

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ICI
SUIVI DE
LIEUX D'ÉCRITURE, ÉCRITURE DES LIEUX

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
KARINE LÉGERON

JUIN 2020

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

La rédaction d'un mémoire de maîtrise est une entreprise longue et souvent solitaire, mais dont l'aboutissement repose sur l'appui et la bienveillance de nombreuses personnes ou organisations. Je tiens à remercier :

- le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds de recherche du Québec, société et culture (FRQSC) pour le précieux appui financier qu'ils m'ont apporté.

- Denise Brassard, ma directrice, pour sa rigueur intellectuelle, son écoute et sa sensibilité. Ses écrits et ses réflexions sur l'essai et sur les liens entre mémoire et création m'ont accompagnée tout au long de ma maîtrise.

- Rachel Bouvet, pour m'avoir ouvert les portes de la Traversée – Atelier de géopoétique, et celles de plusieurs de ses cours. L'écouter parler de littérature et géographie, de sémiotique de l'espace et de géopoétique de l'immensité a assurément nourri mes réflexions.

- André Carpentier, pour son oreille attentive et ses conseils judicieux.

- Les employés de soutien du Département d'études littéraires de l'UQAM, qui font rouler la machine et que l'on ne remercie jamais assez.

- Mes collègues étudiants pour les innombrables discussions qui, enflammées, échevelées ou terre-à-terre, ont fait avancer le schmilblick. Je remercie particulièrement Augustin Charpentier, Gaëlle Jan, Catherine Fortin, Carole Meyer et Maude Pilon.

- Les Traverséennes et Traverséens pour leur gentillesse, les ateliers nomades et le ti-punch.

- Et enfin, Rodolphe, pour sa capacité à me soutenir avec un enthousiasme sans failles dans mes aventures les moins raisonnables. Celle-ci était un peu folle; le meilleur est à venir.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iv
PREMIÈRE PARTIE : ICI.....	1
KEREVNED.....	2
MONTRÉAL.....	19
BELLE-ÎLE-EN-MER.....	34
A COSTA DA MORTE.....	49
DEUXIÈME PARTIE : LIEUX D'ÉCRITURE, ÉCRITURE DES LIEUX.....	63
INTRODUCTION.....	64
PRATIQUES DE L'ESPACE.....	68
1.1 Faire l'expérience de l'espace.....	68
1.2 La géopoétique : le champ du grand travail.....	73
1.3 Théories du paysage.....	76
ÉCRITURE GÉOLOCALISÉE.....	86
2.1 Écriture géopoétique.....	86
2.2 Création <i>in situ</i>	89
2.3 Mémoire des lieux.....	95
L'ESPACE DANS LE TEXTE.....	103
3.1 Stratégies scripturales : l'exemple des récits de voyage.....	104
3.2 Espace, nouvelle et fiction.....	108
3.3 Laisser parler.....	115
CONCLUSION.....	125
BIBLIOGRAPHIE.....	128

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation porte sur les liens entre lieu, écriture et texte, et invite à réfléchir aux façons dont un lieu influence tant le processus de création que l'œuvre elle-même.

Le premier volet de ce mémoire, intitulé *Ici*, est composé de quatre nouvelles de fiction campées dans quatre situations territoriales différentes : le lieu d'enfance; le lieu de vie; un lieu déjà visité mais peu connu; un lieu inconnu et découvert au moment de l'écrire. Ces quatre lieux ont été choisis en raison des degrés de connaissance et de familiarité différents qu'ils permettent d'expérimenter : de celui que l'on pourrait considérer comme le plus familier jusqu'au plus étranger. Afin d'exacerber la composante spatiale, de permettre aux lieux de s'exprimer pleinement et de prendre une place prépondérante, les textes ont été produits dans un contexte de création *in situ*. Ainsi, le volet création a été conçu comme une sorte de laboratoire dans lequel ont été menées des expériences d'écriture géolocalisée visant à voir les lieux à l'œuvre. Cette approche empirique a permis d'explorer différentes approches de l'espace ainsi que d'observer leurs effets sur le processus créatif et le texte lui-même.

Le volet réflexif, intitulé *Lieux d'écriture, écriture des lieux*, cherche à faire dialoguer théorie et pratique artistique. Il se propose d'analyser les expériences menées dans ce laboratoire et de les mettre en relation avec des cadres théoriques et des réflexions d'auteurs ayant pensé leur rapport à l'espace. Par une réflexion en trois temps articulée autour des pratiques de l'espace, de l'écriture géolocalisée et de l'inscription de l'espace dans le texte, il cherche à mieux cerner notre rapport aux lieux et à comprendre de quelle(s) manière(s) l'écriture participe de ce rapport et y contribue. La géopoétique, la phénoménologie, les théories du paysage et les récits de voyage ont grandement nourri cette réflexion, qui a également puisé du côté des sciences cognitives et des pratiques en arts plastiques.

Mots clés : recherche-crédation, écriture, phénoménologie, géopoétique, paysage, espace, création *in situ*, mémoire, nouvelles, fiction.

PREMIÈRE PARTIE

ICI

KEREVNED

Vingt ans. Oui, vingt ans, exactement.

La voiture est garée, moteur éteint, en haut du chemin de terre qui descend vers la ria. Le ciel bas et gris est chargé de nuages de pluie presque noirs et donne au ruban de la rivière des reflets bleu vert. Il pleuvra tout à l'heure, sans doute au changement de marée, le vent se lèvera puis se déchaînera, les giboulées balaieront les rochers en suivant le chenal, et le temps de l'ondée, la ria deviendra un torrent d'émeraudes que le courant parsèmera de moutons blancs. L'équinoxe d'automne est prodigue en tableaux saisissants. Mais pour l'heure, tout est calme. C'est marée basse, étale. Les rochers sont découverts et l'estran s'étend loin, presque jusqu'au chenal. Dans la vasière, un homme cherche des vers, des bouzous gras qui saignent abondamment quand on les pique et des gravettes fragiles qui se tortillent comme des anguilles et se cassent parfois en tentant de filer entre les doigts. Serrée entre les mains, la fourche répète son travail méthodique : piquer, s'enfoncer, retourner. L'homme scrute puis se penche, plonge les doigts dans la boue grise, en retire un ver qu'il jette dans son seau, et qui lui servira d'appât, cet après-midi ou demain.

Je siffle nerveusement, assise dans la voiture dont j'ai coupé le moteur. En contrebas, dans la vasière, l'homme ramasse des vers et soudain je sens l'odeur âcre de la vase sur mes doigts, puis celle, un peu ferreuse du sang séché des vers, après que l'hameçon a transpercé leur corps. Dans la vasière, l'homme ramasse des vers, j'ai huit ans et je pêche. L'odeur est là, partout, et avec elle, tout un pan de mon enfance. Puis, aussi subitement qu'elle est apparue, l'odeur s'évanouit et il ne reste rien que celle, un peu écœurante, de l'habitacle neuf et aseptisé de la voiture de location. Il ne reste rien qu'une femme observant un homme posé sur l'estran.

Fermer les yeux, les serrer fort et rappeler le souvenir n'y change rien : l'instant, fugace, a disparu.

Gamine, j'allais pêcher au bout de la roche, cette langue de rochers qui avance dans la ria, sur la gauche de la vasière, et n'est accessible qu'à marée basse. Pendant les week-ends et les vacances, mes journées étaient rythmées par l'horaire des marées et leur coefficient. Parfois, le matin, je partais avant même que mes parents soient levés. Ma canne dans une main, le seau contenant les vers ramassés la veille dans l'autre, je marchais dans les rochers jusqu'au bout de l'avancée. Mes pieds connaissaient chaque pierre branlante, chaque flaque d'eau, les fissures où se cachaient les plus gros crabes et les plus belles anémones. Quand j'avais faim, je décollais une bernique avec mon couteau, ou j'avalais quelques crevettes après leur avoir arraché la tête, parce que je n'aimais pas sentir leurs antennes me chatouiller la langue. Je passais des heures, des journées, à lancer dans le courant du chenal, à taquiner la vieille ou le labre, à guetter la perche ou le carrelet, à espérer le bar qui ne venait jamais s'accrocher au bout de ma ligne.

À travers le pare-brise, mes yeux fouillent le paysage à la recherche de repères. Tout à gauche, le Pont-Lorois, piles de granit, portiques de béton et câbles d'acier, enjambe la rivière et ferme la perspective. Même de loin, sa stature impressionne. Sa hauteur... Un... Deux... Trois... Mes parents m'ont longtemps interdit de passer en dessous, en bateau ou à la nage : les berges, en se resserrant, accélèrent le courant et créent des vortex dont la seule évocation suffisait à me faire frôler la noyade. Je m'imaginai prise dans un maelström qui me conduisait tout droit au fond du chenal et me gardait là jusqu'à la fin des temps. La nuit, je rêvais de mon corps flottant entre deux eaux, perdu à jamais. Les monstres de mon enfance ressemblent à des vortex affamés cachés entre les piles d'un pont. Il a été repeint je crois, je me rappelais le tablier vert et le voilà devenu blanc. Un... Deux... Trois... Nous comptions les secondes entre le moment où nos pieds quittaient le tablier et celui où ils frappaient l'eau, anticipant la douleur fulgurante qui traverserait nos corps adolescents, de la plante des pieds jusqu'au sommet du crâne, en même temps que nous nous enfoncerions dans les profondeurs, persuadés que ce plongeon insensé serait le dernier, que nous avions joué trop souvent, nargué les abysses avec trop de morgue et que cette fois, la ria nous enlacerait de ses grands bras pour nous noyer. Mais toujours nous remontions et refaisions surface, les pieds en sang et les poumons en feu, sonnés et nauséux de trouille, bientôt hilares et fiers comme si nous avions vaincu la mort. Il fallait

être fous; nous étions jeunes et aimions vivre nos terreurs. À droite du pont, la ria longe des parcs à huîtres, des landiers et des champs d'herbes folles qu'aucune vache ne vient plus brouter depuis que le dernier fermier est mort. Ensuite, elle fait un grand coude, passe devant la maison cachée là-bas au bout du chemin de terre, et contourne le bout de la roche. La marée basse a découvert la vasière et les rochers, leur base noire scintillante de goémon mouillé, leur sommet gris granit décoré de lichen jaune et de fientes de goélands. Plus loin, le ruban bleu-vert du chenal parsemé des bouées des corps-morts et des casiers serpente entre les îlots et les hauts-fonds, véritable dédale qui génère là aussi de dangereux courants et des tourbillons. Près de l'île bossue, trois kayakistes attendent en pagayant mollement dans l'eau trop sage que le courant s'inverse et que la mer remonte; dans une heure, ils seront dix à se mesurer aux sauts et à jouer à disparaître sous le tumulte des flots. Plus à droite encore, la ria s'élargit et continue vers le petit port de Saint-Cado, derrière lequel elle disparaît. D'ici, j'aperçois le clocher de la chapelle et je devine les maquettes de bateaux suspendues dans la nef, le tombeau du Saint, bloc de granit percé d'un trou dans lequel on entend la mer si on y met la tête, le tronc où je n'ai jamais glissé un sou et les flammes vacillantes des cierges, deux francs le petit, cinq le grand, ces flammes qui dansent dans les yeux bleus de ma mère alors que sa voix chuchote à mon oreille que cette chapelle est lugubre quand dehors il fait gris, il faudrait les allumer tous, oui, tous, aide-moi veux-tu ma chérie. Sur toute sa longueur, d'Étel à l'embouchure jusqu'à Locoal-Mendon tout au fond, la ria est parsemée d'îles. Certaines, rares, sont habitées – ou du moins, une maison s'y dresse-t-elle, ses fenêtres ouvertes quelques semaines par année –; d'autres gardent les traces d'une ancienne exploitation ostréicole, une cabane et un vivier, mais la plupart sont désertes, abandonnées aux baccharis qui les envahissent graduellement. L'île aux lapins et l'île creuse devant la maison, l'île à Marie et l'île aux sternes plus loin vers le fond de la rivière. Ces îles, ces lieux ont tous un nom breton. Je les ai sus. Je ne les connais plus. À travers le pare-brise, mes yeux réapprennent le paysage. Toutes ces choses transformées en vingt années. Comment distinguer ce qui a changé de ce que j'ai oublié?

Je suis arrivée hier. Le voyage a été encore plus long et pénible que dans mon souvenir. Le vol transatlantique et puis le train, la fatigue du décalage horaire, les paupières qui se ferment et la tête qui dodeline, les cafés dégueulasses du wagon-restaurant, la gare d'Auray pleine de courants d'air où plus personne ne m'attend. Le loueur de voitures a voulu savoir

combien de temps je garderais le véhicule; qu'est-ce que j'en sais, moi? Ma réponse a été un peu sèche, c'est stupide, il n'y est pour rien, le pauvre, si je suis là. La route n'a pas changé, en dehors des ronds-points et des horribles zones commerciales qui se succèdent maintenant sans discontinuer jusqu'au village, lui aussi inchangé, mais pourtant différent : l'église, la place de la mairie, le tabac où j'achetais mes Lucky Strikes en priant pour que le buraliste n'en dise rien à mon père quand il viendrait faire son tiercé le dimanche matin, la boulangerie, la maison des grands-parents que les nouveaux propriétaires ont couverte de crépi beige, celle de l'oncle Georges qui doit être mort lui aussi, l'embranchement pour quitter la départementale un peu avant le Pont-Lorois, le hameau de Kerisperm, la ferme des Guyonvarc'h transformée en appartements de vacances, la bicoque des Troadec couverte de vigne vierge, la grande maison des Parisiens, les Vionnay, totalement décrépite alors qu'elle nous impressionnait tant avec son escalier extérieur et ses haies impeccablement taillées. Sont-ils tous décédés? Sont-ils partis? Leurs enfants, mes anciens amis, ont-ils pris leur place? Tous les volets étaient fermés, le hameau des courses en vélo et des chamailleries était désert et silencieux. On n'entendait que le chant d'un merle posé sur le muret entourant le jardin que le vieux Jaouen entretenait si méticuleusement et que les mauvaises herbes ont envahi; un chat roux, tapi derrière une touffe de chardons, guettait l'oiseau. Hier déjà, je suis venue jusqu'en haut du chemin de terre qui descend vers la ria et j'ai arrêté la voiture. Une fois le moteur coupé et les vitres baissées, l'odeur d'iode, oubliée, a assailli mes narines et le bruit de la ria a empli l'habitacle, cette espèce de souffle, constant, qui ressemble au bruit du vent dans les arbres. La respiration de la mer. Ce bruit dont je mesure combien il m'a manqué lorsque je le retrouve. Au bout du chemin : le portail, le jardin, l'arbre qui a grandi et dont le feuillage, plus dense et plus haut, dissimule totalement la maison; la maison que je ne voyais pas, mais que j'imaginai sans peine. Là, juste là, derrière l'arbre, au bord de la ria. Kerevned.

Kerevned. Ce toponyme n'existe sur aucune carte ni dans aucun registre cadastral, il ne fait pas partie du jargon local, mais c'est le nom de ce lieu pour moi, celui que je lui ai donné quand il m'a fallu partir, un nom secret qui m'a permis de l'emmener partout et de le faire surgir à l'envi, trois syllabes murmurées, un paysage qui se dessine et m'envahit. Me remplit. En breton, « Kêr » signifie maison, foyer; le *home* anglais. Kerevned, c'est mon chez moi.

Hier, je ne suis pas descendue en bas du chemin de terre. Je n'irai pas, aujourd'hui non plus. Demain, peut-être. Quand je serai prête, j'irai au bout du chemin, je traverserai le jardin jusqu'au bord de l'eau. Il y a là ce rocher debout, dressé comme un gardien de l'estran, dont la base large a cette forme ronde et creuse, un peu celle d'un berceau, qui me permettait de m'y couler et de m'y fondre. Beau temps, grand vent, pluie, soleil couchant, je restais là pendant des heures, petite boule lovée contre les fleurs de lichen, confiant à la pierre mes secrets d'enfant unique en imaginant qu'ils se gravaient dans les éclats de mica et de quartz. Quand le moment sera venu, je marcherai jusqu'au rocher-berceau et je m'y déposerai. Je m'y coucherai, mes mains caresseront la pierre, j'y poserai les doigts, les joues, les lèvres. C'est par la peau que je retrouverai ma place. Mais je ne suis pas prête, pas encore. Il faut du temps pour retrouver les choses après vingt ans.

J'ai choisi, à une quinzaine de kilomètres de Kerevned, une petite ville balnéaire que je ne fréquentais pas à l'époque où je vivais ici, où je n'avais pas mes habitudes, où personne ne me reconnaîtra. L'été est terminé, les vacanciers qui pullulent en juillet et en août ont regagné leurs pénates et leur quotidien, abaissant en partant les rideaux de fer de la plupart des boutiques qui n'existent que pour eux. Dans les vitrines, aucun mot de remerciement, « Merci pour la saison et à l'année prochaine! », « Merci à notre fidèle clientèle », ces messages qu'affichent les crémeries montréalaises après l'Action de grâce. Nul besoin de cela ici : en hiver, les devantures des commerces hivernés ne voient passer aucun client. Sur la porte du cinéma, le programme du mois d'août a commencé à se décoller et des lambeaux de papier décoloré par la pluie battent au vent. À quelques exceptions près, tous les volets des immeubles du front de mer sont fermés. Les rues et la plage sont vides, l'enseigne du Club Mickey et les chaises des maîtres-nageurs attendent l'année prochaine. Le bateau de Belle-Île, amarré au quai, enfourne patiemment piétons et voitures, sans cohue, sans cris, à peine un long coup de corne avant de s'éloigner, tranquillement. Même les goélands se font discrets, posés sur les réverbères ou planant dans le ciel sans un bruit, comme s'ils n'osaient pas crever l'ennui de leurs grands cris railleurs. J'aime cette atmosphère de ville fantôme qu'ont les stations balnéaires hors saison, ce mélange de désœuvrement et de langueur, de répit et d'impatience. J'aime qu'il n'y ait personne et que, si un regard interrogateur se pose parfois sur moi, aucune question ne

l'accompagne cherchant à savoir qui je suis et ce que je fais ici, touriste de fin septembre. Mon hôtel est situé en dehors de la ville, sur la côte. La fenêtre de ma chambre s'ouvre sur les dunes et l'océan. Ici, ni rocher ni courant, rien n'arrête le regard. Il n'y a que le bruit incessant des vagues et du ressac, la respiration de la mer. Ni silence ni immobilité au bord de l'océan, jamais, et cette immuabilité m'apaise.

Je n'ai prévenu personne de ma venue, ni le notaire ni les voisins, ni les anciens amis ou la famille qu'il me reste peut-être encore ici. Sans doute faudra-t-il que je me manifeste à un moment donné. Sans doute faudra-t-il que je reprenne contact avec le passé. Mais pour le moment, je m'emplis d'air marin et d'immensité, dans une chambre impersonnelle qui donne sur les dunes et sur l'océan, dans un hôtel où défilent tant de touristes pendant l'été que l'on ne me pose aucune question, dans une petite ville anonyme. Personne ne sait que je suis là, personne ne me reconnaîtra. Je suis ici sans y être, et j'aime ça.

C'est une lettre reçue à la fin du printemps qui m'a conduite ici. Une lettre inattendue mais polie, contrariante mais inoffensive. Oubliable. Puis est venue une relance, très officielle, exigeant une action rapide, ou au moins une réponse. J'ai tout tenté pour bloquer leur décision : les courriels, les courriers, les coups de téléphone, un ultime recours auprès d'un avocat qui s'est déclaré impuissant. Il n'y avait rien à faire, ils voulaient couper l'arbre, dont les racines menacent les fondations de la maison voisine et dont la cime bouche la vue depuis trop longtemps, la si belle vue sur la ria, les racines dangereuses, on avait été patients déjà, on avait respecté mon silence et mon isolement, mon deuil, mais là ce n'était plus possible. Avec ou sans moi, l'arbre serait abattu. Alors j'ai décidé d'y aller. D'y retourner. De revenir. Après vingt ans. Pour saluer l'arbre une dernière fois, peut-être, et, qui sait, l'embrasser et déposer ma joue contre son écorce, comme avant. Ou pour le voir tomber, vaincu, comme un point final. Je ne sais pas.

Je suis venue et je suis là. Faisant de longues promenades dans la ville déserte ou le long de la plage, laissant d'éphémères traces de pas dans le sable, une empreinte et puis une vague qui l'efface. Me rendant chaque jour en haut d'un chemin de terre d'où je regarde des hommes pêcher, des sternes plonger dans le courant, des cormorans faire sécher leurs plumes, le cycle

sans fin des marées. D'où je regarde un arbre qui va être coupé. Et, la nuit venue, je dors en accordant mon souffle à celui de l'océan.

Je ne vais pas à Kerevned.

Je ne vois personne.

Que fais-je ici, alors?

Il y a dans la ville anonyme un bar anonyme où je me rends chaque soir. Les bistrotts à touristes ont baissé leur volet de fer jusqu'à l'été prochain et il ne reste pour boire un verre que ce troquet, ouvert à l'année. C'est un endroit un peu vieillot, meublé d'une dizaine de tables en formica et de chaises en bois, d'un baby-foot et d'un flipper. Le sol est recouvert de ce carrelage-mosaïque multicolore typique des années soixante-dix, le lambris des murs exhale des relents de vieille bière et de tabac froid, et les haut-parleurs accrochés aux quatre coins de la pièce murmurent les voix de Jeanne Mas, Daniel Balavoine ou Rose Laurens, Radio Nostalgie en continu pour masquer le grésillement des néons. Derrière le comptoir et les pompes à bière, les bouteilles d'alcools aux noms surannés s'alignent tête en bas le long d'un miroir, Suze, Byrrh, Apérol, toutes ces boissons qui font aujourd'hui le bonheur des mixologues, mais auxquelles on n'ajoute ici rien de plus qu'un cube de glace. On leur préfère de toute façon le petit blanc, que l'on enfile à toute heure, debout face au bar, en bavardant entre habitués et avec la patronne dont les bras nus et mous s'échappent d'une blouse à fleurs. Chaque soir, assise à la même table près de la fenêtre, je bois une bière ou deux, en laissant traîner une oreille, même si ce dont parlent les habitués, politique, émissions de télé, marques de voiture, n'évoque généralement aucune image : à quoi ressemblent la C3 Aircross et Jimmy Pahun, je me le demande bien. Parfois surgit un nom qui semble familier, mais sur lequel je ne peux mettre aucun visage, un toponyme que je suis incapable de localiser ou de visualiser. Née ici, je suis dans un pays étranger où se parle une langue que je ne maîtrise plus.

Hier, Antoine m'a rejointe. J'étais seule à ma table et l'instant d'après, il était là, assis à califourchon sur sa chaise comme il s'assied toujours. Il est apparu comme ces vieilles choses

qui surgissent du passé. Comme ces souvenirs perdus qui soudain remontent sans qu'on n'ait rien demandé. Comme l'odeur de la vase sur les doigts. Antoine à ma table, les mains croisées devant lui, ses mains que je sens courir sur ma peau, sur mes cuisses de juin poissées de sel et de soleil, sur mes lèvres du matin gonflées de sommeil, sur ma joue d'hiver où coule une goutte de pluie, sur mon dos de nuit où elles cherchent l'agrafe du soutien-gorge, sur mes seins tendus par l'attente, ses mains toujours mêlées aux miennes, ses mains posées là sur le dossier d'une chaise. Intangibles à nouveau. Et puis sa voix basse et rocailleuse qui m'étourdit un peu.

— C'était l'anniversaire de Gaspard, hier. Laure avait organisé une grosse fête, trente personnes, que des vieux de la vieille, tous les enfants chez leurs grands-parents pour qu'on puisse fumer et boire tranquille, se coucher à pas d'heure. Tu aurais connu tout le monde. Tout le monde sauf Sarah, une cousine de Laure arrivée de Toulouse il y a deux ou trois ans. Elle travaille à l'Hôtel des Dunes, ça fait pas longtemps, cinq mois peut-être. Ils lui ont dit qu'ils la garderaient pour l'hiver, mais c'est tellement mort qu'elle a des doutes et elle s'inquiète. Mais c'est une rigolote, Sarah, pas du genre à vouloir plomber une soirée d'anniversaire, alors plutôt que de se lamenter, elle nous en a fait tout un sketch, de son hôtel vide où les journées s'étirent comme des quarts de veilleurs de nuit, où il y a juste une cliente depuis deux semaines, une cliente qui a déplacé son lit pour dormir face à la mer, une cliente à qui on essaie de faire croire qu'elle n'est pas seule dans la bâtisse de cinquante chambres en dressant des tables avec des assiettes sales dans la salle à manger comme si d'autres vacanciers plus matinaux avaient déjà petit-déjeuné, en allumant des lumières et la télé dans des chambres vides, en parlant dans les couloirs une fois qu'elle est rentrée, une cliente canadienne, Sarah a vu son passeport au moment du *check-in* et elle a reconnu son accent, mais avec un nom franchement breton, Kelig Le Floch de Montréal, cette incongruité, Sarah la trouve désopilante et ça la fait marrer, et soudain, plus personne ne rit, tout le monde regarde vers moi et le rire de Sarah s'éteint dans le silence. C'est drôle, le hasard, comme il fait les choses, non?

— Drôle, oui, sans doute. On peut dire ça.

— Tu es partie vite, la dernière fois. Il y a eu Ker Joie, et puis plus rien.

— Je n'ai pas eu le temps de dire au revoir. Excuse-moi.

— Tu n'es pas venue pour t'excuser, si?

Alors je lui raconte la lettre et l'arbre qu'on va couper, Kerevned que j'observe de loin depuis mon arrivée. Je lui parle comme je lui parlais avant, par à-coups et avec peu de mots, mais il comprend tout, comme avant, à la seule différence que ses mains restent croisées sur le dossier de la chaise. Immobiles, familières et étrangères; étrangement familières et distantes. Entre ses mains et moi, la distance se mesure en années.

— Quel âge a-t-elle?

Je suis arrivée après lui, par derrière, une bière à demi bue était posée sur ce qui est en train de devenir notre table. Peut-être regardait-il l'heure; peut-être venait-il de raccrocher. L'écran de son portable était allumé. L'enfant semblait me regarder approcher.

— Quatre ans. Elle vit à Rennes avec sa mère, je la vois un week-end sur deux. Elle s'appelle Colette. Je pouvais pas lui donner ton nom. Celui de ta mère, c'était pas très subtil, mais c'était mieux que rien.

« Va-t'en », chante Étienne Daho dans les haut-parleurs et je m'en vais.

Hier, en marchant dans la forêt près de Local-Mendon, dans un sentier creux et boueux, mes yeux qui regardaient mes pieds pour ne pas glisser sont tombés sur une châtaigne, sa bogue encore verte ouverte sur la coque brune du fruit. Immédiatement me sont revenues les promenades que nous faisons avec les parents au début de l'automne. Les yeux qui fouillent d'abord les bois pour repérer les châtaigniers, puis qui se baissent pour chercher les fruits. Les bogues que l'on frotte entre les chaussures pour les ouvrir sans se piquer les doigts, assez fermement pour briser l'enveloppe verte, mais pas trop pour ne pas abîmer la pellicule brune et luisante. Les sifflements, qui nous permettaient d'être ensemble, trois piafs éparpillés discutant dans la forêt. Les rires en comparant le contenu de nos paniers, les nôtres bien remplis et celui de mon père où trois châtaignes faisaient la guerre à autant de champignons,

généralement vénéneux; trop de talus à escalader, de fossés à fouiller à la recherche de minuscules et passionnants insectes, d'arbres à embrasser, vous auriez dû voir ce chêne centenaire au bout du chemin creux là-bas, ou était-ce celui-ci, je ne sais plus, je me suis un peu perdu... Puis les châtaignes grillées sur le feu, dans la cheminée, et enfin leur goût, mêlé à celui du cidre. L'espace de quelques instants, j'étais à Kerevned, dans la maison, à manger des châtaignes grillées en buvant du cidre doux avec mes parents.

Et puis, comme l'odeur de la vase et le contact des mains d'Antoine, le goût des châtaignes s'est évanoui, me laissant plantée là, les pieds dans la boue et les yeux rivés à la bogue verte, aussi triste et vide qu'elle. En regagnant la voiture, je me suis rappelé Stevenson qui, pendant sa balade avec son âne dans les Cévennes, avait de ces pensées surgissant à l'improviste, absolument spontanées et tellement fugaces qu'il ne parvenait pas à les saisir avant qu'elles disparaissent. Elles ne produisaient rien de concret, juste une trace imprécise et une impression vague qui suffisaient pourtant à le rendre plus serein et à alléger son pas. J'aimerais que ces souvenirs-éclaircs qui m'assaillent depuis mon retour près de Kerevned me procurent la même légèreté qu'à Stevenson, plutôt que le poids de l'absence et de la nostalgie qu'ils font naître dès qu'ils m'effleurent.

— Ton arbre. Ils vont le couper demain.

Voilà. Une date est fixée qui concrétise le motif de ma visite et rend réel ce qui ne l'était pas encore totalement. Cela devait arriver, il n'y avait aucun doute et je m'y attendais; pourtant, les mots d'Antoine me bouleversent.

Avant de quitter Montréal, j'avais donné mon accord à l'avocat qui l'avait donné au notaire qui l'avait donné aux voisins qui feraient le nécessaire. J'avais prévenu l'agence qui s'occupe de la maison depuis qu'elle est inhabitée qu'on viendrait chercher les clés du portail, puis qu'on laisserait une facture que je m'engageais à payer. Qu'on se débrouille, je ne voulais plus en parler. On s'était débrouillé.

— Comment tu l'as su?

— Gaspard travaille pour l'élagueur qui va s'en charger. C'est un gros arbre, les branches sont proches des maisons, c'est délicat. Ils ont besoin de bras. Il m'a proposé d'y aller.

Nous sommes au bar anonyme. Nous nous y retrouvons chaque soir à présent. Nous ne parlons pas beaucoup. Nous n'avons jamais parlé beaucoup. Sa phrase ne contenait aucune question et pourtant, ses yeux attendent une réponse.

Je ne suis toujours pas parvenue à me rendre en bas du chemin. Je stationne la voiture au bord de la route chaque jour, mais je ne descends pas. Parfois, fenêtre ouverte, je sifflole de vieux airs en m'accordant au rythme de la mer, comme si j'espérais un écho. Nous siffliions tout le temps, ma mère, mon père et moi quand nous étions ensemble, pas toujours les mêmes airs, mais des mélodies qui finissaient par se répondre et s'agencer harmonieusement. Mon arrière-grand-mère bretonnante nous avait surnommés *tri evned*, les trois oiseaux en français, en se moquant un peu. Elle disait même que j'avais sifflé avant de savoir parler. Ma bande s'est envolée, il ne reste que moi qui pépie dans le vide.

Il y a quelques jours, un matin à Étrel, j'ai loué les services d'un pêcheur recruté sur le quai. Avant de remonter la ria vers Locoal-Mendon, je lui ai demandé de m'amener sur la Barre, cette zone agitée où la ria rencontre l'océan. Les jours de gros temps, le vent, la marée et la houle de l'océan s'allient et se déchirent, accouchant de vagues vicieuses et couvertes d'écume qui s'entrecroisent et hachent les flots, soulèvent des paquets de mer et lacèrent l'embouchure de rouleaux que personne ne s'aventurerait à franchir. Quand la Barre est en croix, aucun bateau ne sort du port. Ce matin-là, tout était calme et une houle molle ballottait notre plate. Au fond, les vortex guettaient, patients.

Le pêcheur a remis les gaz et nous a conduits de la Barre jusqu'au fond de la ria. Nous sommes passés devant la maison deux fois : les murs blancs et le toit d'ardoises, la terrasse sans parasol, les grandes baies vitrées aux volets fermés, la pergola sur laquelle court une vigne qui abritait nos déjeuners d'été, le jardin ceint par une large bande de lande, ajoncs, ronces et genêts, les grands sapins qui laissaient des traces de résine sur nos mains et nos pantalons quand nous y grimptions, le mimosa qui a beaucoup poussé et l'arbre, surplombant la maison. Je n'ai pas réussi à voir le rocher-berceau. À l'aller comme au retour, je me suis tordu le cou pour observer l'endroit le plus longtemps possible, pour ne rien en rater et m'imbiber du lieu, le lieu

de mon enfance, mon pays natal, l'endroit où j'ai passé les dix-neuf premières années de ma vie, mon lieu, ma place, mon chez-moi, ce lieu spécial que j'appellerais *home* si j'étais anglophone, *Heim* si j'étais germanophone, mais que je nomme Kerevned, car ce nom qui n'existe que pour moi résonne dans mon cœur et dans ma tête et dans chacune de mes fibres, veut tout dire et n'a besoin d'aucune explication. Kerevned. Kerevned, là, à quelques encablures seulement; là, mais inaccessible. Sans doute le pêcheur a-t-il remarqué mon trouble, car il a cru bon de me raconter mon histoire, une bien triste histoire, les occupants décédés vingt ans plus tôt, l'accident, le Hobie Cat chaviré, des habitués de la rivière pourtant, les corps retrouvés quelques jours plus tard, aucune explication, la maison jamais rouverte depuis, une si belle maison, une tragédie. Et moi, incapable de lui dire de se taire, mutique, exactement comme ce jour-là, quand la porte d'entrée s'était ouverte sur la mine grise des sauveteurs en mer, leurs visages désolés et les casquettes qu'ils trituraient entre leurs mains et puis le noir. Les jours suivants n'existent nulle part dans ma mémoire. Comme si, confronté à une grande douleur, l'esprit fermait les volets. La réalité m'a reprise dans une chambre d'hôpital où on m'a gardée quelque temps avant de m'envoyer dans un établissement de convalescence, un endroit nommé Ker Joie, quelle ironie. Quand il a été dit que j'étais prête à sortir, j'ai marché, marché pendant des jours, de plus en plus loin, et comme cela n'a pas suffi à apaiser le chaos du réel, j'ai fui, fui aussi loin que possible, par-delà un océan, dans un autre pays, sur un autre continent. Montréal comme un asile où bâtir un passé vierge de tout souvenir. Et aujourd'hui, vingt ans plus tard, j'observe Kerevned de loin, sans réussir encore à m'en approcher.

Les yeux d'Antoine attendent ma réponse, mais je ne suis capable que d'un demi-sourire.

— Tu me raccompagnes?

Sortir de mon lit a longtemps été une véritable torture. Mes parents mettaient cela sur le compte de la flemme et de la fatigue accumulée : j'aimais traîner, le soir, rester avec eux aussi tard que possible, me relever quinze fois sous n'importe quel prétexte, lire longtemps sous les draps après m'être résignée à éteindre la lumière. À leurs yeux, mon coucher tardif et mon mauvais sommeil expliquaient la difficulté que j'avais à me lever le matin. Mon père m'appelait plusieurs fois depuis la cuisine, la salle de bains, leur chambre, au fur et à mesure

qu'ils se préparaient à partir; ma mère venait m'embrasser les cheveux, les yeux, le cou, tu vas encore être en retard; on finissait par m'arracher aux couvertures, me porter jusqu'à la salle de bains et me poser devant le lavabo, brosse à dents dans la main, départ dans cinq minutes avec ou sans toi. Comment auraient-ils pu comprendre que ce qui me retenait au lit, chaque matin, c'était de savoir que je ne dormirais plus jamais pendant la nuit qui s'achevait, c'était la peine que j'éprouvais à l'idée que, une fois que je serais levée, cette nuit cesserait d'exister et qu'elle ne reviendrait jamais. Comme les journées dont je voulais profiter jusqu'à la dernière goutte en refusant d'aller me coucher, j'étirais les nuits en repoussant le moment de me lever.

Et puis un jour, mon père s'est mis en tête de m'expliquer le phénomène des marées et la façon toute particulière dont il se manifestait dans la ria : la marée montante pendant six heures, l'étale de trente minutes, la marée descendante pendant six heures, l'étale de trente minutes, et rebelote, *ad vitam æternam*. Si bien que l'eau passait son temps à se promener devant chez nous, oui, oui, la même eau passant et repassant sans cesse, charriant avec elle les poissons les plus fainéants qui pouvaient ainsi se déplacer d'Étel à Locoal-Mendon sans remuer une nageoire. Pour illustrer sa démonstration, il a pris un exemple : il restait une heure de jusant; si on mettait un objet flottant à la mer, le courant l'emporterait vers Saint-Cado, l'étale le ferait balloter un peu, la marée montante le ramènerait. À vue de nez, l'objet serait de retour devant chez nous deux heures trente plus tard. Face à mon air songeur, il a levé un doigt en l'air : tu vas voir. Il m'a installée à la terrasse de l'étage, sur un transat et sous un parasol, sa montre dans une main et un verre de limonade dans l'autre, avec pour seule consigne de ne pas m'endormir et de guetter le retour de l'objet flottant. Il s'est embarqué sur le flotteur de sa planche à voile, muni d'une pagaie dont il a promis de ne se servir qu'en cas de danger. La planche à voile s'est éloignée puis a disparu derrière une île. Je crois n'avoir jamais été aussi vigilante de toute ma vie. Mes yeux passaient du cadran de la montre au point où mon père avait disparu. Et puis soudain, la planche à voile a surgi de derrière une autre île, et deux heures vingt-deux plus tard, mon père mettait pied à terre devant la maison. Triomphant. Héroïque.

Après cet épisode, je n'ai plus jamais eu de mal à me lever : il n'y avait plus rien à craindre, je savais maintenant que, si l'on laissait faire le temps et les marées, les choses finissaient toujours par revenir à leur point de départ.

— Tu me raccompagnes?

Nos voitures sont garées côte à côte sur le stationnement du bar anonyme. Dans la sienne flotte une odeur de sève qui émane du sapin cartonné accroché au rétroviseur. Je lui donne une chiquenaude, il sourit. Il démarre le moteur, vérifie ses rétroviseurs, allume la radio et une cigarette avant de boucler sa ceinture. J'anticipe chacun de ses mouvements, que je connais par cœur. Il le sait, sourit encore. Gestes familiers, datés et presque oubliés, mais qui reviennent d'eux-mêmes, naturellement.

La voiture stoppe en haut du chemin de terre, à l'endroit même où je gare la mienne jour après jour depuis mon arrivée, mais le moteur ne s'éteint pas. Les yeux d'Antoine se posent sur moi, sur mon visage avide, tendu vers le bas du sentier, vers la ria, vers le portail. Vers Kerevned que je devine malgré la nuit sans lune. Les jointures de mes doigts sont blanches à force de serrer mes genoux. Le moteur ronronne dans l'obscurité et Antoine m'attend.

Nous avons parcouru ce chemin tant de fois ensemble, la centaine de mètres qui sépare la route du portail. Chaque jour, souvent plusieurs fois par jour pendant près de trois ans, du jour où il a obtenu son permis de conduire jusqu'à mon départ. Il s'était acheté une voiture dès ses dix-huit ans, une vieille deux-chevaux rouge et pétaradante dans laquelle il m'emmenait au village, boire un verre, en boîte, au lycée, au ciné, faire des courses ou juste un tour. Nous pouvions nous entasser à dix, là-dedans; nous mettions simplement plus de temps à nous rendre à destination. Le volant était recouvert de fausse moumoute et les sièges, de housses léopard. Le soir, nous enlevions les banquettes pour nous en servir comme canapés, autour des feux que nous allumions dans les dunes. Le plancher était tellement usé qu'il fallait poser les pieds sur les armatures de métal, entre lesquelles on pouvait voir l'asphalte de la route défilier, par endroits. Les cendriers débordaient et un sapin en carton imbibé de parfum chimique tentait sans succès de neutraliser l'odeur des centaines de clopes que nous avions fumées dans l'habitacle, serrés sur les banquettes pour nous mettre à l'abri de la pluie, ou simplement parce que nous aimions nous rassembler dans l'intimité d'un nuage de tabac partagé. Nous nous sentions alors comme une meute dans sa tanière. L'hiver, quand la plage était déserte et que le vent manquait pour naviguer, nous installions des obstacles dans le sable, accrochions la

planche d'un speed-sail au pare-chocs arrière et nous lancions dans des gymkhanas chronométrés; une mauvaise chute et une fracture ouverte, dont atteste la longue cicatrice qui sillonne ma cuisse, avaient mis fin à ces compétitions. Les nuits d'été, après avoir quitté la meute et avant de rentrer, nous ouvrons la capote et traversons les dunes pour rouler sur la plage, à la lisière des vagues, Antoine, pied au plancher et zigzagant, et moi, debout sur le siège, ventre appuyé contre le bord du pare-brise, bras tendus vers le ciel, essayant d'attraper les étoiles. Puis, quand nous étions repus de vent, de nuit et d'embruns, nous roulions jusqu'au chemin de terre que nous descendions lentement, ma tête sur son épaule et sa main sur ma cuisse. Là, devant le portail clos, la tanière devenait un nid et nous faisons l'amour.

La voiture qui n'est pas une vieille deux-chevaux rouge s'engage dans le chemin, descend vers la ria et stoppe devant le portail. Les phares dessinent deux ronds jaunes sur le bois puis s'éteignent.

Notre étreinte est maladroite, ses mains, gauches et mes lèvres, chastes. Ces lèvres qui ont connu d'autres corps et ne reconnaissent pas le sien. Ces mains qui me fouillent sans me trouver. Nous prétendons rejouer un acte que nous connaissions par cœur tant nous l'avions répété, et pourtant tout accroche et sonne faux. Nous sommes à côté de nos corps, décalés. Nos gestes répètent ceux d'un temps qui n'est plus. Nos caresses sont vieilles, fanées. Nous voulons y croire, malgré tout, terriblement, féroce, et je lui suis reconnaissante de l'ardeur qu'il déploie pour tenter de me ramener là où il sait que je veux retourner, là où le passé serait le présent, là où tout serait comme avant. Je lui suis reconnaissante de faire semblant de ne pas remarquer que nous avons changé. Que tout a changé.

Nous partageons une cigarette sans un mot, comme si ce cliché pouvait racheter le fiasco. Nous avons rajusté nos vêtements et maintenant nous sommes là, chacun sur son siège, conscients de la maladresse de nos corps et du plaisir simulé. Fatigués et déçus. Je sors avant que le silence et l'immobilité accentuent le malaise. Dehors, la lune s'est levée et la mer respire.

Ouvrir le portail serait facile : le trousseau de clés déforme la poche de ma veste en tout temps depuis mon arrivée. Passer le portillon et, qui sait, traverser la pelouse, entrer dans la maison. Mais mes pas me guident vers le sentier côtier qui longe le terrain et mène, tout au bout du jardin, au bord de l'eau, à ce rocher qui a bercé mon corps d'enfant et enseveli mes

secrets d'adolescente. Mes mains caressent la pierre, mes lèvres effleurent le granit parsemé de lichen. Je voudrais me couler dans le creux du rocher-berceau et m'y fondre, mais mon corps a grandi et je ne retrouve pas ma place. Et pourtant je reste, longtemps, malgré les aspérités qui malmènent mon dos et le grain de la pierre qui meurtrit ma peau, j'insiste, je tourne, je vire, comme on gigote dans son lit quand le sommeil se refuse. Et finalement j'abdique et quitte le rocher qui ne veut plus de moi.

Plutôt que de reprendre le sentier, je traverse l'éstran, ce chemin de mon enfance, effacé, qui slalome entre les flaques et les rochers et que je voudrais encore connaître par cœur. J'hésite, je m'enlise, mes pieds glissent et mes chevilles se tordent, fichues algues vertes qui s'agglutinent partout et rendent chaque pierre visqueuse, fichues crevettes qui ont déserté les flaques, fichu temps qui gâte tout. Du haut du ciel, la lune me regarde et m'écoute pester.

Antoine n'a pas bougé. Ses yeux paraissent un peu plus tristes, mais peut-être est-ce seulement dû aux miens qui semblent vouloir jeter, ce soir, un peu de gris sur tout. Il essaie un sourire et, en prenant sa main, je réalise à quel point mes doigts sont glacés. Et comme il faut parler, je dis ces mots, les derniers :

— L'arbre. C'est bien que ce soit toi.

Ce matin, j'ai garé la voiture en haut du chemin de bonne heure. La mer était haute, la vasière et le bout de la roche recouverts. Le ciel avait une drôle de teinte, un peu violette, qui jetait sur l'eau des reflets rosés. Un homme pêchait dans le courant, debout dans sa plate. Des sternes chassaient en bande, un cormoran faisait sécher ses ailes, posé sur un rocher qui émergeait de l'eau. En bas, à Kerevned, tout était calme et immobile, silencieux encore, mais je savais que les camions étaient là. J'ai mis de la musique et monté le volume pour ne pas entendre le bruit des tronçonneuses.

Elles ont commencé par dégarnir les branches du haut. Des bouquets de feuilles tombaient comme les cheveux sous les coups des ciseaux du coiffeur. Bientôt, la cime de l'arbre a été nue, fragile et offerte. Des cordes reliées à un treuil se sont arrimées à la plus haute branche,

et, à nouveau, les tronçonneuses se sont affairées. Une fois coupée, la branche s'est balancée un peu dans le ciel mauve, retenue en l'air par ce qui, à terre, faisait contrepoids, des corps sans doute. Puis elle s'est écartée du tronc et a disparu pour aller se déposer plus loin, dans l'herbe où je ne la voyais pas. Tout est redevenu calme. L'arbre lançait dans le ciel ses moignons estropiés derrière lesquels la maison se dessinait. Dans l'habitacle, la musique grondait. Et puis le treuil et les cordes se sont remis au travail, les tronçonneuses à nouveau, une nouvelle branche détachée du tronc, une autre couchée dans l'herbe, la déchiqueteuse que je devine à l'œuvre, les dents des scies dans la chair de l'arbre, la pulpe du bois pulvérisé, les copeaux se répandant comme une flaque, la silhouette de l'arbre s'amenuisant d'heure en heure jusqu'à n'être qu'un bout de bois rabougri, jusqu'à disparaître tout à fait. Et puis le calme plat, du moins pour moi, ici, dans le vacarme de la voiture. « On dessouchera dans la foulée », a dit Antoine hier. Dissimulée dans la bulle étanche de l'habitacle, je ne perçois rien, mais je vis précisément, par chacun de mes sens, chaque instant du chaos qui se poursuit en bas. L'arbre vaincu, ses branches coupées, son tronc débité, ses racines sectionnées, sa souche arrachée à la terre.

Il fait presque nuit quand je pars. La mer est haute de nouveau.

MONTRÉAL

Je suis rentrée. C'est ce que je dis, maintenant, que je suis *rentrée*, comme on rentre à la maison ou chez soi, comme on revient à quelque chose de primordial. J'habite la ville et elle m'habite, nous en sommes là. J'ai parfois le sentiment qu'elle m'occupe tout entière, comme on est habité par une musique indélogeable ou une passion, et qu'elle me définit un peu; ce sentiment m'autorise à rentrer à Montréal. Mais d'autres jours elle me rejette et je m'y sens étrangère. Déplacée. Ces jours-là, je n'ai nulle part où rentrer.

Je suis revenue depuis deux semaines et Montréal me repousse. Entre là-bas quitté et ici pas encore retrouvé, j'ai l'impression de vivre dans la fissure d'un entre-deux. Je ne retrouve pas ma place, mes repères. Ce qui coulait, fluide, accroche et contrarie. M'assaille, presque. J'avais oublié à quel point tout est bruyant, ici. L'océan ne se tait jamais, lui non plus, mais son bruit est répétitif et apaisant, à l'opposé du vacarme ininterrompu que génère la ville. Tout parle, tout hurle, tout m'agresse. Sept heures, les camions de déneigement, les chenillettes, les pneus qui glissent et sifflent, les moteurs ronflants, impatientes de s'extraire du banc de neige verglacé avant l'arrivée de la souffleuse, les mots gueulés d'un véhicule à l'autre, *aweye aweye, déniaise, tabarnac!*, gueulés forcés, il faut bien se faire entendre, et pendant tout ce temps, la plomberie du voisin, l'eau qui siffle à chaque douche, de plus en plus au fur et à mesure que les tuyaux se dilatent, sans couvrir cependant le son de la radio réglée très fort sinon il se rendort, une FM criarde et ses animateurs rigolards, Éric Lapointe et Guns N' Roses à plein volume, une voiture de police toutes sirènes allumées, une seconde, le commissariat au complet, et Varvalia qui hurle de sa voix burinée au tabac brun et au gin, *Bonjour la police... y sont nonos les polices*, les camions-poubelles qui reculent, les fourgonnettes qui reculent, les dix-roues qui reculent, les enfants en pleurs, en cris, en rires, en crise, les ados excités, les chiens qui s'invectivent d'un trottoir à l'autre, les téléphones qui sonnent et parlent et diffusent

de la musique et souvent tout à la fois, et la nuit, les voix avinées, le rire suraigu des filles, les mots gras des garçons, la bouteille de rhum qui se brise sur le trottoir en mille éclats de verre, et je soupire dans mon lit, me tourne et râle en attendant sept heures, le ballet des chenillettes et le réveil du voisin.

Depuis mon retour de Kerevned, je vis terrée, porte et fenêtres fermées. Mais mon appartement est aussi perméable aux bruits de la ville que ma voiture de location l'était à ceux de la ria. J'habite une cabane poreuse, ouverte sur le dehors, mais le dehors m'interdit de sortir.

De la fenêtre du bureau, j'observe le Carré Saint-Louis, rituel du matin avant de me mettre au travail, deuxième expresso, première cigarette. Le chat se frotte contre mes jambes en ronronnant sans mesure, finit par se rouler sur le plancher comme un enfant capricieux. Il sait pourtant, depuis les années, que je ne me baisserai pas pour le caresser, je ne me baisse jamais, trop occupée à regarder ce qui se passe dehors et qui m'absorbe toute entière. Aujourd'hui, tout est blanc et duveteux, arrondi. Il a neigé pendant la nuit, une grosse bordée de plumes qui a tout recouvert et rempli la fontaine. Les branches des arbres ploient sous le poids de leur manchon de laine. Les chenillettes n'ont pas encore déblayé les trottoirs et les passants peinent à se frayer un chemin; leur démarche de Bibendum me fait sourire. Des enfants en salopettes colorées font des anges rouges ou verts, se poursuivent en criant et se lancent des balles de neige; les écoles doivent être fermées et tous les voisins, réveillés. Le banc de Louis est vide, comme il l'est depuis mon retour, et cela m'inquiète un peu. M'inquiète sans m'inquiéter, d'ailleurs : je ne connais pas cet homme que j'ai nommé Louis en raison du Carré, nous ne nous sommes jamais parlé, sans doute ne m'a-t-il même jamais vue, mais il fait partie de mon rituel du matin, ses croquis, ma cigarette, presque une intimité, et il est étrange de penser qu'il pourrait soudain disparaître sans laisser de trace, filer comme une étoile, comme s'il n'avait jamais existé.

Louis occupe ce banc, cet espace en face de ma fenêtre depuis toujours, en tout cas depuis que j'ai emménagé dans cet appartement, il y a quinze ans. Été comme hiver, beau temps, grand vent, pluie, verglas, avis de canicule ou de froid extrême, il est là chaque jour, débouchant de la rue Saint-Denis un peu après neuf heures, installant sur le banc sa silhouette distinguée. Car

Louis est long et mince et droit, et ses cheveux argentés, ses lunettes en écaille et ses pantalons au pli marqué ajoutent encore à son élégance. Ses chapeaux changent avec les saisons, feutre, Fédora, panama, chapka, et mon préféré est sans l'ombre d'un doute le canotier, qu'il porte légèrement incliné vers l'arrière. En été, ses fines chemises de lin flottent à la moindre brise; l'hiver, ses parkas épaississent sa silhouette, comme s'il se remplumait pour affronter le froid. Mais quelle que soit la météo, il apparaît devant ma fenêtre chaque matin et s'assied sur son banc, le temps d'un thé qu'il boit à petites gorgées. Car c'est un Darjeeling qu'il a acheté en chemin au café Cherrier, et non un vulgaire café-filtre du Tim Hortons, je pourrais le jurer. Louis ne consomme pas de jus de chaussette. Et ainsi passent une dizaine de minutes, pendant lesquelles, face à face, nous buvons, en observant avec la même attention le monde autour de nous : les arbres et la lumière qui changent du tout au tout au rythme des saisons, le bassin où boivent les pigeons et batifole parfois un chien, la fontaine qui jaillit ou qui, gelée, laisse pendre des stalactites, les habitués, les quêteux, les touristes, tous ces gens dont l'allure et la posture varient selon la température. Les matins d'hiver, après avoir déneigé son banc comme d'autres, leur voiture, il reste là quelques minutes ou quelques heures selon l'intensité du froid. Parfois, il ôte sa mitaine et sort de son éternelle besace un carnet à croquis dans lequel il griffonne, s'arrêtant de temps en temps pour souffler sur ses doigts. Le reste de l'année, après avoir bu son Darjeeling, Louis installe son chevalet et il peint, pendant des heures, parfois toute la journée. Je n'ai jamais vu ses toiles : de ma fenêtre, je ne vois que le dos de son chevalet, sa boîte à gouache et son bouquet de pinceaux posé sur un trépied, son visage concentré surmonté d'un chapeau. Quand je le regarde peindre, je ne peux m'empêcher de penser à ce beau passage des *Contes fantastiques* de Hoffmann : « Il reste, durant des jours entiers, les yeux fixés sur ce fond intact; il appelle cela peindre ». J'aurais aimé écrire ces mots à propos de Louis. Et j'aime l'idée qu'il peigne des tableaux blancs. Qu'il peigne le vide et l'absence avec autant d'assiduité.

Le rendez-vous était pris depuis des mois, bien avant mon départ et mon retour. Une causerie dans une librairie du quartier. Les jours précédents, mon éditeur a appelé plusieurs fois pour s'assurer que je ne me déroberais pas et que j'y serais. Il me connaît, depuis le temps qu'il décortique mes livres. Il sait ce à quoi je cherche à échapper.

Ils ont aligné dans la devanture une vingtaine d'exemplaires du roman, guirlande de couvertures où s'étalent les lettres qui forment mon nom. De l'autre côté de la vitrine, dans la lumière et la chaleur, des corps occupent l'espace et le brasse, des silhouettes se découpent sur les rayonnages de livres, des dos se cambrent et des torsos se bombent, des mentons se redressent, des bouches parlent et sourient et sirotent, des yeux toisent. Tout cela me noue le ventre. L'espace d'un instant, j'imagine que la possibilité de ne pas entrer est réellement une possibilité. Mais une main me fait signe et les visages tournés vers le mien m'empêchent de reculer. Sur le trottoir, je prends une longue inspiration et me compose. Puis j'entre.

Des lancements ou des causeries ou des séances de signature, je ne me souviens jamais de rien. Comme si une autre que moi signait les livres, trouvait la réponse spirituelle, le mot juste et le sourire adéquat. Je ne sais pas être dans ces moments-là, alors je m'en absente.

Une fois la rencontre terminée, je m'attarde encore un peu en prenant soin de jeter à ma montre des coups d'œil réguliers, invoquant cet autre engagement qui m'empêche de rester, *quel dommage*. Déjà mon taxi est là, mon manteau sur mes épaules, *Au revoir! Au revoir et merci!* et me voilà dehors. Le chauffeur me dépose quelques rues plus loin. J'ai besoin d'espace, j'ai besoin d'air. J'ai besoin de marcher dans le froid et de me retrouver avant de rentrer chez moi, de recomposer celle que je suis. Sinon, le chat ne me reconnaîtra pas.

Quand je suis arrivée à Montréal, il y a vingt ans, j'écrivais à Antoine, la nuit au Carré Saint-Louis, assise sur ce banc qui n'était pas encore celui de Louis, j'écrivais des lettres longues et tristes que je ne postais pas. De ces lettres que je ne pouvais pas envoyer, mais qui exigeaient d'être lues pour que la peine qu'elles contenaient s'apaise, j'ai fait un livre, le premier, quelque chose de brut et de sauvage, dont suintait la douleur qui m'avait fait partir. Un livre que j'ai envoyé sous pseudonyme, tant il m'était impossible de reconnaître que la souffrance qui coulait dans les pages était à moi. Était moi. Ils ont dit que c'était magnifique. Ils ont parlé de l'auteure de mes mots. Ils ont aimé ma douleur et, dite et entendue, elle s'est estompée. Et le Carré Saint-Louis est devenu pour moi l'îlot où j'avais échoué et qui m'avait évité de sombrer. Alors quand j'en ai eu l'argent et la possibilité, je m'y suis installée : j'ai loué un appartement à l'étage d'une belle maison victorienne, un bureau et une chambre, de grandes

fenêtres qui laissent entrer la lumière et devant lesquelles le chat peut guetter les moineaux et les écureuils pendant que j'observe Louis.

À part le premier qui est né sur un banc, tous mes livres ont été écrits dans cette maison, sur ce vieux bureau qu'éclaire une lampe banquier à l'abat-jour bleu roi. L'esprit des lieux les habite et j'aime penser que tous ceux et celles dont les pieds ont arpenté le plancher de bois et dont les doigts ont caressé les moulures de plâtre depuis 1895 mettent leur grain de sel dans mon travail et laissent leur trace dans les pages que j'écris sous leur influence. Qui a choisi d'installer aux portes des poignées rondes décorées de navires anglais, des Man'o'War je crois? Quand et dans quelles circonstances le barreau de la rampe d'escalier a-t-il été brisé, puis mal recollé? Qui a emporté la clé de la petite porte en fer qui ferme la cavité creusée à même le linteau de la cheminée? Quelqu'un y a-t-il caché un secret que personne, jamais, ne découvrira? Adolescente, j'ai vu une pièce de théâtre dont je ne me souviens de rien excepté de l'idée que les morts ne disparaissent vraiment que si on les oublie : tant que l'on pense à eux, ils continuent de hanter les lieux où ils ont vécu. Alors je m'assure de toujours penser aux morts qui ont habité mon appartement, en espérant qu'en contrepartie ils continueront à me tenir compagnie et à se glisser dans mes mots.

Louis aussi s'y glisse régulièrement, de façon bien plus tangible encore : il apparaît d'une façon ou d'une autre dans chacun des romans que j'ai écrits assise à ce bureau. Je lui emprunte ici un chapeau, là une posture ou une mimique; il m'arrive même de l'emprunter tout entier et de donner ses traits à un personnage. Les Louis de mes livres sont tous distingués et bienveillants. Il faudra un jour que j'essaie d'en faire quelqu'un de mauvais et de très sombre, pour voir.

Aux lancements-causeries qui me mettent mal à l'aise, je préfère les vernissages. Je m'y rends seule, souvent par hasard. Montréal pullule de galeries qui font la joie des amateurs d'art et tolèrent tout flâneur qui s'invite d'un pas assuré et sait déambuler entre les toiles avec un air absorbé sans abuser du vin ni renverser son verre. Avec le temps, je suis passée maître dans l'art de fréquenter les vernissages en passant totalement inaperçue.

Souvent, je prétends que Louis m'accompagne et j'essaie d'imaginer ce qu'il pense des tableaux que je découvre. Préfère-t-il l'art figuratif ou l'art abstrait? Les portraits de Maya Kulenovic ou ceux de Kai McCall? Les corps de Rose-Aimée Bélanger ou ceux de Marie-Josée Roy? Les paysages de Guy Paquet, ceux de François Haguier, ou ceux de Marc Laberge? De ces réflexions découle une ultime question : à quoi ressemble ce qu'il peint, lui? À cette question-là, je ne souhaite pas répondre.

Les soirs de premières, si j'aime découvrir des tableaux inédits que j'imagine fragiles et nerveux comme on l'est à un premier rendez-vous galant, si j'aime avoir l'impression de pénétrer dans l'imaginaire de parfaits inconnus, j'aime par-dessus tout observer les artistes. Leurs manies, leurs façons, leurs mimiques, les poses qu'ils prennent dans l'effervescence, l'attitude qu'ils adoptent envers ces gens venus spécialement pour eux et pour éprouver leur travail ou simplement parce que c'est là qu'est le gotha ce jour-là, les regards blasés qu'ils posent parfois sur leurs toiles, ces petites choses qu'ils ont commises, ou au contraire les œillades affectueuses qu'ils leur jettent comme pour leur dire de ne pas s'inquiéter, que tout va bien aller. Ces soirs-là, les galeries sont des théâtres où se donnent des spectacles fascinants dont je ne me lasse jamais.

Soudain, la porte s'ouvre, comme après les trois coups du brigadier. Les conversations cessent. Elle entre en scène, et la lumière de la galerie ne voit plus qu'elle. Elle est en retard; elle le sait, mais ne s'excuse pas : n'est-il pas entendu qu'une artiste a mieux à faire que de regarder l'heure? Son manteau glisse au bas de ses épaules. Ses yeux ne cherchent aucun visage familier, elle sait qu'ils seront là, et qu'importe s'ils n'y étaient pas, elle n'a pas besoin d'eux, non, besoin de personne, elle est : son nom est inscrit en lettres capitales sur les murs fraîchement peints et au bas des tableaux que les projecteurs illuminent, ses toiles. Elle existe. Mais ils sont tous là, venus pour la voir briller, ils l'attendent, et soudain, leurs voix, *Ma chérie! Ma chérie! Ton œuvre!* Elle sourit et salue et serre des mains qui se tendent et des bras et des doigts. Ses lèvres qu'elle a voulues très rouges, ses fossettes étudiées, son sourire peaufiné, son aisance. Elle rit et sa gorge se déploie, sa voix se mêle à celle des convives. Puis elle s'écarte un peu, *Laissons-la se concentrer*, s'isole dans un coin, immobile et drapée dans une étole de laine et de lin, drapée de lumière, hautaine et magnifique.

Elle finit par s'avancer et parle, et cela semble si facile, parler, sourire, raconter ces toiles exposées autour d'elle, ces tableaux qu'elle a créés, auxquels elle a donné la vie et peut-être même un peu de la sienne, ou qui l'ont prise eux-mêmes, elle ne saurait le dire, tant ils sont vivants et comme doués d'une volonté propre. Réels. Somme toute, n'est-elle pas seulement leur humble messagère? Parfois, entre deux phrases, elle glisse entre ses lèvres une cigarette électronique, *Je fume toujours en travaillant*, sourie-t-elle, mais qui oserait lui reprocher ce geste interdit, qui se risquerait à lui déplaire, d'ailleurs l'odeur de caramel qui s'échappe du nuage de fumée est assez agréable, non?

Son discours terminé, elle incline la tête, on l'applaudit chaleureusement, longtemps. Son sourire s'élargit et ses mains se posent sur ses joues rosies. Elle minaude, ils en raffolent. Et puis la valse des corps reprend en même temps que celle des mots, on s'approche, on veut toucher ce bras qui peint de si belles choses, on dit *Ce brio! Ce talent! Cette puissance! Cette maîtrise!* Elle remercie et répond avec grâce et humilité, caresse une épaule, une joue, flatte un ego, virevolte, signe le catalogue de l'exposition en chuchotant quelques mots convenus mais justes, ceux que l'on attend, précisément. Tout cela semble si facile, presque enfantin ou même inné.

Pas une seconde mes yeux ne l'ont quittée. À l'écart dans une partie moins éclairée de la galerie, j'observe, subjuguée. Ni envieuse ni critique. Simplement éblouie : comment fait-elle cela?

Et seule dans mon coin d'ombre, anonyme parmi ces gens qui ne me connaissent pas et dont le regard me traverse sans me voir, je me sens bien. À ma place.

Est-ce le séjour à Kerevned? Est-ce de savoir l'arbre coupé? Est-ce le banc vide? Depuis que Louis a disparu, les histoires se refusent et je n'écris plus. Je dois le retrouver.

Mais par où commencer : je n'ai ni nom, ni adresse, tout au plus un signalement qui pourrait être celui de dizaines de personnes : un homme âgé, grand et fin, soixante-quinze ou quatre-vingts ans, cheveux blancs, élégant, chapeau changeant. J'hésite à interroger les

passants : peut-on vraiment, en plein mois de février, arrêter des gens pressés pour leur demander s'ils connaissent l'homme qui boit un thé, ici, chaque matin, avant de peindre? Alors je m'installe sur son banc, à sa place et j'attends que quelque chose se passe.

Il ne faut pas dix minutes à Varvalia pour me rejoindre. Je connais Varvalia comme je connais Louis, pour l'avoir observée parfois, mais moins souvent et généralement beaucoup plus tard dans la journée. Varvalia n'est pas matinale, si bien que, quand le travail m'absorbe, il peut se passer de longues périodes sans que je la remarque, bien qu'elle soit à peu près toujours en bas de chez moi : elle fait partie de ce microcosme qui fréquente le Carré avec alcool et opiniâtreté. C'est une femme entre deux âges au visage fatigué et au corps asséché par les abus de toutes sortes. Elle a cette posture étrange, le torse incliné vers l'avant, les bras tendus et les poings serrés le long de ses cuisses, qui lui donne l'air d'être en déséquilibre permanent. Ses gestes sont brusques et raides, sa voix rauque est celle d'une fumeuse passionnée. Ses cheveux noirs et raides encadrent un ovale anguleux de peau très pâle, des petits yeux enfoncés, des joues creuses et des lèvres émaciées. Il n'émane de cette femme aucune rondeur, aucune douceur. Rien que des angles et de la colère. Certains soirs, quand elle a beaucoup bu, mais pas encore assez pour s'échouer contre un tronc ou au milieu d'une allée, elle se lance dans de tonitruantes harangues que personne n'écoute tant elles n'ont ni queue ni tête, et où il est question d'injustice, de dissidence, de cochons de capitalistes, de guérilla et de révolution. Et alors, même si elle vacille et bafouille, même si elle fait un peu pitié, je ne peux m'empêcher de voir en elle une rebelle prête à prendre les armes et à partir en croisade et à éradiquer jusqu'au dernier des capitalistes, comme la Varvalia Lodenko de Volodine, à la différence près que la Varvalia du Carré n'agit que dans ses rêves intoxiqués.

Et la voilà d'ailleurs partie dans une diatribe contre *les maudits trous d'cul qui à deux heures pm lui ont toujours pas donné cinq piasses, gang de riches à mardo, gang de cheaps qui veulent pas rien partager avec les tout-nus* comme elle. Puis elle s'arrête, aussi vite qu'elle avait commencé, me détaille des pieds à la tête avant de conclure que moi j'ai *l'air ben-ben fine*.

Varvalia s'appelle Blanche. C'est ce que j'apprends sur ce banc, alors que, pendant une vingtaine de minutes, nous discutons de la pluie et du beau temps, mais surtout de la petite

neige qui a recommencé à tomber, et qu'elle continue de trouver belle, même si l'hiver lui rend la vie impossible et pourrait bien, un jour d'inadvertance, la ramasser dans une congère et la tuer. Elle me parle aussi de sa vie d'avant, de sa maison, de son mari, de ses enfants qui sont parfois deux, parfois trois, qu'elle a même peut-être inventés, mais cela n'a aucune importance tant elle semble les avoir aimés. Et puis de sa santé, une seconde à peine, avant de se raviser : de cela, elle ne veut pas parler. Alors elle se tait. Son corps glisse un peu et, la tête appuyée contre le dossier du banc, les yeux fermés, elle se laisse bercer par la neige. Sur son visage très pâle, des flocons se posent et fondent, et elle sourit. Soudain, je ne suis plus certaine de vouloir la questionner à propos de Louis : ce serait donner à notre conversation un tour utilitaire, des questions, des réponses, une quête d'informations. Je préfère que notre rencontre demeure un de ces moments beaux et inutiles. Beaux parce qu'inutiles. Précieux.

L'hiver dure, dure, dure, dure, dure, et finit par finir après deux ou trois ratés, et le printemps arrive enfin, car c'est toujours enfin que le printemps arrive. Même Blanche s'en réjouit, elle le clame haut et fort et met le feu à sa tuque. Avril s'installe, les arbres hésitent encore un peu, prudents, sortent un bourgeon ou deux du bout des branches, comme on tâte l'eau du bout des pieds avant d'y plonger, mais les perce-neige s'enhardissent, les crocus et les tulipes les talonnent, et bientôt tout explose : en deux ou trois semaines, le vert met le blanc sale en déroute et plante le drapeau du printemps sur le Carré. En mai, tous les matins à l'aube, les yeux ouverts dans mon lit, j'attends le signal du cardinal. Il y en a deux qui se répondent d'une extrémité à l'autre du Carré, et qui réchauffent leur voix dès cinq heures pour accueillir le soleil. Au premier chant, je m'habille et descends. Et assise dans les escaliers, je les guette, attentive. Entre deux sérénades, j'écoute le vent léger bruisser dans les arbres, ce souffle qui ressemble à la respiration de la mer. Bientôt, la ville se réveille et reprend sa course folle. Mais le banc de Louis est toujours vide.

Avec le printemps reviennent les hirondelles et la photographe. Je l'ai vue souvent arpenter les allées du square, capturer des instants et des profils à l'insu de tous. Elle possède une incroyable capacité à se fondre dans le paysage et à disparaître dans les crevasses de l'écorce d'un érable ou dans le feuillage d'un buisson. Après quelques minutes, plus personne

ne sait qu'elle est là et, invisible, elle peut mitrailler en toute impunité. L'année dernière, je l'ai vue photographier Louis et même, une fois ou deux, discuter avec lui.

April, car elle s'appelle April, voit parfaitement de qui je veux parler, mais ne connaît malheureusement pas Louis. Elle a toutefois en sa possession, enfin, chez elle, mais elle me l'apportera demain, un beau cliché, qui lui a valu un A dans son cours de photographie à McGill l'an dernier, un portrait qu'elle juge très réussi car il s'en dégage un mélange d'élégance et de passion qui traduit précisément *the old man's aura*. *Old man indeed*, car, du haut de ses vingt-ans, comment pourrait-elle ne pas considérer Louis comme un vieil homme?

— His paintings..., commence-t-elle.

— Non! S'il vous plaît! Ne me dites rien de ses tableaux!

Effectivement, elle m'apporte le cliché le lendemain et, effectivement, il est très beau. La végétation floue en arrière-plan et la lumière suggèrent un matin de printemps, et je ne peux m'empêcher de me demander si je l'observais depuis ma fenêtre, ce matin-là, pendant qu'April prenait sa photo. On y voit Louis des épaules au panama, ses fins cheveux d'argent, ses sourcils broussailleux, ses belles rides. Il a remonté ses lunettes sur le haut de son front, et son regard clair est perçant tant il est concentré. Il a, au coin de l'œil droit, juste en haut de l'aile du nez, un gros grain de beauté que je n'avais jamais distingué. Sur ses joues se dessinent deux profondes rides, empreintes des fossettes qui se creusent quand il rit. Sa bouche est pleine et foncée et les commissures des lèvres relevées forment un sourire léger et permanent, signe d'un naturel serein. Voir le visage de Louis d'aussi près, découvrir ces détails que la distance m'a toujours cachés et les observer à son insu quand lui ne peut rien voir de moi me gêne un peu; j'ai l'impression de l'épier. Sur la droite de la photo, on distingue le dos du chevalet, et on devine, à l'angle de l'épaule et à l'intensité du regard, que Louis est en train de peindre un motif délicat. Le grain du papier et le tirage sépia très doux donnent à l'ensemble un aspect à la fois intense et tendre, comme si April avait capté un moment d'une grande intimité. Comme si, à l'instant précis où la lumière imprimait la pellicule, rien d'autre n'existait pour le peintre que la toile et ce que son pinceau y dessinait. La photo est un petit rectangle de vie privée que je tiens entre mes doigts et cela m'émeut.

À présent, elle est coincée dans le cadre de bois de la fenêtre de mon bureau, et il me suffit de lever les yeux vers le dehors pour la voir. C'est une bien piètre compensation, mais du moins Louis est-il de nouveau un peu là. Pourtant, je n'écris toujours pas.

Ma visite au café Cherrier n'a rien donné. Tout au plus ai-je réussi à éveiller la suspicion du serveur quand je lui ai montré la photo de Louis en demandant : « Connaissez-vous cet homme? ». J'avais toujours eu envie de prononcer cette phrase; on en a malheureusement rarement l'occasion. Peut-être devrais-je m'essayer au roman policier...

L'été s'installe et avec lui, la chaleur, l'humidité et les terrasses des restaurants et des cafés. Celle du Cherrier, couverte de vigne, est un havre d'ombre extrêmement tentant, mais puisqu'on n'y reconnaît pas Louis, je m'en éloigne et remonte Saint-Denis vers le nord, en quête d'un autre établissement où l'on vendrait du Darjeeling à emporter.

L'Express n'a pas de terrasse, mais il a Ondine, serveuse vêtue d'une robe noire et d'un tablier blanc depuis de nombreuses années. Sans doute n'a-t-elle pas plus de trente ans, mais, malgré l'air d'ange fragile que lui donnent sa peau très blanche tachetée de rousseur, ses cheveux blonds, sa silhouette frêle et ses cinq pieds à peine, elle a l'assurance de ces femmes qui savent exactement ce qu'elles sont et ce qu'elles font. En d'autres termes, on ne niaise pas avec Ondine, ni en salle, ni en cuisine. Si bien que je garde pour ailleurs ma tirade de détective, et ce n'est que parce que je remarque que ses yeux s'attardent sur le cliché négligemment posé sur la table avant de s'attarder sur moi, comme si elle essayait d'établir un lien entre le visage de Louis et le mien, que j'ose lui demander si elle le connaît.

— Bien sûr! Cela fait longtemps que je ne l'ai pas vu, mais avant, il déjeunait ici chaque matin. Il s'asseyait là-bas.

Et Ondine m'aide à déplacer mes affaires jusqu'à la table de Louis, la petite table dans le coin tout au fond sous la verrière. De là, on a une vue imprenable sur l'ensemble du restaurant : le carrelage à damiers noir et blanc, les chaises en bois et les tables en marbre moucheté alignées jusqu'à la baie vitrée arrondie qui donne sur Saint-Denis, le long zinc qui occupe tout

le côté droit de la pièce avec ses bouteilles d'alcool qui se reflètent dans le miroir et tout au bout, posé près du vieux téléphone à cadran, l'énorme bouquet de lys blancs. Dans la salle du fond, sous la verrière, de grands cadres sont accrochés sur les murs jaune pâle, qui contiennent des photos de groupe des employés prises au fil des années; le sourire d'Ondine apparaît sur plusieurs d'entre elles. Dans la salle d'avant, les murs lie de vin sont largement cachés par d'immenses miroirs qui se renvoient la lumière. Ondine parcourt la salle d'un client à l'autre de son pas décidé. Derrière le bar, un commis fait ronfler la machine à café, pendant qu'un autre astique les couvertures des menus et y glisse les étiquettes des plats du jour. C'est donc cela, dans cette perspective exactement, que Louis voyait le matin avant de se rendre au Carré et de s'asseoir devant ma fenêtre. En m'apportant un second expresso, Ondine m'apprend que c'est un chocolat chaud qu'il emportait chaque matin, après avoir déjeuné sur place d'un café au lait et de baguette grillée couverte de beurre salé et de marmelade d'orange amère. Autant pour le Darjeeling... Au moment de partir, je ferme les yeux avant de repousser la chaise sous la table : en serrant fort les accoudoirs, pourrais-je ressentir la présence des mains de Louis sous les miennes?

L'été, dans le Carré Saint-Louis, tout semble s'alourdir et ralentir. Le pas des touristes se fait plus traînant, les silhouettes s'affaissent un peu plus sur les bancs, même les branches des arbres ont l'air de plier plus bas sous le poids de leurs feuilles. Certains jours de grande chaleur, Blanche reste muette, trop écrasée pour la révolution. Ces jours-là, seules les cigales strident avec une indéfectible vigueur.

Et puis un matin, soudainement, l'air change et devient comme croquant, chaud encore, mais avec ce léger côté vif et sec qui fait dire que voilà, c'est fini, l'été va s'en aller. Et il s'en va, tranquillement chassé par l'automne. La fraîcheur et les foulards reviennent, les jambes et les épaules se couvrent, les mains se mettent à l'abri dans les poches. Bientôt, les arbres prennent leurs belles couleurs flamboyantes pour abriter les bandes d'étourneaux qui s'apprêtent à prendre la route du sud, et le cri des oies fait lever la tête.

J'ai pris l'habitude d'aller déjeuner parfois à l'Express. Peut-être que j'espère que Louis y apparaîtra un jour, puisqu'il ne se décide pas à revenir occuper son banc. Ce matin, plutôt

que de rentrer après mon second expresso, je m'éloigne un peu plus vers le nord, Saint-Denis, puis Mont-Royal, puis Saint-Laurent jusqu'à Villeneuve. J'aurais aimé peindre ou dessiner juste pour pouvoir hanter les boutiques de matériel d'artiste, et de toutes celles que je n'ai aucune raison de fréquenter, la Coop Saint-Laurent des Arts est ma préférée. Si j'étais Louis, c'est ici que je viendrais m'approvisionner. Alors je m'y rends, armée du cliché d'April et de ma question de série noire. Dans les allées se succèdent des étagères remplies de toutes sortes de tubes et de flacons multicolores : aquarelle, gouache, peinture acrylique ou à l'huile. Dans des pots fleurissent des bouquets de crayons et de pinceaux, des arcs-en-ciel de pastels, de fusains et de sanguines. Les rayonnages recèlent des papiers, des tablettes, des rouleaux, des toiles, des panneaux de bois et des châssis, des cadres. Tout ce qui est là attend de prendre vie.

— Cherchez-vous quelque chose en particulier?

— Oui. Je cherche quelqu'un.

J'aurais pu dire que je cherche Louis, mais cela ne nous aurait pas beaucoup aidés, puisque Louis ne s'appelle évidemment pas Louis, mais Aurèle. Aurèle Grandet. C'est ce que m'apprend Sylvain, le maître des lieux, à qui j'ai montré ma photo. Et aussi qu'Aurèle est un peintre relativement connu au Québec, mais encore peu en dehors de la province, ce qui est une aberration étant donné le talent certain de l'homme et l'originalité de son travail, ses tableaux...

— Non! S'il vous plaît! Ne me dites rien de ses tableaux!

Nul besoin d'en discuter, effectivement : les œuvres parlent d'elles-mêmes, qui seront présentées à la galerie Saint-Dizier, dans le Vieux-Montréal, un vernissage est prévu pour le huit novembre à dix-sept heures, on y dévoilera ses plus récentes productions.

— Vous viendrez? Aurèle sera présent.

— Ah bon? Il n'est pas malade?

— Malade? Mais non, voyons... Pourquoi?

Je connais bien la galerie Saint-Dizier : Lucille Marcotte, Rose-Aimée Bélanger, Zekoff, elle héberge des artistes qui me sont chers et m'émeuvent. Pourtant, quand j'en pousse la porte en ce huit novembre à dix-sept heures, je suis nerveuse comme si j'y pénétrais pour la première fois. Ce vernissage est différent de tous ceux auxquels j'ai assisté dans le passé. Cette fois, je ne suis là ni pour une œuvre ni pour céder au hasard; cette fois, j'ai un rendez-vous, même si la personne que je viens rencontrer n'est au courant de rien.

Sitôt entrée et mon manteau replié sur le bras, je cherche Louis du regard. Louis : je ne peux encore me résoudre à l'appeler Aurèle; je garde cela pour plus tard, lorsque la vie nous aura officiellement présentés. Il n'est pas là, pas encore arrivé, ce qui étonne au plus haut point l'assistance dont je perçois les chuchotis, lui pourtant si ponctuel, injoignable, son téléphone cellulaire éteint. Le fait que Louis possède un cellulaire me laisse stupéfaite, sans que je sache bien pourquoi. Qu'avais-je imaginé? Qu'il vivait dans un autre temps et que son téléphone était le même que celui de l'Express, une antiquité à cadran? Ou mieux, qu'il ne communiquait que par lettres, manuscrites? Je me suis pourtant trompée sur tant de points en imaginant Louis, pourquoi suis-je surprise par ce nouvel écart entre le personnage que j'ai construit et la réalité?

Je m'étais attendue à ce que tous les tableaux, tous, représentent le Carré Saint-Louis. N'est-ce pas de là que Louis peint? Pourquoi venir créer dans un lieu si ce n'est pas pour le laisser nous envahir et s'immiscer dans l'œuvre jusqu'à l'habiter? Pourtant, aucune des peintures dévoilées ce soir à la galerie ne montre le square ou ses habitués. En fait, il n'y a rien de figuratif dans les tableaux, et pourtant, ils évoquent tous des images concrètes, les évoquent sans les représenter, mais de façon tellement évidente que l'on a l'impression de reconnaître ce qui n'est pas figuré. Un bord de mer, ce pourrait être le Maine, une longue plage bordée de dunes, une passerelle de bois gris menant à un cottage. Le mur d'une barre d'immeuble, style HLM, recouvert de tags et percé de fenêtres. Une forêt luxuriante, tropicale sans doute, des fleurs et des oiseaux flamboyants, et dans la fourche créée par deux branches, une cabane. Un ensemble de taches et de coulures, de coups de brosse d'où surgit un dragon menaçant. La silhouette d'une femme, vue de dos; sur son épaule, une fenêtre tatouée. Et dans la lucarne du cottage, dans une fenêtre du HLM, dans l'encadrement de la porte de la cabane, dans l'œil du

dragon, entre les croisillons tatoués sur l'épaule, un visage, toujours le même. Mon visage. Oui, sans l'ombre d'un doute, c'est bien moi, la forme de ma figure, mes cheveux, mes sourcils, mon nez, ma bouche. Je reviens sur mes pas, incrédule, puis je fais le tour des tableaux, de plus en plus vite, mes yeux fouillant chaque toile jusqu'à ce qu'ils trouvent mon visage, puis sautent à la suivante, je cours presque d'une toile à l'autre, je suis partout, dans chaque tableau, petit portrait parfois minuscule, dissimulé quelque part, mais parfaitement reconnaissable, je suis partout, partout et cela m'effraie et me fascine. Me donne le vertige.

Alors je me dirige vers la sortie, le front bas et le pas incertain, un peu nauséuse, comme saoule. Quand j'atteins finalement la porte, Sylvain attrape mon bras :

— Vous partez déjà? Quel dommage! Patientez encore un peu, il ne va plus tarder. Regardez! Le voilà!

BELLE-ÎLE-EN-MER

Ils disent que quand les fées durent quitter la vieille Armorique et la forêt de Brocéliande, elles pleurèrent tant et si fort que leurs larmes créèrent une petite mer, mor-bihan, dans laquelle elles jetèrent les couronnes de fleurs dont leurs têtes étaient parées. En touchant l'eau, chaque pétale se transforma en île. À leur reine il revint de lancer la dernière des couronnes, la plus belle. Je suis née des larmes et des fleurs de la Reine des fées.

Le gris clair de la coque glisse sur le gris foncé de l'océan. En fendant les flots, l'étrave dessine un sillage au-dessus duquel planent des ombres, sans doute des goélands. Le jour peine à se lever. Il fait triste et froid, de ce froid de novembre qui pince et pique et dont l'humidité perce jusqu'aux os. La plupart des passagers se sont réfugiés à l'intérieur, avachis sur les sièges inconfortables où ils tentent sans succès de prolonger leur nuit écourtée par le départ trop matinal. Je suis restée sur le pont et, appuyée au bastingage, je fume une cigarette en buvant un mauvais café. L'acier du pont vibre sous mes pieds, le moteur ronfle et crache une épaisse fumée. Est-ce le diesel, le tabac ou le café qui me tord le ventre et me donne la nausée? Ou est-ce ce voyage?

Derrière le bateau, l'aube point sur la côte et, dans la lignée du sillage, la terre s'éloigne au milieu d'un début de halo. Devant, tout est encore noir, il n'y a que la nuit et la mer. Peu à peu, au loin dans l'obscurité, une masse se dessine, indistincte et floue, une forme évanescence qui disparaît dès que l'on tente de la cerner. Je ne la vois pas mais je la devine, je la sais là, posée dans la nuit de l'océan. L'île. Ronde et noire. On dirait un œil.

Le blanc de la coque bute sur le bleu haché de l'océan. L'étrave contrariée par la houle trébuche contre les flots, se soulève et puis tape à chaque vague, martèlement incessant. L'horizon est bouché, la mer mauvaise et le vent forcé encore, mais l'homme est sorti relever ses casiers. Les étrilles n'attendent pas. Les trois jours de gros temps à venir leur suffiront pour s'entre-dévoiler dans la nasse. Ou pire, pour disparaître dans les seaux d'un autre pêcheur qui, à la faveur de la nuit, confondra la couleur des bouées. Aucun ne l'avouerait, car dans une si petite communauté, on a tôt fait de voler son oncle ou son voisin; mais relever les casiers d'un autre, ils l'ont tous fait. Ces choses-là se pratiquent, mais ne se disent pas. L'homme le sait, comme le savaient son père et son grand-père avant lui : beau temps, mauvais temps, un pêcheur avisé ne laisse pas traîner ses casiers.

Le hors-bord s'approche d'une bouée bleue rayée de blanc. L'homme connaît cette zone, quarante ans qu'il y pêche, il sait la mer et les courants, les lames qui par en dessous poussent vers le large, les vents qui ont tendance à tourner, et c'est comme si ce savoir se transmettait tout seul au bateau qui se place face au vent et réduit son allure pour aborder la bouée sans heurt avant de s'immobiliser. Ces manœuvres, l'homme n'a pas besoin d'y penser pour les effectuer : a-t-on besoin de penser à ses jambes pour marcher?

Le blanc de la coque se reflète sur le bleu miroir de l'océan. Le long de l'étrave, aucun mouvement, aucune ridule. Rien ne bouge. Ni le ciel, uniformément bleu. Ni la mer, qui refuse même de scintiller. Ni les centaines de physalies qui entourent le bateau et qui, comme lui, toutes voiles dehors, attendent que le vent daigne se lever. La femme aime ces méduses que les Anglais ont joliment nommées Man'o'War, d'après un de leurs navires de guerre. Elle aime l'élégance de leur flotteur translucide teinté de pourpre, de turquoise et de violet et la grâce de leurs longs tentacules bleu vert qui ondulent dans les flots, majestueux et fatals. Elle aime leur nonchalance aussi, car il en faut quand on n'a pour se déplacer que cette membrane dentelée, voile de fortune où se prend parfois la bise, et qu'on ne peut choisir ni son allure ni sa destination. Appuyée au garde-corps, la femme les observe en pensant qu'il doit être doux de se laisser mener par les caprices d'un dieu. L'homme, lui, s'agace de les voir là, immobiles et

stagnantes, ballottées par rien. Elles lui rappellent son état. Le moteur est en panne et ils sont pris là, au milieu des méduses, en plein Pot au Noir. Il n'y a rien à faire qu'attendre le vent.

Le traversier lance trois longs coups de corne avant d'entrer dans l'enclave du port. À droite, en hauteur, la Citadelle impose sa silhouette massive, ses murs percés de meurtrières. En face, sur le quai, les terrasses des cafés sont vides, leurs chaises entassées et entravées de lourdes chaînes, et dans la rue seules quelques voitures attendent en file d'embarquer pour repartir vers le continent. À gauche, de grands pins aux branches déformées par des années de tempêtes masquent les maisons qui bordent le front de mer. Sur le faite des toits, alignés comme des sentinelles, des goélands scrutent le port en silence.

Un coup de gaz en marche arrière, le pont vibre un peu plus fort et le navire pivote mollement, dépose son flanc contre le quai. Des cordages gros comme des cuisses sont lancés et noués autour des bites d'amarrage. Une fois la passerelle abaissée, les passagers débarquent sans se bousculer, silhouettes à la démarche alourdie par le poids des bagages et le souvenir de la houle. La cale se vide de son contenu, quelques voitures, des camions de livraison, des palettes de victuailles. Tout est calme. La cohue ne viendra qu'en juillet.

Le pont est désert et une mouette en profite pour venir se poser sur le bastingage à quelques mètres de moi. De son bec rouge, elle lisse ses plumes; sur son dos, là où les ailes se croisent, sa robe blanche est tachetée de pois noirs.

— Vous ne descendez pas?

La voix dans mon dos me fait sursauter. La mouette s'envole et s'éloigne sans bruit, de son vol lourd et lent, se perche sur la bôme d'un voilier amarré un peu plus loin, tellement dégingué, haussières lâches et taud déchiré, qu'on le croirait abandonné.

— Si... Si, bien sûr.

Là, en bas de la passerelle, l'île m'attend.

Pris. Ils sont pris et le Pot au Noir refuse de les libérer. L'homme persiste à s'affairer dans le ventre du bateau, les manches roulées jusqu'au coude et les mains plongées dans le moteur qu'il ne parvient pas à réparer. La femme se lève tard puis traîne son ennui de la cabine au carré et du pont au cockpit, lit et chantonne un peu, mais même cela la lasse. Parfois, elle secoue l'apathie et se lance dans des recettes de cuisine compliquées qu'elle ne termine pas. Le soir, penchée sur l'épaule de l'homme qui trace sur la carte le parcours du jour, elle soupire :

— Nous irions plus vite à pied.

Un après-midi de chaleur et de ciel sans nuage, elle décide de se baigner. Les méduses ont disparu, la mer est un lac, la météo n'annonce aucun changement, et elle sent que s'il ne se passe rien, même un petit rien minuscule, elle en mourra.

— Ici? Tu veux te mettre à l'eau ici?

Et il lui raconte les fonds sans fond au-dessus desquels leur coquille de noix est posée, les grands requins qui les habitent et leur capacité à repérer une proie à des kilomètres, leur rapidité, ces requins gigantesques qui, au milieu de l'océan, dévorent n'importe quoi tant ils sont affamés.

Comme elle ressort de la cabine en maillot de bain et en haussant les épaules, il raconte les courants qui entraînent le bateau même s'il a l'air parfaitement immobile, l'absence de moteur et de vent qui l'empêcherait, lui, d'aller la récupérer, elle, si jamais... Il sort de sa poche un vieux mouchoir qu'il jette à l'eau pour illustrer son propos, mais le mouchoir flotte et flotte et flotte et finit par couler mais ne s'éloigne pas, alors elle enjambe le bastingage et lui tire la langue avant de sauter. Son corps crée une grande gerbe d'éclaboussures et quand sa tête refait surface, elle est au centre d'une multitude de cercles concentriques, comme si les ondes émanaient d'elle.

— Elle est bonne! Viens! Allez, viens!

Elle plonge de nouveau et l'homme suit des yeux la silhouette bleutée qui glisse sous la surface le long de la coque, les membres déliés et souples, les pieds pointés qui laissent dans leur sillage une nuée de bulles pétillantes, comme une voie lactée sous-marine. Elle a toujours bien nagé, mais quand même... Elle n'en fait toujours qu'à sa tête. Il soupire et met un bout à l'eau, auquel elle pourra s'accrocher si jamais. Puis il remarque l'échelle, qu'elle n'a même pas pensé à baisser. À l'instant où sa main se referme sur le froid de l'inox, il marque un temps d'arrêt, comme une hésitation, et un frisson fait tressaillir sa nuque.

La dernière fois que je suis venue ici, c'était avec ma mère, j'avais dix-sept ans et je rentrais tout juste d'un camp de voile dans l'archipel des Glénans, au large de Concarneau. Pendant quinze jours, j'avais rêvé de navigation hauturière, de traversées transatlantiques, de m'embarquer sur le Bélem lors de son prochain passage à Lorient. Je rechinais à m'ancrer de nouveau, même à Kerevned. Ma mère avait pensé qu'une île serait une bonne idée pour adoucir mon retour sur terre.

Nous avons déjà séjourné à Belle-Île auparavant, quatre ou cinq fois peut-être; quelques jours, un long week-end, jamais plus d'une semaine. Nous nous installions à l'Atlantique, toujours la même chambre, mangions des crêpes en buvant du cidre brut, faisons des orgies d'araignées de mer ou d'étrilles, ces crabes qui foisonnent ici selon la période de l'année, et passions des heures à fouiner dans les rayons d'un café-librairie nommé L'usage du monde, aujourd'hui disparu. Nous louions une Méhari pour sillonner les routes de Palais à Bangor, de l'Apothicaire aux Aiguilles de Port-Coton, nous arpentions la lande pour rendre visite au couple de menhirs amoureux, Jean et Jeanne transformés en amants de pierre par une bande de sorcières mais dont on dit qu'ils s'étreignent parfois lorsque la lune est pleine et les fées indulgentes, nous inspections les lavoirs en quête du linceul oublié là par une lavandière décédée, nous fouillions de minuscules criques à la recherche de grottes habitées par des monstres ou des sirènes, nous crapahutions le long des falaises sur les traces d'un amas de rochers chamboulés par nul autre que Saint-Marc, sa lance, son fougueux destrier, le dragon enfin terrassé. Ces vieilles légendes me barbaient et je ne leur prêtais qu'une attention distraite, les oubliant aussitôt. Du haut de mes dix-sept ans, je ne rêvais que de baignade et de plage.

Celle d'Herlin était ma préférée et je parvenais parfois à y traîner ma mère et à y étendre nos serviettes. Après avoir nagé ou roulé dans les vagues, elle laissait à peine le temps au vent de dessiner sur nos peaux pain d'épice des dentelles de sel avant de soupirer, soupirer, et soupirer encore contre l'ennui auquel je la forçais, Kelig tu veux ma mort, viens, allons marcher dans les dunes ou cueillir des œillets, viens, sinon je vais périr. Je négociais quelques minutes de surplus en échange de la promesse qu'un jour, juré-craché, nous parcourrions ensemble et au complet le sentier douanier qui fait le tour de l'île. Nous n'en avons pas eu le temps.

Je me rappelle aussi être venue avec ma grand-mère, une ou deux fois, enfant. Je devais être très jeune, car je n'en conserve que des souvenirs flous ou des instantanés. Sidonie, cheveux au vent dans sa coccinelle décapotée, roulant à fond de train sur un chemin défoncé en direction d'un phare blanc et rouge. Sidonie, fumant une cigarette à la fin d'un repas et me promettant l'enfer si je révélais son secret tabagique à mon grand-père médecin. Sidonie, dressée en haut d'une falaise, les bras en croix et le corps porté par le vent, le visage fouetté par les embruns, bravant les bourrasques en riant un jour de tempête à la Pointe des Poulains.

Ils disent que Sarah Bernhardt n'aimait nulle autre place comme son fortin à la Pointe des Poulains, et que les nuits de tempête, on peut encore voir sa silhouette blanche déambuler sur les falaises ou voler sur des bouquets d'écume. Ces nuits-là, sa voix porte si loin qu'elle réveille les marins.

Ce même jour, nous nous étions rendues sur l'îlot des Poulains et nous étions laissées surprendre par la marée. Nous avons dû traverser à la nage, elle affrontant les vagues et moi faisant la planche sur le dos, accrochée à ses chevilles avec l'ordre de fermer les yeux et la bouche et de surtout, surtout, ne pas lâcher prise. En s'asseyant sur le sable, haletante, elle était partie d'un grand rire mêlé de larmes, et m'avait couverte de baisers, serrée fort entre ses bras et ses jambes. Dans mon oreille, sa voix soufflait que la grande Sarah serait fière de nous. Tout son corps tremblait. Je ne conserve de cette journée aucun souvenir de peur, seulement celui de sa peau très froide et de ses lèvres bleues, de son étreinte presque douloureuse.

Belle-Île, ma mère et ma grand-mère. Jamais mon père. Comme si cette île était pour nous une affaire de femmes. Nous nous arrêterons là : je suis dernière de lignée.

Le hors-bord tangué, ballotté par les vagues malgré le moteur qui continue de tourner à régime réduit pour compenser les effets du courant et du vent. L'homme attrape la gaffe, accroche la bouée puis saisit le cordage trempé. Il aime ce moment où, penché au-dessus de l'eau, les genoux bien calés et le ventre appuyé contre le plat-bord, il ferme les mains sur la corde, soulève et sent au bout de ses bras le poids du casier, cet instant plein de promesses où tout est possible, la pêche miraculeuse qui fera des jaloux, la prise dont l'évocation flottera des jours durant dans l'ambiance enfumée du Café du Port. Le dos arc-bouté et les mains dans l'eau, il se sent comme un môme qui déballe ses cadeaux.

Récemment, il a vu un documentaire tourné en Nouvelle-Angleterre. Une équipe de chercheurs avaient installé des caméras sous-marines sur des casiers de pêche au homard. Les images montraient que les bestioles, loin d'être incapables de s'échapper par l'entonnoir comme on le pensait, entraient dans les nasses, attirées par les appâts, puis en ressortaient, repues, sans réelle difficulté. En moyenne, pour chaque homard capturé, trois autres avaient visité le casier et l'avaient quitté à temps. Finalement, les homards attrapés étaient ceux qui s'étaient trouvés là à l'heure du passage des pêcheurs. Au mauvais endroit au mauvais moment. Les crabes bretons, araignées ou étrilles, s'échappent-ils des casiers aussi facilement que les homards du Maine? L'homme se pose la question alors que les muscles de ses bras se contractent. La corde résiste, le casier est lourd et l'homme sourit.

Les histoires de mer sont comme des légendes urbaines. Elles circulent d'un bateau à l'autre, traversent des océans au rythme des convois, des Antilles aux Açores, de Fidji aux Galapagos, jamais démenties, jamais avérées, jamais oubliées. On se les raconte dans les ports du monde entier, en buvant un ti-punch dans le cockpit avec le capitaine du voilier voisin arrivé la veille, un vieux loup de mer qui bourlingue depuis des lustres et qui en a à raconter lui aussi, de ces histoires horribles et souvent glauques où la mort règne en maître. On les entend chez Peter, ce bar d'Horta où tous les marins font escale au milieu de leur transatlantique, et on les a déjà entendues sur le Micalvi, cet ancien navire coulé qui sert de club nautique à Puerto Williams, à quelques miles du Cap Horn, ou dans un vieux rade enfumé de Groix ou de Belle-

Île, et on les reconnaît malgré quelques variantes, le ketch était un catamaran, il faisait route vers l'Australie plutôt que vers la Corse, on avait retrouvé deux corps et non pas trois, non, non, je vous assure qu'il n'y avait pas de chien à bord.

Aux Glénans, ces récits occupaient toutes nos soirées. Il y avait eu bien sûr les pirates somaliens, grenades et mitraillettes au poing, prenant en otage des plaisanciers en route vers Zanzibar et ses palmiers; ou les disparitions mystérieuses et mythiques, Éric Tabarly et Alain Colas, l'inoubliable Manureva; ou encore les voiliers éperonnés par des cargos à bord desquels, dans la tour de contrôle, le veilleur endormi ne les a pas remarqués, un point sur le radar, tout proche, trop proche, un point qui disparaît. C'est par là que nous avons commencé, les premiers soirs autour du feu, pour faire connaissance en douceur. Mais rapidement, les choses s'étaient corsées. C'était un ketch de 52 pieds, Vaimea il s'appelait, convoyé de Saint-Martin à Loctudy par un couple de skippers professionnels. Quand on l'a retrouvé, il dérivait au large du Cap-Vert, il n'y avait personne à bord, juste du sang, beaucoup de sang, celui des deux skippers, et, dans le frigo, une main, seule et orpheline, appartenant à une troisième personne, quelqu'un qu'on n'a jamais pu identifier. C'était un marin aguerri, un Malouin qui passait l'hiver seul à bord de son voilier de douze mètres dans le canal de Beagle, il mouillait dans des criques profondes et abritées au fond desquelles il restait pénard, ne voyant personne pendant des jours, voire des semaines. Cet hiver-là, il a décidé d'emmener sa fille, une gamine d'une dizaine d'années qui avait appris à marcher sur le pont du bateau de son père et qui faisait des scènes tous les ans pour l'accompagner. La mère n'était pas très chaude à l'idée de laisser sa fille partir aussi loin aussi longtemps, quatre mois à vivre une vie de recluse avec pour seule distraction la mer et son ermite de père, et puis l'école qu'il faudrait manquer... Mais elle a cédé. Au printemps, le père est rentré à Saint-Malo, barbe hirsute et yeux fous, odeur pestilentielle. Dans une cabine, emmaillotté dans un sac de couchage, le corps de la petite se décomposait tranquillement, aucune trace de violence, le père aphasique et complètement parti, personne n'a jamais su ce qui s'était passé. Eux, c'était deux frères, des bourlingueurs pas faits pour la mer qui naviguaient n'importe comment sur une espèce d'épave, un rafiot qu'ils avaient acheté pas cher aux Canaries à un couple de retraités qui s'étaient embarqués pour une traversée de l'atlantique, le rêve d'une vie, et avaient jeté l'éponge après que le Golfe de Gascogne leur eût remis le rêve à la bonne place. Les frères, tout le monde les avait entendus s'engueuler sur

les pontons d'Arrecife, certains disaient même qu'on les avait vus se battre et que c'était dément tellement c'était violent. Toujours est-il qu'à l'arrivée à Sao Luis, il n'y avait plus qu'un frère à bord. L'autre avait été malade, tellement malade qu'il en était mort et qu'il avait bien fallu se résoudre à le jeter à la mer. Il y avait bien eu des rumeurs, une enquête, même, mais que faire? On n'avait jamais retrouvé le corps.

Ces histoires nous faisaient frémir, forcément, d'autant qu'elles étaient corroborées par les enseignements théoriques et autres règles tacites de navigation hauturière. C'est aux Glénans que j'ai appris par exemple qu'en cas de décès pendant une traversée de l'Atlantique, ou *a fortiori* du Pacifique, on n'est pas tenu de garder le corps pour le ramener au port. Ce serait impossible en effet, une transpacifique, plusieurs mois et très peu d'escales, Panama, les Marquises, Tahiti, comment conserver un cadavre sous ces latitudes? Les morts, si par malheur ils adviennent, sont donnés à la mer et disparaissent. Sans laisser de traces. Ce qui laisse place à toutes les légendes et à tous les fantasmes. Comme cette histoire, entendue un soir de pleine lune aux Glénans et qui depuis me hante, d'une femme qu'on laisse se baigner au milieu de l'océan, de l'échelle que l'on remonte, des doigts qui glissent sur la coque trop lisse, du bruit des ongles qui crissent, mais jamais ne butent sur la moindre aspérité, de la fatigue puis de la noyade, à moins qu'un grand requin...

Quand l'homme a-t-il commencé à y penser?

Quand la femme a-t-elle commencé à l'agacer? Quel événement ou quelle broutille l'a-t-elle soudainement rendue insupportable? À quel moment son esprit a-t-il basculé au point de penser que oui, cela serait possible, et même envisageable? Au point de trouver ces pensées normales.

Il avait entendu parler de ces couples que la mer déchire, de ces histoires sordides que chacun entend dès qu'il met le pied sur un bateau avec l'intention de se frotter à la navigation hauturière. L'isolement, la promiscuité, la fatigue, les conditions parfois extrêmes qui mettent les nerfs à vif et les relations humaines à rude épreuve. Des couples séparés, des amis brouillés

à jamais, des marins solitaires devenus fous — évidemment qu'il en connaissait. Mais eux? Elle? Il était son grand marin, elle était sa sirène; comment avaient-ils pu en arriver là?

L'homme grogne. Le poids du casier le tire vers l'avant et fait tanguer le bateau. Il pourrait tomber, il le sait et l'accepte. Jamais il n'a porté de gilet de sauvetage. Quant aux cirés rembourrés de mousse, il les regarde avec dédain : quel marin digne de ce nom s'abaisserait à enfiler une veste de flottaison déguisée en veste de quart? Pour lui, un pêcheur qui tombe doit se battre contre l'océan à mains nues, et il préférerait se noyer que devoir sa survie à deux rectangles de mousse cousus dans un tissu orange fluorescent. Si la mer doit le prendre, elle le prendra fier. Elle mérite bien ça.

Il sait que sur les bateaux, les marins-pêcheurs sont tenus d'utiliser un harnais relié à une ligne de vie quand ils travaillent sur le pont. Il est passé par là et il sait ce que c'est, la nuit, le pont visqueux de sang, la houle, le froid qui engourdit les membres, et la fatigue qui endort les réflexes. Les patrons ne veulent pas prendre de risques, d'autant que de nombreux marins ne savent pas nager : la mer, ils l'aiment et la détestent à la fois, et ils l'ont vue avaler trop de corps pour y plonger le leur sans y être contraints. Alors ils accrochent leur harnais. En râlant, mais ils l'accrochent.

Paradoxalement, la seule fois où l'homme a failli mourir en mer, c'était à cause du harnais et de la ligne de vie. La nuit, quand on s'apprête à remonter le chalut, il faut faire vite, bouger pour ne pas être fauché par les portes de chalut ou par un palan. Il ignore ce qui s'est passé exactement cette nuit-là, mais il s'est retrouvé coincé, retenu à la ligne de vie par le harnais, immobilisé alors que la porte se balançait. Il a gueulé, gueulé à s'en arracher la gorge, gueulé parce qu'il refusait de mourir comme ça, aussi stupidement, décapité à cause d'un foutu système de sécurité censé lui éviter de passer par-dessus bord, gueulé quand le harnais s'est décoincé, juste à temps, gueulé quand il a senti la ligne de vie glisser, le palan lui balafre la joue, le pont glacé glisser sous son ventre alors qu'il s'éloignait en rampant, gueulé encore quand on l'a traîné pour le mettre à l'abri dans le carré, gueulé de plus belle quand il a su qu'il était hors de danger. Cette nuit-là, il s'est juré que jamais plus on ne l'attacherait à un bateau.

Après l'accident, il n'a plus remis les pieds sur un bateau de pêche. Certains ont dit qu'il avait peur, certains se sont moqués; ceux-là n'avaient pas senti la mort leur caresser la joue. Longtemps, il a été incapable de reprendre la mer, paralysé par le souvenir du souffle du palan. Il n'a pas quitté l'île pendant près de deux ans.

Un jour, il est descendu au port. C'était une belle journée de mai, très tôt le matin. Le soleil venait de se lever et réveillait le ciel, dont le bleu pâle et doux tranchait sur le marin de l'océan. Ses pas l'ont porté jusqu'aux pontons. Un badaud, en le voyant, lui aurait trouvé une allure décidée, l'air de savoir où il allait. Pourtant, il ne savait rien, il suivait ses jambes, ses pieds chaussés des bottes qu'il avait enfilées ce matin-là pour la première fois depuis longtemps, ses bottes qui l'ont mené jusqu'au dernier bateau amarré au deuxième ponton du port de plaisance, et qui se sont immobilisées.

L'homme est resté là de longues minutes avant de pouvoir le toucher. Et avant d'amorcer le moindre geste, il lui a demandé pardon. La coque blanchâtre était maculée d'algues vertes qui formaient une bande plus sombre au niveau de la ligne de flottaison. Sous l'eau sale irisée de coulées de gazole, on devinait les coquilles de petits crustacés accrochés, à demeure. Le pont de teck était couvert de fientes, plusieurs filières manquaient, les pare-battages étaient fixés n'importe comment, le taud déchiré à plusieurs endroits laissait des morceaux de la grand-voile pendre sur le pont misérablement. Une barre de flèche était tordue, la girouette du haut de mât avait été arrachée, le vernis de la barre s'écaillait. Des grosses araignées pavanaient au milieu des toiles qu'elles avaient tissées partout. Tout était négligé, sale, délabré, et l'homme a eu honte. Sa main a caressé le nom du bateau peint sur la coque et il a pleuré. Lui qui depuis deux ans luttait pour rester debout, il s'est agenouillé pour mieux laisser aller ses sanglots.

Après, il a pu se relever.

Les jours, les semaines, les mois suivants l'ont vu au port chaque matin, à travailler sans relâche pour redonner à son voilier sa belle allure d'avant. Et quand le bateau a été prêt, il y a fait embarquer sa femme et ils ont largué les amarres. C'était un matin de novembre et les alizés n'attendaient qu'eux pour un voyage transatlantique.

Ils disent qu'après le Grand Dérangement de 1755, Louis XV installa sur mes terres soixante-dix-huit familles acadiennes originaires de Grand-Pré. Là, ces hommes et ces femmes chassés d'un autre continent découvrirent mes plages, mes falaises, mes côtes poissonneuses et mes sols généreux. Ils découvrirent aussi les longues formes blanches et vaporeuses des âmes en peine qui la nuit hantent mes bois, et les garos aux yeux de feu et aux gueules ensanglantées, ces chiens maudits dans lesquels sont emprisonnées les âmes des damnés. Et ils rencontrèrent le diable, superbe dans ses beaux habits noirs, qui leur offrit, pour le prix d'un champ, d'acheter l'âme de leurs enfants.

À Palais, j'ai loué une chambre au-dessus de la nouvelle librairie, celle qui a remplacé L'usage du monde, et qui possède une belle collection de livres qui disent l'histoire de l'île et ses légendes. J'aurais pu descendre à l'Atlantique, comme avant, mais la chambre 203 avec ses murs bleu pervenche et ses portes-fenêtres qui s'ouvrent sur le port appartient au passé. Je déambule dans les rues, à l'affût d'un commerce, d'une maison, d'une odeur à reconnaître. Je cherche la boutique du photographe, dont je me rappelle qu'elle est fermée quand il fait très beau ou très mauvais, l'artiste préférant alors arpenter les falaises avec son appareil en bandoulière que de rester derrière le comptoir. Je cherche la boulangerie et le goût de la viennoiserie que j'y ai achetée la dernière fois. Je cherche l'église qui cache ce vitrail qui m'avait tant émue. Je la trouve finalement par hasard, et là, assise sur un banc de bois dans la fraîcheur des pierres centenaires, je cherche la voix de ma mère qui m'accompagnait alors.

Mais tout se mélange, la boulangerie n'est pas là où je l'attendais, la montée vers la citadelle ne ressemble en rien à mon souvenir — se peut-il que je la confonde avec celle de Port-Louis? —, et les œufs de mouette de la Palantine dont je me délectais avant sont trop sucrés et me lèvent le cœur. Moi qui croyais redécouvrir Belle-Île après vingt-deux ans, j'y suis en terre inconnue. Seuls me restent des souvenirs, que je suis incapable d'arrimer à ces lieux que je ne reconnais pas, du moins pas vraiment. Tout me semble un peu faux. Même la librairie, lisse et parfaite, a l'air factice, quand L'usage du monde, tout de bric et de broc, empestait les vieux livres et l'authenticité.

En me glissant entre les draps de lin turquoise assortis à l'indigo des tentures, je ne parviens pas à décider si cet espace qui refuse de se conformer à la mémoire que j'en ai m'attriste ou me réjouit.

L'homme s'est enfermé dans la cabine d'avant. La lumière éteinte et les hublots obstrués par des serviettes-éponges. Un casque audio sur les oreilles et la musique à plein volume. Du baume du tigre sous le nez. Un rouleau de réglisse dans la bouche. Allongé en étoile sur la couchette, il tente d'oublier où il se trouve. Bloquer ses sens, ne rien percevoir de ce qui l'entoure et l'étouffe.

S'imaginer ailleurs. Une ville. Une mégalopole. Grouillante et polluée, pleine de bruits, de vie, de corps avec lesquels entrer en collision de taches de couleurs vives les jupes colorées des filles l'été l'étal d'une fruiterie les panneaux publicitaires dans un centre commercial bondé les files d'attente insensées devant les restaurants l'odeur des gens des haleines chargées des frites des gaz d'échappement des poubelles les pleurs d'un enfant d'un chien d'un vieux clochard fatigué le ballet des avions dans le ciel des voitures dans les échangeurs le goût d'une Guinness tout juste tirée d'une châtaigne grillée le contact d'une peau moite contre la sienne à l'heure de pointe dans le métro dans l'autobus dans une salle de concert la foule les cris une alarme une sirène de pompiers d'ambulance de police un carambolage un incendie, un attentat. N'importe quoi. Imaginer. N'importe quoi. D'autre.

Mais c'est impossible. Rien n'y fait, l'homme ne parvient pas à s'échapper, même pas l'espace d'une respiration, même pas le temps d'une vague. Le bateau ne le lâche pas, ne lui laisse aucun répit, il s'infiltré partout, par chaque pore, se répand et l'envahit, le domine.

Parfois, en mer, l'immensité ressemble à un enfermement. Le bateau est sa prison. La femme, sa geôlière.

L'homme souffle et peste et râle, le poids du casier le tire vers l'avant, son ventre glisse sur le plat-bord, ses bottes ripent au fond du bateau. À l'instant précis où ses genoux glissent

et le lâchent, il voit le visage de la femme se dessiner devant ses yeux. Son visage blême, surgissant comme un fantôme du passé. Puis, aussi soudainement qu'il est apparu, le visage disparaît et l'homme bascule.

« Pourtant je l'ai toujours aimée. » C'est cette pensée, candide et saugrenue, qui lui vient alors que son corps se perd dans l'étreinte glacée de la mer.

Assise dans un champ de fougères qui surplombe la côte est entre Kerdonis et Samzun, je scrute le ciel. L'horizon est bouché, la mer mauvaise et le vent forcé d'heure en heure. La météo annonce trois jours de gros temps à compter de ce soir. De la pluie et des rafales, une véritable tempête, de celles que l'océan sait jeter contre les côtes bretonnes. Je dois rejoindre Palais avant son arrivée. Sans doute serai-je ensuite bloquée jusqu'à la fin du coup de tabac, mais j'irai me perdre dans les draps turquoise et les livres de la librairie, ils me tiendront au sec et au chaud.

Ils disent que certains de mes chemins recouverts de bruyère sont percés de dalles qui mènent à des salles souterraines éclairées de trois rayons lumineux. Là, des druides aux longues barbes et aux robes de lin racontent le grand passé et enseignent à des enfants l'art de ne pas craindre la mort. Aux jeunes initiés, ils donnent une harpe et une branche de gui, et les envoient chanter sur les chemins de bruyère leur amour de la lande, de la mer et du ciel.

Un bruit de moteur me sort de ma rêverie. Un hors-bord arrive par l'ouest, sa coque blanche bute sur le bleu haché de l'océan, s'approche d'une bouée rouge surmontée d'un petit drapeau vert, malmené par les vagues. Sans doute un casier à étrilles, on ne pêche que ça à cette époque de l'année. Le bateau se met face au vent et accoste la bouée. Malgré le moteur qui tourne à bas régime pour le stabiliser, il se balance violemment sous l'effet de la houle.

De sa gaffe, l'homme attrape la corde qui s'enfonce sous la bouée et la relie au casier. Ses mains que j'imagine larges et calleuses et rongées par l'arthrite empoignent le bout et le tirent. Parviennent-elles, à cet instant-là, à deviner au poids si la pêche a été bonne? L'homme

apprécie-t-il cet instant plein de promesses où tout est possible? Ou ces pensées sont-elles celles, fantasmées, d'une auteure citadine qui aime se raconter des histoires?

Alors que l'homme se penche par-dessus le plat-bord et que son corps s'arcoute sous le poids du casier, les histoires des soirées aux Glénans me reviennent en bloc, ces histoires de noyades, de corps avalés par la mer. L'homme est penché par-dessus bord, les bras plongés sous l'eau jusqu'au coude, le visage à quelques centimètres de la surface, mouillé d'embruns et poissé de sel, la houle malmène le bateau; il suffirait qu'une vague un peu plus grosse, une déferlante...

Et je me demande : s'il venait à basculer, pourrait-il remonter à bord?

Ils disent que ce jour-là, dans la colonie pénitentiaire jouxtant la Citadelle, le garçon a été battu à mort pour avoir volé un morceau de fromage. Ses compagnons se sont mutinés, le baigneur a été mis à sac et les adolescents se sont évanouis dans la lande. Immédiatement, la battue s'est organisée. Aux habitants et aux touristes, on promettait vingt francs pour chaque enfant capturé, mort ou vif. Tous ont été rapportés, comme à la chasse les chiens rapportent le gibier. Que croyaient-ils, les pauvres fous? Où pensaient-ils se cacher? Pendant combien de temps? Avaient-ils oublié qu'on n'échappe pas à une île?

Pourtant je m'échappe et, sitôt la tempête passée et le calme revenu, je pars.

A COSTA DA MORTE

A Costa da Morte : c'est ainsi qu'ils m'appellent. M'ont-ils nommée de la sorte en raison des innombrables navires que mes eaux ont engloutis, ou parce qu'ils ont longtemps cru — et peut-être le croient-ils encore — que derrière l'horizon qui s'étend au large de mes côtes commence le royaume de la mort? Pourtant, fatale de nom, je suis aussi le symbole de leur renaissance : « Tout meurt à Fisterra, tout renaît à Muxía », dit-on à mon propos.

Depuis combien de temps viennent-ils ici, défier la mort le long de mes côtes ou laver leurs péchés dans la fatigue et les larmes? Je ne sais pas, le temps m'échappe, je ne le compte pas, cela m'est impossible. Moi, je suis ici et maintenant. Je ne bouge pas. Je ne change pas. Ou si peu, si infinitésimalement peu, une roche qui s'érode, une plante qui meurt, un banc de sable qui se déplace imperceptiblement au fond des eaux, ces changements que nul œil ne remarque et qui me font paraître permanente et intemporelle.

Et pourtant, paradoxalement peut-être, on ne peut me saisir sans parler du temps qui en passant écrit mon histoire.

Ils m'arpentent depuis des millénaires, depuis la nuit des temps. Les plus anciens croyaient qu'au large de mes côtes, loin, très loin vers l'ouest, là où le soleil bascule, se trouvait une île à laquelle on n'accédait qu'au terme d'un long voyage dans une barque de pierre. Là, sur cette île située par-delà la fin de la Terre et par-delà la mort, s'offrirait à eux une autre existence, meilleure et enchanteresse.

Pendant longtemps j'ai été pour eux la limite du monde : mes côtes constituaient l'ultime frontière avant l'immensité de la mer, avant l'horizon derrière lequel s'ouvrait un gouffre insondable qui chaque soir engloutissait le soleil, un abysse ténébreux peuplé de monstres et

de démons, le royaume de la mort. Dans le temple qu'ils avaient érigé face à l'océan, l'Ara Solis, leurs druides célébraient le culte de l'astre-roi et l'appelaient à renaître, jour après jour.

Puis d'autres sont arrivés, de grandes armées conquérantes menées par des centurions et envoyées jusqu'à moi pour repousser les frontières d'un empire immense, mais insatiable. Venus de l'est, des bords d'une autre mer moins sauvage située au milieu des terres, ils ont été saisis par l'aura légendaire de mes côtes ouvertes sur l'immensité de l'océan. Le premier soir, c'est avec un mélange d'effroi et d'éblouissement que leurs valeureux légionnaires ont regardé le soleil disparaître dans les flots. Combien de batailles sanglantes avaient-ils menées au cours de leur campagne militaire, combien d'armées ennemies affrontées, combien de peuples rétifs à l'invasion? Rien n'avait pu freiner leur désir expansionniste. Pourtant, comme un simple coucher de soleil avait réussi à faire trembler une armée de soldats, j'ai mis un terme à des années de progression : parvenus à mes côtes, où pouvaient-ils aller? Ils ont décrété avoir atteint l'extrémité du monde. Finis terrae : la fin de la Terre.

De l'Ara Solis, il ne reste rien : il est dit qu'un apôtre, Jacques, l'a détruit pour libérer les hommes de leurs rites païens. Car leur Dieu était né, puis mort, mais ne pouvait souffrir qu'on préfère à son culte celui des nymphes ou des étoiles. S'ils ont cessé de venir à moi pour vénérer le soleil et le ramener du royaume de la mort, ils ne m'ont pas désertée pour autant — loin s'en faut. Depuis qu'un ermite a reçu, en songe, la révélation de l'emplacement du tombeau de Saint-Jacques, ils viennent de partout et par milliers se recueillir dans la grande cathédrale qu'ils ont érigée là, dans un champ près d'Iria nommé campus stellae en hommage à la mystérieuse étoile qui les avaient guidés. À mon approche, malgré la fatigue et les kilomètres accumulés, leur pas s'affermi, leur cœur s'emballe et leur tête se relève. Ils sont sales, épuisés et souvent malades, mais également fébriles et déterminés. C'est la tête haute qu'ils entrent dans l'église.

Après avoir touché le tombeau de l'apôtre à Santiago de Compostela, il leur faut encore marcher pendant trois jours pour arriver jusqu'à moi. Leurs jambes tremblent un peu, mais elles parviennent à les porter au bout du cap. Leurs chevilles se tordent dans les premiers rochers, le granit déchire leurs coudes et les paumes de leurs mains, mais toujours ils se relèvent, têtus, et continuent d'avancer jusqu'à laisser derrière eux toute trace humaine, et à

se retrouver seuls face à l'immensité du vide et de la mer qui brille dans le feu du soleil. Alors, alors seulement ils s'arrêtent. Et debout sur une roche couverte de lichen, ils pleurent. À Cabo Fisterra, sur le promontoire rocheux qui surplombe l'océan, ils brûlent leurs vêtements et leurs chaussures, ces loques usées jusqu'à la corde par les mois, voire les années qu'a duré leur pèlerinage. Dans la fumée que le vent dissipe et dans le soleil couchant qui le lendemain régnera de nouveau, ils voient le symbole de la fin d'une existence et la possibilité d'une renaissance. Au matin, ils reprennent leur route, purifiés et neufs.

Certains poussent encore un peu vers le nord-est, une ou deux journées jusqu'à Muxía. Dans les rochers, ils rendent grâce à la Virxe da barca, la Vierge arrivée ici dans une barque de pierre guidée par des anges. De l'embarcation, il reste la voile, la coque et le gouvernail, trois pierres échouées près desquelles ils ont érigé un sanctuaire. On dit de la voile, a pedra de abalar, qu'elle oscille parfois, quand elle est caressée par le vent du large ou par la main d'un être au cœur pur.

D'autres viennent par la mer au risque de se perdre. Combien ont péri par ma fureur, engloutis par mes flots? Leurs corps sont étendus dans les sépultures qu'on a creusées pour eux. À Camariñas, au cimetière des Anglais, des centaines de marins dévoués à la Majesté Royale d'un pays lointain reposent pour l'éternité. Aujourd'hui, guidés par les phares qui hérissent mes côtes, les navigateurs m'aiment autant qu'ils me détestent, mais tous me respectent et me craignent.

Je suis arrivée ici comme tant d'autres avant moi, depuis des mois, des années, des siècles, depuis la nuit des temps : sale, fatiguée, fébrile, et terriblement déterminée. Je marchais depuis si longtemps.

Dans le stationnement du phare, les touristes me dévisagent avec un air ahuri : ils descendent de leur autobus climatisé le temps d'un *selfie* dans les rochers ou d'une photo devant la borne marquée du kilomètre zéro, d'une *caña* sur la terrasse de l'hôtel du phare, et de deux ou trois emplettes dans les cahutes de souvenirs, une carte postale du *Faro Fisterra*, un *magnet* ou un t-shirt arborant la fameuse flèche jaune sur fond bleu roi. Ce soir, ils mangeront du *pulpo gallego* dans une ruelle de Santiago et demain, ils se signeront devant un suaire dans une crypte à Oviedo, sans prêter la moindre attention à ces trois marches de pierre qui montent jusqu'à la niche où repose une des hydries des Noces de Cana, ces marches creusées par près de mille années de dévotion à genoux, polies et émouvantes comme une très vieille peau qui raconte à elle seule l'histoire de plusieurs vies, ces marches que j'ai caressées du regard pendant des heures, assise sur un banc, et devant lesquelles ils passeront sans quitter des yeux l'écran de leur téléphone. Comment pourraient-ils comprendre ce que je fais ici, crottée et tremblante, prête à m'écrouler tant la fatigue m'abrutit, et que la ferveur qui m'anime n'a rien à voir avec le Dieu dont ils visitent les maisons galiciennes en tour organisé, trois jours, deux nuits? Comment pourraient-ils comprendre que, depuis près de trois mois, j'ai égrené un à un mille sept cents kilomètres dans le seul but d'arriver jusqu'ici, précisément ici face à la mer, et que mes jambes épuisées n'arrêteront pas d'avancer tant que quelque chose d'autre que du granit et du lichen et du vent se dressera entre l'océan et moi? Et puis je suis si jeune, trop jeune pour voyager seule, trop frêle pour un si gros sac, regardez-la, on dirait une enfant sur des cannes d'allumette ou un pantin dégingandé, un oisillon mal fagoté, mais où sont ses parents? Mes parents sont là où je les ai laissés, loin vers le nord, enterrés près d'une autre mer qui elle aussi dévore les imprudents.

Je dépasse le stationnement et la borne, croise quelques touristes satisfaits, me tords les chevilles dans les rochers, lâche mes bâtons et laisse mon sac glisser de mes épaules, dérape et trébuche et me râpe les mains les coudes et les genoux, avance avance avance jusqu'à ce qu'il n'y ait plus devant moi que l'immensité du grand rien. La mer à perte de vue, brillant dans le feu du soleil. Et là, quelque chose me prend et me surprend, je ne m'attendais pas à ça, ce débordement d'émotions, ces sanglots douloureux qui m'oppressent et m'empêchent de respirer, ces hoquets bruyants que je suis incapable de contenir. Debout sur une roche, je pleure à m'en étouffer.

Sans doute avais-je besoin, comme tant d'autres avant moi, d'atteindre l'extrémité du monde, *Finis terrae*, pour pouvoir m'arrêter et me laisser aller.

Il me fallait voir de mes yeux cette côte monstrueuse qui, un soir de novembre 1870, a pris mon mari et quatre cent quatre-vingt-deux officiers et hommes d'équipage, n'épargnant que dix-huit marins, à la manière de ces bourreaux des grandes guerres qui s'assurent de laisser derrière eux quelques témoins de leurs atrocités, victimes graciées qui contribueront à répandre l'effroi et à asseoir le mythe. Cette côte, la Costa da Morte, est de ces bourreaux-là. Hugh Talbot Burgoyne était mon époux, mais avant tout, avant même d'être le père de nos enfants et le fils aimant de ses parents, il était capitaine de la Royal Navy, dévoué corps et âme au service de Sa Majesté la Reine Victoria, un soldat valeureux dont les actes de bravoure durant la guerre de Crimée lui avaient valu de recevoir la prestigieuse Croix de Victoria. C'était le 25 juin 1857, à Hyde Park où plus de cent mille personnes s'étaient rassemblées pour acclamer les trois hommes qui seraient honorés ce jour-là. Oh, comme ils avaient fière allure au garde-à-vous dans leur habit d'apparat, le lieutenant Cecil William Buckley et l'artilleur John Robarts entourant leur capitaine, comme ils étaient dignes et majestueux! Tous trois resplendissaient, vêtus de leurs uniformes empesés, gonflés d'orgueil et de gloire; mais il se dégageait d'Hugh quelque chose de différent, une impression à la fois puissante et subtile, un mélange de la dévotion absolue et de la totale humilité que lui inspirait sa Souveraine. Et je compris que, malgré la foule et les honneurs, seul comptait pour lui que Victoria posât sur sa nuque humblement courbée un regard bref, mais reconnaissant. À cet instant, assise dans la tribune officielle au côté de mon père, je décidai de consacrer mon existence à être l'épouse de cet homme et à lui vouer ma vie comme il avait voué la sienne à notre reine.

Nous nous mariâmes sept ans plus tard, une union respectable et empreinte de mutuelle bienveillance. Et si les patrouilles à bord du *HMS Wivern*, un des destroyers de l'Escadre de la Manche, le retinrent souvent loin de notre foyer londonien, c'est un autre bateau qui l'arracha à moi, un navire maudit. Pendant deux années, Hugh supervisa la construction du *MHS Captain*, un vaisseau de guerre tout à fait novateur, bas de francs-bords et surmonté de hautes tourelles armées de canons, avant de s'y embarquer en 1870. Par une sombre journée d'août, le *Captain* appareilla de Cork. Puis, accompagné de onze navires des Escadres de la Manche et de la Méditerranée, il vogua sans heurt le long des côtes françaises, traversa le redouté Golfe de Gascogne et se rendit jusqu'à Gibraltar par le détroit du même nom. Sur le chemin du retour, la flotte essuya un fort coup de vent au large des côtes de Galice. La houle serrée et creuse malmenait les navires, menaçant de les jeter sur les hauts-fonds que les capitaines expérimentés savaient traîtres et sans merci. Le vent, établi à force six, fraîchit encore et les bourrasques demandèrent bientôt de réduire la voilure. Bravant les vagues et les rafales, Hugh parvint longtemps à maîtriser le *Captain*, l'empêchant d'aller se fracasser sur les récifs, le retenant comme un cavalier retient son cheval rendu fou. Mais il ne put soumettre la mer et le vent; personne ne le peut. Des vagues démesurées, véritables murailles liquides, s'abattaient sur le pont. Les rafales se succédaient, incessantes, comme autant de tentatives pour emporter le bateau. Et ce fut finalement ce qui devait faire l'invincibilité du navire qui le mena à sa perte : le franc-bord bas permit à la mer de submerger le pont, et les hautes tourelles s'offrirent à la tempête comme autant de voiles impossibles à affaler. Un peu après minuit le 7 septembre 1870, dans les ténèbres déchaînées, le vent et la mer unirent leurs efforts pour coucher le *Captain* une ultime fois et le faire sombrer. Il disparut en quelques minutes, dans un bouillonnement d'eaux noires, rendu plus sinistre encore par les cris que les rafales et les vagues portaient jusqu'à terre. C'est ce que relatèrent les gardiens du phare qui, impuissants, assistèrent au naufrage. Quelques rares hommes d'équipage parvinrent à regagner la côte, mais la mer mit plus d'un mois à recracher les corps horriblement déchirés des autres, ceux qu'elle daigna rendre. Voulut-elle garder les plus braves comme autant de trophées macabres? Ou refusèrent-ils, au contraire, de la laisser disposer de leur corps selon son bon plaisir? Leurs fantômes continuent-ils de la combattre, par-delà la mort, dans les profondeurs? La dépouille de Hugh ne fut jamais retrouvée. J'aime voir en cette absence un dernier geste de bravoure et d'insoumission à l'ennemi.

Cet héroïsme remarquable exigeait d'être reconnu et souligné. Si la Royal Navy rendit au capitaine Hugh Talbot Burgoyne un hommage grandiose, je tins, moi, son épouse, par un geste moins grandiloquent et plus personnel, à lui faire montre une dernière fois de mon respect et de mon amour. Il ne s'agissait nullement d'un caprice de femme meurtrie par un veuvage prématuré, et mon père, l'amiral Sir Baldwin Wake-Walker le comprit parfaitement, lui qui avait toujours su rester à l'écoute de ses hommes et conserver dans son cœur endurci par des années de guerre un petit coin plus tendre où il recueillit ma détresse : je *devais* me rendre à Fisterra, je *devais* voir cette côte honnie qui m'avait arraché Hugh. Il s'agissait d'une nécessité absolue, d'un incontournable impératif, et Père mit tout en œuvre, jouant de ses relations et de ses influences, pour que cette mission qui était la mienne se concrétisât.

Je suis arrivée hier, par voie de mer. Le navire de guerre qui m'a conduite depuis Londres est ancré au large, et ce matin, dans la brume de l'aube, un canot mené par six soldats armés m'a déposée au port du village. Qu'ai-je ressenti en posant pied pour la première fois sur la Costa da Morte? Je ne saurais le dire... Sans doute étais-je par trop bouleversée. Une fois débarquée, j'ai marché en longeant la mer, le long du sentier qui monte doucement jusqu'au cap. Le promontoire était désert, les pèlerins du jour n'arriveraient que plus tard dans la journée. Au pied du phare, j'ai demandé à mes deux escortes de me laisser; mon deuil et ma tristesse exigeaient à la fois espace et intimité, et je souhaitais être seule. J'ai avancé entre les rochers, avancé, avancé, avancé, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus devant moi que l'immensité du néant. La mer à perte de vue, brillant dans le soleil levant. Et là, soutenue par une roche couverte de lichen, j'ai pleuré.

Entre les rochers, dans des petites niches abritées du vent d'ouest, des tas de cendres dont certains fument encore. Les vêtements calcinés des pèlerins qui, traditionnellement brûlent ici leurs loques pour symboliser l'abandon de leur ancienne peau et le début d'une nouvelle vie.

Tout à l'heure, au lever du soleil, j'ai ajouté un peu de cendres à celles laissées par les pèlerins; c'était mon but, la raison pour laquelle j'ai parcouru tout ce chemin. Mais les cendres que j'ai dispersées du bout du Cabo Fisterra ne provenaient ni de godasses ni de guenilles usées par le temps et les kilomètres; elles étaient celles d'un homme, né de la poussière en 1934 et redevenu poussière l'été dernier. Un homme que j'ai profondément aimé et respecté, Vixente

Etcheverry, mon beau-père. Un peu avant sa mort, il m'avait raconté sa vie de pêcheur basque exilé en Lorraine, la mer qui lui manquait à chaque instant, *chaque minute, Alain, chaque minute je pense à elle*, depuis qu'il avait quitté son village à l'âge de vingt ans pour aller travailler dans le bassin houiller, quand la sidérurgie promettait encore monts et merveilles et surtout d'amasser en quelques années assez d'argent pour rentrer à Guéthary, glorieux certes, mais avant tout assez fortuné pour acheter un petit bateau et devenir patron-pêcheur, un bateau sur lequel il pêcherait la sardine et la pieuvre au large des côtes, du Pays basque à la Galice, et qui lui rapporterait assez, oh pas pour être riche, mais juste pour ne plus être pauvre comme ses ancêtres l'avaient toujours été, et pour pouvoir avoir une famille qu'il n'aurait pas honte de ne pas pouvoir nourrir. À vingt ans, Vixente voyait la houille comme une manne et la Lorraine comme un eldorado. Il avait quitté Guéthary et ses parents le cœur léger, *ne vous inquiétez pas, ma mère, je reviendrai bientôt et de moi vous serez frère*. Comme il s'était trompé! Comme il avait été sot! La houille et ses usines lui avaient tout pris, sans jamais rien lui donner en retour, sans tenir aucune de leurs promesses. Il avait travaillé comme une bête, comme un âne bâté, il avait ruiné sa santé et son mariage, avait mis de côté sa dignité d'homme, acceptant sans broncher, volontairement même, que la houille et le grand capital le sucent jusqu'à la moelle, et le vident peu à peu, avant de le jeter, sans un regard, sans un merci, sous prétexte qu'il était devenu moins productif, moins efficace, trop vieux, superflu. Inutile. Mais que peut faire un homme que l'on a persuadé qu'il ne sert plus à rien, sinon plonger dans le désespoir et attendre, attendre, attendre que la mort s'en vienne le libérer? *La vie est une chienne et la mort, bien pire encore, qui me fait languir*, me disait-il les jours où il broyait du noir. Ma gorge se serrait et je repoussais la pitié qui s'invitait à la vilaine table en formica où nous buvions un café, assis sur de mauvaises chaises dans la cuisine de son deux-pièces, au premier étage d'un HLM décrépité au pied duquel des gamins désœuvrés mettaient le feu aux poubelles chaque nuit. Je pointais du menton la photo du port de Guéthary qu'il avait mise sous verre dans un cadre doré, et accrochée au-dessus du poste de télévision, et lui conseillais de rentrer au pays, ou au moins d'aller y prendre l'air le temps de dissiper ses pensées sombres. Il haussait les épaules et rétorquait qu'il serait trop douloureux de revoir le village et la mer en sachant qu'il faudrait bien, un jour ou l'autre, les quitter à nouveau, *ma vie est ici, à Jœuf, près de vous*, et il versait dans nos tasses vides et tièdes une rasade de mirabelle. Jamais il ne disait qu'il avait honte, aussi, surtout peut-être, honte à en crever d'avoir échoué. Vixente était basque et les Basques

sont fiers. Parfois, une odeur de tabac blond flottait dans l'appartement quand j'y entrais; Vixente vidait le cendrier et redressait avant de s'asseoir la photo de moi qui avait été retournée contre le mur, *c'est un bon petit, mais têtu! ça, encore plus que toi!* Sur la table trônaient deux pleines bouteilles de mirabelle.

Quand il est décédé, sa fille, mon ex-femme, m'a remis une lettre qu'il lui avait donnée pour moi. *À présent, je suis libéré et heureux, mais j'ai besoin de ton aide.* Il me demandait de faire ce qu'il n'avait jamais eu ni le courage ni la santé ni l'argent de faire : marcher jusqu'à ce cimetière de Galice qu'il avait évoqué à plusieurs reprises et où il voulait reposer, un cimetière de marins où il se sentirait à sa place, enfin. En chemin, en plus de Guéthary, je m'arrêterais aussi au Cabo Fisterra et à Muxía; il ne m'avait jamais parlé de ces deux endroits, et la lettre ne disait rien de plus, sinon que je devais m'y rendre avant de rejoindre ma destination finale, le cimetière des Anglais à Camariñas. Dans chacun de ces quatre lieux, je disperserais un peu de ses cendres; je sèmerais au vent un peu de lui, que la brise se chargerait de conduire jusqu'à la mer. Au bas de la lettre apparaissait un *nota bene* important, si important en fait qu'il avait été écrit en rouge et souligné deux fois : *Frédéric t'accompagnera sur la portion espagnole du chemin. Si c'est impossible, versez-moi dans une fosse et n'en parlons plus.* Je me suis mis en route deux semaines plus tard. J'ai tout laissé en plan et je suis parti, un bâton à la main et un sac sur mon dos, avec, caché tout au fond, une urne mortuaire. Je lui devais bien ça.

Il m'a fallu près de six mois pour arriver jusqu'ici, à l'extrémité du monde, *Finis terrae*. Mon fils m'accompagne, Frédéric. Il m'a rejoint à Guétary, en bougonnant qu'il ne le faisait pas pour moi mais pour le vieux, seulement pour le vieux, et que je ne devais rien espérer de ce voyage qui ne changerait rien à notre relation. Dans sa voix, il n'y avait que de la colère. Marcher ensemble du lieu de naissance de Vixente à l'endroit où il reposera pour l'éternité, c'était comme un symbole : Vixente, nous l'avions adoré et l'amour que nous lui portions nous rapprochait, Frédéric et moi, quand tout le reste semblait vouloir nous éloigner, le divorce, mes absences répétées, ses problèmes de dépendance, notre incapacité à communiquer sans violence, nos disputes et nos bagarres. Vixente était tout ce qu'il y avait de beau entre nous. Je savais que Frédéric rendait visite à son grand-père en prenant soin de ne jamais me croiser, qu'il lui apportait des bouteilles de mirabelle dérobées au supermarché où il était magasinier, et qu'il insistait pour que Vixente lui raconte le Pays basque, ce coin de France où il n'avait

jamais mis les pieds, mais qu'il ne pouvait s'empêcher de considérer comme son chez-lui; alors, enfumant l'appartement des cigarettes qu'il allumait à la chaîne, il laissait son regard voguer jusqu'au port de Guéthary accroché au-dessus du téléviseur et, bercé par la voix qui promettait *tu iras un jour, petit, tu iras, parole de Vixente Etcheverry*, il oubliait pour un temps le gris du ciel et des barres d'immeubles qui bloquaient l'horizon, tous les horizons.

Il avait tout prévu, le vieux filou, il savait que nous envoyer refaire ensemble le chemin de sa vie nous obligerait à abattre les murs que nous avions si minutieusement érigés entre nous et à renouer des liens que nous avions coupés. Cela n'a pas été sans heurts, cela a été long, mais nous y sommes parvenus : depuis Oviedo où de vieilles pierres creusées par la piété des dévots nous ont émus aux larmes et nous ont fait prendre la mesure du temps qui passe toujours trop vite, Frédéric m'appelle Papa et je l'appelle fils.

Ce matin, à l'aube, nous avons quitté le village de Fisterra en longeant la mer par le sentier qui monte doucement jusqu'au cap. Le promontoire était désert, les pèlerins du jour n'arriveraient que bien plus tard dans la journée. L'urne pesait lourd dans ma main et, à une ou deux reprises, déstabilisé par une pierre mouillée de rosée, j'ai failli la faire tomber. Nous avons dépassé le phare et continué entre les rochers, avancé, avancé, avancé, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus devant nous que l'immensité de l'océan. La mer à perte de vue, brillant dans le feu du soleil levant. Arrivé tout au bout du Cabo Fisterra, j'ai ouvert l'urne et dispersé une partie des cendres. Et là, assis épaule contre épaule sur une roche couverte de lichen, nous avons pleuré. Je pourrais jurer que j'ai vu le visage de Vixente, souriant, se découper dans la brume qui ondulait sur les flots.

Après Cabo Fisterra, j'ai poursuivi jusqu'au village de Muxía. On m'avait dit que la côte y était plus sauvage et moins fréquentée par les touristes et les pèlerins. Je ressentais le besoin d'aller voir. Peut-être espérais-je y retrouver quelque chose des falaises de la Côte sauvage de Belle-Île, quelque chose qui me ramènerait au passé et que je n'avais pas trouvé à Fisterra, trop achalandé. On m'avait aussi parlé d'une Vierge arrivée par la mer, sa barque de pierre renversée par les flots, échouée. Cette histoire m'appelait : depuis que j'arpente la Costa da Morte, je rêve de naufrages, de tempêtes magistrales, de nuits sans lune que la lumière des phares ne parvient pas à percer, de vaisseaux fracassés contre les hauts-fonds, de marins démembrés jetés

sur les récifs, puis, recrachés au matin par la mer adoucie, leur corps ballotté par la houle ronde et molle qui lèche les rives dans la brume.

Pour se rendre par le bord de mer au sanctuaire dédié à la Vierge à la barque, a Virxe da barca, on contourne le village de Muxía en laissant à droite des rues asphaltées et des bâtiments très laids, maisons et petits immeubles de béton peints de couleurs vives, et l'on se demande où sont passés les pavés et les jolies maisons galiciennes rencontrés jusqu'alors dans tous les hameaux de la Costa da Morte. Heureusement, on quitte bien vite cette vision quasi soviétique, et, de retour sur la côte, on aperçoit au loin les deux clochetons de l'église qui surplombent les falaises et se découpent sur le ciel bleu pâle, l'église au pied de laquelle se trouve ce qu'il reste de la barque de la Vierge, une voile, une coque, un gouvernail. En chemin, on traverse de grandes plateformes horizontales formées par les rochers qui bordent le littoral et sur lesquelles sont plantées d'imposantes structures de bois. De loin, on dirait des potences. On m'a dit qu'elles servent à faire sécher le congre qui se pêche ici en abondance.

Mes doigts courent sur le bois grisé par des années de vent, de soleil et de sel, à la recherche d'une faiblesse qui demanderait à être réparée avant que je suspende les poissons pêchés la nuit dernière, et qui attendent dans les larges paniers rapportés du bateau. Certains se débattent encore, dépliant leur long corps gris argent d'un furieux coup de queue et mordant l'air d'un coup de gueule en faisant claquer leurs dents affûtées, comme si, dans un dernier sursaut, ils espéraient échapper à la mort. La pêche a été bonne et ils sont nombreux, une trentaine au moins, certains de fort belle taille, charnus et lourds. Quand ils seront tous attachés, pendant à la longue poutre transversale, et que les bourrasques du nordet se prendront dans leurs corps massifs et les chahuteront avec violence, il faudra toute la force du bois pour résister à la rage du vent. Moi, Bartolomeu Vidal Pedrayo, pêcheur de congre à Muxía depuis trente ans, je sais qu'il faut donner au bois des séchoirs autant d'amour qu'à la mer et aux poissons. Alors, de mes mains calleuses et larges comme des battoirs, je caresse les poutres avant d'y accrocher mes prises, comme l'ont fait mon père et tous les hommes de ma famille depuis cinq générations, et le destin peut y voir un signe de précaution, de superstition ou de tendresse, peu m'importe : je caresse.

Le bois est sec et gris et alors que ma main remonte dans le sens inverse du grain, une grosse écharde se plante profond dans ma paume et déchire ma peau trop tendre. Je l'arrache avec les dents et presse mes lèvres sur la plaie, le sang afflue, son goût ferreux se répand dans ma bouche. On m'avait pourtant prévenue : rares sont les pêcheurs qui sèchent encore le congre au vent, les séchoirs ne sont plus utilisés et certains, mal entretenus ou laissés à l'abandon, peuvent s'avérer dangereux. Mais il faut toujours que je touche à tout, à toutes ces choses qui m'entourent, je résiste difficilement à l'envie de sentir leur texture au bout de mes doigts et de les goûter autrement que par la vue.

Est-ce la raison pour laquelle j'ai posé le front sur ce rocher recouvert de lichen que l'on nomme *pedra de abalar*, le front puis la joue et mes mains gantées, avant de me lover tout contre la pierre creuse dans un geste que ceux de mon rang et de mon sang auraient jugé déplacé, que l'amiral mon père aurait condamné d'un regard furieux et de quelques mots sifflés entre ses lèvres serrées, *Behave, will you, Evelyn*, mais dont je veux croire, oui, je le veux, qu'Hugh l'aurait considéré avec une curiosité bienveillante et un demi-sourire. Je me suis coulée dans le creux de la voile comme avant, ailleurs, dans le rocher-berceau d'un autre lieu et d'un autre temps. J'y ai posé les doigts, le visage, les lèvres, les aspérités malmenaient mon corps et le grain du granit meurtrissait ma peau. Je n'ai pas trouvé ma place, la voile ne voulait pas de moi. Quand je me suis extirpée de ses bras, la pierre n'a pas bougé. Pourtant, mon cœur est pur.

Je suis assise en haut d'une butte qui surplombe Muxía de toutes parts. J'ai trouvé une pierre munie d'une sorte de dossier très lisse, accueillante et confortable. Depuis combien de temps ce rocher sur lequel je suis assise est-il ici? Par combien de siècles a-t-il été façonné? Et ce plant d'œillets des dunes? Ce pied de lande? Qui a construit ces murets de pierres sèches et quand? Pendant combien de temps encore resteront-ils debout avant de s'écrouler, un jour de tempête ou de tremblement de terre?

Je suis assise sur ma pierre depuis des heures, à regarder le temps qui passe et l'immensité. Devant moi, un petit chemin pavé sillonne entre les blocs de granit et les ajoncs, et, par un effet de perspective, semble mener à l'église et à la barque échouée. Au-delà du sanctuaire et des rochers, la mer, l'horizon, le ciel. Le port de Muxía est plus loin sur la droite, et de mon poste

de guet, j'ai une vue plongeante sur le chenal d'accès et la jetée, derrière laquelle je devine des fanions multicolores et des mâts gris aluminium. Un assez gros bateau de pêche rouge vif rentre, suivi d'un voilier aux voiles immaculées. Le ciel est sombre, chargé. De gros nuages anthracite menacent le soleil et le rendent plus flamboyant. Le paysage baigne dans une belle lumière dorée, presque cuivrée, qui accentue les détails des plantes, des roches et de l'église, et fait ressortir le rouge de la coque sur le bleu foncé de l'eau. La scène est magnifique, l'instant, parfait et je pense, l'espace d'une seconde, à cette photo que je pourrais prendre pour ne pas l'envoyer à Antoine. Mais je suis si bien ici, immobile, confortablement installée, un peu fainéante peut-être, et pour atteindre mon sac il me faudrait me redresser, sans être certaine que l'appareil photo s'y trouve d'ailleurs, n'est-il pas plutôt dans la poche de ma veste qui, roulée en boule, me sert d'appui-tête? Non, vraiment cette histoire de photo à prendre est bien trop exigeante. Pourtant, ces taches rouge et blanches sur l'indigo de la mer, la lumière exceptionnelle... La photo serait superbe. Mais le temps d'y penser, un nuage a terni les couleurs en mangeant le soleil, les flots ont pris une teinte presque noire, les deux bateaux ont disparu derrière les rochers et il ne reste plus que la trace de leurs sillages, qui disparaît bientôt à son tour. J'ai manqué la photo. L'instant est terminé et il n'existera plus. Jamais.

Ce qui est passé ne revient pas.

Et pourtant, il y a les voix, ces voix qui se mêlent et se superposent à la mienne, ces voix qui viennent du passé, d'époques séparées par des années voire des siècles et qui disent :

— Je m'appelle Evelyn Laura Burgoyne, mon cœur pleure Hugh Talbot Burgoyne, et sous mes doigts vibrent les pierres de Muxía.

— Je m'appelle Bartolomeu Vidal Pedrayo, pêcheur de congre, et sous mes doigts vibrent les pierres de Muxía.

— Je m'appelle Kelig Le Floch, orpheline en déroute, et sous mes doigts vibrent les pierres de Muxía.

— Je m'appelle Alain Dumais, beau-fils de Vixente Etcheverry et sous mes doigts vibrent les pierres de Muxía.

C'est peut-être ça que ça fait, d'avoir grandi au bord d'une rivière qui coule dans les deux sens : on finit par croire que le temps n'est pas linéaire, qu'il ne s'écoule pas, et que ce qui est passé reviendra. Et on entend des voix.

Evelyn est venue ici, en chemin vers le cimetière des Anglais de Camariñas, ses pas ont façonné les sentiers de terre qui courent dans la lande, son corps a poli la voile de la barque de la Vierge. Bartholomeu a posé la main sur la *pedra de abalar*, à l'endroit précis où je pose la mienne avec l'espoir ridicule mais têtu de voir la vieille pierre faser comme une voile. Alain et Frédéric ont longé les murets gris qui séparent les maisons des pêcheurs, remplaçant quelques pierres qui menaçaient de tomber. Puis, assis dans les rochers, ils ont admiré l'invincible fragilité des œillets des dunes qui pullulent, Alain a piqué dans la boutonnière de sa veste une fleur cueillie de ce plant, précisément ce plant-ci, que je regarde maintenant.

À travers les âges, les pierres, les plantes, la terre et l'air ont gardé une trace d'Evelyn, d'Alain, de Bartholomeu; ils en garderont une de moi. Notre passage laissera une empreinte, aussi infime soit-elle, et l'esprit des lieux conservera le souvenir de nous.

Le jour se lève. Le jour se couche. Le jour se lève. Le jour se couche. Une année passe. Une fleur meurt. Une autre pousse. Parfois, un rocher roule jusqu'à la mer qui l'engloutit. Puis tout retombe dans le silence et l'immobilité. Le jour se lève. Le jour se couche. Et rien ne change.

Je peux partir tranquille.

DEUXIÈME PARTIE

LIEUX D'ÉCRITURE, ÉCRITURE DES LIEUX

INTRODUCTION

*Il peut sembler paradoxal de parler
d'espace à propos de la littérature.*

Gérard Genette, *Figure II*

À l'origine de mon projet de maîtrise, il y a le constat, *a posteriori*, de la présence récurrente des paysages marins dans mes textes. Falaises, océan, granit, vent : tout ce qui fait la Bretagne; ou du moins ce qui fait *ma* Bretagne, celle où j'ai grandi. Même quand je raconte les montagnes du nord de l'Argentine, je leur donne des airs de côtes bretonnes au pied desquelles le désert se déroule comme une longue vague. Mais au-delà de la récurrence des paysages de mon enfance dans mes textes, tous les lieux ont une importance considérable dans ma pratique d'écriture : l'action de mes histoires est généralement située de façon explicite, et quand ce n'est pas le cas, j'ai besoin pour écrire de savoir où l'histoire se passe et de visualiser cet endroit. Par exemple, le roman sur lequel j'ai travaillé récemment s'est trouvé momentanément bloqué parce que je n'arrivais pas à décider où vivait la narratrice : l'histoire nécessitait qu'elle habitât dans une ville européenne, mais quand je l'imaginai, je la voyais très clairement se promener à Montréal. Cette indécision rendait le texte boiteux et m'empêchait de trouver la voix juste pour raconter cette histoire.

L'espace n'est pas le thème central autour duquel je tourne en tant qu'auteurice : je n'écris pas de récit de voyage, ni dans la veine du nouveau terroir ou du régionalisme; mais l'importance des lieux dans mes textes et dans ma pratique dénote le rapport particulier que j'entretiens avec eux. Je crois déceler là ce qui serait peut-être pour moi ce trou, toujours le même, qu'Annie Ernaux creuse dans ses textes¹, ou cette « image primitive » pourchassée inlassablement par Claudio Parmiggiani dans toute son œuvre². C'est la raison pour laquelle j'ai eu envie d'étudier les relations entre lieux et création, et de leur consacrer ma maîtrise.

¹ Annie Ernaux, Frédéric-Yves Jeannet, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, 2011, p. 22.

² Claudio Parmiggiani, cité par Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 12.

Mon projet porte sur les liens entre espace, écriture et texte. Plus précisément, il cherche à comprendre comment un lieu influence tant le processus de création que l'œuvre elle-même.

Mais qu'est-ce que l'espace? Qu'est-ce que le lieu? Qu'est-ce qui les unit? Qu'est-ce qui les distingue? « Espace. n.m. (lat. *spatium*). 1. Étendue indéfinie qui contient et entoure tous les objets³. » « Lieu. n.m. [pl. *lieux*] (lat. *locus*). 1. Partie circonscrite de l'espace où se situe une chose, où se déroule une action⁴. » Au-delà de ces définitions trop succinctes, il s'avère relativement difficile de fixer le sens de ces termes de façon précise mais non réductrice : leur signification varie en fonction de l'orateur, du contexte ou de l'époque, on les confond, on les utilise l'un pour l'autre. Comme le souligne Henri Lefebvre,

[L]a réflexion épistémologico-philosophique n'a pas donné un axe à une science qui se cherche depuis longtemps à travers un nombre immense de publications et travaux : la *science de l'espace*. Les recherches aboutissent soit à des descriptions (sans atteindre le moment analytique, encore moins le théorique), soit à des fragmentations et découpages de l'espace. Or beaucoup de raisons induisent à penser que descriptions et découpages n'apportent que des *inventaires* de ce qu'il y a *dans l'espace*, au mieux un discours *sur l'espace*, jamais une connaissance *de l'espace*⁵.

En fin de compte, les concepts d'espace et de lieu imposent une « réalité intuitive⁶ » plurivoque, si bien que chacun comprend ce dont il est question sans pouvoir toutefois l'expliquer clairement, sinon qu'il semble admis que le lieu est une portion circonscrite de l'espace où il se passe *quelque chose*. Laissons à Yi-Fu Tuan le soin de clarifier les choses, à tout le moins pour la durée (ou l'espace) de cet essai :

En pratique, le sens de l'espace se confond avec celui de lieu. La notion d'« espace » est toutefois plus abstraite que celle de « lieu ». Ce qui au départ est un espace quelconque devient un lieu dès que nous le connaissons mieux et que nous lui accordons une valeur. [...] De plus, si nous pensons l'espace comme quelque chose qui permet le mouvement, alors le lieu devient une pause; chaque pause dans le mouvement fait d'une position dans l'espace un lieu⁷.

³ Philip Merlet (dir.), *Le petit Larousse illustré 2005*, Paris, Larousse, 2004, p. 429.

⁴ *Ibid.*, p. 632.

⁵ Henri Lefebvre, « Dessin de l'ouvrage », *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1974], p. 13-14. L'auteur souligne.

⁶ Michel Denis, *Petit traité d'espace. Un parcours multidisciplinaire*, Bruxelles, Mardaga, 2016, p. 13.

⁷ Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Paris, Infolio éditions, 2006 [1977], p. 10.

C'est à ces acceptations des termes « espace » et « lieu » que je tenterai de me tenir ici. Par conséquent, il sera beaucoup plus question des lieux que de l'espace.

Mon projet de recherche-création tend à démontrer que les lieux ont une influence sur le processus créatif et sur le texte, et à mettre en évidence les façons dont cette influence s'actualise. Plusieurs lieux interviennent et interagissent lors de la production d'une œuvre littéraire : le lieu du récit, évidemment, mais aussi celui où naît l'inspiration, celui où se déroule l'acte d'écriture, ou encore des espaces plus intimes comme le paysage fondateur de l'auteur ou la géographie de son imaginaire. Les multiples lieux à l'œuvre lors de la création soumettent le texte à toutes sortes d'effets croisés. En ce sens, l'espace du texte est une configuration⁸ de ce qu'on serait tenté de nommer l'espace réel, du « monde tel qu'il est ». Je postule que l'on n'écrit pas de la même façon depuis son pays natal qu'à partir d'une ville que l'on découvre; que les mécanismes de perception et de création ne sont pas partout les mêmes; et que les lieux, du fait des façons différentes qu'ils ont de nous toucher, laissent des traces différentes dans les textes cr s. Partant, je m'interroge : quelle structure narrative donne le mieux à voir un pays que l'on découvre? Quels mécanismes de création sont à l'œuvre lorsqu'on écrit le territoire de l'enfance? Quel langage le lieu demande-t-il pour s'exprimer à travers l'auteur?

  ce stade, il me semble important de revenir rapidement sur la façon de travailler qui a été la mienne lors de l'écriture du recueil *Ici*, étant donné les liens étroits qui l'unissent au présent essai. Ma démarche en est une de recherche-création; en ce sens, le volet création du mémoire a été conçu comme un laboratoire dans lequel j'ai mené des expériences d'écriture géolocalisée visant à voir les lieux à l'œuvre. *Ici* comprend quatre textes ou groupes de textes, chacun étant lié à une situation territoriale différente : le lieu de mon enfance (Kerispern, en Bretagne); le lieu où je vis (le Plateau Mont-Royal); un lieu que j'avais déjà visité mais que je connaissais peu (Belle- le, en Bretagne); un lieu qui m'était inconnu et que j'ai découvert au moment de l'écrire (la Côte des Morts, en Espagne). Ces quatre lieux ont été choisis en raison des degrés de connaissance et de familiarité différents qu'ils permettaient d'exp rimer : de

⁸ Le présent essai s'intéressant à l'acte de création, je ne me pencherai pas ici sur la question de la réception. Cependant, il est important de noter qu'il en va de même du côté de la réception : le lieu de lecture et les paysages qui peuplent l'imaginaire du lecteur modifieront la façon dont le texte sera perçu. Ainsi, le texte est une configuration, mais aussi une reconfiguration de l'espace.

celui que l'on pourrait considérer comme le plus familier jusqu'au plus étranger. Afin d'exacerber la composante spatiale et de permettre aux lieux de s'exprimer pleinement et de prendre une place prépondérante, les textes ont été produits, du moins partiellement, dans un contexte de création *in situ* : j'ai donc visité ou revisité ces quatre lieux, en tentant de laisser l'écriture advenir. Cette approche empirique m'a permis d'explorer différentes approches de l'espace ainsi que d'observer leurs effets sur le processus créatif et le texte lui-même. Le volet création se voulait à la fois lieu d'expérimentation et objet d'étude, puisque le volet réflexif — le présent essai — se propose d'analyser les expériences menées lors de la création des textes d'*Ici* et de les mettre en relation avec des cadres théoriques choisis et des réflexions d'auteurs ayant pensé leur rapport à l'espace. La démarche de recherche-création adoptée pour ce projet est donc caractérisée par un mouvement dynamique et circulaire : la pratique soulève des questions que la théorie et la réflexion cherchent à éclairer; les pistes de réponse identifiées sont ensuite mises à l'épreuve de la pratique; et ainsi de suite.

Le présent essai est le fruit de cette démarche. Il se propose, par une réflexion en trois temps articulée autour des pratiques de l'espace, de l'écriture géolocalisée et de l'inscription de l'espace dans le texte, de mieux cerner notre rapport aux lieux et de comprendre de quelle(s) manière(s) l'écriture participe de ce rapport et y contribue. Dans un premier temps, le recours à la phénoménologie, à la géopoétique et aux théories du paysage nous permettra d'appréhender ce qui est à l'œuvre quand nous faisons l'expérience de l'espace. Considérer la création artistique dans une perspective géopoétique et explorer les processus de création *in situ* nous conduira ensuite à mettre en lumière le rôle essentiel de la mémoire — la nôtre mais aussi celle des lieux. Enfin, après nous être penchés sur les stratégies scripturales utilisées dans la littérature de voyage pour dire le monde, et après avoir réfléchi aux façons de les appliquer au genre de la nouvelle de fiction, nous nous demanderons s'il est possible de laisser parler les lieux.

PRATIQUES DE L'ESPACE

À l'origine, les nouvelles d'*Ici* cherchaient à dire les lieux où elles se déroulent et où elles ont été écrites, et à les dire « tels qu'ils sont ». J'aspirais à ce que les quatre lieux choisis représentent plus qu'un prétexte, qu'ils soient plus que le décor des histoires; idéalement, ils devaient accéder au statut de personnages et constituer des pivots des récits. Mon processus de création devait permettre que l'histoire et l'écriture naissent du lieu. Il s'agissait de parvenir à capter la personnalité de l'endroit, et de lui laisser toute la latitude nécessaire pour s'exprimer dans et par l'écriture. Une remarque de Marguerite Duras illustre bien cela :

On croit toujours qu'il faut partir d'une histoire pour faire du cinéma. Ce n'est pas vrai. Pour Nathalie Granger, je suis complètement partie de la maison. Vraiment, tout à fait. J'avais la maison dans la tête, constamment, constamment, et puis ensuite une histoire est venue s'y loger⁹.

Cette contrainte nécessitait de développer une relation intime avec les quatre endroits choisis. Pratiquer l'espace pour qu'advienne le lieu, puis le texte.

1.1 Faire l'expérience de l'espace

Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.

Georges Perec, *Espèces d'espaces*

Faire l'expérience de l'espace : qu'y a-t-il d'ardu à cela? Nous y évoluons tous les jours, à chaque instant, nous y inscrivons chacun de nos déplacements, chacune de nos actions. Notre vie s'y déroule, il ne saurait en être autrement. Alors faire l'expérience du monde : oui, naturellement. Cela semble une telle évidence, et pourtant « [n]os yeux sont déjà ouverts, mais

⁹ Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 36.

[...] nous ne voyons rien¹⁰. » Nous habitons le monde, notre ville, notre quartier, notre rue, mais sans y être vraiment. La routine et le rythme effréné de nos vies nous servent d'œillères : nous marchons en regardant nos pieds, des écouteurs sur les oreilles, tous sens fermés. Mais en tant qu'autrice, comment prétendre montrer le monde si j'en suis moi-même coupée?

Des urbanistes aux philosophes en passant par les géographes, de nombreux penseurs ont réfléchi à notre façon de pratiquer l'espace et d'habiter le monde. Selon Michel Denis, « le postulat commun aux théories modernes de l'espace est que l'on ne peut pas parler de l'espace sans se référer au sujet et aux actions que celui-ci exerce en son sein¹¹. » Au-delà de cette idée d'être *dans* le monde, j'aime l'idée d'être *au* monde. D'y être présent et d'en faire pleinement l'expérience.

Maurice Merleau-Ponty considère que c'est « à l'expérience qu'appartient le pouvoir ontologique ultime¹². » Pour le phénoménologue, la connaissance du monde ne peut passer que par les sensations et les perceptions, par l'expérience éprouvée grâce au corps, qui seul permet d'entrer en contact avec le monde et les choses : « [l']épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en me faisant chair¹³. » Cette expérience charnelle n'est possible que si le sujet accepte de renoncer à son statut de sujet-pensant contemplant un objet-monde. Pour Merleau-Ponty, et c'est là un point essentiel de sa philosophie, si, étant au monde, l'homme est capable de toucher et de voir, c'est qu'il peut également être touché et être vu¹⁴; il y a réciprocité, réflexivité. Si ma main touche un arbre, si j'accepte l'idée de mes doigts faisant l'expérience du bois, je dois également accepter l'idée que ma peau est touchée par l'écorce. Ainsi,

¹⁰ Bernard Émond, *Il y a trop d'images*, Montréal, Lux, 2011, p. 10.

¹¹ Michel Denis, *op. cit.*, p. 23.

¹² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 148.

¹³ *Ibid.*, p. 178.

¹⁴ *Ibid.*, p. 181.

« [t]oucher l'épaisse peau d'un arbre, c'est donc, dans le même temps, faire l'expérience de sa propre tactilité, c'est se sentir touché par l'arbre¹⁵. »

Si « [l]e corps est le véhicule de l'être au monde [...et si] mon corps est le pivot du monde¹⁶ », alors l'expérience des choses et de l'espace que je fais ici et maintenant ne peut être que la mienne. En effet, ce que mon corps perçoit et que je considère comme vrai n'est pas ce qu'une autre personne perçoit, peu importe qu'elle soit située près ou loin de moi, que son angle de vision soit le même que le mien ou non, que son odorat soit plus ou moins affûté que le mien. Ainsi, « [i]l y a autant d'espaces que d'expériences spatiales distinctes¹⁷. » C'est précisément ce qui fait dire à Michel Bonetti que, « [c]ontrairement aux apparences, les membres d'une famille habitant sous le même toit ne vivent pas dans le même espace¹⁸. »

Ces expériences et actions individuelles se frottent et s'entremêlent à d'autres expériences et actions individuelles. « [N]os perceptions sensorielles constituent tout simplement notre propre part d'une vaste trame où s'interpénètrent des perceptions et des sensations produites pas d'innombrables autres corps¹⁹. » Nous participons à ce vaste mouvement et cette participation s'accompagne d'une certaine responsabilité, puisque chaque action individuelle se répercute sur le monde; comme le dit Merleau-Ponty :

à chaque mouvement de mes yeux qui balayent l'espace devant moi, les choses subissent aussi une brève torsion que je mets aussi à mon compte; et quand je marche dans la rue, les yeux fixés sur l'horizon des maisons, tout mon entourage proche, à chaque bruit du talon sur l'asphalte, tressaille, puis se tasse en son lieu²⁰.

Ainsi, il ne s'agit plus simplement d'être *dans* le monde, mais d'être *au* monde, de lui appartenir et d'y participer, et d'interagir avec les autres éléments qui le composent en étant

¹⁵ David Abram, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, p. 96.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 97.

¹⁷ *Ibid.*, p. 337.

¹⁸ Michel Bonetti, *Habiter. Le bricolage imaginaire de l'espace*, Marseille, Hommes et perspectives, coll. « Re-connaissance », 1994, p. 15.

¹⁹ David Abram, *op. cit.*, p. 92.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, op. cit.*, p. 22.

pleinement conscient de cette interaction. Tout acte que nous posons est susceptible d'avoir une répercussion; tout écrit aussi.

Puisqu'« [i]l est vrai à la fois que le monde est *ce que nous voyons* et que, pourtant, il nous faut apprendre à le voir²¹ », l'expérience de l'espace et la participation consciente au monde nécessitent de leur porter une attention particulière, qu'Anne Dufourmantelle décrit comme une « disposition à l'instant juste, au *kairos*, à cette intensité qui désigne ce moment où nous sommes vraiment vivants, entièrement²². » Habiter le monde avec une qualité de présence qui nous permette d'y être pleinement, avec chaque parcelle de notre corps et de notre conscience. On arguera, et les adeptes du très actuel mouvement pleine conscience ne pourront le nier, qu'il est impossible d'être constamment dans cet état d'« hyperprésence²³ », difficilement atteignable lors d'un voyage à l'étranger, totalement inaccessible dans le banal du quotidien. En effet, comment percevoir et vivre ce que l'habituel a rendu invisible? Comment cultiver notre qualité de présence dans ces endroits que l'on ne voit plus tant ils sont devenus familiers et « établir une nouvelle relation de présence avec ce que la quotidienneté tend à pétrifier dans l'habitude²⁴ »?

La question de la pratique de l'espace familial est en effet intéressante. Pour l'analyser, Francisco Varela a recours aux concepts de « micromondes et micro-identités²⁵ ». Selon lui, nous connaissons si bien notre environnement familial, qu'il ne nous est plus nécessaire de

²¹ *Ibid.*, p. 18. L'auteur souligne.

²² Anne Dufourmantelle, *Éloge du risque*, Paris, Éditions Payot & Rivage, coll. « Rivages poche Petite bibliothèque », 2014, p 83.

²³ Le terme est emprunté à Anne Dufourmantelle qui part du doute pour le définir : « Le doute, pensé par Descartes dans sa puissance (suspendre le réel, le mettre radicalement en question) est une expérience qui rend possible un monde fiable. Je propose de nommer "hyperprésence", cette faculté d'être rendu à soi-même par le détour du "ravissement" du doute. On peut en faire l'expérience dans un accident, dans un moment de vie décisif ou même en contemplation : dans cet événement, on est "extraordinairement" là ». *Ibid.*, p. 186.

²⁴ André Carpentier, « Être auprès des choses. L'écrivain flâneur tel qu'engagé dans la quotidienneté », Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2009, p.13, en ligne <http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/50706/documents/acarpentier_etre_aupres_des_choses.pdf>, consulté le 8 mars 2019.

²⁵ Francisco Varela, *Quel savoir pour l'éthique? Action, sagesse et cognition*, Paris, La découverte, 2004, p. 24-32.

réfléchir à ce qu'il est, ni à la façon dont nous l'habitons. Nous l'avons acquis par une série d'actes d'apprentissage qui nous permettent de le pratiquer sans même y penser. Ces micromondes et micro-identités sont des configurations en constante évolution qui se succèdent, surgissent, se dissipent; nous passons de l'un(e) à l'autre dans une apparence de continuité. Pourtant, il existe entre ces situations connues de minuscules failles, qui passent le plus souvent inaperçues²⁶. Pour Varela, c'est dans ces failles, dans ces microruptures que se trouve « la source de l'autonomie et de la créativité²⁷ ». Ainsi, sortir de l'habitude, des situations automatiques, est la seule façon de trouver l'espace de création. Et c'est en réapprenant à voir les lieux familiers que l'on peut redécouvrir leur beauté sans cesse renouvelée, car, en définitive, « [p]lus on connaît les choses, plus elles deviennent belles²⁸. »

Philippe Djian prétend que « penser librement c'est faire le pas de côté. [...C'est] regarder les choses différemment²⁹ ». Une question d'angle, que je ne peux m'empêcher de rapprocher de l'enfance. Pour l'enfant, tout est nouveau, tout est à apprendre. Pour reprendre les termes de Varela, l'enfant n'a acquis ni micromondes ni micro-identités. Il ne peut donc pas faire l'économie de l'attention, mais doit au contraire faire preuve d'une extrême acuité de conscience. Son apprentissage l'amène à s'attacher aux détails du quotidien avec un sérieux et une concentration qui font sourire l'adulte : combien d'heures passées à observer le déplacement des fourmis ou les fissures dans le trottoir? Par ailleurs, un enfant a cette habileté à adopter divers points de vue sans se limiter à celui qui est naturellement le sien : il monte dans les arbres, s'allonge sur le sol pour étudier lesdites fourmis, regarde entre ses jambes écartées pour voir le monde à l'envers. Contrairement à l'adulte, l'enfant envisage constamment le monde selon des angles différents. Dès lors, il a accès à une multiplicité de perceptions et d'expériences du monde. L'enfant a, naturellement, une « intensité de présence à autrui et à l'événement³⁰ », cette façon de tout percevoir comme si c'était la première fois,

²⁶ Seules les ruptures importantes sont remarquées, par exemple, la prise de conscience d'un portefeuille perdu alors que l'on marche dans notre rue, renfermé et hermétique au monde, depuis dix minutes.

²⁷ Francisco Varela, *op. cit.*, p. 28.

²⁸ Sylvain Tesson, *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 264.

²⁹ François Busnel et Philippe Djian, (2017, 16 mars), *La grande librairie*, 2017, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=Lqb_SaXnP9s>, consulté le 8 mars 2019.

³⁰ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 83.

cette manière absolue d’habiter le monde en en absorbant la plus infime parcelle avec avidité. C’est cette faculté qu’il me faut retrouver, au moins en partie, pour mener à bien mon projet qui nécessite que je m’imprègne des lieux avant de les écrire. Mais comment faire?

1.2 La géopoétique : le champ du grand travail

De toute façon, je voulais sortir, aller là-haut et voir.

Kenneth White, *La route bleue*

Repenser notre façon de vivre notre rapport à la Terre et développer une réelle présence au monde : ce sont là des choses que propose la géopoétique.

Développée à la fin des années quatre-vingt par le poète et penseur Kenneth White, la géopoétique constitue un champ de recherche et de création qui tente de tracer un trait d’union entre l’expérience de l’espace et l’activité de l’esprit. Transdisciplinaire, elle « occupe un champ de convergence potentiel surgi de la science, de la philosophie et de la poésie³¹ » et elle invite chacun à « explorer les chemins de [son] rapport sensible à la terre³² » afin de redéfinir sa place dans l’univers. « Si l’homme moderne dit : “Je suis, et le monde est à moi”, le géopoéticien dit : “Je suis au monde — j’écoute, je regarde; je ne suis pas une identité, je suis un jeu d’énergies, un réseau de facultés³³.” » Si, dans le premier chapitre du *Plateau de l’albatros*, White se refuse à donner une définition précise de la géopoétique³⁴, on peut identifier quatre principes fondateurs qui la sous-tendent, à savoir : l’appel du dehors; la critique radicale; le mouvement; la marge.

L’appel du dehors est au cœur de la géopoétique, qui « place au premier plan de ses préoccupations l’exploration physique des lieux, *in situ*, l’interaction concrète avec

³¹ Kenneth White, *Le plateau de l’albatros*, Paris, Grasset, 1994, p. 27.

³² *Ibid.*, p. 25.

³³ *Ibid.*, p. 39.

³⁴ *Ibid.*, p. 40-41.

l'environnement, [...] la perception intime des paysages, le cheminement singulier d'un individu, immergé dans le monde³⁵. » Pour White, qui reprend Deleuze, il faut « brancher la pensée sur le dehors³⁶ ». Ainsi, il s'agit d'aller dehors, de « se mettre à l'écoute du monde hors-humain³⁷ » et d'explorer les lieux en développant une réelle qualité de présence, afin d'établir avec eux un lien direct.

White exhorte chacun à chercher « une façon dense d'être au monde³⁸ ». Selon lui, nous avons perdu tout rapport à la Terre, et c'est cette perte qui est à la base de la critique radicale que formule la géopoétique. « Quand ce rapport est inepte et insensible, on n'a, effectivement, que de l'immonde. Pour qu'il y ait monde au sens plein du mot, un espace commun appelant à une vie dense et intense, il faut que le rapport soit, de la part de tous, sensible, subtil, intelligent³⁹. » La géopoétique propose donc de « repenser radicalement le rapport de l'être humain au monde⁴⁰. » Cette volonté découle du constat de l'échec des modes de pensée et de fonctionnement occidentaux : White considère que « nous nous situons en fait au bout de ce qu'[il] aime appeler "l'autoroute de l'Occident", qui fonce vers les catastrophes et s'enfonce dans la platitude, avec son charroi de désarroi et de confusion⁴¹. » La critique radicale « conduit à une remise en question du mode de vie et de penser en Occident : il s'agit de réfléchir au conditionnement culturel, aux modes de pensée dont nous avons hérité et de chercher à nous dépouiller de ce qui encombre inutilement la pensée⁴². »

³⁵ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen et J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 26.

³⁶ Gilles Deleuze, cité par Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, op. cit., p. 31.

³⁷ Kenneth White, « L'écriture géopoétique. De la littérature à la littoralité », dans Rachel Bouvet et Kenneth White (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2008, p. 98.

³⁸ Kenneth White, cité par Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 59.

³⁹ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, op. cit., p. 25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁴¹ Kenneth White, « Considérations premières. À propos de culture », *L'Archipel. Serveur d'informations de l'Institut international de géopoétique*, en ligne, <http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/index.html>, consulté le 2 août 2019.

⁴² Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 24.

Le troisième principe fondateur de la géopoétique est le mouvement. « En invitant à renouveler l'expérience de l'espace géographique, la géopoétique propose de lier le déplacement spatial au déploiement de la réflexion. Si l'esprit a besoin d'espace, il a aussi besoin de pouvoir s'y mouvoir⁴³ ».

Enfin, parce qu'elle encourage à se délester des habitudes et à sortir des sentiers battus, la géopoétique invite à explorer les marges, tant géographiques — endroits éloignés ou retirés, méconnus ou dédaignés⁴⁴ — qu'intellectuelles — courants de pensée alternatifs, cultures et spiritualités autres⁴⁵. Il s'agit « d'adopter une démarche particulière, où l'on tente de se débarrasser des filtres qui composent la manière habituelle de voir les choses, de décentrer le regard, l'ouïe, le toucher, afin de laisser le monde venir à soi⁴⁶ ». De changer d'angle, en somme.

Outre le fait qu'elle invite à repenser notre façon de vivre notre rapport à la Terre et à tracer un trait d'union entre l'expérience de l'espace et l'activité de l'esprit, la géopoétique m'intéresse tout particulièrement en raison de l'invitation qu'elle lance à aller jouer dehors, littéralement, et des nombreux liens qu'elle tisse avec la création artistique. « Se situant d'emblée au confluent des sciences, des arts et de la philosophie, [elle] génère des activités multiples de recherche et de création⁴⁷. » Ainsi, c'est très naturellement que des artistes de toutes disciplines ont choisi de l'intégrer à leur démarche artistique : lors d'ateliers collectifs⁴⁸ ou en solitaire, ils explorent un lieu en cherchant à établir un lien profond avec lui, afin que cette expérience inspire ensuite une œuvre. Plus précisément, pour les écrivains, il s'agit de refonder le rapport lieu-écriture. Par exemple, les récits d'André Carpentier comme *Ruelles*,

⁴³ Myriam Marcil-Bergeron, « Une lecture géopoétique des *Écrits sur le sable* d'Isabelle Eberhardt et des récits de voyage en voilier de Bernard Moitessier », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, f. 71.

⁴⁴ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 57.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁷ Rachel Bouvet, « Présentation », dans Rachel Bouvet et Kenneth White (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, op. cit., p. 7.

⁴⁸ Citons par exemple les Ateliers nomades organisés par La Traversée – Atelier de géopoétique. Voir Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, op. cit., p. 33-42.

*jours ouvrables*⁴⁹ ou *Moments de parcs*⁵⁰, de même que certains travaux de Denise Brassard comme *L'épreuve de la distance*⁵¹ et *La sagesse de l'ours*⁵², s'inscrivent ouvertement dans une perspective géopoétique; les lieux dont ils parlent — et d'où ils parlent — ont été au cœur du processus qui a mené à leur création. Cependant, il est à noter que si la géopoétique imprègne la démarche de création de certains artistes, elle se définit d'abord de façon beaucoup plus large comme une façon de vivre son rapport à la Terre et préconise une réelle présence au monde.

1.3 Théories du paysage

Je dévore le paysage. La vie m'a formé à un tel regard, je n'y peux plus rien.

Augustin Berque, *La pensée paysagère*

Si la phénoménologie permet de mieux comprendre l'expérience de l'espace, si la géopoétique constitue un excellent outil pour développer une qualité de présence au monde, elles me semblent toutes deux insuffisantes pour réfléchir à notre rapport concret à l'espace. Or repenser et intensifier notre façon d'être au monde nécessite aussi, je crois, de saisir ce qui est à l'œuvre dans cette relation et d'analyser les façons de ressentir et de percevoir ce qui nous entoure. Que se passe-t-il exactement lorsque nous faisons l'expérience d'un espace ou d'un lieu? C'est précisément à ces points que s'attachent les théories du paysage.

Le paysage est généralement défini comme une étendue, la « [p]artie d'un pays que la nature présente à l'observateur⁵³ »; on a tendance à l'objectiver et à le concevoir comme quelque chose de séparé de nous, de passif et de figé; d'irrévocable, même, puisque certains paysages sont collectivement portés aux nues, alors que d'autres ne valent pas le détour. Ainsi,

⁴⁹ André Carpentier, *Ruelles, jours ouvrables*, Montréal, Boréal, 2005, 361 p.

⁵⁰ André Carpentier, *Moments de parc*, Montréal, Boréal, 2016, 369 p.

⁵¹ Denise Brassard, *L'épreuve de la distance*, Montréal, Éditions du Noroît, 2010, 173 p.

⁵² Denise Brassard, *La sagesse de l'ours*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 214 p.

⁵³ Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2012, p. 1837.

on contemple un paysage paradisiaque thaïlandais et on admire un grandiose paysage des Alpes, qui seraient là devant nous, offerts à notre vue. Mais est-ce aussi simple?

À l'instar de la notion d'espace, la notion de paysage se définit de façon moins évidente qu'il n'y paraît. Et tout comme le terme « espace », le mot « paysage » est aujourd'hui omniprésent et souvent galvaudé, comme le souligne Michel Baridon⁵⁴ en citant des expressions telles que « paysage audiovisuel », « paysage politique », « fai[re] bien dans le paysage », etc. Mais concentrons-nous sur le paysage qui nous intéresse ici : le paysage de l'espace, celui du dehors, et tentons d'y voir plus clair.

Dans *L'invention du paysage*⁵⁵, Anne Cauquelin se rallie à la plupart des penseurs du paysage pour faire concorder la création du paysage avec l'apparition de la perspective dans la peinture flamande : cette fenêtre dans l'obscurité de la pièce, cette vue sur le jardin⁵⁶; la naissance du paysage. Le paysage viendrait donc de la peinture. Baridon souligne d'ailleurs que le mot, lors de son entrée dans le dictionnaire français en 1680, désigne « un tableau qui représente quelque campagne⁵⁷. » Le paysage est donc d'abord « une représentation figurée, destinée à séduire l'œil du spectateur, par le moyen de l'illusion perspectiviste⁵⁸. » Ainsi, le paysage est une invention, il n'a pas toujours existé. Dans le même ordre d'idée, Augustin Berque souligne qu'il n'existe pas partout, et fait la distinction entre les « civilisations paysagères⁵⁹ » et celles qui ne le sont pas; notre civilisation serait devenue paysagère au tournant de la Renaissance, et plus encore au XIX^e siècle, grâce au paysage romantique et à

⁵⁴ Michel Baridon, *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006, p. 9-10.

⁵⁵ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, 181 p.

⁵⁶ Voir par exemple le *Tryptique de Werl* de Robert Campin, peint en 1438. Le panneau de droite montre Saint Barbe lisant; au fond de la pièce, une fenêtre ouvre la vue sur un parc aménagé, une colline, quelques arbres et un ciel nuageux.

⁵⁷ Michel Baridon, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁸ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁹ Augustin Berque, « Paysage, milieu, histoire », dans Augustin Berque (dir), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 16

l'expérience du sublime⁶⁰. Berque établit quatre critères identifiant une civilisation comme paysagère : « 1. usage d'un ou plusieurs mots pour dire "paysage"; 2. une littérature (orale ou écrite) décrivant des paysages ou chantant leur beauté; 3. des représentations picturales de paysages; 4. des jardins d'agrément⁶¹. » Baridon réfute cette idée en soulignant que

ni les Romains ni les Grecs n'avaient de terme propre pour désigner le paysage au sens où nous l'employons aujourd'hui. Ils se servaient de périphrases pour en évoquer l'image. Doit-on en déduire qu'ils ne savaient pas ce que c'était? [...] Faut-il un mot pour sentir l'être des choses⁶²?

Entendons-nous ici sur ce qui rassemble Baridon, Berque et Cauquelin, à savoir que la notion de paysage est une élaboration qui n'est ni intemporelle ni universelle : elle est « forcément typée, datée, inscrite dans le contexte singulier d'un certain mode de vie, à une certaine époque⁶³. »

Mais si le paysage est une élaboration, comment se construit-il? Bien qu'il existe encore un « essentialisme [...] et] une croyance commune dans une naturalité du paysage, croyance bien ancrée et difficile à éradiquer⁶⁴ » selon laquelle « [l]e paysage se rédui[rait] aux données visuelles du monde qui nous entoure⁶⁵ », un consensus tend à s'imposer au sein des théories du paysage, à l'effet que le paysage n'existe pas seul et qu'« [u]n environnement n'est susceptible de devenir un paysage qu'à partir du moment où il est perçu par un sujet⁶⁶. » Cependant, le paysage n'est pas non plus le résultat d'une seule subjectivité : *quelque chose* préexiste, qui devient paysage en présence d'un sujet. Charles Avocat propose de considérer la formation du paysage comme un processus, « l'acte de paysage⁶⁷ » qui mettrait en présence une réalité

⁶⁰ Voir Yvon Le Scanff, « Esthétique du sublime », *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 2007, p. 49-114.

⁶¹ Augustin Berque, « Paysage, milieu, histoire », *loc. cit.*, p. 16.

⁶² Michel Baridon, *op. cit.*, p. 368.

⁶³ Augustin Berque, « Paysage, milieu, histoire », *loc. cit.*, p. 17.

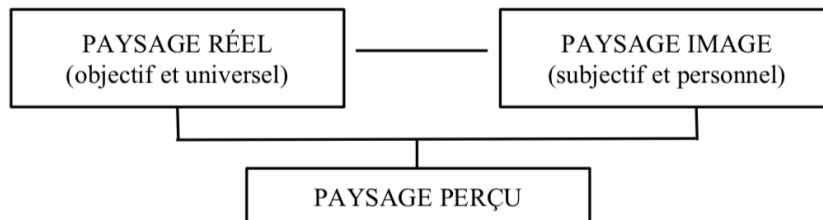
⁶⁴ Anne Cauquelin, *op. cit.*, p. 1.

⁶⁵ Augustin Berque, « Introduction », dans Augustin Berque (dir), *op. cit.*, p. 5.

⁶⁶ Michel Collot, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 20.

⁶⁷ Charles Avocat, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans Charles Avocat (dir.), *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 13.

objective et une perception subjective; le paysage perçu serait le fruit de ce processus, qu'Avocat illustre comme suit⁶⁸ :



Le pays n'est donc pas le paysage. Si Alain Corbin fait lui aussi cette distinction, sa position est plus tranchée que celle d'Avocat, en ceci que, en bon historien des sens et des sensibilités, il accorde un rôle prépondérant aux sens dans l'élaboration du paysage. Soulignant le quasi-monopole de la vue et l'importance du visuel dans notre « civilisation de l'image [... qui nous soumet] au primat de la vue, et cela depuis la Renaissance⁶⁹ », Corbin considère cependant que la construction et l'expérience du paysage mettent tous les sens à contribution. S'il n'évoque que peu ou pas le goût, jugé moins intéressant car pauvre⁷⁰, il réfléchit au rôle des trois autres sens dans la construction du paysage. Selon lui, le toucher passe principalement par la sensation du sol sous la chaussure et la perception des éléments sur le corps, la peau ou dans les cheveux⁷¹; un chapitre complet consacré au rôle de « l'appréciation des météores — vent, pluie, neige brouillard... tempête, ouragan, trombe⁷²— » démontre comment le paysage perçu varie en fonction des phénomènes météorologiques. L'ouïe joue elle aussi un rôle essentiel dans la construction du paysage, et Corbin affirme la possibilité que se créent des paysages sonores (notion de *soundscape*, apparue dans les années 1970) qui, bien que fugaces (la durée des sons est limitée dans le temps), discontinus (le paysage sonore est constitué d'éléments isolés) et difficilement identifiables (impossibilité de reconnaître clairement les perceptions sonores), n'en demeurent pas moins incontournables, puisqu'il est généralement

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 47.

⁷¹ *Ibid.*, p. 27-28, 50-51.

⁷² *Ibid.*, p. 133.

bien difficile de se fermer aux sons⁷³. Quant à l'odorat, il est surprenant de constater que Corbin, qui s'est beaucoup intéressé à l'histoire des odeurs et de leur perception⁷⁴, lui attribue un pouvoir moindre dans la construction du paysage. Selon lui, nous avons tellement délaissé l'apprentissage des odeurs et l'utilisation de l'odorat que nous ne possédons plus les capacités sensorielles nécessaires à l'élaboration d'un paysage olfactif⁷⁵; nous nous trouvons, aujourd'hui, dans ce qu'il appelle un « silence olfactif⁷⁶ ». Corbin souligne également le rôle du mouvement : le paysage se construit à partir d'un point d'ancrage, mais le déplacement et la vitesse modifient nos perceptions, et ce que l'œil voit n'est pas perçu de la même façon selon que nous marchons ou voyageons en train⁷⁷. Le paysage est donc une « appréciation de l'espace [...] par les cinq sens, voire par l'ensemble du corps⁷⁸. »

Cette construction née d'une appréciation charnelle et polysensorielle de l'espace est sujette à toutes sortes de filtres, qui peuvent être tant individuels que collectifs. Michel Collot, dont la réflexion s'inscrit ouvertement dans une perspective phénoménologique merleau-pontienne, souligne « la dimension subjective de [l']espace, senti de multiples façons et, par conséquent, aussi, ressenti [, et ajoute que] toutes sortes de valeurs affectives, impressions, émotions, sentiments, s'investissent dans le paysage⁷⁹. » La réflexivité chère à Merleau-Ponty est également réaffirmée, puisque Collot considère que « la correspondance entre le paysage et l'état d'âme est à double sens : elle suppose non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet⁸⁰. » Le paysage se construit également à travers le filtre de préférences esthétiques, ces goûts très personnels

⁷³ *Ibid.*, p. 29-31.

⁷⁴ Dans *Le miasme et la jonquille*, un de ses principaux ouvrages, Corbin traite de la révolution olfactive qui s'est opérée au XIX^e siècle et qui a mené au « silence olfactif » qui caractérise l'époque actuelle. Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 2008, 429 p.

⁷⁵ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage, op. cit.*, p. 45-48.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 23, 26.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁷⁹ Michel Collot, *La pensée-paysage, op.cit.*, p. 28-29.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 31.

qui font par exemple en sorte que les paysages marins me font vibrer alors que le bocage me laisse de glace.

Ces filtres esthétiques relèvent aussi du collectif, comme Simon Schama s'attache à le démontrer dans *Le paysage et la mémoire*. En proposant une analyse historique détaillée des perceptions collectives de la forêt, de l'eau et du roc, Schama établit que « [l]es paysages sont culturels avant d'être naturels⁸¹ » et que toute perception d'un paysage est une construction biaisée par un imaginaire collectif empli « de souvenirs, de mythes et de significés complexes⁸² »; imaginaire constitué de références acquises, donc, qui, une fois installées, s'avèrent indélogeables et brouillent toutes les perceptions. Au fil des pages, Schama montre « comment la mémoire collective des civilisations les charge de sens qui peuvent être différents : en Allemagne, la forêt génère des visions de chasse et d'exploits militaires; en France, d'arpentage et de mise en valeur par l'état; aux États-Unis, de relation avec le divin⁸³. » Les codes esthétiques qui se dégagent de ces filtres collectifs évoluent dans le temps, déterminant si, et comment, nous sommes en mesure d'apprécier collectivement un paysage. Par exemple, en mettant en scène le sublime, « [l]es romantiques ont esthétisé ce qui était alors perçu comme monstrueux⁸⁴. » De même, Corbin souligne les différences notables qui existent quant à l'importance relative de chacun des cinq sens selon les cultures, et qui font que les Japonais associent à l'idée d'un beau jardin celle du mouvement, alors que le jardin anglais est conçu pour offrir une succession de visions panoramiques statiques⁸⁵. La construction du paysage part donc d'une situation spatiotemporelle donnée et s'élabore de façon personnelle et polysensorielle, tout en subissant l'influence d'un ensemble de filtres culturels et historiques, dont les effets, plus ou moins marqués, s'entrelacent. Une anecdote à propos du château de Kronberg, relatée par Yi-Fu Tuan illustre bien le pouvoir de ces filtres :

⁸¹ Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999, p. 73.

⁸² *Ibid.*, p. 12.

⁸³ Michel Baridon, *op. cit.* p. 12.

⁸⁴ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, *op. cit.*, p. 94.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 20-24.

Qu'est-ce que le lieu? Qu'est-ce qui donne à un lieu son identité, son aura? Ces questions sont venues à l'esprit des physiciens Niels Bohr et Werner Heisenberg lorsqu'ils visitèrent le château de Kronberg au Danemark. Bohr dit à Heisenberg :

« N'est-ce pas étrange la façon dont ce château change dès que l'on imagine qu'Hamlet vivait ici? Nous, scientifiques, nous croyons qu'un château n'est composé que de pierres, et nous admirons la manière dont l'architecte les a assemblées. Les pierres, le toit vert et sa patine, les sculptures sur bois dans l'église, composent l'ensemble du château. Rien de tout cela ne devrait être changé par le fait qu'Hamlet vivait ici, et pourtant le changement est total. Brusquement, les murs et les remparts parlent un langage tout à fait différent⁸⁶. »

En évoquant les filtres individuels qui interviennent dans la construction du paysage, j'en ai volontairement omis un, dont l'action me semble pourtant incontestable et déterminante : ce filtre est constitué de cet ensemble d'images intimes et fondatrices au travers desquelles nous percevons tout. Ces images sont liées à la mémoire, ce qui fait dire à Schama qu'« [a]vant même d'être le repos des sens, le paysage est l'œuvre de l'esprit. Son décor se construit tout autant à partir des strates de la mémoire que de celle des rochers⁸⁷. » Les lieux que nous avons fréquentés, tant dans le monde réel que lors de nos lectures ou de nos rêveries, ont laissé en nous des traces profondes et ont graduellement créé une géographie personnelle, qui, bien que largement imaginaire, teinte la façon dont nous percevons chaque lieu. Jean-Jacques Wunenburger attribue un énorme pouvoir d'influence à ces paysages intérieurs :

Comme le dit G. Bachelard, les images sont toujours premières [...]. En ce sens, non seulement nous sommes déjà habités par des paysages intérieurs, qui servent d'information à la perception du monde extérieur, mais bien plus ces paysages renvoient en nous-mêmes à un espace primordial, archétypal, qui nous abrite originellement. Dès lors les formes que nous percevons dans le monde, ou que nous donnons au monde ne peuvent jamais qu'être des formes approchées, approximatives de paysages idéaux, qui se tiennent, stricto sensu, « nulle part »⁸⁸.

Parmi ces espaces primordiaux, le lieu qui nous a fondés, celui que nous considérons comme notre « pays natal » — qu'il soit un pays ou non; que nous y soyons nés ou pas — me semble avoir une influence particulière, voire décisive. Adelaide Russo considère que l'on ne peut « comprendre l'altérité autrement qu'à travers le fardeau de son lieu de naissance » et, poussant son idée, elle affirme qu'« [o]n parle toujours à partir d'un lieu, d'un lieu

⁸⁶ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 7-8.

⁸⁷ Simon Schama, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁸ Jean-Jacques Wunenburger, *L'imagination géopoïétique. Espaces, images, sens*, Paris, Mimésis, 2016, p. 173.

d'énonciation bien à soi⁸⁹. » C'est sans doute cette même importance accordée au lieu fondateur qui fait dire à Annie Ernaux qu'Yvetot « est une sorte de ville mythique [...] le lieu d'origine sans nom, une matrice pleine de choses indéfinissables⁹⁰. »

Ces considérations autour des théories du paysage m'amènent à la conclusion que le paysage n'existe pas en soi et qu'il est plutôt une construction mettant à contribution tous les sens. Il naît d'une pratique singulière de l'espace dépendante d'un sujet dans une certaine situation tant physique – car dès que le sujet bouge, le paysage change — que culturelle – car la perception dépend du vécu du sujet. Le paysage est donc une appréciation esthétique polysensorielle d'un environnement; ainsi, « il y a autant de paysages qu'il y a d'individus⁹¹. » Cette dernière affirmation n'est pas sans rappeler celle de Merleau-Ponty, voulant qu'il y ait « autant d'espaces que d'expériences spatiales distinctes⁹². » Ainsi, il n'existe pas *un* espace, mais *des* espaces, à partir desquels chacun construit *des* paysages, uniques et personnels. Partant, ce que je vois n'est pas ce qui est là. Mais alors : comment dire le monde, comment représenter et partager quelque chose qui, en soi, n'existe pas?

M'apparaît alors toute la vanité de mon entreprise : ma démarche pour le recueil *Ici* s'inscrivait dans une tentative de dire le monde et de le donner à voir. Mais il est impossible de dire les lieux tels qu'ils sont, et prétendre y aspirer est à la fois futile et arrogant. Cette arrogance se fait jour d'autant plus clairement si je l'observe à travers le prisme de certaines œuvres plastiques. Dans le cadre de mes recherches sur l'écriture géolocalisée⁹³, je me suis intéressée à quelques artistes du Land Art, dans l'espoir qu'ils nourrissent mes réflexions sur la création *in situ*. David Nash est l'un de ces artistes. Son œuvre intitulée *Ash Dome* est une sculpture à ciel ouvert composée de « vingt-deux frênes plantés en février 1977 et contraints

⁸⁹ Adelaide Russo, « De la géo-scopie en quête de définition », dans Adelaide Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 26.

⁹⁰ Annie Ernaux, *Retour à Yvetot*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2013, p. 62.

⁹¹ Alain Corbin, *L'homme dans le paysage*, op. cit., p. 53.

⁹² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 337.

⁹³ Voir chapitre II.

durant leur croissance afin d'unir leurs frondaisons en une vaste coupole⁹⁴. » Plus qu'une tentative d'exposer la nature en la mettant en valeur, ne s'agit-il pas ici d'une volonté de la modeler à son désir? De la faire à son image? Et, si l'on ramène cette façon de procéder à ma démarche pour les nouvelles d'*Ici* : mettre un lieu en mots, les miens, ne revient-il pas à le faire entrer dans une boîte construite par moi, et à lui donner une forme, une identité que j'aurais choisie — comme Nash, qui donne aux arbres la forme qu'il a choisie pour eux? En prétendant vouloir et pouvoir dire le monde tel qu'il est, il me semble que j'affirme, à mon tour, pouvoir me l'approprier et le contraindre. Et cette arrogance est totalement vaine, puisque le monde réel, toujours, nous échappe. En effet, comme le souligne André Carpentier,

[I]a Venise de Tiziano Scarpa, les banlieues parisiennes de Jacques Réda, la Lisbonne de José Cardoso Pires, [s]es propres ruelles montréalaises ne peuvent être considérées comme la Venise, les banlieues parisiennes, la Barcelone ou les ruelles montréalaises de tous et de chacun ni condenser en elles la Venise, les banlieues parisiennes, la Barcelone, les ruelles du réel⁹⁵.

Ainsi, en écrivant sur et à partir des lieux, je ne peux prétendre qu'à les dire « tels qu'ils sont perçus et interprétés⁹⁶ », qu'à partager une expérience singulière de l'espace. Et si, dans les nouvelles d'*Ici*, chaque lieu est à la source de l'écriture, ce n'est pas lui qui se dit dans les textes, mais bien plutôt ce que j'en ai perçu à un moment précis et dans des circonstances particulières, à travers la construction d'un paysage.

En somme, ces réflexions prenant appui sur la phénoménologie, la géopoétique et les théories du paysage me permettent de mieux cerner mon rapport à l'espace ainsi que ma façon d'y être et de le percevoir. Elles font également évoluer ma conception des lieux et des manières de les aborder : s'en dégage un rapport à l'espace plus humble et respectueux, dans la mesure où, ne prétendant plus être en mesure de dire les lieux tels qu'ils sont, j'écarte toute tentation de me les approprier et donc de les réduire. En acceptant qu'ils m'échappent, je leur laisse encore plus de latitude pour se dire à travers moi.

⁹⁴ Virginie Luc, *De la nature à l'œuvre*, Paris, Éditions Ulmer, 2014, p. 76.

⁹⁵ André Carpentier, « Être auprès des choses », *loc. cit.*, p. 10-11.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 7.

Cela transparait nécessairement dans mon processus d'écriture; c'est à lui que je voudrais m'intéresser maintenant.

ÉCRITURE GÉOLOCALISÉE

Quand j'ai décidé de mettre l'espace au cœur de mon projet de maîtrise et d'écrire sur les lieux, il m'a semblé évident qu'il me faudrait aller travailler sur place. Comment, en effet, rendre compte par des textes de l'expérience du lieu si l'on n'a pas permis à cette expérience de se vivre et à une relation de se nouer?

Créer des œuvres qui s'inspirent des liens tissés durant l'exploration d'un lieu s'inscrit parfaitement dans l'approche géopoétique de la création artistique; en ce sens, ma démarche pour l'écriture des textes d'*Ici* s'apparente à celle des écrivains géopoéticiens.

2.1 Écriture géopoétique

Je me suis efforcé de décrire le monde, non pas comme il est, mais comme il est quand je m'y ajoute, ce qui, évidemment, ne le simplifie pas.

Jean Giono, *Voyage en Italie*

Jean-Jacques Wunenburger s'est penché sur la création artistique dans une perspective géopoétique⁹⁷; bien que ses réflexions s'attachent plus particulièrement aux arts plastiques, elles sont tout à fait pertinentes pour penser la création littéraire. Selon Wunenburger, la géopoétique et White proposent une façon totalement novatrice d'aborder la création. D'abord — et cet aspect découle directement du premier pilier de la géopoétique, à savoir l'appel du dehors —, l'artiste ne peut faire l'économie d'une interaction concrète avec le monde. White exclut l'idée de l'artiste enfermé dans son atelier, car l'œuvre naît d'une expérience concrète, enrichie par des lectures et des recherches préalables, et prolongées par des rencontres et des échanges; c'est riche de connaissances et ouvert à l'altérité que l'artiste géopoéticien aborde le monde. Son expérience se veut polysensorielle, car la seule vue n'est qu'un moyen de percevoir

⁹⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 255-264.

son environnement, et lors des déambulations géopoétiques, tous les sens de l'artiste doivent être en éveil. White rejette également la conception de l'artiste campé devant le monde, et par extension celle d'une relation sujet-objet qui régirait les liens entre l'artiste et la nature. Dès lors, on écarte toute volonté de représentation ou de mimétisme : la création géopoétique refuse toute logique de reproduction du monde. La création exige également une sorte de mise en retrait de l'artiste, puisque ce n'est pas une intériorité ou une subjectivité qui se disent à travers l'œuvre, mais bien plutôt l'expression du cosmos. En fin de compte, « l'œuvre ne [doit] plus exprimer esthétiquement un point de vue subjectif sur la nature, mais rendre possible une présentation du monde en chair et en os, avant toute représentation qui en serait travestissement⁹⁸. » Cependant, malgré son enthousiasme pour cette approche, Wunenburger en souligne également la difficulté :

l'art géopoétique s'expose à un double défi, celui d'une expérience du monde, qui contrarie toutes les habitudes culturelles, et celui d'un protocole de création qui doit désobjectiver le réel, sans pour autant céder à des expressions banalement projectives et égocentriques. Il lui faut trouver la subjectivité pour rejoindre le proto-monde, encore bruissant des signes sauvages de la terre⁹⁹.

Par ailleurs, la relation directe entre l'œuvre et une expérience concrète du monde, telle que sous-entendue par la géopoétique, soulève la question de la fiction. Cette question m'interpelle particulièrement, puisque, dès son origine, *Ici* se voulait un recueil de nouvelles de fiction. Le travail géopoétique vise à explorer, repenser et redéfinir notre rapport au monde. La fréquentation du dehors permet de nouer une relation avec les lieux; la pratique artistique découle de cette relation et s'inspire du lien qui a été établi. Il s'agit donc de partager une expérience réelle de l'espace, qui incite peu l'écrivain à la production de textes de fiction, mais plus à celle d'essais, de poésie, ou de prose non fictionnelle. D'ailleurs, White ne propose-t-il pas de « supprimer le fictionneur, l'imaginant, cet intermédiaire qui ne cesse de donner du réel des versions réductrices et des fabulations¹⁰⁰ »? Partant, comment envisager des textes de fiction dans une optique de création géopoétique? Comment transposer dans la fiction la

⁹⁸ *Ibid.*, p. 256.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 261.

¹⁰⁰ Kenneth White, « L'écriture géopoétique. De la littérature à la littoralité », *loc. cit.*, p. 98.

démarche qui fut celle de Pierre Sansot pour l'écriture de *Poétique de la ville*¹⁰¹, et qu'Alain Corbin résume comme suit : « l'auteur étudie ses émotions à différents moments, en différents lieux de la ville. Il nous communique ainsi ce qu'il a éprouvé [...] et cela provoque chez son lecteur la réminiscence d'impressions voisines¹⁰². » À la réflexion, ce qui apparaît d'abord comme une aporie n'est sans doute pas impossible. Si l'œuvre cherche à traduire la relation qui s'est créée lors de la fréquentation d'un lieu dans une approche géopoétique, il me semble envisageable que cette relation puisse être reproduite, mise en scène ou transposée dans un autre contexte. Ainsi, si ce qui naît de ma fréquentation d'une forêt de Bavière est un rapport d'altérité et de non-appartenance, je propose de me baser sur ce rapport vécu pour écrire des textes donnant à ressentir l'altérité et la non-appartenance, celles que j'ai perçues, mais transposées dans d'autres conditions. Il s'agit donc de mettre en scène des personnages fictifs qui expérimentent, grâce à des situations inventées, ce que j'ai expérimenté. De cette façon, des textes de fiction me semblent parfaitement à même de transmettre ce qui est né de l'expérience du lieu, et il me semble ainsi possible de concilier géopoétique et fiction.

C'est ce que j'ai tenté de faire dans les nouvelles d'*Ici*. Prenons l'exemple de la nouvelle « Kerevned », écrite et campée dans le hameau de Kerisperm où j'ai grandi¹⁰³. Pour diverses raisons, le lieu de mon enfance n'existe plus : tout, là-bas aujourd'hui, est différent de ce qui m'a vue grandir, de ce qui m'a formée et fondée. Une citation de Dany Laferrière, écrite avant même qu'il ne retourne en Haïti, exprime cette perte : « Au fond, on ne retourne jamais à un endroit qu'on a quitté. On fait semblant mais, au fond de soi, on sait bien que ce n'est plus le pays qu'on a connu et qu'on est complètement différent du jeune homme qui a fui un matin son pays¹⁰⁴. » Quand j'étais à Kerisperm pour l'écriture de cette nouvelle, tout ou presque me ramenait au passé, mais les souvenirs convoqués étaient systématiquement empreints de

¹⁰¹ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971, 422 p.

¹⁰² Corbin, Alain, *L'homme dans le paysage*, op. cit., p. 49.

¹⁰³ Kerevned, qui signifie approximativement la maison des oiseaux en breton, représente le lieu d'enfance de la narratrice : « mon lieu, ma place, mon chez-moi, ce lieu spécial que j'appellerais *home* si j'étais anglophone, *Heim* si j'étais germanophone », dit-elle. L'endroit qu'elle nomme ainsi dépasse les limites de sa maison d'enfance et englobe le jardin et une partie de la côte en bordure de la ria. Il est situé à la lisière du hameau de Kerisperm.

¹⁰⁴ Dany Laferrière, *J'écris comme je vis. Entretiens avec Bernard Magnier*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 2000, p. 186.

nostalgie, puisque ce que j’espérais retrouver n’existait plus. C’est cette nostalgie qui s’est imposée lors de mon séjour que j’ai essayé d’insuffler au texte, et de traduire par la fiction. Ainsi, dans la nouvelle, la maison d’enfance de la narratrice demeure hors de portée, et toutes les tentatives des personnages pour réactualiser le passé, qu’il s’agisse de renouer avec un ancien amant ou de se couler dans un rocher jadis accueillant, sont vouées à l’échec. L’histoire racontée par la nouvelle est pure fiction, mais elle cherche à transmettre ce qui est né de mon expérience réelle de Kerispem pendant ce séjour.

2.2 Création *in situ*

*J’aspire à me pencher in situ sur la ville
comme lancée dans la création. Les
fenêtres sont des pages. Elles donnent déjà
forme à des textes.*

Louise Warren, *La vie flottante*

La volonté de me rendre dans les quatre lieux identifiés pour mon projet et de travailler sur place relevait également de la conviction que le lieu où se déroule l’acte d’écriture a une influence sur le processus créatif et sur le texte. Je comprends Michel Tremblay qui affirme que « l’endroit où l’on écrit n’a rien à voir avec ce qu’on écrit¹⁰⁵ », ou encore Annie Dillard qui obture les fenêtres pour travailler, afin que « [l]horizon de [sa] conscience se limit[e] au cercle réduit de la lumière jaune de [son] bureau¹⁰⁶ ». Je les comprends d’autant mieux que je suis incapable, lorsque je voyage, d’écrire autre chose que des carnets de voyage, sans doute parce qu’au moment d’écrire un roman ou une nouvelle, « il arrive une étape où [je me] détache du réel pour [me] concentrer sur le monde de [mon] œuvre¹⁰⁷. » Mais je crois que le lieu

¹⁰⁵ Michel Tremblay et Franco Nuovo, (2017, 10 septembre), *Dessine-moi un dimanche*, en ligne, <<http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/dessine-moi-un-dimanche/segments/entrevue/37701/michel-tremblay-ouragan-irma-pleurer-sa-maison-de-key-west>>, consulté le 19 août 2019.

¹⁰⁶ Annie Dillard, *En vivant, en écrivant*, Paris, Christian Bourgois, 2008 [1996], p. 39.

¹⁰⁷ André Carpentier, « Le moment du carnet », dans Jacinthe Martel (dir.), *Les marges de l’œuvre*, Québec, Éditions Nota bene, 2012, p. 134.

d'écriture laisse sa trace dans le récit et qu'« un livre composé au bord d'une falaise de granit n'aura pas la même tonalité qu'un texte rédigé dans la douceur d'un matin grec¹⁰⁸. » Partant du principe que je pourrais d'autant mieux donner à voir la mer ou ce petit marché que je me tiendrais devant, j'ai choisi d'exacerber l'influence des lieux en faisant coïncider le monde réel et le monde du texte. Ainsi, les nouvelles d'*Ici* ont été écrites, du moins en partie, dans les lieux où elles se déroulent; *in situ*, donc.

Faute d'avoir trouvé beaucoup d'ouvrages traitant de création *in situ* en littérature, je me suis tournée vers les arts plastiques qui, depuis les années soixante, ont fait grand usage de cette pratique et l'ont documentée, tant par des monographies que par des témoignages d'artistes. Prêter attention à certains de ces artistes¹⁰⁹ du dehors, les écouter parler de leur pratique et tisser des liens avec des considérations d'écrivains ou de littéraires qui ont pensé le rapport entre espace et création me permet de réfléchir au processus de création littéraire *in situ*.

Si aucune constante ne peut être identifiée quant aux motivations¹¹⁰ des artistes plastiques qui pratiquent l'*in situ*, ils semblent s'entendre sur ce qui inspire leur travail. Et cette source d'inspiration, c'est le lieu : « le lieu provoque l'œuvre¹¹¹ », prétend Daniel Buren, dont les mots traduisent exactement ce à quoi j'aspirais en travaillant *in situ*.

Nous l'avons vu : il ne s'agit pas, en écrivant les lieux, de les dire, mais plutôt de chercher à partager une expérience et une connexion, une relation qui s'est nouée lors de la fréquentation du lieu et qui, si on la conçoit au sens phénoménologique, sous-entend une certaine réciprocité. Cette influence bilatérale est inhérente à la pratique du Land Art, dont « le processus créateur va de la nature à l'art pour revenir à la nature, selon la formule célèbre de Nils-Udo : "Natur –

¹⁰⁸ Tristan Savin, cité par Sylvain Tesson, « L'écologie des lettres », dans Tristan Savin, *Esprit des lieux*, Paris, Éditions La Table Ronde, 2015, p. 9.

¹⁰⁹ Dans une démarche totalement partielle, partielle et subjective, j'ai choisi de ne prêter oreille qu'aux artistes dont les motivations, l'inspiration, l'approche de l'espace et le processus de création résonnent avec ma propre pratique d'écriture et l'éclairent.

¹¹⁰ Elles peuvent être politiques, idéologiques, esthétiques, environnementales, etc. Voir Jean-Marc Poinsot, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991, p. 61.

¹¹¹ Daniel Buren, cité par Guy Lelong, *Buren*, Paris, Flammarion, 2012, p. 35.

Kunst – Natur¹¹²», et qui résulte en « une transformation réciproque de l'œuvre par le lieu et du lieu par l'œuvre¹¹³ ». Dans cette optique, écrire *in situ*

soumet l'écriture à sa fonction interactive entre l'être et le lieu, qui consiste à ouvrir l'un à l'autre et l'autre à l'un. C'est précisément là que se situe l'art de l'écrivain déambulateur qui, par sa vision et son langage, je dirais surtout par l'activité d'une conscience imaginante et imageante, transfigure le lieu qui le transfigure¹¹⁴.

Et s'agissant d'une relation, il faut accepter que, parfois, elle n'advienne pas. Il arrive que les lieux « se dérobent. Peut-être [notre] pensée leur fait-elle violence? Ou est-ce plutôt [nous] qui résist[ons] à l'abandon, qui ne consen[tons] pas au travail du vide¹¹⁵? » Alors, tout nous échappe, nous n'avons aucune prise et aucun mot ne vient, le lieu « se défend[...] contre [nous], [... il nous] est hostile et cherche à [nous] éloigner¹¹⁶. »

Comment procéder, alors, pour relater et partager cette relation quand par bonheur elle se noue? Nous avons souligné la nécessité de se rendre sur place et de développer une qualité de présence au monde, sans laquelle aucune relation ne peut advenir. Selon Wunenburger, « il faut laisser le monde “faire impression” sur nous, nous pénétrer, faire que la sensation devienne un canal afférent qui imprime en nous le “pli” du monde¹¹⁷. » Mais cela nécessite-t-il que l'ensemble du travail de création — et dans mon cas, le travail d'écriture — se fasse *in situ*? Les artistes plastiques adoptent toutes sortes de processus de création. Patrick Dougherty, qui crée d'immenses architectures végétales, s'imprègne des lieux pour dessiner ensuite, dans son atelier, des croquis qui seront réalisés sur place *a posteriori* avec l'aide de bénévoles¹¹⁸. Pour son œuvre *Wind Vortices, Sky Blue*, qui consiste en une figure géométrique de trois kilomètres de long tracée sur une étendue de glace bleutée en Antarctique, « Chris Drury a exécuté un

¹¹² Michel Collot, *La pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 176.

¹¹³ *Ibid.*, p. 164.

¹¹⁴ André Carpentier, « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain », dans André Carpentier et Alexis L'Allier (dir.), *Les écrivains déambulateurs : Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal, Figura, 2004, p. 59-60, en ligne <<http://oic.uqam.ca/fr/articles/huit-remarques-sur-lecrivain-en-deambulateur-urbain>>, consulté le 20 juin 2019.

¹¹⁵ Denise Brassard, *La sagesse de l'ours*, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁷ Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 260.

¹¹⁸ Virginie Luc, *op. cit.*, p. 76.

dessin sur une carte, l'a retracé sur un ordinateur, puis transféré sur un GPS, à son tour disposé sur le volant d'une motoneige¹¹⁹. » Quant à Daniel Buren, il considère que « l'élimination de l'atelier est essentielle car celui-ci est un obstacle à la production qui [l']intéresse¹²⁰. »

Le cas de Nils-Udo me semble particulièrement intéressant. Sa pratique artistique a débuté dans les années soixante et il s'est adonné pendant plusieurs années à la peinture figurative avant de se tourner, au début des années soixante-dix, vers la nature qu'il a d'abord utilisée comme un outil pour ses sculptures : à l'instar de David Nash, il a beaucoup pratiqué l'art de la plantation et de la greffe. Il a également créé de nombreuses œuvres massives impliquant la construction d'imposantes structures en bois ou le déplacement et l'utilisation d'énormes blocs de pierre. À partir du milieu des années quatre-vingt, sa pratique a bifurqué vers des installations consistant en des arrangements très légers et totalement éphémères, qu'il photographiait ensuite. On pense par exemple à ces fleurs de liseron rose vif déposées sur un ruisseau, retenues entre une brindille et le tronc d'un arbre mort piqué de mousse¹²¹. Hubert Besacier décrit la pratique de Nils-Udo comme suit :

[I]nité en résidence [il] n'élabore aucun projet. Du lieu où il est hébergé, il part tout droit devant lui, le matin, seul. La cueillette remplace l'intervention. Mais c'est une cueillette d'images. Nils-Udo ne transporte pas d'objets naturels dans l'espace culturel. La photographie finalise l'œuvre.

[...]

La photographie joue bien entendu un rôle primordial en amont de l'intervention. La composition éphémère *in situ* est justifiée par la finalité d'enregistrer une image qui la pérennise et donc la consacre. Dans cette opération, le cadrage de la prise de vue vient achever la composition. L'œuvre est faite de ces deux phases¹²².

Vers 2005, Nils-Udo a annoncé son retour à la peinture. L'artiste combine dorénavant les deux pratiques et si les peintures tendaient initialement vers une interprétation des photographies prises des arrangements *in situ*, elles évoluent de façon de plus en plus indépendante. En fait, plutôt que de s'opposer, les deux pratiques semblent dialoguer et se nourrir mutuellement.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁰ Daniel Buren, cité par Marion Chanson, *L'atelier de Daniel Buren*, Paris, Thalia, 2008, p. 23.

¹²¹ Voir Nils-Udo, Sans titre, 1990, Photographie de Nils-Udo, dans Hubert Besacier, *Nils-Udo, l'art dans la nature*, Paris, Flammarion, 2011, p. 28.

¹²² Hubert Besacier, *op. cit.*, p. 161.

Ces deux modes de travail artistique correspondent à deux attitudes vitales qui alternent et se complètent.

[...] L'art dans la nature est lié à la déambulation, au mouvement du corps qui parcourt son objet, qui arpente son sujet.

La peinture implique au contraire un repli sur soi, un travail de remémoration, une déambulation mentale dans un monde intérieur. Mais c'est également un nouveau combat à mener, toujours porté par la volonté de vivre une expérience intime avec la nature¹²³.

N'y a-t-il pas ici un rapprochement à faire avec l'écriture? Comment m'inspirer du rapport que Nils-Udo a su instaurer entre l'art dans la nature et la peinture pour définir ma façon d'aborder l'écriture *in situ* et départager ce qui doit être fait sur place et ce qui peut être fait *a posteriori*?

Et si la réponse était dans le carnet, sorte d'arrangement intime et éphémère, fruit d'une promenade en compagnie du lieu et témoin d'une relation instantanée, éphémère et pourtant profonde avec le monde? Il est tentant de croire en la vérité de l'instant présent et, partant, « [d']utilise[r] un carnet pour écrire *in situ*, réduisant au maximum la distance spatiale et temporelle entre la contemplation du paysage et sa description¹²⁴. » Nous l'avons vu : cette proximité et cette immédiateté ne sont en rien garantes d'une quelconque adhésion à la réalité. André Carpentier souligne d'ailleurs qu'il arrive que ce que l'on expérimente sur place « ne se traduise que parcimonieusement en mots, et souvent en mots qui semblent trahir plutôt que traduire la sensation vécue¹²⁵ ». La pratique du carnet permet de noter sur le vif, de garder trace de la relation qui s'est établie. Dans un geste « marqu[é] par le jaillissement spontané, par la discontinuité et par l'accumulation¹²⁶ », elle s'apparente à une « expérience de dérive plume à la main, [...] une mise en fragments de bricolages plus ou moins narratifs, plus ou moins réflexifs, plus ou moins lyriques, de l'expérience d'une tranche du monde¹²⁷ ». Noter sur le vif et rapidement, car « le carnet n'est pas le lieu où figoler, mais où consigner le significatif, le fugitif, le singulier, le nécessaire¹²⁸ ». Et puis se détacher; laisser le temps et la distance faire

¹²³ *Ibid.*, p. 165.

¹²⁴ Michel Collot, *La pensée-paysage, op. cit.*, p. 262.

¹²⁵ André Carpentier, « Écrire le voyage », dans Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p. 171.

¹²⁶ André Carpentier, « Le moment du carnet », *loc. cit.*, p. 131.

¹²⁷ André Carpentier, « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain », *loc. cit.*, p. 54.

¹²⁸ André Carpentier, « Le moment du carnet », *loc. cit.*, p. 138.

leur œuvre. Car une fois le carnet refermé, tout se passe comme si l'on pouvait laisser décanter les mots qu'il contient. Ce passage emprunté à Philippe Vasset illustre bien cette distillation :

Malgré leur extrême précision, mes notes peinaient à rendre compte de la configuration exacte des lieux visités. Projeté sur le fond vierge de la carte, tout m'était signe et je consignais chaque détail : le pan de mur gris d'un ancien hangar, les amoncellements de châssis de voitures, les sacs-poubelles jetés par-dessus les murs, les champs de chardon et d'orties. De ce patient recensement n'émergeait, à la relecture, qu'un ou deux faits saillants : le reste se désagrégeait¹²⁹.

Les fragments recueillis lors de la rencontre avec le lieu doivent donc reposer et demandent d'être métabolisés et compris, au fond de l'atelier, avant d'être partagés. Et bien souvent « le fait déposé brut dans le carnet ne trouve son sens qu'à la relecture [... ou] encore plus tard, dans la sortie du chaos opéré par la réécriture et le travail de montage des confettis de notes en vue de produire une œuvre¹³⁰. »

Ainsi, la décision de produire les nouvelles de mon projet entièrement sur place, condition qui semblait initialement essentielle, m'est apparue moins évidente, voire irréaliste et contre-productive. Comme on se recule pour mieux voir un tableau, sans doute faut-il se détacher des lieux pour mieux les comprendre. S'ouvrir à eux, les habiter et les vivre pleinement, certes, mais accepter ensuite de s'en éloigner pour laisser le temps, la mémoire et l'imagination faire leur travail. Ainsi, des carnets plein les poches et des images, bruits, odeurs, sensations et goûts plein la tête, regagner l'atelier, cette « pièce sans vue, pour que l'imagination puisse s'allier au souvenir dans l'obscurité¹³¹ », et écrire. Une démarche de création littéraire *in situ* devrait donc viser à s'imprégner profondément des lieux afin de développer avec eux une relation qui sera à la base des textes à venir, ceux-ci découlant ainsi directement de l'espace, et ce peu importe qu'ils soient écrits sur place ou non. Il s'agit en somme de transmettre ce qui est né de l'expérience des lieux, et de tenter de faire vivre, par des histoires, les émotions et les sensations ressenties, celles que les lieux auront fait naître en moi. Comme le dit Besacier,

¹²⁹ Philippe Vasset, *Un livre blanc. Récit avec cartes*, Paris, Fayard, 2007, p. 39.

¹³⁰ André Carpentier, « Flâner, observer, écrire », dans Rachel Bouvet et Kenneth White (dir.). *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, op. cit., p. 123.

¹³¹ Annie Dillard, op. cit., p. 12.

[n]ous touchons là une des constantes de toute démarche artistique : la condition de la création est le fruit d'une réflexion et d'un acte solitaires. D'un passage exclusif par l'intime. Ici, c'est le rapport intime du promeneur avec la nature. Le rôle de l'œuvre est de nous faire partager cette intimité. Elle permet de partager une vision du monde, une façon d'être au monde¹³².

2.3 Mémoire des lieux

L'œil, nous le découvrirons, ne s'affranchit guère de ce que lui souffle la mémoire.

Simon Schama, *Le paysage et la mémoire*

Je voudrais revenir sur le vécu du sujet : s'il joue, comme nous l'avons vu, un rôle majeur dans la construction d'un paysage, notamment par le biais des filtres individuels et collectifs qui sont à l'œuvre dans la perception d'un espace, le vécu influence aussi, conséquemment, la façon d'explorer un lieu dans le but de l'écrire. Ce qui fait dire à Roland Le Huenen que

[l]e récit, même fait de bonne foi, ne saurait être innocent, ne saurait avoir la neutralité et la transparence dont on souhaite idéalement le doter. Il est une construction, le résultat d'un travail où s'investissent d'une manière globale des valeurs préexistantes, culturelles et idéologiques, qui déterminent nécessairement toute appréhension du réel. Car d'abord le regard émerveillé du voyageur n'en est pas pour autant un regard ingénu; il demeure hanté par des paysages et des images préalablement connus, troublé par le jeu des habitudes. Car ensuite la mise en texte est tributaire des contraintes de la langue et du discours, des exigences du lexique et du style, de l'ordre de la syntaxe et des règles de l'argumentation¹³³.

Tous ces filtres, les traces de notre culture, nos expériences intimes et l'ensemble de notre vécu, sont inscrits dans notre mémoire. Ainsi, toute perception d'un lieu est soumise à l'influence de la mémoire du lieu — expression ambiguë s'il en est — qui, je crois, intervient de deux façons distinctes et combinées : la mémoire que le sujet a des lieux, et la mémoire propre au lieu.

¹³² Hubert Besacier, *op. cit.*, p. 161.

¹³³ Roland Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage? », *Littérales, Les modèles du récit de voyage*, Nanterre, Université de Paris 10, no 7, 1990, p. 17.

Mémoire personnelle

« Les expériences intimes sont enterrées dans notre moi profond, à tel point que non seulement nous manquons de mots pour les formuler, mais souvent nous ne sommes même pas conscients de leur existence¹³⁴ », écrit Yi-Fu Tuan. Inconscientes, mais omniprésentes et infatigables : si je visite un endroit que j'ai déjà fréquenté, des souvenirs seront réactivés, ramenant à la surface leur lot d'émotions qui teinteront obligatoirement le présent, tant ce que j'en percevrai que ce que j'en écrirai. Lors de mon séjour à Belle-Île, que j'avais visitée à quelques reprises mais que je connaissais peu, mes souvenirs étaient sans cesse mis à contribution : reconnaître une rue, noter l'absence d'une boulangerie qui s'y trouvait, me rappeler le goût de la viennoiserie que j'y avais achetée, apprécier la chaleur du soleil sur ma peau en repensant au vent glacial qui soufflait ce jour-là, entrer dans une église pour revoir ce vitrail qui m'avait tant émue, me remémorer une conversation et la voix de cette personne qui m'accompagnait alors, etc. Ma mémoire a fortement biaisé mon expérience de Belle-Île, ma façon de redécouvrir l'île et de la re-connaître; et fort probablement, également, les histoires qui sont nées de cette expérience. Mais la découverte d'un endroit totalement inconnu met elle aussi la mémoire à contribution, par association : cette falaise percée qui me rappelle telle autre, cette odeur qui me transporte ailleurs. Annie Ernaux raconte qu'étant arrivée à Yvetot peu après la Seconde Guerre mondiale, elle a vécu ses années d'enfance dans une ville en ruines où régnait le chaos; par la suite, « chaque paysage de ruines [la] ramen[ait] inconsciemment à celles de [s]es premières années, même les ruines antiques, à Rome, à Baalbek¹³⁵. » Ainsi, notre mémoire teinte toutes nos perceptions, chacune de nos expériences des lieux; quand elle ne prend pas tout simplement le pas sur la réalité, comme le souligne Ernaux à propos d'Yvetot : « La mémoire est ici plus forte que la réalité. Ce qui existe pour moi, c'est la ville de ma mémoire¹³⁶ ».

Pour Ernaux, comme pour Russo citée plus tôt, le lieu de l'enfance a une portée toute particulière, en raison de l'empreinte qu'il a laissée dans la mémoire. À propos de la ville de son enfance, Ernaux dit : « [Yvetot] est, comme ne l'est aucune autre ville pour moi, le lieu de

¹³⁴ Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, p. 138.

¹³⁵ Annie Ernaux, *Retour à Yvetot*, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 11.

ma mémoire la plus essentielle, celle de mes années d'enfance et de formation, [et] cette mémoire-là est liée à ce que j'écris, de façon consubstantielle. Je peux même dire : indélébile¹³⁷. » Il est vrai que le cas d'Ernaux est peut-être singulier en raison de sa démarche qui part du personnel pour tendre vers l'universel. Pourtant, et sans aller jusqu'à adopter la posture de Mo Yan qui considère qu'il n'est possible d'écrire que sur les lieux qui nous ont vus grandir¹³⁸, je crois que notre « pays natal » revêt effectivement une importance hors pair dans le choix de ce que nous écrivons et de la façon dont nous l'écrivons, et qu'il est difficile, voire impossible, de ne pas voir et écrire les lieux à travers le prisme de ce paysage fondateur qu'est le lieu de notre enfance. Dans *La vie flottante*, Louise Warren raconte comment, « [e]nfant, [elle a] dormi jusqu'à [ses] dix ans dans le *passage*, à l'étage. [...] Un lieu sans fenêtre, un lieu de va-et-vient. Un premier monde ouvert¹³⁹. » Elle explique également comment grandir dans cet espace de mouvement permanent, décloisonné et transitoire a modelé son écriture et les formes qu'elle pratique. « De cet espace sans lieu, de ce pont bruyant et instable au-dessus d'une rivière de chaleur, j'ai construit un lieu à l'écoute de tout, une écriture. [...] Sans ce passage, sans son empreinte, aurais-je rejoint le long poème, le fragment¹⁴⁰ [...]? » Olivier Rolin envisage des liens encore plus directs entre écriture et lieu d'enfance quand il affirme que « les lieux des années d'apprentissage [doivent] émettre, à travers toute l'œuvre d'un écrivain (et bien au-delà de leur image explicite), quelque chose de comparable à ce qu'on nomme [...], en astrophysique, un "rayonnement fossile" : une sorte de signature de l'origine¹⁴¹. » Dès lors, des tentatives comme celle de « Francis Ponge [...] cherchant à décrire le mimosa, [en écartant] les souvenirs d'enfance qu'évoque en lui cet arbuste, pour atteindre "le mimosa sans moi"¹⁴² » me semble totalement illusoire : il est vain, je crois, de chercher à

¹³⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁸ Mo Yan déclare : « Je ne pourrais pas placer mes personnages dans une exploitation de canne à sucre, je ne peux que les faire vivre dans les champs de sorgho. [...] Garcia Márquez est un immense écrivain mondial, mais il ne peut écrire le sorgho, il ne peut qu'écrire ses bananeraies. » Mo Yan, *Dépasser le pays natal*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 139.

¹³⁹ Louise Warren, *La vie flottante. Une pensée de la création*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015, p. 97. L'autrice souligne.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 98-99.

¹⁴¹ Olivier Rolin, *Paysages originels*, Paris, Seuil, 1999, p. 8.

¹⁴² Michel Collot, *La pensée-paysage, op. cit.*, p. 260. À propos de Francis Ponge, *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1976, 214 p.

dégager l'écriture des lieux de l'influence de la mémoire en général, et des traces laissées en nous par notre lieu d'enfance en particulier.

Si la mémoire influence la perception et donc l'écriture, elle peut également nourrir le travail de l'écrivain; à propos de l'écriture de *La honte*¹⁴³, Ernaux écrit :

[J]e voulais « interroger » la réalité, donc m'appuyer le plus exactement possible sur la topographie d'Yvetot et du quartier où j'habitais. Mais je ne me suis pas rendue à Yvetot pour vérifier quoi que ce soit. [...] Ce qui comptait pour moi, c'était ma vision d'enfant [...] [C]'est la mémoire de la sensation — ici, ma sensation d'enfant — qui nourrit l'écriture plus que la réalité¹⁴⁴.

Mais pour que le lieu et la mémoire du lieu, peu importe sa forme, nourrissent l'écrivain et l'écriture, il est évidemment nécessaire d'être attentif et à l'écoute; ce qui nous ramène inmanquablement à l'acuité et à la qualité de présence évoquées plus tôt et sans lesquelles rien ne peut advenir. À propos d'un souvenir de cigarette fumée dans la ruelle de son enfance, dans laquelle il se trouve justement, André Carpentier écrit :

Au lieu même de cet événement, il ne reste rien, ni le garage, ni le hangar, encore moins les Sweet Caporal et les petits amis, ce n'est plus qu'en moi, comme le reste, j'imagine. *L'essentiel est invisible pour les yeux*, ajoute le renard au Petit Prince, après avoir dit qu'*on ne voit bien qu'avec le cœur*. Un tel lieu n'est pas muet, qui porte ce que l'on l'incite à nous révéler¹⁴⁵.

Dans cette ruelle du passé flotte encore pour Carpentier l'odeur d'une cigarette fraîchement fumée. Tout se passe comme si une « transparence des temps¹⁴⁶ » était possible, permettant à plusieurs temporalités de coexister et de se superposer dans un même lieu et un même instant, qui n'est plus tout à fait ni ici ni maintenant. D'ailleurs, Merleau-Ponty ne remet-il pas en question la linéarité du temps, arguant que « [d]ans les choses mêmes, l'avenir et le passé sont dans une sorte de préexistence et de survivance éternelles¹⁴⁷ »? Accepter cette idée d'une

¹⁴³ Annie Ernaux, *La honte*, Paris, Gallimard, 1997, 132 p.

¹⁴⁴ Annie Ernaux, *Retour à Yvetot*, op. cit., p. 58.

¹⁴⁵ André Carpentier, *Ruelles, jours ouvrables*, op. cit., p. 39.

¹⁴⁶ Johanne Bertin, « Au fil des sentiers *suivi de Un devenir où s'opèrent d'imperceptibles métaphores* », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, f. 75.

¹⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 471.

possible superposition de multiples temps modifie sensiblement notre façon de faire l'expérience d'un lieu et de l'écrire. C'est ce qu'exprime Denise Brassard lorsqu'elle affirme :

Si je veux parvenir à me réintroduire dans ces paysages de sorte qu'ils puissent parler à travers ma voix, je dois consentir à la distance, à cette scission temporelle que révèle leur contemplation. Lorsque j'observe le lac et les arbres qui s'y dessinent, ou encore le fjord et les monts et collines qui le sillonnent, je m'ouvre au passé en gestation dans le présent de mon regard, je suis le présent du passé¹⁴⁸.

Dans *La sagesse de l'ours*, Brassard relate ses séjours au pays de son enfance et sa quête pour retrouver ce qu'il recèle. La mémoire est au cœur de ses réflexions et, citant Georges Didi-Huberman, elle évoque une « “collision d'un présent actif avec son passé réminiscent” [qui] dépend moins de la *mémoire* que des *lieux*, que du lieu où elle s'actualise, où elle se déploie¹⁴⁹ ». Ainsi, dans le chassé-croisé de la mémoire et des perceptions, dans « cette sortie du temps que le rapport à l'espace rend possible¹⁵⁰ », le temps configure l'espace qui, à son tour, configure le temps.

Mémoire du lieu

En parallèle à cette mémoire personnelle, opère la mémoire propre au lieu, celle qu'il a gardée des choses du passé. Les lieux ne sont pas des choses figées et inanimées; ils emmagasinent des traces des événements, des blessures et des joies dont ils ont été témoins, et ils en « parlent » si l'on veut bien se donner la peine de prêter l'oreille. Ces traces peuvent être physiques — comme les miradors à Belfast ou les haldes de Thetford Mines — ou apparaître dans la langue — qu'on pense au chiac ou aux langues métissées des anciennes colonies. C'est cette mémoire des lieux que décrit si bien Italo Calvino : « Cette vague qui reflue avec les souvenirs, la ville s'en imprègne comme une éponge et grossit. Une description de Zaïre telle qu'elle est aujourd'hui devrait comprendre tout le passé de Zaïre¹⁵¹. » Je crois en cette mémoire

¹⁴⁸ Denise Brassard, *La sagesse de l'ours*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 192. L'autrice souligne.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹⁵¹ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2016, [2013], p. 18.

des lieux, en « [c]ette idée que les paysages ont une mémoire. Une plaine agricole se souvient de l'angélus. Un champ de coquelicot des amours enfantines¹⁵². »

Il y a quelques années près de Phnom Penh au Cambodge, j'ai « visité¹⁵³ » Choeng Ek, un charnier où sont entassés les corps des prisonniers de Tuol Sleng (ou S-21), une des nombreuses prisons du Kampuchéa démocratique, le régime sanguinaire des Khmers rouges en place de 1975 à 1979. À Choeng Ek, il ne reste rien des bâtiments de l'époque; un mémorial a été construit, la végétation a repris ses droits et les arbres ont grandi. Des allées serpentent entre les anciennes fosses communes, et partout, la terre recrache des morceaux d'étoffe, restes des vêtements que portaient les prisonniers quand leurs corps ont été poussés dans les fosses. À propos d'une expérience similaire à Birkenau, George Didi-Huberman écrit : « les sols nous parlent, précisément dans la mesure où ils survivent, et ils survivent dans la mesure où on les tient pour neutres, insignifiants, sans conséquences. Mais c'est justement pour cela qu'ils méritent notre attention¹⁵⁴. » Dix-sept mille personnes seraient passées par S-21; moins de deux cents auraient survécu. Les corps des seize mille huit cents autres dégorgent graduellement des terres de Choeng Ek, à l'ombre des arbres et au son du chant des oiseaux. Car étrangement, il règne dans ce lieu une sérénité déconcertante, comme si les arbres, les oiseaux et les papillons étaient parvenus à effacer des lieux l'horreur innommable, en quarante ans à peine.

La veille, j'avais « visité » S-21. J'avais beaucoup lu sur le régime des Khmers rouges et j'avais une bonne idée des atrocités qui avaient été perpétrées à S-21. Je savais donc à quoi m'attendre en explorant les anciennes salles de torture. Dans la première où je suis entrée, il n'y avait qu'une structure de lit en métal et une photo en noir et blanc au contenu imprécis. Pourtant, en pénétrant dans cette pièce, j'ai été littéralement terrassée par la violence du lieu. Dans cette pièce, il n'y avait *rien* et pourtant, *tout* parlait. Les murs, le carrelage, les vitres et le bois des fenêtres, tout transpirait la douleur et hurlait les horreurs commises là, dont le lieu avait conservé la mémoire. Car, comme l'écrit Didi-Huberman à propos de Birkenau :

¹⁵² Sylvain Tesson, *Dans les forêts de Sibérie*, op. cit., p. 110.

¹⁵³ J'utilise ce terme à reculons : il me semble inapproprié, déplacé. On visite un quartier, un musée, une vieille tante; mais que fait-on dans ces endroits, à Choeng Ek ou Birkenau?

¹⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 63-64.

Comme l'histoire terrifiante dont ce lieu fut le théâtre est une histoire passée, on voudrait croire à ce qu'on voit d'abord, à savoir que la mort s'en est allée, que les morts ne sont plus là. Mais c'est tout le contraire que l'on découvre peu à peu. La destruction des êtres ne signifie pas qu'ils sont partis ailleurs. Ils sont là, ils sont bien là : là dans les fleurs des champs, là dans la sève des bouleaux, là dans ce petit lac où reposent les cendres de milliers de morts¹⁵⁵.

À cette mémoire propre au lieu s'ajoutait ma mémoire personnelle. À l'époque du Kampuchéa démocratique, bon nombre d'édifices administratifs avaient été transformés en prisons. S-21 avait été installée dans un ancien collège ou lycée et, en raison de l'héritage colonial du Cambodge, le bâtiment ressemblait à n'importe quel établissement scolaire français. En fait, hormis les escaliers et les couloirs d'accès aux classes situés à l'extérieur, S-21 était la copie conforme de l'école primaire que j'avais fréquentée, enfant. Ainsi, l'exploration de ce lieu suscitait chez moi à la fois des images d'une totale inhumanité et d'autres liées à l'innocence de l'enfance. Le fait que ces perceptions antagonistes soient impossibles à réconcilier dans un seul et même endroit démultipliait encore, *pour moi*, la violence qui se dégageait de S-21. Et comment faire l'expérience de la collision frontale de ces deux mémoires irréconciliables autrement que dans l'effondrement?

Ainsi, une mémoire double est à l'œuvre quand on fréquente un lieu : la mémoire personnelle, et la mémoire propre au lieu qui charrie son histoire. Les effets croisés de ces deux mémoires teintent l'expérience du lieu, et donc, inéluctablement, le texte qui naîtra d'un processus de création dans ce lieu. Il ne s'agit pas de dire les lieux, mais, en écrivant à partir du monde, de devenir une force de transmission, un vecteur de mémoire et de possibilités.

Si ces réflexions autour de l'écriture géopoétique, de la création littéraire *in situ* et du rôle de la mémoire (la nôtre et celle des lieux) permettent de mieux comprendre l'influence de l'espace et des lieux sur le processus créatif envisagé dans une démarche d'écriture géolocalisée, elles montrent également à quel point l'expérience de l'écriture des lieux est intrinsèquement changeante et mobile, et peut donc toujours être renouvelée. C'est sans doute ce qui conduit Nils-Udo à voir dans le fait de travailler à partir de la nature « seemingly inexhaustively new possibilities and fields of action¹⁵⁶ ». D'ailleurs, même Perec, dans la

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵⁶ Nils-Udo, « Nature Vision », dans John K. Grande, *Art Nature Dialogues. Interviews with Environmental Artists*, Albany, State University of New York Press, 2004, p. 96.

présentation de sa tentative d'épuisement de douze lieux entreprise en 1969, souligne que « ce qu'[il] en [attend...] n'est rien d'autre que la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de [s]es souvenirs, et celui de [s]on écriture¹⁵⁷. » Ainsi, il en va de l'écrivain comme du « flâneur [qui] n'est pas dupe : il sait qu'il lui sera à jamais impossible de fixer définitivement le sens des choses, qui sans cesse se dérobe¹⁵⁸ », et ce peu importe la façon dont l'espace et les lieux s'inscrivent dans le texte.

¹⁵⁷ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, coll. « L'espace critique », 1974, p. 76.

¹⁵⁸ André Carpentier, « Être auprès des choses », *loc. cit.*, p. 9.

L'ESPACE DANS LE TEXTE

Après avoir réfléchi aux pratiques de l'espace qui conditionnent notre façon d'habiter le monde, après avoir tenté de cerner l'influence des lieux sur le processus d'écriture, penchons-nous à présent sur les différentes manières dont les lieux s'inscrivent dans l'œuvre elle-même.

Nous l'avons vu : il est illusoire de penser pouvoir dire le monde tel qu'il est, puisque nous ne le percevons pas tel qu'il est, et que « chacun de nous a un monde privé [et que] ces mondes privés ne sont “mondes” que pour leur titulaire, ils ne sont pas le monde¹⁵⁹ »; le « monde tel qu'il est » n'existe pas. En écrivant à partir des quatre lieux choisis pour les nouvelles d'*Ici*, je peux uniquement aspirer à transmettre ce que ces lieux ont été pour moi au cours de mon expérience de création *in situ* et ce qui est advenu : tenter de dire, avec les mots qui sont les miens, ce que j'ai perçu, ressenti et vécu dans ces quatre lieux, en n'oubliant jamais la totale subjectivité et le caractère évanescent de cette entreprise.

Dire. Écrire. Transmettre. Cette ambition soulève inévitablement la question de la langue. Quand l'autrice Aimée Laberge met le pied sur la banquise pour la première fois, elle écrit : « Ce paysage n'est pas dans mon sang, dans mes gènes. Je ne le connais pas. Je n'ai pas de réalité face à son immensité; j'ai l'impression de ne pas exister. Le Nord m'imagine parce que je n'ai pas les mots pour le dire¹⁶⁰. » Une langue naît et se construit en fonction des besoins générés par l'environnement qu'elle contribue à exprimer. Notre lexique est adapté à notre milieu, mais s'avère bien pauvre comparé à l'inuktitut quand vient le temps de dire la neige; en visite au Nunavut, il nous faudra nous contenter de ce que nous offre notre langue, devenue soudain bien inadéquate et, disons-le, pleine de trous. « L'écriture se heurte ainsi sans cesse à

¹⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁰ Aimée Laberge, « L'écriture *in situ*. En voyage sur la mer de glace », dans Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska (dir.), *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20-23 avril 2006*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 261.

l'hétéronomie du réel, et se découvre incompetente à le dire¹⁶¹. » Comment faire, alors, pour dire l'indicible, pour écrire ce que la langue ne suffit pas à nommer?

3.1 Stratégies scripturales : l'exemple des récits de voyage

En voyage, chaque soir, même angoisse devant le cahier de notes. Comment écrire la folie du monde, ses miroitements, sa laideur? Comment resserrer dans le carré d'une page le spectacle du marché aux bestiaux d'Oulan-Bator, une patrouille militaire au milieu du labyrinthe afghan ou du crépuscule new-yorkais?

Sylvain Tesson, *Aphorismes sous la lune et autres pensées sauvages*

Quand on s'intéresse aux traces que les lieux laissent dans le texte, il paraît naturel de se tourner vers la littérature viatique, genre de référence dans l'art de raconter l'espace. Les auteurs de récits de voyage — et avant eux, les explorateurs — ont toujours fait appel à des stratégies scripturales pour dire ces mondes qu'ils découvraient et pour lesquels ils n'avaient pas les mots. La description, si elle n'est pas l'apanage du genre du Voyage, est la première de ces stratégies. Décrire ne va pas de soi et n'est pas un exercice facile : il ne suffit pas de se poser devant un paysage et de raconter ce que l'on voit. Pourquoi ce que l'on voit, d'ailleurs? Quid des autres sens? Et où se positionner? Par où commencer? Que dire? Que taire? La première difficulté tient au

contraste existant entre la structure multidimensionnelle de l'espace et l'organisation unidimensionnelle du langage. Alors que les objets spatiaux se distribuent sur au moins deux dimensions et que l'information y est disponible de manière simultanée, il est inhérent au langage de délivrer l'information par fragments successifs, selon des séquences gouvernées par le jeu complexe de règles syntaxiques¹⁶².

¹⁶¹ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1997, p. 5.

¹⁶² Michel Denis, *op. cit.*, p. 173.

Malgré l'imperfection de l'outil, la description semble incontournable quand vient le temps de parler d'un lieu, et les auteurs de récits de voyage y ont tous recours, quelle que soit leur époque. Car « [c]'est par la description que le savoir circule dans le texte. Les voyageurs se sont vite rendu compte de la nécessité de décrire et s'y sont soumis tout en laissant transparaître le caractère laborieux et délicat de cet exercice obligé¹⁶³. » Les écrivains du XIX^e siècle s'y sont adonnés avec d'autant plus de minutie¹⁶⁴ que leur visée était hautement référentielle : « [p]arallèlement à de nombreux repères spatio-temporels, ils multipli[aient] les détails descriptifs, inventaires et énumérations, et port[aient] une attention minutieuse au monde concret exprimée par l'appréciation chiffrée des dimensions et des distances¹⁶⁵ », niveau de détail que l'on ne retrouve pas, loin s'en faut, dans les récits plus récents. En effet, même si certains, à l'instar de Marc Brosseau¹⁶⁶, tentent de réhabiliter la description en refusant de la considérer comme une simple ornementation du texte ou comme une pause dans la narration permettant de ralentir l'action tout en fournissant de l'information nécessaire tant à créer l'effet de réel qu'à soutenir l'action, même si Brosseau va jusqu'à dire qu'elle « peut devenir le lieu où le récit est relancé, [... et qu']elle “raconte” des événements que le récit passe sous silence¹⁶⁷ », la description semble aujourd'hui avoir perdu ses lettres de noblesse : les auteurs tendent à la minimiser; les lecteurs la goûtent rarement, quand ils ne sautent pas purement et simplement les pages où elle s'étire.

Les stratégies scripturales employées par les auteurs de récits de voyage pour dire le monde ne se limitent pas à la description, et de nombreuses études se sont attachées à examiner les autres procédés mis en œuvre. Dans *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Christine Montalbetti procède à l'analyse de plusieurs textes classiques, y débusque un ensemble de

¹⁶³ Roland Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage », *loc. cit.*, p. 19.

¹⁶⁴ Flaubert aurait ainsi consacré quatorze versions à parfaire l'incipit d'*Hérodias*, qui décrit la citadelle de Machærous. Les manuscrits retrouvés, copieusement raturés, attestent autant la complexité de la tâche que la ténacité de l'auteur. Voir Michel Denis, *op. cit.*, p. 174-176.

¹⁶⁵ Pierre Rajotte, « Dire l'espace dans le récit de voyage : entre la proie et l'ombre », dans Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, *op. cit.*, p. 210.

¹⁶⁶ Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 84-87.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 87.

tactiques utilisées à travers les siècles, et les catégorise. « L'augmentation du lexique¹⁶⁸ » part du constat d'un manque linguistique (le voyageur ne possède pas les mots, ou les mots qu'il possède sont partiellement inadéquats) et vise à pallier ce manque en augmentant le vocabulaire. Le néologisme sert « à faire éclater les cadres trop étroits de la langue, et à travailler à forger les termes qui pourront rendre compte des objets imprévus¹⁶⁹. » L'emprunt consiste quant à lui à adopter ponctuellement les termes d'une autre langue pour lesquels on ne trouve pas d'équivalent. Le pérégrinisme déborde la simple augmentation du lexique, puisque, dépassant les seuls lexèmes, il désigne l'« utilisation de certains éléments linguistiques empruntés à une langue étrangère, au point de vue des sonorités, graphiques, mélodies de phrase aussi bien que des formes grammaticales, lexicales ou syntaxiques, voire [...] des significations ou des connotations¹⁷⁰ ». Permettons-nous de quitter un instant le Voyage pour citer le beau vers de Senghor « Lasse cette tête mienne-ci¹⁷¹ » qui offre un parfait exemple de pérégrinisme, en ceci que le poète applique au français une structure de phrase empruntée au sérère, sa langue natale. En plus de permettre de combler des lacunes lexicales, les pérégrinismes agissent comme garants d'une authenticité et introduisent dans le texte une certaine couleur locale. Ces stratégies d'augmentation du lexique posent également la question de la lisibilité. Afin de s'assurer que le lecteur comprenne les termes utilisés, emprunts et néologismes peuvent être accompagnés d'une périphrase explicative dans le texte ou d'une note de bas de page, ou être rassemblés sous forme de lexique. La seconde catégorie de stratégies scripturales identifiée par Montalbetti concerne « [l]es procédés de visualisation¹⁷² ». Pour certains écrivains-voyageurs, « [l]'inaptitude du langage à décrire l'objet visuel peut conduire à préférer la solution de la représentation graphique¹⁷³ », celle-ci pouvant tout autant

¹⁶⁸ Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 154-171.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 155.

¹⁷⁰ Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1984, p. 336.

¹⁷¹ Léopold Sédar Senghor, *Nocturnes*, cité par Amadou Ly, « Le pérégrinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture », dans Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 89.

¹⁷² Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 171-176.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 171.

être insérée dans le texte que placée hors du livre. *Le vendeur de goyaves*¹⁷⁴ d'Ugo Monticone illustre parfaitement cette stratégie, adaptée au XXI^e siècle : inspiré d'un voyage en Inde, le roman est agrémenté de cent soixante-dix éléments multimédias (musique, vidéos, etc.). Montalbetti évoque enfin les stratégies ayant trait à une « dynamique de comparaison¹⁷⁵ », qui permettent de réduire l'altérité en associant l'élément inconnu à un élément connu. En plus des comparaisons pratiquées couramment qui mettent en regard des objets, des lieux ou des pratiques pour en dégager les ressemblances ou les différences, Montalbetti décrit « un principe de lecture comparée du monde et de la bibliothèque¹⁷⁶ » visant à rapprocher l'objet à décrire d'un texte, référentiel ou fictionnel, susceptible de servir de comparant; ainsi, Gautier s'appuie sur Hugo pour dépeindre Cordoue, et Chateaubriand, sur Euridipe pour parler de l'Eurotas¹⁷⁷.

Au-delà de ces stratagèmes récurrents, certains écrivains voyageurs ont su pousser plus avant l'art de montrer le monde — ou plus exactement, de le faire ressentir. Dans une analyse des écrits de Victor Segalen, Rachel Bouvet démontre que si l'œuvre de l'écrivain peut d'abord paraître difficile d'accès et déroutante, elle met précisément, et volontairement, le lecteur dans l'état du voyageur confronté à l'altérité. Lire Segalen, comme voyager, nécessite de faire un effort pour sortir de l'habituel, provoque inconfort et incompréhension, exige ouverture et persévérance pour que, graduellement, au fil des pages comme au fil du temps, l'étrangeté déroutante et parfois incommode laisse place au plaisir. Il n'y a rien d'immédiat ni de facile dans les livres de Segalen, « la lecture génère un trouble, elle nous déporte vers le divers, vers la part d'inconnu que recèle chaque élément de l'univers¹⁷⁸ ». Car « [l]e lecteur visé par Segalen est un lecteur “exote”, celui-là même qui est capable de comprendre et de reconnaître la sensation d'exotisme¹⁷⁹ », celui qui saura, par la lecture, (re)faire l'expérience de l'altérité.

¹⁷⁴ Ugo Monticone, *Le vendeur de goyaves*, Montréal, Tryptique, 2015, 160 p.

¹⁷⁵ Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 176-196.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 180.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 183-184.

¹⁷⁸ Rachel Bouvet, *Vers une approche géopoétique*, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁹ *Ibidem.*

Les stratégies présentées ci-dessus foisonnent dans les récits de voyage, car elles contribuent à dire l'indicible et ainsi à montrer, ou à faire ressentir, l'altérité et l'ailleurs. Bien entendu, tous les lieux ne nécessitent pas le recours à des procédés aussi élaborés et minutieux : les quatre lieux à partir desquels les nouvelles d'*Ici* ont été écrites sont suffisamment familiers pour que je puisse espérer les avoir donnés à voir avec la langue qui est la mienne¹⁸⁰. Ceci est d'autant plus vrai que, contrairement aux écrits des « voyageurs [du XIX^e siècle qui] cherchent à peu près tous à rendre compte le plus fidèlement possible des espaces qu'ils parcourent¹⁸¹ », mes nouvelles ne se veulent pas purement référentielles. Ces stratégies littéraires demeurent cependant pertinentes pour comprendre comment l'espace s'inscrit dans le texte.

3.2 Espace, nouvelle et fiction

Perçue du point de vue de l'écrivain, la fiction interruptive, à force d'abolitions et de relances, déstabilise de toute assurance de perception du monde.

André Carpentier, *Ruptures*

Si les nouvelles d'*Ici* n'ont requis ni emprunt ni néologisme, la description des lieux, qui me semblait essentielle même dans une visée non référentielle, s'est révélée problématique. Elle présente en effet un défaut de taille pour quiconque écrit des nouvelles : la longueur. Car il en faut, des mots, des mots et des mots encore pour décrire correctement le coude d'un ruisseau ou une sensation ressentie face à l'immensité de l'océan. La forme narrative courte ne manque-t-elle pas de place pour dire l'espace?

On s'entend généralement pour dire que « la nouvelle présente un récit concentré autour d'un événement dont elle veut aborder les répercussions; les personnages y sont généralement

¹⁸⁰ Si quelques traits d'oralité (formules ou jurons locaux) ont été utilisés, c'est uniquement dans le but de rendre les dialogues à la fois plus vivants et plus crédibles. Ces régionalismes ne sont pas essentiels pour comprendre ou se figurer les lieux.

¹⁸¹ Pierre Rajotte, *loc. cit.*, p. 210.

peu nombreux¹⁸² ». Elle est intrinsèquement définie par sa brièveté, ce qui lui interdit toute « prolixité indue¹⁸³ » : on attend donc d'elle qu'elle s'en tienne à l'essentiel et bannisse le superflu. C'est ce qui pousse Bertrand Westphal à remettre en question la possibilité d'explorer l'espace par la nouvelle :

Brève par définition, de nature souvent elliptique, tout entière concentrée sur une finalité présumée univoque, la nouvelle paraît peu propice à l'élaboration et au déploiement d'un paysage transcrit en mots. Le développement d'une géographie ad hoc, qui s'inscrirait en contrepoint d'une géographie référentielle, n'est en principe pas indispensable à l'accomplissement du résultat escompté par le nouvellier, à la « chute » de sa nouvelle¹⁸⁴.

Christiane Lahaie s'est intéressée à la représentation des lieux dans le genre narratif court. Son ouvrage *Ces mondes brefs* est le fruit d'un important projet de recherche-création visant à « identifier les stratégies spécifiques des nouvelliers [...] pour s'approprier l'espace réel et le transformer en espace "textuel" [et à] montrer comment la nouvelle représente les lieux¹⁸⁵ ». Pour sa recherche, Lahaie a invité des nouvelliers québécois à écrire sur cinq thématiques spatiales prédéfinies (par exemple le pont, la clairière). Les soixante-neuf nouvelles produites ont ensuite été analysées en tant que corpus et selon une approche géocritique¹⁸⁶ pour vérifier si des constantes significatives concernant les lieux se dégageaient. Mais, et c'est là la partie de l'étude qui nous intéresse particulièrement ici, Lahaie s'est également attachée à étudier le

¹⁸² André Carpentier, *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 68.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁴ Bertrand Westphal, « Préface », dans Christiane Lahaie, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, p. 11.

¹⁸⁵ Christiane Lahaie, *op.cit.*, p. 19-20.

¹⁸⁶ La géocritique, développée par Bertrand Westphal (qui signe d'ailleurs la préface de l'essai de Lahaie), propose un renversement par rapport à la façon traditionnelle d'aborder les relations entre espace et textes littéraires, en ceci qu'elle place les lieux (et plus spécifiquement les lieux habités) et non pas les textes, au centre de ses analyses. Elle se donne pour objet d'analyser la représentation d'un lieu à travers un corpus d'œuvres et selon différents angles, afin d'en faire ressortir des traits communs.

La dynamique multifocale et le recours nécessaire à un large corpus de textes limitent la pertinence d'utiliser la géocritique dans mon projet; c'est pourquoi je ne m'y attarderai pas plus ici. Il n'en demeure pas moins que cette approche géocritique est fort intéressante pour quiconque réfléchit aux relations entre l'espace et la littérature.

Voir Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, 278 p.

processus de création des auteurs et leurs stratégies scripturales, ainsi que les éventuelles tendances communes quant à la façon dont les lieux sont inscrits dans les textes produits.

Au terme de sa recherche, Lahaie conclut que « le genre use de stratégies de spatialisation spécifiques¹⁸⁷ », qui influencent tant le choix des lieux présentés que la façon dont ils sont présentés. « [L]a majorité des nouvelliers et des nouvellières se fondent sur des lieux concrets pour créer les espaces diégétiques de leurs textes, mais ils le font de mémoire, avec ce que cela comporte de “risque d’erreur¹⁸⁸” ». S’ils utilisent généralement peu la description¹⁸⁹, ils ont volontiers recours à des lieux supposément connus du lecteur, l’utilisation de toponymes ou de sites emblématiques leur permettant de brosser un portrait rapide du lieu de la diégèse sans avoir ni à le présenter ni à le décrire. Ils s’en remettent « au lecteur et à son “atlas” [lecteur à qui il revient] de lire l’espace, de se le représenter en puisant dans ses propres repères, voire ses propres clichés¹⁹⁰. » Cette façon de procéder n’est pas sans risques. Comme le souligne Carpentier, elle peut confiner l’auteur dans des lieux connus, voire stéréotypés; et, si elle n’entrave pas le récit, elle « rend plutôt gratuite la concordance entre les lieux désignés¹⁹¹. » Par ailleurs, le compromis nécessaire entre concision et lisibilité peut mettre à mal l’originalité du texte. À propos de la nouvelle « Stryges » de Daniel Sernine¹⁹², campée dans le Vieux-Montréal, Carpentier constate :

Le décor de « Stryges » propose une impression de réalité qui a pour effet de conférer à ce Vieux-Montréal certaines caractéristiques du Vieux-Montréal réel, tel que compris, disons, par les Montréalais ou les touristes. Le Vieux-Montréal de Sernine propose une image faisant appel aux données générales et minimales d’un lieu commun, au sens, certes, d’un lieu partagé, mais aussi d’une perception conventionnelle¹⁹³.

¹⁸⁷ Christiane Lahaie, *op.cit.*, p. 62.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 418.

¹⁸⁹ *Ibidem.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 419.

¹⁹¹ André Carpentier, *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹² Daniel Sernine, « Stryges », *Nuits blêmes*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « L’ère nouvelle », 1991, p. 7-19.

¹⁹³ André Carpentier, *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, *op. cit.*, p. 112.

Lahaie observe par ailleurs que, malgré un recours notable aux lieux et toponymes réels, les nouvelliers n'écrivent généralement pas dans une logique de référentialité : la mimésis n'est pas fondamentalement l'effet recherché. En fait, conscients que « le genre ne permet pas de poser un regard totalisant sur la réalité¹⁹⁴ », ils « assument le pacte déréalisant auquel le genre narratif bref les contraint¹⁹⁵. » Cela se traduit souvent par une compression de l'information et une schématisation, qui opèrent parfois au détriment de l'effet de réel¹⁹⁶. C'est ce qui lui fait dire que « [l]a représentation du lieu dans la nouvelle serait plutôt une non-représentation, s'apparentant du coup à un *condensé symbolique*¹⁹⁷ ». Partant,

[o]n peut alors supposer que l'écriture nouvellière, en assumant pleinement l'impossible imitation du lieu réel à travers les mots, favorise l'évocation au détriment de la description d'espaces diégétiques précis, ceux-ci se révélant plus proches des lieux intérieurs, imaginaires ou créés à partir des souvenirs des auteurs eux-mêmes, c'est-à-dire peu référentiels et hautement subjectifs¹⁹⁸.

Ne voit-on pas, ici, se dessiner un paradoxe : d'un côté, et malgré leur appartenance au réel, les lieux mis en scène par l'auteur seraient éminemment subjectifs et personnels; de l'autre, ces lieux étant simplement évoqués ou nommés plutôt que scrupuleusement décrits, il reviendrait au lecteur de se les représenter. Comment supposer que le lecteur puisse décoder entre les mots ce qui se cache dans l'imaginaire de l'auteur? C'est impossible, évidemment; on se doit alors d'accepter l'éventualité que le lecteur lise un espace différent de celui que l'auteur a écrit.

Nous l'avons vu, l'expérience d'un lieu et l'écriture de cette expérience sont profondément teintées par toutes sortes de filtres personnels, culturels, mémoriels, etc. Les lieux dans un récit sont le résultat d'une construction en plusieurs étapes; ils sont une configuration. La lecture opère quant à elle une reconfiguration par laquelle le lecteur construit les images mentales que le texte évoque pour lui. Là aussi, un ensemble de filtres participent au décryptage et à la fabrication du lieu pour le lecteur. Mais si je nomme un lieu en utilisant son toponyme et si, du fait de la forme de la nouvelle que j'ai choisie, je ne suis pas en mesure de dire précisément ce

¹⁹⁴ Pierre Tibi, cité par Christine Lahaie, *op. cit.*, p. 63.

¹⁹⁵ Christine Lahaie, *op. cit.*, p. 400.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 17. L'autrice souligne.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

que ce lieu est et représente, ne serait-il pas alors préférable de situer l'histoire dans un lieu non identifié, en me limitant à expliquer ce qu'il incarne pour moi? Quand j'écris « Belle-Île », je vois la lande et les aiguilles de Port-Coton, des craves voltigeant le long des falaises, un petit crachin et des rafales à décorner les bœufs, de longues promenades solitaires sur le sentier douanier. Ces deux mots, « Belle-Île », sont chargés de l'expérience que j'y ai vécue. Comme je l'ai dit plus tôt, je peux écrire une histoire qui tente de transmettre l'émotion née de cette expérience. Mais nommer Belle-Île ne revient-il pas à envoyer au lecteur un lot de représentations stéréotypées : la côte bretonne et ses innombrables petites criques, la fameuse photo de la Pointe des Poulains par Philippe Plisson, le charmant port de Sauzon et la chanson de Laurent Voulzy? N'est-ce pas prendre le risque que le lecteur voie dans mon texte cette Belle-Île stéréotypée, et non « la mienne » — ou pire : qu'il cherche sur Internet des images de carte postale? Peut-être alors vaudrait-il mieux ne pas nommer, ne pas situer, et peut-être même ne pas décrire, mais plutôt évoquer ce que les lieux représentent, une ambiance, une émotion, et laisser au lecteur toute la latitude pour se créer ses propres images à partir de la seule évocation. Peut-être serait-il préférable de ne pas nommer Kerisperm et d'en dire simplement qu'il est le hameau qui m'a vue grandir, avec toute la charge intrinsèque que cela comporte, pour permettre à chaque lecteur de glisser entre mes mots les images et les sensations liées son propre lieu d'enfance.

Quand Pierre Lazareff questionne Blaise Cendrars à propos de la véracité de son voyage en Transsibérien, l'écrivain répond : « Qu'est-ce que ça peut te faire, puisque je vous l'ai fait prendre à tous¹⁹⁹. » Si le procédé mis en œuvre dans *La prose du Transibérien*²⁰⁰ paraît d'abord contrecarrer ma réflexion, puisque Cendrars nomme précisément et abondamment les lieux traversés, le résultat recherché semble le même :

Ce que Cendrars, en effet, parvient à capter en jouant sur des images stéréotypées attachées à cette ligne mythique et sur le rythme original des dessins et des mots, ce n'est pas le train authentique qui traverse la Sibérie, mais l'essence même de ce train, à savoir ce qu'il incarne dans l'imagination commune, ce qu'il représente pour l'écrivain lui-même dans le temps où

¹⁹⁹ Pierre Bayard, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Paris, Les éditions de minuit, 2012, p. 133.

²⁰⁰ Blaise Cendrars, « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France », *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004 [1967], p. 27-45.

il le décrit et ce qu'il est susceptible de devenir pour les lecteurs auquel [sic] il s'adresse dans le cadre d'une fantasmagorie partagée.

Car ce n'est pas au lieu — au référent du discours géographique — mais à une dimension autre, qu'il conviendrait d'appeler l'*esprit du lieu*, que doit s'intéresser l'écrivain. C'est à dire non pas à ce qu'il peut voir lui-même s'il se déplace — fragments disjoints du réel ou lieux communs dépourvus d'intérêt —, mais à quelque chose d'impalpable que seule l'écriture littéraire, par les glissements qu'elle opère dans le langage, peut espérer appréhender et mettre en forme avec justesse²⁰¹.

Ainsi, si ce que je cherche à atteindre par les nouvelles d'*Ici* n'est pas la production d'images permettant au lecteur de voir précisément les quatre lieux où se déroulent les récits, mais la transmission de l'esprit du lieu pour moi et de ce qui a été vécu lors de l'expérience du lieu, l'histoire narrée ne pourrait-elle pas se dérouler n'importe où? Le récit découlant de l'expérience du lieu réel ne pourrait-il pas être transposé dans n'importe quel autre lieu?

En définitive, il me semble que ces questions ramènent à celle de la fiction. Au sujet d'une potentielle réconciliation entre écriture géopoétique et textes de fiction, j'évoquais la possibilité de mettre en scène des personnages fictifs qui expérimenteraient, grâce à des situations inventées, ce que j'ai expérimenté. Il s'agit par exemple, d'inventer et d'écrire une histoire qui dise la nostalgie éprouvée à Kerisperm lors de mon séjour : l'histoire de Kelig Le Floch, la narratrice de « Kerevned », n'est pas la mienne, mais elle reflète ce que j'ai vécu lors de mon retour sur le lieu de mon enfance. Mais si la nouvelle vise non plus à parler du lieu réel qu'est Kerisperm, mais à transmettre l'émotion née dans ce lieu, cette histoire n'aurait-elle pas pu être campée ailleurs? N'importe où? Mieux : j'aurais sans doute pu gagner du temps (et de l'espace) en la situant dans un lieu généralement perçu comme empreint de nostalgie, peut-être Londres et les bords de la Tamise, en y ajoutant quelques enseignes de pubs patinées, des pavés luisants et un peu de brouillard, tout en veillant à ne pas verser outrageusement dans les stéréotypes dénoncés par Carpentier. L'ambiance nostalgique se serait imposée d'elle-même. Kerisperm serait alors demeuré au centre du processus de création, mais pas du texte, puisque c'est un autre lieu, Londres, qui y aurait été inscrit. En fait, la difficulté semble venir de la volonté d'accorder le rôle principal au lieu (élément descriptif) dans un genre dont le cœur, le moteur, est l'histoire (élément dynamique). Ces éléments sont-ils conciliables dans un texte de forme

²⁰¹ Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 134. L'auteur souligne.

courte? En fin de compte, la transposition dans la fiction de ce que l'expérience d'un lieu réel a fait naître ne conduit-elle pas inexorablement à une falsification et à un travestissement?

Sans doute; mais cette entorse faite au réel est-elle grave? Est-elle seulement critiquable dans la mesure où, dès le départ, l'intention d'écriture et le pacte de lecture fictionnel excluent toute obligation de référentialité? Je sais, au moment de l'écrire, que mon texte ne reflétera pas le réel; le lecteur sait, en me lisant, que je lui raconte une histoire inventée. Ceci n'empêche en rien que, d'une certaine façon, ce soit le lieu qui s'exprime et se dise à travers le texte, grâce à l'histoire que j'imagine. Prenons l'exemple de la nouvelle intitulée « Belle-Île ». Cette histoire est littéralement née pendant une marche sur le sentier côtier. Assise dans l'herbe à flanc de falaise, face à la mer, j'observais un pêcheur qui relevait ses casiers. L'homme naviguait seul, aucune autre embarcation n'était en vue, le bateau tanguait dangereusement sous le poids de la pêche et l'effet de la houle, et soudain, une image a surgi : l'homme avait basculé et, ne trouvant rien à quoi s'agripper sur la coque trop lisse, il était dans l'impossibilité de remonter à bord. Aussitôt, cette image en a appelé une autre, enfouie dans ma mémoire, celle d'une main de femme aux ongles vernis de rouge crissant sur une coque blanche, représentation construite des années plus tôt alors qu'un vieux marin me relatait la fin tragique d'une navigatrice en solitaire dont on avait retrouvé le voilier abandonné et vide au large du Cap Vert; la coque, couverte de griffures et de sang, disait ce qui s'était passé. Petit à petit, les images se sont emboîtées et se sont développées pour former une histoire composée de trois trames narratives apparemment indépendantes et situées dans des endroits et des temporalités différents, qui convergent au fil des pages pour finalement se rassembler en un seul et même espace-temps. En outre, cette histoire née à Belle-Île rend aussi parfaitement compte de mon expérience du lieu, puisque ce séjour a été caractérisé par une inlassable tentative de re-connaître le lieu en me référant sans cesse aux souvenirs, et de parvenir à former un tout cohérent qui soit à la fois conforme au réel (présent), mais aussi acceptable selon les critères de ma mémoire (passé); la nouvelle cherche elle aussi à réconcilier présent et passé. Ainsi, c'est cette histoire et nulle autre que ma relation avec Belle-Île lors de ce séjour a suscité; c'est elle qui s'est imposée; c'est donc elle qui devait être racontée. Et si j'avais décidé de camper cette histoire en Gaspésie ou dans les Antilles, cela n'y aurait somme toute rien changé, car cette nouvelle, où que je la

situe, exprime et transmet l'expérience singulière d'une relation qui s'est établie ce jour-là entre Belle-Île et moi.

C'est pourquoi j'ai choisi, au terme de mes réflexions, de m'en tenir à mon idée première : les textes d'*Ici* sont des nouvelles de fiction dont les histoires sont campées dans les lieux qui les ont inspirées, ces lieux étant précisément identifiés. Aux raisons invoquées ci-dessus s'ajoute le fait que ma pratique actuelle se limite à la prose et ne porte ni sur le récit ni sur l'essai, mais aussi ma volonté d'opposer à la contrainte du lieu (réel) la totale liberté de l'invention (fiction), et de mettre cette opposition à profit pour brouiller les cartes. Les lieux dont il est question dans *Ici* existent, je les ai réellement visités pour écrire et j'y ai expérimenté quelque chose que les nouvelles cherchent à traduire grâce à la fiction : si j'ai recours aux toponymes officiels et à des descriptions aussi précises que la forme courte et la présumée patience du lecteur me le permettent, les histoires et les personnages ont été inventés, certains traits du paysage ont été renforcés et d'autres minimisés, les ambiances ont été composées, etc. Un travail d'imagination et de création a été mis en œuvre afin de mieux donner à voir et à ressentir chacun des lieux choisis. Mais dès lors, où se situe la frontière entre réel et fiction? Dans les nouvelles d'*Ici*, tout pourrait être vrai, tout pourrait être faux; cette indécidabilité m'apparaît intéressante et particulièrement pertinente dans le contexte de ce projet, en ceci qu'elle reflète aussi pleinement l'instabilité de notre relation aux lieux, qui toujours fluctue et ne saurait être déterminée une fois pour toutes.

3.3 Laisser parler

Il ne s'agit plus de parler de l'espace et de la lumière, mais de faire parler l'espace et la lumière qui sont là.

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*

Ces dernières considérations sur la capacité de la nouvelle de fiction à raconter les lieux n'est pas sans rappeler, mais à l'inverse, la phrase de Denise Brassard, qui semble se poser la même question à propos de la poésie : « mon séjour ne devrait[-il] pas faire l'objet de nouvelles plutôt que de poèmes[?] La prose de fiction serait-elle mieux à même de recueillir l'essentiel

de cette expérience, de ce questionnement, ou suis-je en train de résister au travail des images²⁰²? » Est-ce à dire que, finalement, écrire les lieux est toujours problématique, peu importe le genre et la manière choisis pour tenter de le faire? « C'est sans doute parce que l'espace réel est indicible qu'il peut susciter, à travers les époques, autant de tentatives variées pour le dire²⁰³ », souligne Pierre Rajotte, probablement avec raison.

Le réel serait donc impossible à dire. Ce constat ne découle pas cette fois de l'incapacité d'un individu à voir et à percevoir un espace tel qu'il est, mais plutôt de son incapacité à le transmettre par le langage. Comme le souligne Montalbetti :

Cette impropriété des formes discursives s'ancre dans la spécification de l'objet comme objet visuel, et allègue l'argument de l'inadéquation des moyens lexicaux ou syntaxiques, comme aussi des procédés descriptifs, à rendre compte de la forme — ou plus largement à saisir ce qui s'établit en dehors même du langage, ce qui s'offre immédiatement dans l'expérience, et sollicite un sens étranger au discours²⁰⁴.

La primauté accordée à la vue dans notre appréhension du monde, dont nous avons déjà discuté et qui est évoquée ici par Montalbetti, contribue grandement, selon François Jullien, à l'indicibilité du réel, car « ne retenir que la vue dans l'accès au paysage nous oriente [...] vers son abstraction [...] car la vue] met ainsi sur la voie de l'“essence”, autrement dit de l'identification du “qu'est-ce que c'est?” ou de la “quiddité²⁰⁵”. » En fait, l'inaptitude du langage à dire le réel semble se matérialiser en trois temps. D'abord, au moment de l'expérience du monde lors de laquelle « le langage est une puissance d'erreur, puisqu'il coupe le tissu continu qui nous joint vitalement aux choses et au passé, et s'installe entre lui et nous comme un écran²⁰⁶ »; à tel point qu'Augustin Berque « se demand[e] en quoi le fait de penser le paysage ne pourrait pas être, en fin de compte, adverse au paysage²⁰⁷ ». Ensuite, lors de la mise en mots par la langue, dont nous avons évoqué les limites en ouverture de ce chapitre. Enfin,

²⁰² Denise Brassard, *La sagesse de l'ours*, *op. cit.*, p. 16.

²⁰³ Pierre Rajotte, *loc. cit.*, p. 225.

²⁰⁴ Christine Montalbetti, *op. cit.*, p. 11-12.

²⁰⁵ François Jullien, *Vivre le paysage ou L'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014, p. 25-26.

²⁰⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 166.

²⁰⁷ Augustin Berque, *La pensée paysagère*, Paris, Archibooks + Sautereau Éditeur, coll. « Crossborders », 2008, p. 10.

lors de la mise en forme littéraire, puisque « [l]e langage avec lequel un individu se représente une expérience au moment même où il la vit à travers son corps et son langage, [sic] est différent du langage mobilisé par le roman, même lorsqu'il retrace une pareille expérience²⁰⁸. »

L'inscription de l'espace dans le texte par l'intermédiaire du langage souffrirait donc des effets d'une triple corruption due à l'inadéquation entre le langage et le réel. Pourtant, et cette question de Michel Baridon que nous avons déjà citée prend ici tout son sens : « Faut-il un mot pour sentir l'être des choses²⁰⁹? ». Les failles du langage nous empêchent-elles de faire et de transmettre l'expérience d'un lieu? Les nouvelles d'*Ici* ne cherchent pas à dire le réel ni même à retranscrire aussi véridiquement que possible l'expérience du réel; elles se conçoivent plutôt comme une invitation lancée au lecteur à faire sa propre expérience du lieu évoqué par le texte, expérience médiatisée par la mienné, fondée elle-même sur une fréquentation concrète du lieu.

Il ne s'agit donc pas de tenter de reproduire le lieu, mais de créer, ou à tout le moins de suggérer, quelque chose de différent. Michel Collot évoque « les peintres qui aujourd'hui cherchent moins à nous donner une nouvelle représentation du paysage, qu'à en traduire la présence et nous rendre présents à lui. [...] Dans leurs tableaux, le monde n'est plus reproduit, il "se produit" comme un événement [...] toujours renouvelé²¹⁰. » Pour Collot, cette nouvelle approche de la peinture du paysage serait à même d'inspirer aux poètes une profonde réflexion sur les façons d'atteindre un résultat équivalent, mais par des moyens propres à la poésie. Ainsi, la poésie

ne doit pas chercher à reproduire l'image fidèle ni à fuir dans l'imaginaire, mais répondre à l'appel que le paysage adresse à l'imagination. Il ne s'agit pas pour elle de retrouver le pays perdu, mais de créer de nouveaux paysages susceptibles de devenir à leur tour les lieux d'une véritable co-naissance au monde²¹¹.

²⁰⁸ Marc Brosseau, *op. cit.*, p. 37.

²⁰⁹ Michel Baridon, *op. cit.*, p. 368.

²¹⁰ Michel Collot, *La pensée-paysage, op.cit.*, p. 212.

²¹¹ *Ibid.*, p. 221.

Il est impossible de ne pas tisser des liens entre ces considérations de Collot et l'approche géopoétique de la création artistique, tant les idées entrent en résonance, et ce jusque dans leur formulation. Écoutons par exemple Jean-Jacques Wunenburger :

Pour Kenneth White, l'art poétique, trop longtemps abâtardi par les règles, doit céder la place à une écriture nouvelle, où le mot et la chose, les savoirs et les matières du monde s'enchevêtrent de manière inédite pour renouer les liens de l'homme au cosmos et à la vie. Il s'agit dès lors de se mettre à la recherche d'une nouvelle poétique où poèmes, écrits de voyages, cartes géographiques, savoir scientifiques, entre autres, forment une texture atypique destinée non à représenter le monde, mais à le restituer dans son étrangeté, sa complexité, sa primordialité. [...] À l'instar de beaucoup de mouvements artistiques contemporains, Kenneth White s'est donc engagé dans la voie d'une invalidation de la reproduction, corrélât, depuis la Renaissance, d'un anthropocentrisme artistique²¹².

Il s'agirait alors de refuser la tentation du mimétisme, et sans doute également celle du dire, et de trouver une autre voie mieux à même de donner à voir et à ressentir les lieux. Se pourrait-il que cette voie réside dans le laisser-faire? Dans le laisser parler?

Kenneth White nous invite à inventer ou acquérir un nouveau langage, à apprendre la « grammaire de la lune, de la pluie, de la neige et du sapin²¹³ ». Convoquant Barthes, Novalis, Whitman, Thoreau, Muir, Fenollosa, Segalen, Caillois et Saint-John Perse, le géopoéticien tente de définir, ou du moins de circonscrire « la possibilité d'un *langage-univers* [...] totalement négligé [bien qu'il ait] toujours été le but des grandes cultures et de la plus haute poétique²¹⁴ ». Ce langage, dans son articulation, serait sans doute plus proche des langues orientales, dont les idéogrammes permettent d'allier concepts et images, intelligence et sensible, alors que les lettres et la phonétique des langues occidentales empêchent l'établissement de liens avec le monde et le réel²¹⁵. En fait, « l'idéal [...] serait de marier l'écrit et l'oral, l'"artistique" (le sophistiqué) et le prosaïque, et aboutir ainsi à un style ferme, vigoureux, mais en même temps mobile et ouvert²¹⁶. » Et il reviendrait au cosmos lui-même de nous enseigner cette poétique qui est la sienne. Il faudrait procéder comme Saint-John Perse,

²¹² Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 255

²¹³ Kenneth White, « L'écriture géopoétique. De la littérature à la littoralité », *loc. cit.*, p. 97.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 96.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 85.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 96.

qui écoute « le grand récit des choses par le monde », qui essaie de lire « les écritures nouvelles encloses dans les grands schistes à venir » et qui, à la recherche d'une « autorité » (une grande parole ouverte), s'adresse ainsi à l'océan : « Enseigne-nous, Puissance, le vers majeur du plus grand ordre, dis-nous le ton du plus grand art, Mer exemplaire du plus grand texte²¹⁷. »

Tout cela, on en conviendra, demeure quelque peu flou en termes de règles de grammaire ou d'élaboration d'un lexique. Mais White, fort commodément, va plus loin et donne quelques exemples de cette « écriture de la terre » qu'il prône, de la « littoralité » qui donne le titre à un de ses textes :

Dans l'usage que je fais de l'onomatopée (imitation de cris insérés dans le texte, invention de vocables non sémantiques mais radicalement sensibles), je vois moins le besoin de créer des noms que de laisser parler l'univers. En intercalant dans mon texte humain des cris d'oiseaux, par exemple, au lieu de parler d'eux (ce que je peux aussi faire à l'occasion), je leur donne la parole.

Mais ensuite, au-delà des corps, il y a les rythmes, les lignes. Dans ma pratique, l'oralité tente d'aller du géologique à l'océanique, et des vagues de l'océan aux ondes improbables. Cela exerce une influence (littéralement parlant) sur la prosodie, sur la composition même du texte. Dans *Le Grand Rivage*, par exemple, chaque section, chaque « strophe » est comme une vague qui déferle²¹⁸.

White n'hésite donc pas à faire parler les animaux ou les éléments. Ainsi,

[à] la fin d'*Atlantica* (p. 206-220), ce sont les oies, les bernaches, qui disent la totalité du monde, chacune à la manière de son espèce : *aa-honk* (la bernache du Canada), *gnuk gnuk gnuk gnuk gnuk gnuk gnuk* (la bernache nonnette), *rronk* (la bernache cravant), *kee-kiva*, *kee-kiva* (la bernache à cou roux), *aahng ung-ung* (l'oie cendrée), *ung-unk* (l'oie des moissons), *kaank* (l'oie des neiges)²¹⁹.

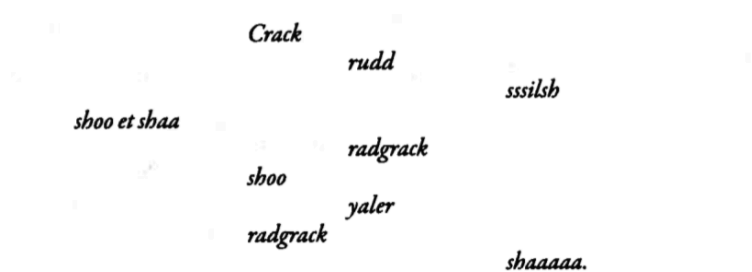
Quant aux rythmes et aux lignes, ils s'emparent de la page pour retranscrire le mouvement du cosmos. Dans l'exemple ci-dessous, la stratégie typographique utilisée, qui s'adresse tant à l'œil qu'à l'oreille, cherche à « illustr[er] la multiplicité vivante, sonore et visuelle [et] permet de suggérer l'incessant devenir de la réalité phénoménale [, ...] la vague "catastrophée"²²⁰ » :

²¹⁷ *Ibid.*, p. 94.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

²¹⁹ Michèle Duclos, *Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, ELLUG - Université Stendhal, 2006, p. 278-279.

²²⁰ *Ibid.*, p. 279.



221

Ces illustrations de ce que pourrait être, selon White, un « langage-univers » en laisseront peut-être certains perplexes. Je suis de ceux-là, et je ne vois somme toute pas grand-chose dans ces sons que je ne sais même pas vraiment comment entendre... Par ailleurs, en évoquant une « imitation de cris insérés dans le texte²²² » et en disant que « chaque “strophe” est *comme* une vague qui déferle²²³, White ne cède-t-il pas à la tentation du mimétisme? Enfin, et c’est là la principale pierre d’achoppement de la proposition du géopoéticien dans le cadre de mon projet, où est White dans ce monde dit par les oies et les bernaches? Les écrits cités ci-dessus donnent l’impression que le sujet s’est retiré du monde avec lequel il tentait pourtant de renouer pour l’habiter pleinement. En admettant que ce « langage-univers » soit effectivement à même de laisser parler le monde, est-il en mesure de rendre compte de la relation éminemment subjective qui se noue entre un sujet et le monde lors de la fréquentation d’un lieu? Or c’est précisément cette relation, ce rapport d’intersubjectivité qui se crée entre le lieu et moi que je cherche à transmettre.

S’il est vrai que le langage est inapte à dire le réel, il serait pourtant absurde et vain de le disqualifier d’emblée. D’abord et de façon très prosaïque, parce nous n’avons que lui pour nous exprimer par l’écriture. Mais aussi, et surtout, parce que, malgré ses défauts et ses failles, il s’avère souvent fort habile à traduire et transmettre ce que nous voulons exprimer. Reprenons simplement l’exemple de Segalen cité plus tôt qui, par le seul langage, parvient parfaitement à nous faire ressentir l’exotisme et à nous faire vivre l’expérience de l’altérité. Plutôt que de disqualifier le langage, il s’agirait alors de mettre à profit les multiples possibilités qu’il offre;

²²¹ Kenneth White, *Dérives*, cité par Michèle Duclos, *op. cit.*, p. 279.

²²² Kenneth White, « L’écriture géopoétique. De la littérature à la littoralité », *loc. cit.*, p. 99. Je souligne.

²²³ *Ibidem*. Je souligne.

et, plutôt que de travailler la matière même, se concentrer sur le travail de la forme. Prenons quelques exemples d’auteurs et de chercheurs qui ont réfléchi à cette question.

Jules Supervielle, poète et écrivain français profondément marqué par l’Uruguay où il est né en 1884, « adopte le verset claudélien, qui lui paraît seul à la mesure des grands espaces américains, et assez souple pour accueillir l’étrangeté des végétaux et des vocables uruguayens²²⁴ ». On observe une démarche similaire, à savoir une tentative de choisir sciemment une forme afin de mieux partager et faire ressentir les lieux, dans l’œuvre de Silvia Baron Supervielle²²⁵, écrivaine et traductrice d’origine argentine née à Buenos Aires en 1934 et installée en France depuis 1961. Les plaines du Rio de la Plata servent souvent de décor à ses romans et poèmes, mais Baron Supervielle cherche également à les inscrire dans la forme de son travail. Cette inscription diffère, selon qu’il s’agisse de poésie ou de prose :

J’ignore si ce paysage, qui s’allonge sur mes pages, découle de la configuration de mon pays ou de mes lectures. Il surgit en forme de longues phrases couchées, comme si je cherchais à exhiber la planitude illimitée du territoire.

Mes poèmes, à l’inverse, sont des signes autour desquels je tente de dégager l’espace. [...] De sorte que, d’une part, je laisse une longue trace sur la page, et, de l’autre, par touches, je mets à découvert l’espace et le silence. Les deux recherches sont liées à la plaine que j’ai quittée²²⁶.

À propos de la forme de ses poèmes, Baron Supervielle évoque une « organisation invisible sur la feuille : le blanc, la trace, le volume, les plans, les écarts [...] l’étendue vide et le silence plein²²⁷ », signes et termes qui, au-delà de la seule forme, semblent vouloir nous faire éprouver l’immensité des plaines de Patagonie.

Marc Brosseau s’est quant à lui intéressé spécifiquement à l’écriture de l’espace dans le roman : dans une analyse consacrée à *Manhattan Transfer* de John Dos Pasos²²⁸, Brosseau interroge « la possibilité d’adapter la forme littéraire au sujet qu’elle aborde ou à l’objet qu’elle

²²⁴ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2014, p. 164.

²²⁵ Silvia Baron Supervielle est une petite cousine de Jules Supervielle.

²²⁶ Silvia Baron Supervielle, *L’alphabet du feu. Petites études sur la langue*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », p 131-132.

²²⁷ *Ibid.*, p. 136.

²²⁸ John Dos Pasos, *Manhattan Transfer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [1928], 507 p.

cherche à représenter²²⁹ ». Il est généralement admis que New York est le personnage principal de ce roman. Pourtant, les descriptions de la ville y sont quasiment inexistantes, le texte faisant plutôt la part belle à une alternance rapide de scènes d'action et de dialogues. Mais s'il ne décrit pas New York, comment Dos Pasos s'y prend-il, alors, pour la mettre au cœur de son roman? Dans son étude, Brosseau montre comment la structure du roman, la stratégie d'énonciation et le style utilisé permettent de donner la parole à la mégalopole. L'accumulation des personnages et la présentation fragmentée, saccadée et entremêlée de leurs destins suggèrent « le rythme et le morcellement de la vie urbaine²³⁰ ». Par ailleurs, « [l']éclatement de la trame spatiale, due à l'absence de localisations relatives, rend difficile la reconstitution de l'ensemble. Ce que la forme permet de produire, en dernière instance, c'est l'atmosphère générale de la ville, et non la ville dans sa totalité. » Enfin, le recours récurrent à l'ellipse, en créant des vides qu'il revient au lecteur de combler, « confère à la narration un tempo qui se rapproche de celui de la ville elle-même²³¹. » Ainsi, selon Brosseau,

lorsque l'on se montre attentif à la matérialité de la forme littéraire, au caractère tangible des signes, à la composition et à la diversité des styles, le sens de la métaphore texte-lieu se met à osciller entre ses deux pôles : du lieu comme texte au texte comme lieu. En attirant l'attention sur son propre artifice, le discours du roman réussit à recréer la diversité urbaine sous un mode radicalement textuel²³².

Dos Pasos parvient ainsi à octroyer à New York le rôle principal, à en faire un personnage à part entière, un « personnage omnipotent [qui] broie les existences²³³. »

Brosseau souligne que *Manhattan Transfer* « n'est pas [...] le premier roman ayant pour thème central la ville, mais [qu'il est] sans doute l'un des rares à avoir aussi clairement tenté d'en imiter la forme dans la matérialité du texte lui-même. » Cette volonté avouée et revendiquée d'imiter la ville, qui aurait présidé à l'écriture de *Manhattan Transfer*, m'interdit de m'inspirer pleinement de la démarche de Dos Pasos, en ceci qu'elle relève d'une tentative de mimétisme dont je cherche à m'éloigner pour les textes d'*Ici*. Pour autant, l'analyse de

²²⁹ Marc Brosseau, *op. cit.*, p. 130.

²³⁰ *Ibid.*, p. 133.

²³¹ *Ibid.*, p. 137.

²³² *Ibid.*, p. 141.

²³³ *Ibid.*, p. 152.

Brousseau et les réflexions de Supervielle et de Baron Supervielle appuient l'idée qu'un travail sur la forme permet d'augmenter la portée du langage, et peut ainsi contribuer à mieux transmettre l'expérience du lieu.

C'est nourrie de ces réflexions et forte de ces exemples que j'ai abordé l'écriture des textes d'*Ici*, et c'est dans la nouvelle intitulée « A Costa da Morte » que ma tentative pour laisser parler le lieu par un travail sur la forme s'incarne de la façon la plus évidente. Comme je l'ai fait pour tous les lieux de mon laboratoire d'écriture géolocalisée, j'ai abordé la côte galicienne où se déroule la nouvelle selon une approche géopoétique, qui supposait l'acquisition, avant même de me rendre sur place, d'un minimum de connaissances sur les lieux visités : connaissances géographiques, historiques, culturelles ou littéraires, croyances populaires, etc. Puis, forte de ces connaissances, je visitais les lieux en faisant preuve d'une sorte d'hyperprésence, c'est-à-dire en tentant d'être totalement à l'écoute de ce qui se passait à cet endroit précis, au moment précis où je m'y trouvais, afin que l'histoire et le texte naissent du lieu, ou plus précisément de l'expérience du lieu. Quand je suis arrivée sur la Côte de la Mort, j'avais la tête pleine d'histoires de naufrages, de légendes celtes, de récits de pèlerins, d'images de la Vierge dans une barque de pierre et de pêcheurs de pieuvre. Sur place, j'ai arpenté les abords du Cap Finisterre, le village de Muxía, je me suis assise dans les rochers et aux terrasses du port, j'ai pris mon temps pour me laisser imprégner et faire en sorte que quelque chose se noue et se passe, quelque chose qui serait à l'origine du texte. Je n'ai pas écrit sur place, mais j'ai pris de nombreuses notes qui, si elles m'ont parfois extraites du moment présent et des seules perceptions, sensations et émotions, m'ont aussi permis de prendre conscience plus finement de ce qui se tramait, dans la mesure où je faisais l'effort de le cerner pour le consigner. Dans certains cas la prise de notes, et donc la médiation par le langage, a renforcé l'acuité de ma perception des lieux. Pendant mon séjour, une impression récurrente s'est imposée : celle d'une sorte d'intemporalité du lieu. Le sentiment par exemple que cette pierre sur laquelle j'étais assise avait potentiellement accueilli mille années de fesses de pèlerins, et peut-être aussi un pêcheur de congres fatigué de sa journée soixante ans plus tôt, et peut-être aussi un marin anglais miraculeusement rescapé du naufrage de son bateau au XIX^e siècle. Je n'ai rien appris de nouveau par rapport à ce que j'avais lu avant mon séjour, mais c'est en fréquentant les lieux qu'est née cette impression très forte de mélange des temporalités ou de superposition du

temps. De retour à mon bureau, il s'est agi de rendre au mieux cette impression. Le texte que j'ai écrit croise les temporalités et, en mettant en scène un pêcheur galicien, une veuve anglaise et un pèlerin alsacien, et en mêlant leurs voix, parfois au sein d'une même phrase, il parle à la fois de l'intemporalité des lieux et de la fugacité de chaque instant. C'est ce que ma relation avec la Côte de la Mort a fait naître, c'est ce que j'ai éprouvé, et c'est ce que j'ai tenté de faire éprouver au lecteur par ce texte.

Ainsi, malgré une palette variée de stratégies scripturales apprises des écrivains voyageurs, il s'avère impossible de rendre compte fidèlement du monde par le langage. Mais si le monde ne peut pas être dit, il peut être éprouvé, et ce qui est éprouvé peut être partagé. Alors peut naître un récit « dont la fonction n'est pas de représenter mais d'évoquer une expérience vécue dans un endroit précis²³⁴ », un récit qui tend à transmettre ce qui est né de la relation personnelle et subjective qui s'est nouée entre l'auteur et le lieu à un moment donné. Le récit d'une expérience unique, une tentative de dire l'expérience individuelle d'un lieu, d'une façon qui soit tout sauf totalisante.

²³⁴ Rachel Bouvet, « La carte dans une perspective géopoétique », dans Rachel Bouvet, Hélène Guy et Éric Waddell (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 30.

CONCLUSION

Ces réflexions autour des manières d'habiter le monde, de l'écrire et de l'inscrire dans le texte m'aident à mieux comprendre comment les lieux influencent tant le processus créatif que l'œuvre elle-même, et ce de façon générale, mais également dans ma propre pratique. Elles m'amènent entre autres à redéfinir mon rapport aux lieux qui, s'il demeure encore incertain et traversé de multiples zones d'ombres²³⁵, me semble cependant plus humble et respectueux, puisque ne cherchant plus à dire les lieux, il m'est plus facile de les écouter et de m'en imprégner pour, peut-être, parvenir à les laisser parler.

Si ce projet de maîtrise sur les liens entre espace, écriture et texte a apporté plusieurs éléments de réponse aux questions posée en ouverture, il a également soulevé de nouveaux questionnements²³⁶, qu'il m'était impossible de traiter ici sans risquer de m'éparpiller. Ils pourraient faire l'objet de réflexions approfondies dans le cadre d'autres projets de recherche ou de recherche-création, mais j'aimerais en évoquer brièvement trois, qui me semblent particulièrement prometteurs et/ou déroutants.

La premier découle du rapport entre habiter les lieux et les écrire, et porte sur la possibilité de conjuguer présence au monde et création. Vivre le lieu et essayer d'y être pleinement en souhaitant qu'un texte naisse de cette expérience ne modifie-t-il pas obligatoirement la relation au lieu? L'intention et le désir de créer ne transforment-ils pas automatiquement la perception du lieu et la façon de l'habiter, puisqu'ils teintent forcément notre état d'esprit dans le lieu et ce que nous y cherchons? Par exemple, voir le quartier où l'on vit avec une attention renouvelée et délestée des voiles de l'habitude permet certes de développer une qualité de présence accrue et de remarquer à nouveau ce qui est devenu invisible; mais l'œil et la présence ne sont-ils pas

²³⁵ Mais pourrait-il en être autrement? Serait-ce même souhaitable?

²³⁶ N'est-ce pas d'ailleurs le propre de tout travail de recherche-création : réfléchir et chercher des réponses à la fois dans la théorie et dans la pratique, en trouver certaines, mais aussi ouvrir des portes qui débouchent sur d'autres interrogations, d'autres questionnements, d'autres problématiques. Le travail n'est jamais achevé, le sujet, jamais épuisé.

alors biaisés par cette volonté de voir pour créer? Ou encore, dans un pays inconnu, ne risquerait-on pas de chercher ce qui ferait une bonne histoire, plutôt que de vivre simplement le lieu?

Le second questionnement soulevé par ce mémoire a trait à une sorte de résistance ressentie dans certains des quatre lieux choisis. Au terme de la création des nouvelles et de la réflexion qui l'a accompagnée, il s'est avéré que les plus difficiles tant à habiter (et à s'y ouvrir) qu'à écrire (en les laissant parler) ont été le lieu de mon enfance et le lieu où j'habite, soit les lieux les plus familiers. Au-delà du fait que ce sont les endroits où les filtres à l'œuvre étaient les plus nombreux, ceux où la mémoire avait tendance à prendre toute la place et à tout brouiller, j'ai l'intuition qu'il est plus délicat de laisser s'exprimer ces lieux intimes, parce qu'ils sont plus ou moins figés en raison de leur statut, et qu'ils doivent le demeurer. Ces piliers sur lesquels sont érigés notre paysage fondateur, nos références et notre quotidien ne peuvent être ébranlés sans risquer de menacer un équilibre établi et rassurant. Si j'admets ne pas connaître mon pays natal, si je laisse mon paysage quotidien raconter une histoire contraire à celle que je lui ai inventée au fil des années, quelles autres certitudes devrai-je remettre en question? Dès lors, tout se passe comme s'il fallait protéger ces lieux intimes et construits, les garder hors d'atteinte, hors limite et immuables.

Enfin, j'aimerais aborder les difficultés que j'ai éprouvées à comprendre en quoi consiste un travail de recherche-crédation et à m'y conformer et, peut-être plus encore à partager ce que cette démarche mettait au jour dans ma pratique. Toute réflexion menée dans une perspective de recherche-crédation consiste à faire dialoguer théorie et pratique artistique, et nécessite par conséquent de consentir à lever le voile, ne serait qu'un peu, sur les tenants et aboutissants qui constituent cette pratique. Le recours à la recherche et à la théorie est évidemment nécessaire, mais les connaissances savantes acquises doivent entrer en dialogue avec l'expérience de la création. Dans une boucle sans fin, recherche et création se nourrissent mutuellement. Pour autant, dans le cas du présent mémoire, la recherche théorique m'a également permis, parfois, de rester à couvert et de préserver ce qui me semblait trop subjectif, personnel et intime pour être partagé. De nombreuses notions théoriques ont été convoquées parce qu'elles me semblaient passionnantes pour le lecteur, mais aussi parce qu'elles me permettaient d'utiliser les mots des autres pour dire ce que j'aurais trouvé impudique de dévoiler dans mes propres mots. Pour paradoxal que cela puisse paraître, le recours à la théorie m'a donc aidé à transmettre

plus ouvertement mon propos. En fin de compte, ma posture demeure fluctuante et sans doute un peu floue, mêlant des raisonnements méthodiques articulés autour de cadres théoriques précis et des considérations personnelles qui sont le fruit d'une pensée à l'œuvre dont j'ai parfois lâché la bride. Cette façon de faire s'est mise en place graduellement pendant la rédaction de cet essai, avant de s'imposer finalement comme une posture entièrement assumée, en ceci qu'elle représente parfaitement la rigueur et la créativité qui nourrissent simultanément l'autrice-chercheuse que je suis.

BIBLIOGRAPHIE

Références théoriques

- ABRAM, David, *Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, 347 p.
- AVOCAT, Charles, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans Charles AVOCAT (dir.), *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 11-35.
- BARIDON, Michel, *Naissance et renaissance du paysage*, Arles, Actes Sud, 2006, 415 p.
- BARON, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, no 8, « Le partage des disciplines », mai 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>>, consulté le 8 juin 2019.
- BAYARD, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été*, Paris, Les éditions de minuit, 2012, 159 p.
- BERQUE, Augustin (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, 122 p.
- , *La pensée paysagère*, Paris, Archibooks + Sautereau Éditeur, coll. « Crossborders », 2008, 112 p.
- BERTIN, Johanne, « Au fil des sentiers *suivi de* Un devenir où s'opèrent d'imperceptibles métaphores », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 100 f.
- BESACIER, Hubert, *Nils-Udo, l'art dans la nature*, Paris, Flammarion, 2011, 176 p.
- BONETTI, Michel, *Habiter. Le bricolage imaginaire de l'espace*, Marseille, Hommes et perspectives, coll. « Re-connaissance », 1994, 231 p.
- BOUVET Rachel, « Présentation », dans Rachel BOUVET et Kenneth WHITE (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2008, p. 7-10.
- , « La carte dans une perspective géopoétique », dans Rachel BOUVET, Hélène GUY et Éric WADDELL (dir.), *La carte. Point de vue sur le monde*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 11-32.
- , *Vers une approche géopoétique. Lectures de Kenneth White, Victor Segalen et J.-M. G Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, 261 p.

- BOUVET, Rachel et François FOLEY (dir.), *Pratiques de l'espace en littérature*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura. Textes et imaginaires », no 7, 2002, 225 p.
- BOUVIER, Nicolas, « Routes et déroutés. Réflexions sur l'espace et l'écriture », *Revue des sciences humaines*, no 214, 2, 1989, p. 177-186.
- , « La clé des champs », dans Alain BORER et al., *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles, Complexe, 1999, p. 41-44.
- BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996, 246 p.
- BUSNEL, François et Philippe DJIAN, (2017, 16 mars), *La grande librairie*, 2017, en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=Lqb_SaXnP9s>, consulté le 8 mars 2019.
- CARPENTIER, André, « Écrire le voyage », dans Rachel BOUVET et Basma EL OMARI (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p. 161-174.
- , « Huit remarques sur l'écrivain en déambulateur urbain », dans André CARPENTIER et Alexis L'ALLIER (dir.), *Les écrivains déambulateurs : Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, Montréal, Figura, 2004, p. 45-68, en ligne <<http://oic.uqam.ca/fr/articles/huit-remarques-sur-lecrivain-en-deambulateur-urbain>>, consulté le 20 juin 2019.
- , *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, 161 p.
- , « Flâner, observer, écrire », dans Rachel BOUVET et Kenneth WHITE (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2008, p. 105-126.
- , « Être auprès des choses. L'écrivain flâneur tel qu'engagé dans la quotidienneté », Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2009, 23 p., en ligne <http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/50706/documents/acarpentier_etre_aupres_des_choses.pdf>, consulté le 8 juin 2019.
- , « Le moment du carnet », dans Jacinthe MARTEL (dir.), *Les marges de l'œuvre*, Québec, Éditions Nota bene, 2012, p. 129-143.
- CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002, 181 p.
- CHANSON, Marion, *L'atelier de Daniel Buren*, Paris, Thalia, 2008, 74 p.
- COLLOT, Michel, *La pensée-paysage*, Arles, Actes Sud, 2011, 282 p.

- , *Pour une géographie littéraire*, Paris, Éditions Corti, coll. « Les essais », 2014, 273 p.
- CORBIN, Alain, *L'homme dans le paysage*, Paris, Textuel, 2001, 190 p.
- , *Le miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 2008, 429 p.
- DENIS, Michel, *Petit traité d'espace. Un parcours multidisciplinaire*, Bruxelles, Mardaga, 2016, 324 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, 156 p.
- , *Écorces*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, 73 p.
- DILLARD, Annie, *En vivant, en écrivant*, Paris, Christian Bourgois, 2008 [1996], 123 p.
- DUCLOS, Michèle, *Kenneth White, nomade intellectuel, poète du monde*, Grenoble, ELLUG - Université Stendhal, 2006, 302 p.
- DUFOURMANTELLE, Anne, *Éloge du risque*, Paris, Éditions Payot & Rivage, coll. « Rivages poche Petite bibliothèque », 2014, 286.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, Éditions 10/18, 1984, 543 p.
- DURAS, Marguerite et Michelle PORTE, *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, 103 p.
- ECHENOZ, Jean, « Dans l'atelier de l'écrivain », *Je m'en vais*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 227-250.
- ÉMOND, Bernard, *Il y a trop d'images*, Montréal, Lux, 2011, 121 p.
- ERNAUX, Annie, *Retour à Yvetot*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2013, 79 p.
- , *Le vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014, 113 p.
- ERNAUX, Annie et Frédéric-Yves JEANNET, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011, 148 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1969, 294 p.
- JULLIEN, François, *Vivre le paysage ou L'impensé de la raison*, Paris, Gallimard, 2014, 258 p.
- LAHAIE, Christiane, *Ces mondes brefs. Pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009, 457 p.

———, « Les figures spatiales évanescentes de la nouvelle québécoise contemporaine », *Québec français*, no 160, 2011, p.30–33.

LABERGE, Aimée « L'écriture *in situ*. En voyage sur la mer de glace », dans Daniel CHARTIER et Maria WALECKA-GARBALINSKA (dir.), *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20-23 avril 2006*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 255-264.

LAFERRIÈRE, Dany, *J'écris comme je vis. Entretiens avec Bernard Magnier*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 2000, 247 p.

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1974], 485 p.

Le HUENEN, Roland, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage? », *Littérales, Les modèles du récit de voyage*, Nanterre, Université de Paris 10, no 7, 1990, p. 11-27.

LELONG, Guy, *Buren*, Paris, Flammarion, 2012, 239 p.

LE SCANFF, Yvon, « Esthétique du sublime », *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 2007, p. 49-114.

LUC, Virginie, *De la nature à l'œuvre*, Paris, Éditions Ulmer, 2014, 160 p.

LY, Amadou, « Le pérégrinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture », dans Lise GAUVIN (dir.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 87-100.

MARCIL-BERGERON, Myriam, « Une lecture géopoétique des *Écrits sur le sable* d'Isabelle Eberhardt et des récits de voyage en voilier de Bernard Moitessier », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 115 f.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 531 p.

———, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006 [1960], 155 p.

———, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 361 p.

MERLET, Philippe (dir.), *Le petit Larousse illustré 2005*, Paris, Larousse, 2004, 1586 p.

MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « écriture », 1997, 260 p.

NILS-UDO, « Nature Vision », dans John K. GRANDE, *Art Nature Dialogues. Interviews with Environmental Artists*, Albany, State University of New York Press, 2004, p. 95-104.

- POINSOT, Jean-Marc, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991, 262 p.
- RAJOTTE, Pierre, « Dire l'espace dans le récit de voyage : entre la proie et l'ombre », dans Rachel BOUVET et Basma EL OMARI (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, Nota bene, 2003, p. 209-227.
- REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2012, 2838 p.
- ROLIN, Olivier, *Paysages originels*, Paris, Seuil, 1999, 150 p.
- ROTH, Philip, *Parlons travail*, Paris, Gallimard, 2006 [2004], 232 p.
- RUSSO, Adelaide, « De la géo-scopie en quête de définition », dans Adelaide RUSSO et Simon HAREL (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux / Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005, p. 25-46.
- SAVIN, Tristan, *Esprit des lieux*, Paris, Éditions La Table Ronde, 2015, 382 p.
- SCHAMA, Simon, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999, 722 p.
- TREMBLAY, Michel et Franco NUOVO, (2017, 10 septembre), *Dessine-moi un dimanche*, en ligne, <<http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/dessine-moi-un-dimanche/segments/entrevue/37701/michel-tremblay-ouragan-irma-pleurer-sa-maison-de-key-west>>, consulté le 19 août 2019.
- TUAN, Yi-Fu, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Paris, Infolio éditions, 2006 [1977], 219 p.
- VARELA, Francisco, *Quel savoir pour l'éthique? Action, sagesse et cognition*, Paris, La découverte, 2004, 121 p.
- VASSET, Philippe, *Un livre blanc. Récit avec cartes*, Paris, Fayard, 2007, 135 p.
- YAN, Mo, *Dépasser le pays natal*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, 152 p.
- WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », dans Bertrand WESTPHAL (dir.), *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 9-40.
- , *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, 278 p.
- WHITE, Kenneth, *Le plateau de l'albatros*, Paris, Grasset, 1994, 362 p.
- , « Considérations premières. À propos de culture », *L'Archipel. Serveur d'informations de l'Institut international de géopoétique*, en ligne,

<http://www.geopoetique.net/archipel_fr/institut/introgeopoetique/index.html>, consulté le 2 août 2019.

———, « L'écriture géopoétique. De la littérature à la littoralité », dans Rachel BOUVET et Kenneth WHITE (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2008, p. 75-104.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *L'imagination géopoétique. Espaces, images, sens*, Paris, Mimésis, 2016, 280 p.

ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences : revue d'études françaises*, no 3, « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études », 2013, en ligne, <<https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar.pdf>>, consulté le 3 novembre 2019.

Œuvres littéraires

BARON SUPERVIELLE, Silvia, *L'alphabet du feu. Petites études sur la langue*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 147 p.

BOUVIER, Nicolas, *L'usage du monde*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot Voyageurs », 1997, 349 p.

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

———, *La sagesse de l'ours*, Montréal, Éditions du Noroît, 2017, 214 p.

CALVINO, Italo, *Les villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2016, [2013], 209 p.

CARPENTIER, André, *Ruelles, jours ouvrables*, Montréal, Boréal, 2005, 361 p.

———, *Moments de parc*, Montréal, Boréal, 2016, 369 p.

CENDRARS, Blaise, « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France », *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004 [1967], p. 27-45.

DOS PASOS, John, *Manhattan Transfer*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [1928], 507 p.

ERNAUX, Annie, *La honte*, Paris, Gallimard, 1997, 132 p.

HEIJMANS, Toine, *En mer*, Paris, Christian Bourgois, 2013, 155 p.

- HOFFMANN, Ernst Theodor Adamus, « Le marchand de sable », dans Sigmund FREUD, *L'inquiétant familial suivi de Le marchand de sable de E. T. A. Hoffmann*, Paris, Payot & Rivages, 2019 [2011], p 91-153.
- GIONO, Jean, *Voyage en Italie*, Paris, Gallimard, 1953, 260 p.
- LANCO, Yvonne, *Les pouces en dedans : la sorcellerie à Belle-Isle-en-Mer, légendes, contes et histoires vraies*, Paris, Debresse, 1958, 108 p.
- LANDRY, Pierre-Luc (dir.), *Cartographies I : Couronne Sud*, Montréal, La Mèche, 2016, 192 p.
- , *Cartographies II : Couronne Nord*, Montréal, La Mèche, 2016, 192 p.
- LANDRY, Pierre-Luc et Stefania BECHEANU, *Silence-décomposition. À l'écoute d'une ville*, Montréal, Nota bene, coll. « Indiscipline », 2017, 147 p.
- MONTICONE, Ugo, *Le vendeur de goyaves*, Montréal, Tryptique, 2015, 160 p.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, coll. « L'espace critique », 1974, 123 p.
- PEREC, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1995 [1975], 60 p.
- PONGE, Francis, *La rage de l'expression*, Paris, Gallimard, 1976, 214 p.
- SANSOT, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck, 1971, 422 p.
- SERNINE, Daniel, « Stryges », *Nuits blêmes*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « L'ère nouvelle », 1991, p. 7-19.
- STEVENSON, Robert Louis, *Voyage avec un âne dans les Cévennes*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2017, 170 p.
- TESSON, Sylvain, *Aphorismes sous la lune et autres pensées sauvages*, Paris, Éditions des Équateurs, 2008, 109 p.
- , *Dans les forêts de Sibérie*, Paris, Gallimard, 2011, 266 p.
- WARREN, Louise, *La vie flottante. Une pensée de la création*, Montréal, Éditions du Noroît, 2015, 160 p.
- WHITE, Kenneth, *Dérives*, Paris, Maurice Nadeau, coll. « Les lettres nouvelles », 1978, 221 p.
- , *La route bleue*, Paris, Grasset, 1983, 219 p.