, mais certes, à des *voix*.

\*

Dans l'écriture, je cherche des voix; des voix éraillées, des voix qui craquent. Je veux écrire des yeux profonds qui parlent fort, des mains marquées par le temps ou les blessures, des mains sales ou usées. Je veux entendre des souffles, qu'ils soient dans le froid des hivers ou emmêlés dans la rencontre des corps; écouter la nudité des corps en pleine rencontre. Je cherche des collisions; je veux rencontrer l'Autre dans le plus brut de ce qu'il peut être, et l'écrire. Je cherche les frottements, les bruits et les marques, et le silence entre ceux-ci. Je cherche la chute, la perte, les manques; je cherche l'expérience, la présence; je cherche les lignes de fuites; je cherche à suivre la ligne de mes failles.

J'ai écrit des textes présentant des personnages à vif, usés par des amours abrasifs, par des espoirs destructeurs; des personnages en contact avec leur propre ruine, avec leur vulnérabilité. Ce qui m'intéresse dans ces êtres à l'armure fragile mais à l'essence forte est ce chant, cette voix qu'ils font naître, cette lumière qu'ils dégagent dans leur noirceur; leur présence. Ces êtres donnent l'impression qu'ils grincent, qu'ils sont constamment pris dans un frottement entre deux choses. Il y a en eux quelque chose comme une ruine rappelant ce qu'ils ont été et à partir de laquelle il peut encore advenir quelque chose. Dans les ruines et leur dégradation se trouve le passage du temps comme frottement, érosion. Il y a dans cette perte un possible, un devenir.

XXXVII  
POINT D'ORGUE

Sur les berges d'un lac, j'aime à lancer des cailloux au bout de mes bras, deux à la fois, regarder les remous qu'ils créent sur la surface lisse de l'eau et, en les observant attentivement, identifier l'endroit exact de leur croisement, le lieu de leur rencontre, son point de fuite.

De nos êtres, je cherche à faire des ronds dans l'eau.

XXXVIII  
JUSTESSE

Au Admiralpalast de Berlin, Damien Rice offre un spectacle solo. Je suis assis au balcon, sous un immense lustre à pampilles. La scène est nue; il n'y a qu'un mur d'éclairage installé à l'arrière, seule source lumineuse pour éclairer l'artiste et sa guitare. Le dépouillement de la scène reflète celui de Rice, qui présente ses chansons dans une sobriété émouvante. Alors qu'il amorce la finale d'une pièce, une émotion plus grande que lui prend son corps et, dans la montée vocale finale, sa voix craque et offre une note fausse, presque atonale, mais criante de justesse; toute la sensibilité d'un homme dans une voix, comme une fragilité incontestable, offerte sans artifice à une salle bondée, à une foule à l'écoute. Un silence suit la note, un silence plus qu'opaque, flottant entre lui et le public. Des larmes emplissent mes yeux; une authenticité profonde a traversé le langage.

XXXIX  
SUR LA FRÉQUENCE DU CORPS

Debout près des grandes fenêtres de la salle à manger, ma mère tient dans ses bras sa petite-fille, la fille de mon frère. La tête de l'enfant est appuyée contre l'épaule de ma mère et ses yeux foncés disparaissent momentanément derrière ses paupières; la petite lutte contre le sommeil. À voix basse, ma mère chante une berceuse pour ralentir la course de son regard curieux. Sa voix claire pointe sur les notes hautes et devient plus grave, s'élargit dans les basses, et son chant berce autant mon corps d'adulte, assis près d'elles, que celui de ma nièce. L'écoutant attentivement, je reçois sa douceur en plein corps.

La voix de ma mère a été ma première caresse.

\*

D'aussi loin que je me souvienne, ma mère a toujours tricoté. Des vestes ou des chandails, en jacquard, en jersey ou en point de croix, ou encore avec des torsades et des croisements. Elle tricote à deux ou trois broches, ou encore à la broche circulaire. Elle compte les rangs et elle écrit des colonnes de chiffres sur ses feuilles lignées pour s'assurer de bien suivre le patron. Ma mère suit les plans, les directives, sauf lorsque je lui demande de ne pas le faire : *Je voudrais un foulard, irrégulier; j'aimerais que tu alternes les points et que tu louses les mailles; c'est beau, je trouve, quand c'est lousse.* Ma mère a toujours tricoté serré, dans une tension forte qui rend le tricot bien égal. Même dans ses premiers ouvrages, qu'elle garde rangés dans un coffre de cèdre, on remarque la régularité de son travail. Ma mère travaille rigoureusement; elle aime le travail bien fait. Lorsqu'elle m'a montré ces tricots de jeunesse, elle en a évidemment souligné les quelques défauts, naturellement liés à l'inexpérience; elle avait à peine vingt ans, c'était son premier chandail, le premier qu'elle a offert à mon père. Depuis, elle emmaillote la famille; c'est là un de ses plaisirs.

\*

Enfant, après le bain, je me blottissais contre elle sur le sofa, au sous-sol, et ensemble nous regardions les émissions du soir à la télévision. Leur contenu m'était égal. Ce qui m'importait était de sentir sa présence, l'odeur citronnée de sa peau démaquillée, la fraîcheur de ses joues contre mes baisers d'enfant. Je souhaitais que ce moment près d'elle s'étire pour retarder l'heure du coucher. J'imaginai que la douce flanelle de son pyjama devenait un grand drap dans lequel je me serais emmitouflé, et que le sofa se transformait en lit, le mien, pour que je puisse dormir près d'elle, avec pour berceuse les voix des personnages des émissions qu'elle regardait.

À l'arrivée du froid, certains soirs d'automne, je descendais l'escalier pour aller la rejoindre et je trouvais la place près d'elle déjà occupée par un grand sac brun rempli de pelotes de laine, de papiers, de notes manuscrites et de tiges de fer, et sur ses jambes était étalé un tricot. Résigné, je m'installais sur le deuxième sofa et je l'observais : ses longs cheveux foncés noués derrière la tête, les quelques mèches rebelles qui tombaient sur ses joues, son regard sérieux et sa bouche serrée, signe d'une grande concentration; elle gardait la tête penchée sur son travail en cours, levait à l'occasion les yeux vers le téléviseur ou vers moi en disant *ce ne sera pas très long, j'ai bientôt fini*. Elle comptait les rangs, annotait le patron posé sur la table devant elle et notait quelques informations dans son cahier pour la poursuite de son travail. Il arrivait, de temps à autre, qu'elle explique à voix haute ce qu'elle devait faire, en me lançant des coups d'œil complices; *une maille à l'endroit, une maille à l'envers, on change de rang*. Cela m'impressionnait : un seul fil tressé à l'aide de broches, qui devenait un vêtement, un accessoire, une couverture. La laine devenait des mailles, et les mailles devenaient des points de tricot; les rangs se répétaient, s'attachaient les uns aux autres; ses mains bougeaient, traçaient parfois des courbes dans les airs en enroulant la laine autour des broches, qui cliquetaient l'une contre l'autre. Elle tricotait, mais surtout, à mes yeux, elle créait un rythme, une musique.

\*

Ma mère a longtemps souhaité apprendre le piano. J'avais peut-être trois ans lorsqu'elle s'est offert un clavier, un Casio de soixante-six notes, et qu'elle a commencé à suivre des cours auprès d'une femme du quartier. Ayant grandi au son de l'accordéon et de l'orgue électrique de son père, elle avait envie de remplir elle aussi la maison de musique. Elle pratiquait le soir, après nous avoir couchés, mon frère et moi, et dans la noirceur de la chambre, je m'endormais au son des gammes et des pièces pour débutants.

J'ai été immédiatement attiré par son clavier. J'ai commencé à pianoter sur l'instrument à mon tour et rapidement, j'ai appris par moi-même, à l'oreille, les *Frère Jacques*, *Ah! Vous dirai-je, maman?* et *Au clair de la lune* que ma mère avait maîtrisés au fil de ses leçons. Voyant l'évidence de mon potentiel musical, ma mère a cessé de suivre des cours et m'a inscrit dans une école de musique.

C'est sur son clavier que j'ai découvert mon oreille musicale, et c'est au son de sa voix et de ses encouragements que j'ai pratiqué, jusqu'à l'adolescence, le solfège, les gammes et la musique classique. Ma mère a été mon cadre, m'a appris la rigueur. Grâce à elle, j'ai appris le piano; j'ai rempli la maison de lignes mélodiques, j'ai imprégné mon corps de musique.

\*

Ma mère est de celles dont les yeux s'illuminent lorsqu'on parle de voyages, et qui se projettent dans les paysages en regardant des photos. Elle rêve de la Toscane, de ses prés colorés, du soleil de l'Italie et du parfum des tomates séchées. Elle rêve de la lenteur des pays où l'on prend le temps de vivre et du vent de la mer sur son visage. Ma mère rêve; elle n'a encore jamais pris l'avion.

À l'aéroport de Montréal, avant mon départ, ma mère m'a dit *je trouve que tu as beaucoup de courage, pour partir seul aussi longtemps*. J'ai répondu que je me sentais bien peu courageux, à quelques heures du décollage... Elle a insisté : *je sais que tu l'es*. J'ai porté ses mots en moi, comme sa voix, tout au long de mon voyage, comme une caresse sur le cœur qui m'a donné confiance, les jours où je n'en avais plus.

\*

Je crois qu'il y a dans la voix d'une mère une vibration imperceptible rappelant à la mémoire du corps les berceuses de l'enfance, la présence chaude du corps maternel, un parfum de calme; je crois que la voix d'une mère vibre sur la même fréquence que le corps et l'ouvre aux sens, aux choses, le rassure et lui donne foi en l'autre.

Écrire consiste pour moi à me rapprocher le plus possible, à chaque fois, de cette impression, de cette vibration. J'écris sur la fréquence du corps.

XL  
GÉOBIOGRAPHIE

« Partir, s'évader, c'est tracer une ligne<sup>87</sup> », écrivent Gilles Deleuze et Claire Parnet.

Je l'ai fait, plus d'une fois. Je suis parti, j'ai foulé le sol de près d'une dizaine de pays sur deux continents. J'ai écouté des langues étrangères, humé des parfums inimitables, des mélanges d'épices, de fleurs ou d'arômes surannés. Je me suis baigné dans les mers, j'ai touché l'océan des pieds et j'ai respiré la hauteur des montagnes. Toutes ces expériences se côtoient dans mon corps, en sa mémoire, et forment un tout, en dépit des années de distance qui les séparent, des lieux où elles se sont déroulées et des gens qui y étaient présents. Ces expériences participent à la construction d'une même personne, d'un même corps, d'un même mouvement de pas.

Tous mes voyages sont nés de la même volonté : une curiosité de l'autre et de l'ailleurs, l'envie de rencontrer les gens et leur pays, mais également de me rencontrer moi, ou cet autre en moi qui me reste encore inconnu, caché sous toutes ces couches d'êtres qui me constituent. J'ai toujours cru que je découvrais dans la rencontre de l'autre des parties de moi, comme si l'autre avait le pouvoir de m'ouvrir et de laisser sortir un filament d'être pour le faire briller sous mes yeux : *il y a ça en toi, tu le sais?*

Chacune des rencontres marquantes de mes voyages m'a poussé à me demander ce qui la rendait si importante : était-ce l'ailleurs, le hasard de la rencontre, le voyage lui-même, ou bien l'accueil que je réservais à ces moments? Je me rends compte, désormais, que c'est une question de profondeur et d'ouverture, en somme, une question de présence. Ces rencontres sont arrivées sans que je ne les attende ni les espère, comme des courbes sur ma route me détournant de mon but initial. Je les ai vécues comme des passages traversés pour revenir à la base – *pour faire surface*. Elles m'ont fait voir mon horizon d'un angle jamais envisagé auparavant. Dans la rencontre du monde et dans l'union de mon corps, de l'espace et de

---

<sup>87</sup> Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, op. cit., p. 47.

l'autre, j'ai permis à ces rencontres, grâce à l'attention que je leur ai portée, d'atteindre la profondeur de l'instant.

\*

Je rencontre les lieux comme je rencontre les gens. Ce sont pour moi des personnes de divers genres et âges. Ils m'offrent, à mesure que je les explore, un peu de leur histoire, de leur personnalité. « Les lieux sont des visages<sup>88</sup> », écrit René Lapierre, et j'ajoute : les lieux sont aussi des corps. Ils viennent à ma rencontre, m'entourent, m'enserrent parfois; ils se meuvent en moi comme moi en eux. Je les marche, les frôle, les regarde, les écoute; je cherche à les connaître, à dialoguer avec eux; chacun de mes pas telles des paroles partagées, murmurées pour eux, et un peu pour moi, aussi.

J'imagine mes pas sur une carte en une suite de points, formant ensemble une immense ligne continue, comme la trace de mes détours et de mes errances; une ligne de vie. Cette carte, elle se retrouve en fait morcelée dans mes carnets. Sur chaque page, elle prend la forme de l'empreinte de ces villes, de ces pays et de ces pas marchés sur les terres de l'ailleurs, tout autant qu'en mes propres terres, intérieures. Dans *Géographie de la mémoire*, Philippe Le Guillou expose l'idée qu'on se raconte à travers les paysages par « leur constellation morcelée », par ce « qui les relie<sup>89</sup> »; on traverse la vie de l'individu qui les parcourt, comme une forme de *géobiographie*.

À la lumière de ces propos, je me dis que sans doute il y avait, en arrière-plan de ces villes et de ces pays visités, les lieux de mon enfance, de mon adolescence, les paysages de mon passé, comme des histoires écrites à même mon corps que j'apprenais à lire un peu plus, un peu mieux, à chacun de mes pas.

J'ai certes vécu l'expérience du mouvement de l'extérieur – le corps rencontre le monde dans sa chair – mais le mouvement s'infiltré par les failles de l'individu et finit par se vivre

---

<sup>88</sup> René Lapierre, *Renversements : l'écriture-voix*, *op.cit.*, p. 51.

<sup>89</sup> Philippe Le Guillou, *Géographies de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016, p. 18.

tout autant de l'intérieur; il entraîne l'individu à explorer, à lire le revers du corps et à y rencontrer sa mémoire. Par l'expérience du mouvement, j'ai pris conscience de mon corps et j'ai découvert qu'en lui dialoguaient le voyageur, l'amant, l'amoureux, le musicien, l'écrivain et l'homme que je suis. Ce mouvement, cette traversée des territoires géographiques comme biographiques, je l'ai écrit, je l'ai écrite. À chacun de mes pas, j'ai tracé ma ligne, j'ai entendu ma voix.

Je considère donc ce mémoire comme un *prélude*. Il a ouvert ma démarche et m'a préparé à ce qui le suivra. Or, sachant que la réflexion sur l'écriture est l'objectif premier de l'écriture de ce mémoire, je précise que ce n'est pas par défaut de pensée si je n'ai pas approfondi davantage cette réflexion, mais bien parce qu'elle m'a habité durant tout le processus. L'écriture m'a travaillé organiquement; elle s'est imposée à moi, s'est infiltrée dans la trame même de celui que je suis. Elle a occupé mon corps et ma pensée et, pour ces raisons, je n'ai pas été en mesure de la détacher de moi. L'écriture reste en moi; elle est présente dans chacun de mes pas, dans chacun de mes gestes, dans chacune de ces pages. Elle traverse ce mémoire comme une *mélodie de l'arrière-plan*<sup>90</sup>, sous-tendue dans chacun des fragments.

En ce sens, maintenant que j'ai quitté la Köthenerstraße et que je suis de retour dans mon atelier, alors que ces voyages et leurs apprentissages s'entremêlent en mon corps devenu palimpseste, alors que j'ai transformé leur musique en écriture et que mon histoire s'est déposée sur le papier, je pense qu'aujourd'hui je peux le dire : chaque fois que je dis *écrire*, j'ai l'impression que je pourrais parler, tout autant, de *vivre*.

---

<sup>90</sup> Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit., p. 36.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages et œuvres cités :

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, 377 p.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard; Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 2009 [1980], 192 p.

BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire ; suivi de Edward Fuchs, le collectionneur et l'historien ; et de Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2013, 195 p.

BESSE, Jean-Marc, *Habiter : un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013, 250 p.

BRASSARD, Denise, *L'épreuve de la distance : proses et poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, 173 p.

BROOK, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, 183 p.

BOUVIER, Nicolas, *L'usage du monde*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot : voyageur », 2008 [1940], 418 p.

CHARMELOT, Dominique, *Les anges de Carpaccio*, Paris, Éditions des Femmes, 1979, 219 p.

COLLOT, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, 263 p.

DANHAUSER, Adolphe, *Théorie de la musique : édition revue et augmentée*, Paris, Éditions Henry Lemoine, 1996 [1994], 171 p.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien : arts de faire, t.1*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990, 349 p.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Dialogues », 1977, 177 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Le danseur des solitudes*, Paris, Minuit, 2006, 186 p.

———, *Écorces*, Paris, Minuit, 2011, 73 p.

FINKIELKRAUT, Alain, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1988, 200 p.

JACOB, Suzanne, *Comment, pourquoi?*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2002, 84 p.

LAPIERRE, René, *Figures de l'abandon*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, 97 p.

———, *L'Atelier vide*, Montréal, Les Herbes rouges, 2003, 149 p.

———, *Renversements : l'écriture-voix*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, 161 p.

LE BRETON, David, *La saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Traversées », 2006, 456 p.

———, *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Éditions Métailié, coll. « Suites », 2012, 166 p.

LE GUILLOU, Philippe, *Géographies de la mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2016, 293 p.

LEVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 1990, 347 p.

———, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadriges », 1991, 91 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1963, 360 p.

———, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, 211 p.

NANCY, Jean-Luc, *58 indices sur le corps; et, Extension de l'âme*, Québec, Nota

Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2004, 121 p.

—————, MONNIER, Mathilde, DENIS, Claire, *Allitérations : conversations sur la danse*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2005, 149 p.

NOVARINA, Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 2010, 285 p.

—————, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2011, 188 p.

PEREGALLI, Roberto. *Les lieux et la poussière : sur la beauté de l'imperfection*, Paris, Arléa, 2012, 172 p.

QUIGNARD, Pascal, *La suite des chats et des ânes*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, coll. « Archives », 2013, 147 p.

—————, *Sur l'idée d'une communauté de solitaires*, Paris, Arléa, coll. « Arléa-Poche », 2015, 79 p.

RILKE, Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, Paris, Allia, 2008, 43 p.

ROBIN, Régine, *Un roman d'Allemagne*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2016, 285 p.

STEINER, George, *Réelles présences : les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991, 286 p.

WARREN, Louise, *Interroger l'intensité : essais*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 2009 [1999], 186 p.

### **Ouvrages consultés :**

AUGÉ, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1992, 149 p.

—————, *Le temps en ruines*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2004, 134 p.

BAUSCH, Pina. *Café Müller, une pièce de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2010, 96 p.

BONNEFOY, Yves. *Lieux et destins de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX<sup>e</sup> siècle », 1999, 278 p.

BOUVET, Rachel et François FOLEY (dir.), *Pratique de l'espace en littérature*,

Figura : centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol.7, 2002, 226 p.

BRASSARD, Denise. *La sagesse de l'ours*. Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2017, 204 p.

BUTLER, Judith, *Vie précaire : les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, 156 p.

———, *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, 220 p.

DEBRAY, Régis, *Éloge des frontières*, Paris, Gallimard, 2010, 96 p.

DELISLE, Michael, *Fontainebleau*, Montréal, Les Herbes rouges, 1980, 124 p.

DERRIDA, Jacques, *Feu la cendre*, Paris, Des Femmes, 1987, 64 p.

———, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, 141 p.

———, BRAULT, Pascale-Anne, NAAS, Michael, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003, 413 p.

———, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014, 436 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001, 156 p.

———, *Gestes d'air et de pierre : corps, parole, souffle, image*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, 84 p.

———, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, 141 p.

DORION, Hélène, *Sous l'arche du temps : essai*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003, 85 p.

ERNAUX, Annie, *L'écriture comme un couteau : entretien avec Frédéric-Yves Jeannet*, Paris, Stock, 2003, 156 p.

FOUCAULT, Michel, *Le corps utopique; suivi de Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, 61 p.

GENET, Jean, *Le funambule*, Paris, Gallimard, coll. « L'Arbalète », 2010, 43 p.

JACOB, Suzanne, *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, 147 p.

———, *Histoires de s'entendre*, Montréal, Boréal, 2008, 146 p.

LACROIX, Sophie, *Ce que nous disent les ruines : la fonction critique des ruines*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 2007, 318 p.

LAPIERRE, René, *L'entretien du désespoir : essai sur l'affolement*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, 106 p.

LE BRETON, David, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, coll. « Suites », 2000, 176 p.

———, *Éclats de voix : une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2011, 293 p.

LEVESQUE, Nicolas, MAVRIKAKIS, Catherine, *Ce que dit l'écorce*, Montréal, Nota Bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2014, 169 p.

MASSOUTRE, Guylaine, *L'atelier du danseur*, Montréal, Fides, coll. « Métissages », 2004, 270 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 531 p.

———, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus philosophie », 2006, 158 p.

PONTALIS, J.-B., *Fenêtres*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, 174 p.

ROBIN, Régine, *Berlin chantiers : essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2001, 445 p.

———, *Mégapolis*, Paris, Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2009, 398 p.

UGUAY, Marie, *Journal*, Montréal, Boréal, 2005, 332 p.

WARREN, Louise, *La vie flottante : une pensée de la création*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2015, 160 p.

WINNICOTT, Donald Woods, *La capacité d'être seul*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015, 108 p.

**Articles :**

PONZIO, Augusto, « Corps, langage, et altérité chez Emmanuel Levinas », *Semiotica*, vol 2004, no 148, 2006, p.137-151.

VINOT, Frédéric, « Eurydice deux fois perdue : voix et deuil », *Essaim*, vol. 1, n°. 32, 2014, p. 61-70.

**Œuvres de création :**

BARBARA, « La solitude », *Le Mal de vivre* [Disque vinyle, mono, 33 tours], 1964, Philips, P 77859.

COHEN, Leonard, « Anthem », *The Future* [Disque compact audio], 1992, Columbia, CK 53226.

Daniel Léveillé Danse, *La pudeur des icebergs*, Chorégraphie de Daniel Léveillé, Montréal, La Chapelle Scènes Contemporaines, 17 décembre 2016.

Daniel Léveillé Danse, *Solititudes duo*, Chorégraphie de Daniel Léveillé, Laval, Maison des arts de Laval, 26 janvier 2017.

Daniel Léveillé Danse, *Quatuor tristesse*, Chorégraphie de Daniel Léveillé, Montréal, Festival TransAmérique, 30 mai 2018.

DALDRY, Stephen, *The Hours*, USA, Paramount Home Entertainment, 2002, 114 min.

Tanzteater Wuppertal Pina Bausch, *Café Müller/Le Sacre du printemps*, Chorégraphie avec l'orchestre du CNA (Le Sacre du printemps), Ottawa, Centre national des Arts, 27 septembre 2017.

**Site internet :**

Daniel Léveillé Danse, *Daniel Léveillé Danse sur Vimeo*, 2012, en ligne, <<http://vimeo.com/danielleveilledanse/>>, consulté le 13 mai 2018.