UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA VOCATION PÈLERINE À L'ESPRIT NOMADE : DESTIN D'UNE POÉTIQUE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MIKOŁAJ WYRZYKOWSKI

AVRIL 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.12-2023). 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

Étant donné les sens variés que l'on donne au pèlerinage aujourd'hui, il serait difficile de ne pas comparer cette expérience à celle de la thèse, composée de l'intuition qui nous lance sur le chemin, de la recherche qui est toujours une forme de dialogue, ainsi que des multiples réécritures. Lorsqu'on aboutit à une version finale, l'on se demande bien si le chemin n'était pas plus important que la destination. Peut-être. J'espère néanmoins avoir laissé assez de place, dans mes analyses comme dans mon roman, à ce qui n'y est pas dit, et qui appartient aux chemins du passé ainsi qu'à ceux de l'avenir.

Ce pèlerinage n'aurait pas été possible sans les professeurs rencontrés à Aix-Marseille Université, à King's College London, à La Sorbonne, à l'UQÀM et, bien sûr, sans ma directrice de recherche, Denise Brassard, qui a ouvert ma réflexion au nomadisme et dont le soutien m'a permis de corriger tout ce qui était « boiteux et confus » pour que je puisse devenir, au bout du chemin, mon propre guide.

Je suis reconnaissant pour la confiance et l'encouragement de la part de l'Institute of Pilgrimage à William&Mary : en tant que récipiendaire du Greenia Fellowship, j'ai pu faire des séjours géopoétiques au Québec, en recueillant ce que j'appelle « les traces de saint Jacques », c'est-à-dire des lieux, des noms propres et des sentiers qui font écho à l'imaginaire de Compostelle. C'est notamment le séjour dans la région du Mégantic qui m'a permis de transformer ces « constellations » en un roman.

La marche ne se fait pas seul : merci, tout d'abord, à tous mes amis, ces compagnons de voyage avec lesquels j'ai parcouru le monde. Merci au groupe de chercheurs *Sacred Journeys* ainsi qu'au *Réseau Québécois pour les Études Pèlerines*, car ces rencontres m'ont permis d'écrire ma thèse en m'inscrivant dans une communauté vivante. Impossible aussi de faire abstraction du contexte dans lequel on mène la recherche, influencée par ce qui *a priori* n'en relève pas, c'est-à-dire la Vie même. Les emplois en tant que serveur/barman ainsi que guide touristique m'obligeaient à me mettre en mouvement malgré des longues journées de rédaction : ils sont en ce sens indissociables de cette époque de ma vie.

Je remercie également ma famille qui, sans comprendre un mot de ce que j'écrivais, a néanmoins été un territoire qui m'a propulsé vers un autre, celui des études supérieures ; je pense notamment à mon grand-père, inventeur et voyageur, qui a récemment terminé son pèlerinage sur cette Terre.

Un grand merci, enfin, à Edwige Medioni : c'était, depuis le début, un voyage à deux.

DÉDICACE

Pour E.

I am Saint Jacques' pilgrim, thither gone.
Ambitious love hath so in me offended
That barefoot plod I the cold ground upon,
With sainted vow my faults to have amended.[1]

[1] William Shakespeare, *All's Well that Ends Well,* présenté par G. K. Hunter, London and New York, Routledge, 1989, p. 80, dans la traduction de François Victor-Hugo *Tout est bien qui finit bien*, Œuvres complètes de Shakespeare, Paris, Pagnerre, 6, 1869, (p. 191-322) : « Je vais en pèlerinage à Saint-Jacques/ un ambitieux amour m'a rendue à ce point pécheresse/ que je veux me traîner, pieds nus, sur la froide terre/pour expier mes fautes par un saint vœu ». Voir https://fr.wikisource.org/wiki/Tout_est_bien_qui_finit_bien_(trad._Hugo).

AVANT-PROPOS

La recherche, dont cette thèse est le fruit, a été menée à l'Université que je considère non comme un lieu de formation professionnelle, se trouvant au centre de tout, mais un lieu se situant à l'écart de la société, rendant possible la transmission et l'éducation, cette dernière comprise comme un *loisir supérieur*[2] – une fin en soi. Il ne s'agit pas d'un travail intellectuel purement théorique : c'est une expérience profondément personnelle ainsi que relationnelle, ancrée géographiquement et historiquement. Je suis heureux d'avoir mené cette recherche, qui nécessite de plonger dans un temps long et de se remettre sans cesse en question, à l'époque où s'impose une intelligence *artificielle.* L'expérience de cette thèse n'aurait jamais été possible si je n'avais pas moi-même marché sur le Chemin de Compostelle, ainsi que sur d'autres chemins de pèlerinage ou de longue randonnée, toujours en bonne compagnie[3]. Je tiens également à souligner que cette recherche a été menée – par un pèlerin, un étranger, un Polonais que je suis – à Montréal/Tiöhtià'ke/Mooniyang, ce territoire tissé par les récits et les déplacements des peuples autochtones, colonisé par les Occidentaux et habité aujourd'hui par des immigrants du monde entier. Ensuite, j'espère que l'analyse et la création littéraires, bien qu'on se plaise si souvent, à l'âge de ce que Michel Henri a appelé « la barbarie », à leur enlever toute « utilité » – mot qui détruit la vocation de l'Université[4] – sauront parler de notre actualité, en révélant, peut-être, une voie poétique sur laquelle déboucherait la postmodernité, où le sacré, expression de la Vie en tant qu'elle nous relie et nous dépasse, serait au cœur de notre démarche personnelle et collective.

[2] Byung-Chul Han, *La disparition des rituels : pour une topologie du temps présent*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Actes Sud, 2025, p. 57.

[3] Ce sont ces expériences qui ont rendu possible cette réflexion et la création littéraire. Voir Mikołaj Wyrzykowski, *O chłopcu, który przeszedł 365 dni*, Toruń, Rudy Smok, 2016; voir aussi *Rozmowy w drodze*, Toruń, Rudy Smok, 2017.

[4] Michel Henri, *La barbarie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », ch. « Destruction de l'Université », 2014.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

DÉDICACE iii

AVANT-PROPOS iv

TABLE DES MATIÈRES v

LISTE DES ABRÉVIATIONS x

RÉSUMÉ xi

ABSTRACT xii

INTRODUCTION 1

1.1 Pèlerins sur terre 5
1.1.1 Le pèlerinage contemporain 8
1.2 L'habiter nomade 10
1.2.1 Un nomadisme défiguré 12
1.3 La vocation pèlerine et l'esprit nomade 14
1.3.1 Une poétique en transformation 17
1.4 Les topoï de Compostelle 18
1.4.1 La Voie lactée 19
1.4.2 La topographie légendaire 20
1.4.3 Le *Finis terrae* 21
1.4.4 Rencontrer l'Autre 22
1.4.5 Vers l'Au-delà 23
1.5 Filiation littéraire 24
1.5.1 Allégorie et épopée 25
1.5.2 Le *droit chemin* 27
1.5.3 Formes du récit 29
1.5.4 Jeu avec la tradition 31
1.6 Contextes actuels 33
1.6.1 Le sens du sacré 34
1.6.2 Ruptures et bricolages 37
1.6.3 L'âge (post)séculier 38
1.7 Compostelle comme modèle 39
1.7.1 Œuvres du corpus 41
1.7.1.1 *Le chemin Saint-Jacques* 42
1.7.1.2 *Thérapie* 42
1.7.1.3 *La route* 43
1.7.1.4 *Les pérégrins* 43
1.7.1.5 *Le partage des eaux* 44

1.7.2 La « (re)création » ... 45
1.7.3 Le chemin à suivre ... 46

CHAPITRE 1 : LA VOIE LACTÉE ... 47

1.1 Une éternelle exilée ... 50
1.1.1 Retour aux origines ... 50
1.1.2 De l'exil à l'exode ... 56

1.2 Mémoire des terres promises ... 62
1.2.1 Sur la rue Saint-Jacques ... 63
1.2.2 Le labyrinthe de la vie ... 68
1.2.3 Recréer les origines ... 73

1.3 Un morceau d'éternité ... 78

CHAPITRE 2 : LA TOPOGRAPHIE LÉGENDAIRE ... 79

2.1 Le chemin des miracles ... 82
2.1.1 Le mal d'être ... 83
2.1.2 Grâce à saint Jacques! ... 87

2.2 Un saut dans l'absurde ... 94
2.2.1 Tisser un dialogue ... 95
2.2.2 L'amour comme répétition ... 100
2.2.3 Un nouveau commencement ... 104

2.3 Négocier avec la tradition ... 109

CHAPITRE 3 : LE *FINIS TERRAE* ... 111

3.1 Le *sens* du parcours ... 114
3.1.1 Allégorie de la cave ... 115
3.1.2 Pèlerins ou vagabonds? ... 118
3.1.3 Entropie du monde ... 125

3.2 L'esthétique apocalyptique ... 130
3.2.1 La fin de l'histoire? ... 131
3.2.2 La mer et la mort ... 135
3.2.3 Porter le feu ... 139

3.3 Reliques du passé ... 144
3.3.1 Dédales du désert ... 145
3.3.2 Le monde en devenir ... 148
3.3.3 Pèlerinage du renouveau ... 152

3.4 Habiter la parole ... 156

CHAPITRE 4 : RENCONTRER L'AUTRE ... 157

4.1 Unité et dispersion ... 161
4.1.1 Venir à soi-même ... 162
4.1.2 Où sommes-nous? ... 166
4.1.3 Vérité et fiction ... 170

4.2 *Peregrinatio in stabilitate* ... 174

4.2.1 La psychologie du voyage 175
4.2.2 La sortie d'Anouchka 182
4.2.3 Le credo des pérégrins 193
4.3 Anatomie du monde 197
4.3.1 Voir et savoir 198
4.3.2 Les lieux saints 203
4.3.3 Les *terrae incognitae* 208
4.4 Le bon endroit au bon moment 213
4.4.1 Lecture du monde 214
4.4.2 Le *kairos* de Kunicki 220
4.5 Un roman-constellation 228
CHAPITRE 5 : VERS L'AU-DELÀ 230
5.1 Le cercle vicieux de la modernité 233
5.1.1 Le règne du Même 234
5.1.2 La nostalgie de l'Autre Côté 241
5.2 Suivre les pas perdus 244
5.2.1 Entre ici et là-bas 245
5.2.2 Le labyrinthe végétal 251
5.3 Le Grand Temps Présent 257
5.3.1 Du théâtre au rituel 258
5.3.2 L'éternel retour 264
5.4 Un passage secret 269
CONCLUSION 271
1.1 Retour sur les analyses 274
2.1 Transformations actuelles du pèlerinage 277
3.1 Ouverture : le laboratoire des idées 280
LA (RE)CRÉATION : *Constellations (Les Souvenirs de l'Avenir)* 283
1 286
2 289
3 291
4 293
5 294
6 296
7 297
Au carrefour des chemins 299
9 302
* 306

11 307
12 309
13 310
14 311
15 312
16 314
Mes villes, mes bars perdus 315
18 317
19 320
* 323
21 324
22 326
Hôtel pour les égarés 329
24 331
25 333
26 335
27 337
* 340
29 341
30 343
Mes pèlerinages infinis 345
32 347
33 348
34 350
35 351
36 352
* 355
38 356
39 357
40 358
41 360
42 363
Les signes de mon père 365
44 366
* 368

46 369
47 371
48 372
49 373
50 374
* 375
52 376
53 378
54 379
Le caillou dans ma chaussure 380
56 383
57 384
* 385
59 386
Un cortège de lumières 387
61 388
62 390

BIBLIOGRAPHIE 392
CORPUS PRINCIPAL 392
CORPUS SECONDAIRE 392
CRITIQUE SUR LE CORPUS 394
ANTONINE MAILLET 394
ALEJO CARPENTIER 395
DAVID LODGE 396
OLGA TOKARCZUK 396
CORMAC MCCARTHY 397
OUVRAGES DE REFERENCE 399
ÉTUDES LITTÉRAIRES 399
ÉTUDES PELERINES 401
ESPACE ET NOMADISME 403
RITUEL, JEU, SACRÉ 404
RELIGION ET SPIRITUALITÉ 406

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Les œuvres du corpus sont référencées à l'aide des abréviations suivantes (dans l'ordre de l'analyse) :

Le chemin Saint-Jacques – CSJ

Thérapie – T

La route – LR

Les pérégrins – LP

Le partage des eaux – PE

RÉSUMÉ

Cette recherche, qui s'inscrit dans les études pèlerines et dans la théorie de la création, propose d'identifier et d'analyser les transformations de la poétique de Compostelle dans cinq romans des XX^{e} et XXI^{e} siècles. Nous soutenons que le pèlerinage chrétien, fondé sur un désir de se rapprocher de Dieu par un déplacement physique vers un lieu sacré, imprègne aujourd'hui certaines œuvres de fiction malgré la sécularisation de la société. Or cette expérience du sacré, en s'ouvrant à l'esprit nomade, se manifeste sous des formes différentes. Pour les étudier, nous nous appuyons sur le modèle du Chemin de Compostelle qui, en tant qu'il incarne la trajectoire de l'Occident, imprègne la fiction littéraire de façon tant explicite qu'implicite. Le volet création de la thèse explore les fondements et le destin de cette poétique. En effet, si le sujet pèlerin actuel privilégie le cheminement davantage que la destination, l'écriture le traduit par l'emploi des topoï chrétiens au sens figuré, ainsi que par l'intérêt porté à la dimension relationnelle et *kaïrotique* du sacré.

Le terme latin « *peregrinatio* », qui signifie « traverser le pays », est à la base de la conception médiévale de la vie chrétienne comme exil sur Terre et cheminement vers la Patrie Céleste. Au fil des siècles, ce parcours a été réduit au *droit chemin,* se figeant dans la littérature en une structure de quête jalonnée d'épreuves, imposée par l'arc dramatique. D'autre part, l'esprit nomade se trouve souvent associé à la liberté de toute structure, se détachant ainsi du nomadisme traditionnel compris comme un parcours circulaire et ritualisé consistant à se faire un territoire. Le corpus que nous avons choisi retourne aux racines de ces deux types de déplacements, en montrant leur possible coexistence dans le sens originel de la « *peregrinatio* ».

L'analyse porte sur cinq romans : *Le chemin Saint-Jacques* (1996) d'Antonine Maillet, *Thérapie* (1995) de David Lodge*, La route* (2006) de Cormac McCarthy*, Les pérégrins* (2007) d'Olga Tokarczuk et *Le partage des eaux* (1953) d'Alejo Carpentier. Ces œuvres, sans être les seuls exemples possibles, ont été retenues pour leur expression des transformations subies au cours des siècles par le Chemin de Compostelle, sur lequel nous fondons la poétique pèlerine. Ses composantes sont les suivantes : la Voie lactée symbolisant le chemin des origines ; l'exil du sujet et sa quête de l'Au-delà ; la topographie légendaire imprégnée de miracles et du passé mythique ; la communion avec le Tout-Autre ; le cheminement vers le Bout du Monde dans l'espoir d'une régénération. Dans *Le chemin Saint-Jacques*, la Voie lactée représente la quête du paradis perdu de l'enfance et la recherche des racines de l'Acadie. *Thérapie* privilégie la paraphrase, le pastiche et l'ironie pour décrire la topographie de Compostelle. Les personnages de *La route* traversent les vestiges d'un monde en ruine, nourrissant l'espoir de sa régénération une fois le *Finis terrae* atteinte. *Les pérégrins* illustrent la survivance des lieux saints et de la communion avec l'Autre sous la forme de rencontre avec autrui. *Le partage des eaux* narre une évasion au-delà du *chronos* vers le temps éternel (*aiôn*).

Ces transformations marquent un changement de paradigme : la narration ne se déroule plus en ligne droite, mais en spirale, figure de prédilection du nomade. Celle-ci est mise en récit dans la partie création de la thèse : *Constellations (Les Souvenirs de l'Avenir)*. Le roman se déroule par une nuit de tempête, lors de laquelle les clients et les serveurs se retrouvent coincés dans une auberge polonaise imaginaire. Le service répétitif devient alors liturgie : une possibilité pour le narrateur d'effectuer un pèlerinage vers ses origines. Le retour des souvenirs et des mots du polonais, déterritorialisés de l'Europe et reterritorialisés sous le ciel étoilé du Mont Mégantic, ritualise la narration. L'auberge de La Grande-Ourse, dont les soixante-deux tables correspondent aux chapitres du roman, devient un véritable *sanctuaire postséculier* : espace de condensation spatio-temporelle et de la polyphonie des voix, où a lieu le parcours centrifuge et centripète qui rend possible la rencontre entre l'ailleurs et l'ici. L'écriture, circulaire et fragmentaire, s'ouvre alors à l'esprit nomade.

Mots clés : pèlerinage, sacré, nomadisme, christianisme, Au-delà, Maillet, Lodge, McCarthy, Tokarczuk, Carpentier, labyrinthe, kairos, altérité, mythe, Voie lactée, Saint-Jacques de Compostelle, Finisterre.

ABSTRACT

This research, which is part of pilgrim studies and the theory of creation, aims to identify and analyze the transformations of the poetics of Compostela in five novels from the 20th and 21st centuries. We argue that the Christian pilgrimage, based on a desire to draw closer to God through physical movement to a sacred place, permeates certain works of fiction today despite the secularization of society. In opening to the nomadic spirit, the experience of the sacred described in this literature becomes manifest in different forms. Our analysis relies on the model of the Way of St. James which not only embodies in its present form the larger intellectual and cultural trajectories of the West but also permeates this literary fiction both explicitly and implicitly. The creative component of the thesis explores the foundations and destiny of this poetics. Using Christian topoi in a figurative sense, as well as translating the relational and kairotic dimensions of the sacred into a narrative form, our novel is a new take on the journey and the destination.

The Latin term "*peregrinatio*," meaning "crossing the land," offers a basis for the medieval idea of Christian life as exile on Earth and a journey toward a heavenly homeland. Over the centuries, this nuanced conception was too often reduced to a *straight path*, becoming fixed in literature as a quest structure of punctuated by trials, as imposed by the dramatic arc. At the same time, the nomadic spirit continues often to be associated with freedom from any structure, detached from traditional nomadism understood as a circular and ritualized journey consisting of carving out a territory. The chosen corpus returns to the roots of both these types of travel, showing their possible coexistence in the original meaning of "*peregrinatio*."

The analysis focused on five novels: *Le Chemin Saint-Jacques* (1996) by Antonine Maillet, *Therapy* (1995) by David Lodge, *The Road* (2006) by Cormac McCarthy, *Flights* (2007) by Olga Tokarczuk and *The Lost Steps* (1953) by Alejo Carpentier. While not the only possible examples, these works were chosen for their expression of the transformations undergone over the centuries by the St. James Way, on which I based the poetics of pilgrimage. Its components are as follows: the Milky Way symbolizing the path of origins; the legendary topography imbued with miracles and the mythical past; the journey towards the End of the World (*Finis terrae*) in the hope of regeneration communion with the All-Other; and finally, the exile of the subject and his quest for the Great Beyond. In *Le Chemin Saint-Jacques*, the Milky Way represents the quest for the lost paradise of childhood and the search for the roots of Acadia. *Therapy* favors paraphrase, pastiche, and irony to describe the topography of Compostela. The characters in *The Road* traverse the remains of a ruined world, nurturing the hope of its regeneration once the *Finis terrae* is reached. *Flights* illustrates the survival of holy places and communion with the Other in the form of the encounter with *ex-centric* others. *The Lost Steps* narrates an escape beyond *chronos* towards time eternal (*aiôn*).

These transformations mark a paradigm shift: the narrative no longer unfolds in a straight line, but in a spiral, the preferred figure of the nomad. This spiral is narrated in the creative section of the thesis: *Constellations (Memories of the Future)*, which takes place on a stormy night, during which the customers and waiters find themselves trapped in an imaginary Polish inn. The repetitive service then becomes liturgy: an opportunity for the narrator to make a pilgrimage to his origins. The return of memories and the words of his mother tongue, deterritorialized from Europe and reterritorialized under the starry sky of Mont Mégantic, ritualizes the narration. The inn of La Grande-Ourse, whose sixty-two tables correspond to the chapters of the novel, becomes a true postsecular sanctuary: a space of spatiotemporal condensation and polyphony of voices, where the centrifugal and centripetal journey takes place that makes possible the encounter between elsewhere and here. The writing, circular and fragmentary, thus opens to the nomadic spirit.

Keywords: pilgrimage, sacred, nomadism, Christianity, the Great Beyond, Maillet, Lodge, McCarthy, Tokarczuk, Carpentier, labyrinth, kairos, the Other, myth, Milky Way, Santiago de Compostela, Finisterre.

INTRODUCTION

« Herru Sanctiagu
Got Sanctiagu
E ultreia et suseia
Deus aia nos »[5]

« Plus loin, plus haut » : ce vers, tiré de *Dum pater familias* que l'on qualifie parfois d'hymne des pèlerins médiévaux, exprime parfaitement un parcours s'inscrivant sur les axes vertical et horizontal. Nous les trouvons dans le *Liber Sancti Jacobi,* appelé aussi *Codex Calixtinus,* que Joseph Bédier qualifie d'« œuvre à la fois grossière et puissante »[6]. Selon Bernard Gicquel, auteur de la traduction de ce manuscrit médiéval en français, le « *Codex* forma une somme documentaire volumineuse qui réunissait tout un éventail de discours et mit pratiquement un terme à la production textuelle sur saint Jacques »[7]. Il est composé de cinq livres qui, destinés au Moyen Âge au clergé plutôt qu'aux pèlerins[8], fonctionnaient indépendamment les uns des autres : le premier comprend des sermons attribués au pape Calixte II et des pièces liturgiques en l'honneur de Jacques le Majeur; le *Liber Miraculorum* recueille les vingt-deux miracles, dont la plupart sont présentés comme dispensés par l'apôtre pour ses fidèles du XII[e] siècle; le livre III narre l'évangélisation de l'Espagne par saint Jacques et la légende de la translation de son corps depuis Jérusalem où il fut mis à mort; la *Chronique*, attribuée à l'évêque Turpin, est le récit des exploits de Charlemagne et de Roland, combattant les Sarrazins en Espagne; le *Guide du Pèlerin*, dont le prêtre gyrovague Aimeric Picaud est présumément l'auteur, comporte des indications routières pour atteindre Saint-Jacques depuis la France[9]. Il y décrit

> […] quatre routes qui, menant à Saint Jacques, se réunissent en une seule à Puente la Reina, en territoire espagnol. L'une passe par Saint Gilles du Gard, Montpellier, Toulouse et le Somport. La route qui passe par Sainte Foy de Conques, celle qui traverse Saint Léonard en Limousin et celle qui passe par Saint Martin de Tours se réunissent auprès d'Ostabat, et après avoir franchi le col de Cize elles rejoignent à Puente la Reina celle qui traverse le Somport. De là, un seul chemin conduit à Saint Jacques.[10]

---

[5] Ces paroles peuvent être traduites par : « Seigneur Santiago/Bon Santiago/plus loin et plus haut/Aide-nous, Dieu ». Voir la traduction contemporaine du *Codex*: Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle,* Paris, Tallandier, 2003.

[6] Joseph Bédier, *Légendes épiques. Recherche sur la formation des chansons de geste*, t. III, Paris, Honoré Champion, 1908, p. 80.

[7] Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle, op. cit.*, p. 197-198.

[8] L'objectif de cet ouvrage était de prouver l'authenticité des reliques de saint Jacques et de promouvoir le sanctuaire, ce qui consistait entre entres à le relier au pouvoir de Cluny, comme l'écrit Nancy Louise Frey dans *Pilgrim stories: On and off the road to Santiago*, Berkley, University of California Press, 1998, p. 13.

[9] Joseph Bédier, se concentrant avant tout sur la *Chronique,* résume bien les livres le *Codex* dans *Légendes épiques, op. cit.*, p. 78. L'attribution de ces textes médiévaux à des auteurs précis est contestée par les historiens d'aujourd'hui.

[10] *Guide du Pèlerin* (vers 1160), dans Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle,* « Livre V », *op. cit.*, p. 593.

Aujourd'hui il y a non seulement plusieurs chemins qui mènent à Saint-Jacques – y compris en Espagne, mais ce pèlerinage s'effectue de différentes manières. L'héritage de Compostelle demeure néanmoins conservé en Europe dans des monuments de patrimoine consacrés au culte de saint Jacques, mais aussi dans des légendes. En effet, la particularité de ce pèlerinage, si nous le comparons à d'autres qui mènent, au Moyen Âge, à Rome, à Canterbury et à Jérusalem, est que ce chemin, comme le rappelle Adeline Rucquoi, est « indissolublement lié au sanctuaire lui-même »[11]. Par conséquent, il n'est pas suffisant de pénétrer dans la cathédrale de Saint-Jacques et de vénérer le tombeau de l'apôtre; il s'agit de s'y rendre par l'un des sentiers qui convergent dans la ville. Depuis la renaissance de ce pèlerinage à la fin du siècle dernier, le récit le plus répandu qui met en branle notre imaginaire collectif est celui qui parle des foules de pèlerins médiévaux empruntant cette route ; un quelconque voyage contemporain, géographique ou littéraire, paraît par conséquent comme une tentative de mettre *nos pas dans leurs pas*[12] : retrouver la grandeur d'un passé imaginé comme *épique*. Ainsi, il ne s'agit pas seulement, pour un pèlerin, de traverser l'espace qui le sépare de la cathédrale, mais de visiter des lieux où des miracles s'étaient produits et d'en être témoin à son tour, tantôt par le moyen de souvenirs rapportés, tels que la coquille, tantôt à travers de témoignages écrits que les autres pouvaient suivre. Comme le constate Denise Péricard-Méa, « [l]a réalité [des] pèlerins historiques a forcément imprimé sa marque dans la littérature médiévale. […] Les premières œuvres littéraires se situent dans la mouvance des textes historiques ou considérés comme tels, en particulier le *Pseudo-Turpin* qui développe la geste de Charlemagne […][13]. En effet, le Chemin de Compostelle est *littéraire* par excellence. Tout comme Ernst Robert Curtius voyait en la culture méditerranéenne grecque et romaine le berceau du Moyen Âge latin et de l'Europe actuelle[14], nous pouvons donc considérer que le territoire de ce pèlerinage, à la fois géographique et symbolique, s'exprime dès le début par une véritable *poétique*.

Le culte religieux de Jacques le Majeur s'établit au XII^e^ siècle. D'après le *Liber Sancti Jacobi* (et *La légende dorée* de Jacques de Voragine qui reprend la même histoire au XIII^e^ siècle) le corps de l'apôtre, après sa décapitation, fut transporté dans une barque en pierre par ses disciples qui, aidés par les anges, le déposèrent à l'endroit que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de Compostelle. Selon un récit légendaire, un ermite nommé Pelayo, guidé par les étoiles, y retrouva les reliques de saint Jacques vers le IX^e^ siècle. L'archevêque

[11] Adeline Rucquoi, *Mille fois à Compostelle : pèlerins du Moyen Âge*, Paris, Les Belles lettres, 2014, p. 114.

[12] Voir Jean-Noël Gurgand et Pierre Barret, *Priez pour nous à Compostelle*, Paris, Hachette Littératures, 1978.

[13] Denise Pericard-Méa, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Nœud gordien », 2000, p. 23-24. Dans cette thèse de doctorat, qui s'oppose à l'historienne citée plus haut, l'autrice défend que ce n'étaient pas des foules de pèlerins qui allaient à Compostelle et que ceux qui s'y dirigeaient utilisaient avant tout des routes commerciales. Cependant, ce travail ne diminue aucunement le patrimoine jacquaire.

[14] Je fais référence à l'œuvre célèbre du philologue allemand, Ernst Robert Curtius : *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. M. Bréjoux, Paris, Presses Universitaire de France, 1956.

d'Iria Flavia commanda alors d'y bâtir une cathédrale au-dessus du prétendu tombeau de l'apôtre. C'était un moment favorable : la difficulté d'atteindre la Terre Sainte a mené à l'établissement des sites de pèlerinage en Europe qui, en tant que substituts[15], permettaient une expression *incarnée* de la foi chrétienne.

Si l'image que l'on attribue à saint Jacques est tout d'abord celle de pèlerin, à partir du XII^e^ siècle, il commence à apparaître sur des emblèmes et dans des écrits en tant que saint cavalier ; or le nom de *Matamore* lui est attribué seulement à partir du XVII^e^ siècle[16]. Il est alors appelé *Santiago Matamoros*, à savoir « celui qui tue les Maures » (étymologiquement de l'espagnol et du latin, *matar, mactare* – tuer ; *Moro, Mores* – les Maures), même si l'Europe est à cette époque plutôt menacée par les Turcs[17]. Le terme « Maure » renvoie à un habitant arabo-berbère de la Mauritanie, mais aussi à une personne à la peau foncée ou aux Sarrazins[18]. Dans le contexte de la légende de Compostelle, les Maures que combat saint Jacques correspondent avant tout aux mécréants, à savoir à ceux qui « croient mal ». Cette image, transformant l'apôtre pourvu de ses attributs de pèlerin en un croisé, un *miles Christi* (lat. « soldat de Christ ») montant un cheval blanc, avec une épée et la croix rouge de l'ordre de Santiago sur le dos, est liée à la mythique bataille de Clavijo. « Il y serait apparu pour la première fois dans le ciel, en 844, l'épée en main, monté sur un blanc destrier, pour lutter à côté des chrétiens. Son intervention apporta la victoire au roi Ramire en lutte contre l'émir de Cordoue. L'enjeu était d'en finir avec la livraison annuelle de cent vierges chrétiennes aux harems de Cordoue »[19]. À partir de cette première apparition, saint Jacques, pour paraphraser le titre de l'ouvrage de Péricard-Méa, « est enrôlé pour la guerre » et son épée, traduisant l'aspect conquérant de la religion chrétienne, accompagne les *miles Christi* dans maintes batailles livrées contre les mécréants[20].

Il s'agit d'une figure syncrétique par excellence, qui puise dans des textes et des croyances antérieurs, relevant entre autres des caractéristiques d'Osiris et d'Hermès-Mercure. Comme le souligne Gicquel, « le

---

[15] André Brouillette (SJ), *The Pilgrim Paradigm. Faith in Motion*, New York/ Mahwah (NJ) Paulist Press, 2021, p. 3.

[16] On le retrouve également dans un dialogue entre Sancho Panza et Don Quijote. Sancho Panza y demande à son maître pourquoi lors d'une bataille les soldats s'exclament : « *¡Santiago y cierra España! ».* Voir Miguel de Cervantes Saavedra, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Mancha,* trad. Louis Viardot, La bibliothèque électronique du Québec, coll. « À tous les vents », ch. 58, p. 1017.

[17] L'invasion turque est arrêtée par le roi polonais Jan Sobieski dans la bataille de Vienne et, comme dans le cas de bien d'autres batailles, certains croient que saint Jacques lui est apparu lors du combat, raison pour laquelle l'Apôtre est devenu pendant un certain temps le patron de la Pologne.

[18] Pour consulter toutes les définitions du terme « Maure », voir le CRNTL.

[19] Denise Péricard-Méa, *Le Matamore. Mythe, images et réalités, Quand saint Jacques est enrôlé pour la guerre*, Cahors, La Louve, 2011, p. 8-9.

[20] La figure de saint Jacques est employée à titre de Matamore dans les textes contemporains. À ce sujet, voir mon article : https://www.institut-irj.fr/Le-Matamore-chez-Claudel-et-Garcia-Lorca-lettre-172_a688.html.

mot *apostolus,* qui signifie "messager" en latin chrétien, renvoie au terme latin classique qui a la même signification, soit *nuntius*. Or l'une des principales fonctions de Mercure est aussi d'être le messager des dieux »[21]. Cette ressemblance réside notamment dans les attributs : le pétase porté dans l'Antiquité comme « coiffure de voyage » (souvent doté de cocardes, ou coquilles chez les pèlerins) devient le chapeau de pèlerin aux larges bords qui protègent bien le front du soleil ; la chlamyde (manteau court du voyageur grec) se transforme en un manteau long dans lequel est emmitouflé le saint ; les sandales restent toujours présentes, même si dépourvues d'ailes ; il en va de même pour le bâton, appelé *virga* ou *caduceum* en latin[22]. Cet attribut, semblable au bâton d'Hermès rappelant son passé de pâtre et sa condition de messager, commun aux hérauts et aux voyageurs, gagne avec le temps les caractéristiques d'une baguette aux pouvoirs magiques et guérisseurs. Celle-ci est souvent assimilée à Esculape, servant à guérir le corps et l'âme : ce rôle est souligné dans le *Liber Miraculorum* et résulte à notre époque en un bon nombre d'hôpitaux portant le nom de saint Jacques. Ainsi l'apôtre assure le passage du monde terrestre vers le pays des morts.

Sa figure, comme celle de nombreux autres saints au Moyen Âge, a été façonnée par analogie avec des personnages bibliques tels qu'Hénoch, Elie, Abraham, Jacob et Moïse[23]. Dans les Évangiles, il est associé à la fois au ciel et à l'eau. Appelé à quitter le lac Génésareth et à devenir, avec son frère, « pêcheur d'hommes » (Mc 1, 14-20), il porte le surnom de « fils du tonnerre », donné par Jésus après que les deux Zébédée ont demandé que le feu du ciel descende sur les Samaritains (Luc 9, 54-55). Il est présent lors de la résurrection de la fille de Jaïrus (Luc 8, 51) et dans le jardin de Gethsémani (Mc 13, 32-34). Il assiste également à la Transfiguration de Jésus sur le Mont Tabor (Mt 17, 1-2). Nous n'y trouvons aucune mention de son voyage vers l'Ouest, c'est-à-dire de son évangélisation du continent ibérique. Son nom apparaît pour la dernière fois dans les Actes des Apôtres (12, 1-3) : il est le premier parmi les apôtres à devenir martyre, sa tête coupée par Hérode Agrippa et son corps présumément transporté en Espagne où il aurait partagé, avec peu de succès, la Bonne Nouvelle. Il est par la suite proclamé saint. Ainsi, lit-on dans le *Codex,*

> […] de même que l'on considère Abraham comme le père de la multitude (cf. Gn, 17, 4-5) […] on s'accorde à reconnaître saint Jaques comme le père bienveillant des divers peuples et nations qui viennent vénérer sa tombe en Galice. Et de même que la race d'Abraham est augmentée comme la poussière de la terre et exaltée comme les étoiles du ciel, ainsi le peuple pèlerin du bienheureux Jacques est augmenté chaque jour sur la terre et exalté au-dessus des étoiles du ciel en unité avec lui dans la patrie céleste.[24]

[21] Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle, op. cit.*, p. 35.

[22] *Ibid.,* p. 169.

[23] *Ibid.,* p. 154.

[24] « *Livre de saint Jacques – Livre premier* », dans Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle, op. cit.*, p. 390.

Si nous lisons ce sermon attribué à Calixte II au sens figuré, nous pouvons voir l'héritage jacquaire dans des œuvres de différentes époques, qu'il s'agisse du genre épique, dramatique, poétique ou romanesque; cela dépasse les témoignages médiévaux, les récits de voyage ou la représentation thématique. La route menant vers Saint-Jacques de Compostelle fut en effet le cadre des épopées mettant en scène les exploits de Charlemagne et de Roland, ainsi que des récits ésotériques d'alchimistes, des romances et des romans picaresques. L'héritage jacquaire est donc non seulement religieux, mais se manifeste et demeure *en mouvement* dans une grande panoplie de domaines tels que l'architecture, la gastronomie ou la littérature.

Par conséquent, « faire Compostelle » veut dire aujourd'hui bien des choses différentes : l'expression renvoie non au lieu nommé, mais à ce qui n'est pas dit, en créant des liens inattendus et en faisant émerger des sens nouveaux[25]. Ce Chemin « déborde » de son cadre géographique et symbolique, surgissant sous des formes *autres*, apparaissant en filigrane ou étant employé au sens figuré et demandant donc à être analysé par des liens établis avec d'autres formes d'activités ritualisées et non ritualisées[26]. L'écriture en est une.

1.1 Pèlerins sur terre

Ce n'est pas un hasard si le Chemin de Compostelle est la première chose à laquelle l'on pense aujourd'hui lorsqu'on évoque un quelconque « pèlerinage ». En effet, le mot « pèlerin », comme le constate Rucquoi, « qui ne désignait à l'origine que l'étranger de passage, qualifia [au fil du Moyen Âge] celui qui se rendait au sanctuaire apostolique d'Espagne, jusqu'à supplanter finalement les épithètes de "roumieux" et de "paumiers" qui s'appliquaient à ceux qui avaient fait le voyage de Rome ou de Terre sainte »[27]. Que veut dire au juste « pèlerinage » ? « *Peregrinus* », à savoir « étranger » (en grec, « *πάροικος* », donc « *paroikos* ») est issu du latin « *per ager* », qui se traduit par « traverser un champ ».) Ainsi « *peregrina loca* » renvoient aux terres étrangères. Dans le cadre chrétien, la « *peregrinatio* » décrit davantage un état d'exil qu'un voyage de dévotion, auquel l'on se réfère par le terme de « *visitare loca sancta* ». « *Omnes sumus peregrini super terram* », ainsi décrit la vie le vieil adage chrétien[28]. Comme l'a montré Dee Dyas, il y avait, au Moyen Âge latin, trois types de pèlerinage : intérieur, qui est la vocation des anachorètes et des mystiques; moral,

[25] C'est sur cette question précisément que s'attarde Éric Laliberté dans *L'énonciation pèlerine du sujet de Compostelle. Du chemin-objet au chemin de parole*, Thèse de doctorat, Université Laval, 2024.

[26] Selon Simon Coleman, l'interconnexion ne suffit pas : il faut examiner *quand* et *comment* les liens sont faits. Voir *The Powers of Pilgrimage*: *Religion in a World of Movement*, New York, New York University Press, 2022, p. 6.

[27] Adeline Rucquoi, *Mille fois à Compostelle*, *op. cit.* p. 16. Notons que Dante Alighieri, dans le chapitre XL de *Vita nuova* [1293] fait encore la distinction entre les trois types de pèlerins en fonction.de leur destination.

[28] Cet adage renvoie, entre autres, au passage de l'Épitre de saint Paul aux Hébreux 11, 13 : « C'est dans la foi qu'ils sont tous morts, sans avoir obtenu les choses promises ; mais ils les ont vues et saluées de loin, reconnaissant qu'ils étaient étrangers et voyageurs sur la terre ». Les « étrangers et voyageurs », que l'on retrouve dans la Bible de Louis Segond, avaient été traduits par « *peregrini et hospites* » dans la Vulgate.

qui concerne la vie de tous les jours; géographique, qui par un voyage vers un sanctuaire cherche une présence concrète de Dieu[29]. À partir du VIII[e] siècle, comme l'écrit Jacques Attali, la figure du pèlerin

> […] désigne à la fois un « marcheur de Dieu » et un « étranger à l'ordre social ». En principe, le voyage du pèlerin ne doit pas avoir d'autre but que la purification morale – ni exploration, ni conquête, ni commerce. […] [Cependant], les premiers pèlerinages à Saint-Jacques-de-Compostelle sur le tombeau de l'apôtre Jacques le Majeur visent, à partir du IXe siècle, à consolider et faire avancer la ligne de front chrétienne face à l'islam, puis à coloniser les régions reprises.[30]

Voyage de transformation, porteur de la mémoire de l'exil de Caïn ainsi que du chemin d'Abraham et de l'exode du peuple hébreu, la *peregrinatio* au sens chrétien invite à suivre le Christ sur Terre. Ce terme a donné, en français, « pèlerinage » et « pérégrination », revêtant par conséquent le sens du *droit chemin* menant vers une destination *et* d'un voyage dans des pays lointains. Le pèlerinage métaphorique, qui repose sur la vision du chrétien comme exilé, étranger et sans patrie en ce monde[31], apparaît dans la Bible notamment dans les deux versets du Psaume 119 : « [j]e suis un étranger sur la terre:/ Ne me cache pas tes commandements ! » (Ps, 119, 19) ; « Tes statuts sont le sujet de mes cantiques/ Dans la maison où je suis étranger » (Ps, 119, 54)[32]. Sa source se trouve dans deux passages de la Genèse qu'il s'agit de superposer : le premier est ce qu'André Brouillette appelle « l'anti-pèlerinage »[33], c'est-à-dire *l'exil* d'Adam et Ève de l'Éden; le second, c'est *la migration* d'Abraham vers un pays inconnu. « Va-t-en de ton pays, de ta patrie, et de la maison de ton père, dans le pays que je te montrerai » (Gen 12, 1), voilà l'appel qu'Abram, avant de devenir Abraham, reçoit de Dieu. Le *lekh lekha* est, en hébreu, une injonction qui peut se traduire par un parcours géographique (« va au-devant de toi »), mais aussi par un parcours intérieur (« va en toi »), parallèle au premier ; ceux-ci débouchent sur le troisième mouvement qui consiste à aller à sa propre rencontre afin de se découvrir en tant qu'*autre* (« va vers toi »). Selon l'interprétation figurative de l'héritage juif à laquelle procède le christianisme[34], ces deux déplacements, à savoir l'exil et la migration, sont des *figures* du pèlerinage tel que vécu par le chrétien, dont le moteur est à la fois la mémoire du passé perdu et la promesse de l'avenir. Ceci prend une dimension collective grâce au troisième parallèle avec la Torah : à

---

[29] Dee Dyas, *Pilgrims were they all?: aspects of pilgrimage and their influence on Old and Middle English literature*, thèse de doctorat, University of Nottingham, 1998, p. xiii.

[30] Jacques Attali, *L'homme nomade,* Paris, Fayard, 2003, p. 196-197.

[31] Dom Jean Leclercq, *Aux sources de la spiritualité occidentale : étapes et constantes*, Paris, Cerf, 1964, p. 46.

[32] Les traductions sont de la Bible de Louis Segond. Il est à noter que l'on pourrait tout à fait traduire la *peregrinatio* ici comme *séjour*, à comprendre comme un passage sur une terre étrangère et un chemin vers la Patrie céleste.

[33] André Brouillette (SJ), *The Pilgrim Paradigm, op. cit.*, p. 50.

[34] « La prophétie figurative suppose l'interprétation d'un phénomène terrestre par l'entremise d'un autre; le premier désigne le second et le second accomplit le premier. […] Ils se font signe l'un l'autre et tous deux indiquent quelque chose dans l'avenir, quelque chose qui est encore à venir et qui sera l'événement consistant, réel et décisif », écrit Erich Auerbach dans *Figura*, traduit et préfacé par Marc André Bernier, Paris, Belin, [1944] 1993, p. 66.

l'instar des Hébreux, libérés de l'Égypte et traversant le désert en vue d'atteindre la Terre Promise, les Chrétiens se constituent en tant que peuple qui, se considérant élu, est mené par Dieu dans leur marche à travers l'Histoire vers le paradis céleste, ce qui est une forme d'inversion de l'expulsion de l'Éden par le moyen d'une conversion, donc de pèlerinage. Jésus ne se présente-t-il pas dans les Évangiles comme « le chemin, la vérité et la vie » (J 14, 6)? Après la résurrection, les disciples Le rencontrent *en route* vers Emmaüs (Luc 24, 18-35). Il apparaît ainsi – le christianisme médiéval enseignant que *Christus fuit peregrinus* – comme un pèlerin qu'il s'agit de suivre, de façon immobile[35], ou en devenant un étranger parmi les étrangers et en pérégrinant dans le monde *pro amore Dei.* Une autre possibilité s'offrait encore au Moyen Âge latin: partir vers l'un des *axis mundi,* à savoir vers Jérusalem, Rome ou Saint-Jacques – qui symbolisaient, dans cet ordre, la foi, la charité et l'espérance – afin de *vivre cette métaphore en miniature*.

> Le pèlerinage s'est développé dans une vision religieuse du monde qui le considérait comme un moyen d'atteindre le salut de l'âme et la rémission des péchés par des actes pénitentiels (parfois par des sacrifices physiques). Durant les premiers siècles du deuxième millénaire, on croyait qu'en touchant et en voyant les reliques sacrées, ou restes terrestres, des saints et des objets avec lesquels ils étaient en contact (en commençant par le Christ, puis la Vierge Marie, les apôtres et enfin les saints), y compris les cheveux, les mains, les pieds et, bien sûr, le corps entier, le pèlerin pouvait transférer une partie du sacré en lui-même. Les fidèles cherchaient à se rapprocher du divin par le contact physique avec les reliques.[36]

Au fil des siècles, l'Église a cependant préféré la contemplation et la prière au sein des monastères à l'itinérance des moines gyrovagues à travers le monde[37]. Même Thomas à Kempis, dans son célèbre ouvrage *L'imitation de Jésus-Christ*, publié au XIV[e] siècle, met en garde contre le départ en pèlerinage par curiosité, arguant que l'on tire peu de profit moral du simple fait de courir le monde; il est plus profitable, par conséquent, de *pèleriner en esprit*[38]. Ce qui était une épreuve physique, une mise en retrait de la société à travers un voyage dans un pays lointain, « une recherche de l'exil et du dénuement »[39], s'est alors transformé en une recherche de Dieu par une *sortie de soi*. Ainsi, comme le constate Dom Jean Leclercq,

> [d]urant les premiers siècles du moyen âge, la pratique de la pérégrination avait permis à des chrétiens encore rudes, mais généreux, de concrétiser dans une forme d'ascèse l'idée que l'Église est en exil sur cette terre, la conviction selon laquelle le moine doit retourner en paradis par la voie de la mortification et de la prière. Au XIIe siècle, on comprenait que ce bienfait pouvait être obtenu à l'intérieur d'une

[35] La chanson de geste est, avec l'évolution de la compréhension du pèlerinage au fil du Moyen Âge, considérée comme un pèlerinage métaphorique vers le royaume de Dieu. Voir Valérie Galent-Fasseur, *L'épopée des pèlerins : motifs eschatologiques et mutations de la chanson de geste*, Paris, PUF, 1997, p. 186.

[36] Nancy Louise Frey, *Pilgrim stories: On and off the road to Santiago*, *op. cit.*, p. 12. Ma traduction.

[37] Dom Jean Leclercq, *Aux sources de la spiritualité occidentale* : *étapes et constantes*, *op. cit.,* p. 46.

[38] Adeline Rucquoi, *Mille fois à Compostelle*, *op. cit.*, 68-69. Le titre de cet ouvrage vient précisément de l'expression médiévale qui mettait en garde contre l'aventure pèlerine et selon laquelle le diable serait allé mille fois à Compostelle.

[39] Dom Jean Leclercq, *Aux sources de la spiritualité occidentale* : *étapes et constantes*, *op. cit.,* p. 51.

> clôture. L'important n'était plus tellement de sortir de son pays, mais de sortir de soi. […] On avait jadis pratiqué une *stabilitas in peregrinatione ;* on découvrait maintenant une *peregrinatio in stabilitate*.[40]

1.1.1 Le pèlerinage contemporain

La pratique de *vistare loca sancta* a continué à travers les siècles, ce que nous constatons grâce aux témoignages des pèlerins. Le pèlerinage européen, se confondant par moments avec le tourisme religieux, a néanmoins connu beaucoup de changements : les voyages vers des sanctuaires lointains ont été dénoncés par les protestants lors de la Réforme, qui recommandaient dès lors un cheminement intérieur ne demandant pas au croyant de se dépouiller et de quitter la maison[41]. Le pèlerinage a été ensuite compris comme une pérégrination dans des pays étrangers par les romantiques pour devenir, avec l'industrialisation, synonyme de progrès. Dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1904], Max Weber associe effectivement l'esprit pèlerin, tel que promulgué par le calvinisme, au capitalisme : tout le monde étant d'avance sauvé (ou pas), il n'y a plus de place pour les émotions, pour l'alternance catholique entre le péché et le repentir, et encore moins pour celle entre le quotidien et la fête ; ce qui reste, c'est d'accomplir sa *vocation* de la manière la plus efficace possible, avec tous les outils nécessaires et sans perdre de temps pour tout ce qui ne rapproche pas le sujet de Dieu, relevant davantage du divertissement que du travail qui, lui, rapporte[42]. Par la suite, le temps structuré par la vision du salut a été remplacé par le temps comme progrès chronologique[43]. Ayant ainsi délaissé l'esprit festif et ludique au profit du rationnel[44], le pèlerinage est devenu, d'un côté, un pur moyen de transport et d'accomplissement ; de l'autre, il a commencé à être employé pour signifier des voyages effectués à des fins *autres* que celles de la vénération catholique des reliques. Depuis, nous parlons de pèlerinages gastronomiques, de pèlerinages mémoriels ou de pèlerinages sombres, tous rangés sous le vague terme de « spiritualité ». En même temps, bien que les reliques de saint Jacques soient mises en doute par certains ou oubliés par d'autres, la route continue à gagner en popularité. En effet, depuis les années quatre-vingt du siècle dernier, la marche pèlerine de longue durée connait un grand engouement, les marcheurs jouant sur le chemin, comme s'il s'agissait d'une véritable scène de théâtre, ce que Elena Zapponi appelle un « drame de la quête »[45]. D'autres formes de pèlerinage ressurgissent

---

[40] *Ibid.,* p. 86-87

[41] Le pèlerinage connaît une critique véhémente de la part d'Érasme de Rotterdam qui, dans « Pèlerinage pour cause de religion » (« *Peregrinatio religionis ergo* ») paru en 1523, le considère comme une activité avant tout *intéressée.*

[42] À ce sujet, voir Zygmunt Bauman, « Ponowoczesne wzory osobowe », *Studia socjologiczne*, 2(129), 1993, p. 10-11.

[43] François Hartog, *Chronos*. *L'Occident aux prises avec le Temps*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 2024, p. 232.

[44] Selon Jean-Jacques Wunenberger, le ludisme festif, ainsi que la puissance des symboles et des lieux géographiques portant l'empreinte du sacré ont progressivement disparu du christianisme. La morale a ainsi remplacé l'émotion. Voir *La fête, le jeu et le sacré,* Paris, Jean-Pierre Delarge éditeur, « encyclopédie universitaire », 1977, p. 153-155.

[45] Elena Zapponi, « Le pèlerinage vers Saint-Jacques-de-Compostelle », *Archives de sciences sociales des religion*s, 149, 2019, p. 85.

également dans le christianisme contemporain : pensons à Taizé, cette congrégation œcuménique située dans un village en Bourgogne où convergent des milliers de jeunes et qui organise, chaque année dans une ville européenne différente, la Rencontre Européenne des Jeunes; pensons également aux Journées Mondiales de la Jeunesse ainsi qu'au thème sur lequel est axé le Jubilé de Vatican de l'année 2025, intitulé « Pèlerins d'espérance ». Ce qui peut être interprété comme un retour de l'Europe à ses racines[46] constitue, avant tout, une recherche du sens et des rencontres dans une monde qui relègue les traditions au second plan ou les dénature. Ainsi les pèlerins vers Saint-Jacques, comme le remarque Nancy Frey, y retrouvent « un lien direct avec le passé, une authenticité fondée sur le sacrifice, l'endurance et l'austérité, vécus par les pèlerins médiévaux, et une communauté d'âmes unies par le rythme de leurs pas […] »[47].

L'Église post-Vatican II (1962-1965) se définit comme *Ecclesia peregrinans*[48]. L'image, écrit André Brouillette, « a trouvé un écho favorable et a été reprise liturgiquement et théologiquement après le Concile. […] Elle présente l'Église en mouvement, en quête, ouvrant ses fenêtres aux réalités du monde qui l'entourent »[49]. Paraissant nouvelle, elle remonte à la *Cité de Dieu* de saint Augustin, où le pèlerinage est dépeint comme un cheminement difficile, dans la misère et dans la foi, de l'Église vers la réalité céleste promise, c'est-à-dire aussi vers la Patrie dont elle est exilée, « séjournant en tant qu'étrangère parmi les impies [*inter impios peregrinatur*] »[50]. Le retour sur cette métaphore est parlant, car l'Église actuelle ne se définit pas par la stabilité, mais par le mouvement. Le changement n'implique pourtant pas le rejet de l'ordre, comme le voudrait la pensée postmoderne[51] qui s'émancipe de tout cadre au profit de la liberté traduite par la flexibilité : la *vocation* de l'Église, comprise comme tâche et « direction », reste la même.

Ces multiples transformations rendent difficile, comme le reconnaît George Greenia, de « saisir » le pèlerinage d'aujourd'hui. Il existe cependant encore quelques caractéristiques clés : passer de soi-même à l'autre par le biais de la rencontre; suivre les traces laissées par les générations passées; entrer dans un hors-

[46] Je fais référence à l'appel lancé par le pape polonais Jean Paul II du haut du Monte do Gozo : « Moi, évêque de Rome et pasteur de l'Église universelle, depuis Saint-Jacques-de-Compostelle, je crie vers toi, vieille Europe, un cri plein d'amour : Retrouve-toi. Sois toi-même. Découvre tes origines. Ravive tes racines ». Ma traduction.

[47] Nancy Louise Frey, *Pilgrim stories*, *op. cit.*, p. 15.

[48] À l'époque contemporaine, écrit Jacques Attali, « […] l'Église catholique est […] le premier empire nomade, "hors sol", géré comme tel, tentant, par tous les moyens, d'étendre une influence théologique et de s'opposer à l'empire du marché en dénonçant les excès de la société de consommation ». Voir *L'homme nomade, op. cit.*, p. 396.

[49] André Brouillette (SJ), *The Pilgrim Paradigm*, *op. cit.*, p. 121.

[50] *Ibid.*, p. 128-129.

[51] J'utilise le terme de postmodernité au sens simple, comme Kenneth White, pour désigner ce qui vient après la modernité et qui est pluriel par excellence dans ses manifestations. Voir *Le plateau de l'albatros, op. cit.*, p. 38.

temps, supérieur au quotidien[52]. Selon la phénoménologie proposée par Brouillette, le pèlerinage est un voyage qui exige une intention ; qui vise une transcendance ; qui s'appuie sur la mémoire ; qui s'étend entre un point de départ et d'arrivée ; qui est une démarche physique demandant des efforts et pouvant entraîner une transformation ; enfin, qui rend le sujet vulnérable et l'expose à l'altérité[53]. Au Moyen Âge latin, la *peregrinatio* métaphorique invitait à « suivre le Christ étranger ici-bas, et comme lui, peiner pour le salut du monde. [Ainsi], pour les premiers pèlerins, le but du pèlerinage [était] plus important que le cheminement qui [devait] les y conduire »[54]. De nos jours, nous entendons cependant sur le Chemin de Compostelle que *le chemin est la destination* (esp. « *el camino es la meta* »). Ceci peut paraître nouveau, mais ne l'est pas dans le cadre du pèlerinage à Saint-Jacques : en effet, les vingt-deux miracles attribués à l'apôtre dans le *Liber Miraculorum* surviennent loin de la cathédrale, ce qui dès le Moyen Âge met l'accent sur le chemin[55]. Celui-ci n'est donc pas un simple moyen de relier le point de départ et d'arrivée, ce qui aurait permis l'utilisation d'un train, d'un autobus ou d'un avion. Au contraire, les pèlerins exposent leur corps et leur esprit au supplice du *temps long*, certains revenant aussi de façon cyclique sur le *Camino*. Pourrions-nous donc dire qu'ils ne traversent pas cet espace, mais l'habitent par leur parcours, à l'instar des nomades?

1.2 L'habiter nomade

Dans son ouvrage sur les sources de la spiritualité occidentale, Dom Jean Leclercq rapporte les paroles de l'un des exégètes des débuts de l'Église, Hésychius de Jérusalem : « [l]e monde présent est une pérégrination ; l'habitation, c'est ce qui doit venir ensuite »[56]. Elles font partie du commentaire d'un verset du Lévitique (23, 3) et, s'inscrivant dans une tradition patristique qui interprète à la fois le sens littéral et allégorique pour établir le dogme, décrivent le jour du repos, à savoir le *shabbat* dans le judaïsme, comme la demeure du Seigneur vers laquelle chemine tout chrétien. Ainsi la vie n'est pas de l'ordre de *l'habitation*, mais du *séjour* qui, dans le cadre d'un voyage vers un lieu saint devient un *progrès* : il s'étend entre un point

[52] George D. Greenia, « What is Pilgrimage? », *International Journal of Religious Tourism and Pilgrimage*, Vol. 6, Iss. 2, Article 3, 2018, p. 12.

[53] André Brouillette (SJ), *The Pilgrim Paradigm*, *op. cit.* p. 19.

[54] Alphonse Dupront (dir.) *La quête du sacré : Saint-Jacques de Compostelle,* Turnhout, Brepols, 1985, p. 80.

[55] Nancy Louise Frey, *Pilgrim stories*, *op. cit.*, p. 13. Qui plus est, il est aujourd'hui possible d'obtenir *la Compostela*, à savoir le certificat d'avoir accompli le pèlerinage à Saint-Jacques, sans devoir marcher les derniers 100 km de l'un des itinéraires reconnus, pourvu que l'on termine à Saint-Jacques. Les pèlerins, munis du *credencial* – un « passeport » offert aux personnes croyantes ou « en recherche », dans lequel sont collectionnés les tampons des lieux d'accueil sur le chemin – peuvent demander à la Oficina del peregrino ledit certificat après avoir fait une autre étape du *Camino*.

[56] Dom Jean Leclercq, *Aux sources de la spiritualité occidentale, op. cit.*, p. 42.

de départ et d'arrivée, entre la naissance et la mort, entre la Genèse et l'Apocalypse, dévoilant lors du chemin la Vérité, transformant le pèlerin et le menant jusqu'à l'Au-delà figuré par le sanctuaire.

Or Martin Heidegger écrit que « la façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes *sommes* sur terre est le *buan*, l'habitation. Être homme veut dire : être sur terre comme mortel, c'est-à-dire : habiter »[57]. Ce terme, poursuit-il, peut être aussi compris au sens de « cultiver » et de « bâtir »; ainsi, il signifie bien plus que tout simplement « occuper l'espace ». Comme l'écrit Olivier Lazzarotti, « [l]es hommes habitent, de fait, les places qu'ils produisent et pas seulement les espaces habités géographiques. Ils habitent aussi bien les espaces inventés par leurs mots, par leurs figures ou par leurs partitions »[58]. Byung-Chul Han s'inscrit dans la continuité de cette pensée lorsqu'il écrit que « [l]es rituels peuvent être définis comme des techniques symboliques de logement. […] Ils font du monde un lieu fiable, ils sont dans le temps ce qu'un logement est dans l'espace, ils rendent le temps *habitable*. Mieux, ils le rendent *praticable* comme une maison »[59]. Or, comme le remarque le philosophe, le temps actuel manque de structure et « se décompose en pure succession de présent ponctuels »[60] : en d'autres mots, le temps actuel, marqué par l'injonction à rester en mouvement, est une suite de quêtes sans cesse renouvelées. La vie n'est plus un pèlerinage, comme l'observe Zygmunt Bauman, c'est-à-dire qu'elle n'est plus considérée selon une vision longue, et non épisodique, du temps[61]. Avec le sens d'*orientation* qui caractérise la *peregrinatio* nous donc aussi avons perdu le sens d'*habitation* : la vie est conçue comme un séjour sans aucune *finalité*, à savoir sans conséquences à long terme, donc également sans *relation*. Seule demeure une mobilité libre, autonome et dépourvue de destination « finale », que la postmodernité associe souvent au nomadisme.

Cependant, comme l'écrit Bauman dans le même article, ce qui distingue les nomades des peuples postmodernes est précisément « la rigidité et l'immuabilité de la route […] »[62]. Le nomade en ce sens-ci n'est pas une figure du multiple, un être marginal qui se dresse contre l'ordre établi et qui vagabonde sans attaches ni destination, profitant de la liberté de ne jamais se fixer dans un lieu, ou dans une identité. Comme le soulignent Gilles Deleuze et Félix Guattari, il « se distribue dans un espace lisse, il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial. Aussi est-il faux de définir le nomade par le

[57] Martin Heidegger, « Bâtir habiter penser », dans *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 173. L'auteur souligne.

[58] Olivier Lazzarotti, *Habiter, la condition géographique*, Paris, Belin, 2006.

[59] Byung-Chul Han, *La disparition des rituels*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Actes Sud, 2025, p. 10. L'auteur souligne.

[60] *Ibid.*, p. 11.

[61] Zygmunt Bauman, « Ponowoczesne wzory osobowe », *art. cit.,* p. 13.

[62] *Ibid.*, p. 17. Ma traduction.

mouvement »[63] ; au contraire, il se définit par son *habiter* en tant que ce terme renvoie à une manière d'être au monde qui sort le sujet de l'exil, en l'inscrivant dans une *chôra*, à savoir dans un lieu existentiel.

Pour Jacques Attali, le nomade « n'accumule pas, n'épargne pas; il ne détruit pas la nature dont il est un parasite; il ne transmet que des objets nomades tels que le feu, les savoirs, les rites, les histoires […] »[64]. À l'instar du peuple hébreu lors de l'exode, il transporte avec lui la tente où il rencontre son Dieu ((Ex 33, 9). Son itinéraire ne consiste pas à suivre le *droit chemin*, mais à se faire un territoire par un retour cyclique sur des traces et des repères. « [L]es nomades n'ont pas d'histoire, ils n'ont qu'une géographie », notent Deleuze et Guattari[65]. L'espace apparaît alors comme un récit à parcourir, un tissu à tisser par la marche. Voilà un rapport à la géographie qui s'oppose à celui qui, comme l'écrit Bouvet, « privilégie la surface plutôt que l'itinéraire et qui fait de la ligne une ligne fermée, fixe, un tracé sur le plan du cadastre, un pointillé indiquant précisément la frontière entre deux pays, une ligne qui se matérialise sous la forme de la route […] »[66].

1.2.1 Un nomadisme défiguré

Tandis que le pèlerinage se trouve réduit à une quête, le nomadisme est souvent mal interprété en tant que synonyme de l'errance et du vagabondage : en court, d'une mobilité déracinée et libre de toute structure. Comme l'écrit Bouvet, ce nouveau nomade, en tant qu'antithèse de la vie sédentaire, est

> […] liée à une certaine rébellion envers l'ordre établi chez les sédentaires, à un désir de se soustraire au lieu habité, modèle gouvernant le rapport à l'espace. Du même coup, le nomadisme fantasmé n'a que peu de choses à voir avec le nomadisme tel qu'il est pratiqué depuis l'aube des temps. […] Le trait principal de cette figure, la mobilité, se voit dès lors associée à des traits forgés dans un univers sédentaire : l'errance, la rébellion, la liberté .[67]

Paul Zumthor, quant à lui, traduit l'errance (lat. *iterare*) par le fait de cheminer. Dans les romans de chevalerie, il s'agit d'un principe d'organisation narrative qui s'accompagne souvent d'une figuration idéale, soit d'une quête, mais qui peut également fonctionner de manière autonome. Dans son acception moderne, l'errance perd son but, se déroulant dès lors dans un espace vide[68]. Les maîtres de l'espace qu'étaient jadis

---

[63] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Mille plateaux*. *Capitalisme et schizophrénie 2,* Paris, Minuit, « Critique », 1980, p. 472.

[64] Jacques Attali, *L'homme nomade, op. cit.*, p. 75

[65] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 490.

[66] Rachel Bouvet, « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux », dans Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 38.

[67] *Ibid.*, p. 40.

[68] Paul Zumthor, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993, p. 206-207.

les chevaliers errants ainsi que les navigateurs, et que selon Zumthor sont les poètes d'aujourd'hui, demeurent néanmoins agités par la « volonté de migration, [d']exil, [de] nomadisme sans fin »[69]. Peut-on cependant désigner comme nomade une figure qui, au Moyen Âge comme aujourd'hui, « pérégrine parmi l'insolite où, autour de sa présence, se dessine un champ de forces qu'il nomme la vérité et qui de fait, lui en tient lieu »[70]? Ces définitions prêtent à confusion, exacerbée de nos jours par le bricolage postmoderne – il convient de les démêler. La migration et l'exil se distinguent du nomadisme par leur nature. Le premier correspond à une quête d'une nouvelle terre, tandis que le second signifie l'expulsion d'un lieu d'appartenance. Le nomade, quant à lui, « ne va d'un point à un autre que par conséquence et nécessité de fait : en principe, les points sont pour lui des relais dans un trajet »[71], écrivent Deleuze et Guattari.

Nous nous rappelons les interrogations d'Henry David Thoreau dans *Les forêts du Maine*: « *qui* sommes-nous donc, et *où* sommes-nous? »[72]. Georges-Hubert de Radkowski pose une autre question au début de son essai qui porte sur un nouveau nomadisme et rappelle également la déformation connue par le pèlerinage : « où allons-nous ? Où en sommes-nous ? »[73]. Il dénonce la vie conçue comme une grande entreprise et l'avenir comme un projet, vision qui efface la *chôra* au profit de la fonctionnalité du *topos*.

> Après tout, qu'importe ! Nous ne savons où nous allons, nous ne savons où nous sommes. Dans le temps vidé de ses origines, dans l'univers vidé de la voûte de ses cieux, nous déployons nos avoirs – connaissances, moyens et biens – sans un « ici », un lieu où fixer notre existence. Dans le vide, pas de lieu. Pourquoi alors persister à s'interroger sur « où », rechercher toujours le lieu ?[74]

Sans lieu, pas de chemin. Reste la quête qui, dépourvue de but, s'apparente davantage à une errance sans fin. La voie du nouveau nomade n'est pas un dévoilement caractéristique du chemin pèlerin; elle est définie par le manque, par un horizon qui, sans cesse repoussé, voile le connaissable[75]. Paradoxalement donc, tandis que l'Au-delà recherché jadis par les pèlerins paraît concret et atteignable – pensons aux croisades qui ont évolué parallèlement au pèlerinage, ou à la colonisation du Nouveau Monde –, il est en même temps de

---

[69] *Ibid.*, p. 377.

[70] *Ibid.,* p. 36.

[71] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit,* p. 471.

[72] Voir Henry David Thoreau « The Maine Woods. Ktaadn. », *The writings of Henry David Thoreau*, Cambridge, The Riverside Press, p. 79: « the solid earth! the actual world! the common sense! Contact! Contact! *Who* are we? *where* are we? ». Ma traduction. L'auteur souligne.

[73] Georges-Hubert de Radkowski, *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme*, Paris, PUF, 2002, Annexe IV : « Nous les nomades ? », p. 149.

[74] *Ibid.*, p. 150.

[75] *Ibid.*, p. 155.

l'ordre du fantasme qui abolit la transcendance et le temps long, en transformant la mobilité *orientée* en un désir de décentrement et d'extase constants, en une recherche de *piste* et de *prise* sur le monde[76].

Le nomadisme connaît un regain d'intérêt dans la sphère intellectuelle en même temps que le pèlerinage, à savoir dans la seconde moitié du XX^e^ siècle, peu après la naissance de la phénoménologie. Cela n'est pas anodin : Deleuze et Guattari publient *Mille plateaux* en 1980, tandis qu'*Image and Pilgrimage in Christian Culture* d'Edith et Victor Turner paraît en 1978, ouvrage qui marque l'origine des études pèlerines[77]. Ainsi, alors que l'on s'interroge sur notre mobilité en nous comparant aux nomades, le pèlerinage ressurgit en tant que quête du sens et pratique de transformation dans un monde désormais séculier. Depuis, il est analysé de manière transdisciplinaire et dans toute la richesse de ses manifestations : bien qu'associé à l'anthropologie et à la religion, il ne s'y réduit pas, car peut être aussi conçu comme un dispositif narratif ou un rapport à la géographie. Cela le rapproche du nomadisme : en effet, l'intérêt porté pour ces deux formes de déplacement ne relève-t-il pas du *tournant spatial* à partir duquel l'on ne considère plus l'espace comme un simple décor préexistant notre pratique, mais comme notre *production*[78]? Qui plus est, l'ouverture du pèlerinage sur le nomadisme ne serait-elle pas précisément un remède à la déformation que connaissent l'un et l'autre?

1.3 La vocation pèlerine et l'esprit nomade

Saint Augustin, dans *De doctrina christiana*[79], distingue deux façons de voyager : user du chemin pour parvenir à la destination ou prendre plaisir au transport. En ce sens, si le chrétien, s'étant éloigné de Dieu, souhaite revenir à la Maison du Père, il ne peut pas s'attarder sur les choses de ce monde, au risque de se laisser séduire par cette terre où il est étranger et de perdre de vue le but de son voyage. Par conséquent, il doit suivre un *droit chemin* sans en bifurquer et faire face à différentes épreuves et doutes qui peuvent nuire à son retour à la Patrie céleste. Appelons *vocation pèlerine* cet état d'exil et de nostalgie après un ailleurs perdu, dont le cheminement vers un sanctuaire abritant les reliques d'un saint est une miniature.

Andrew Greeley qualifie l'imagination catholique de *sacramentelle* au sens où elle cherche à relier, en des objets ou en des moments, l'immanence et la transcendance : c'est « une forêt tropicale verdoyante de

---

[76] *Ibid.*, p. 152.

[77] C'est ainsi que le considère Éric Laliberté dans *L'énonciation pèlerine du sujet de Compostelle, op. cit.* p. 7-82 (voir le chapitre 1 pour un riche portrait des différents ouvrages fondateurs qui marquent les « temps » des études pèlerines).

[78] Cette production peut passer notamment par la façon dont l'espace est pratiqué, conçu et imaginé. Ce sont là les grandes lignes ce qu'Henri Lefebvre expose dans *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 [1974].

[79] Cette réflexion est menée dans le chapitre 3 et 4 du livre I *De doctrina christiana*. Cette distinction est citée dans Alain Michel (éd.), *Théologiens et mystiques du Moyen Âge. Poétique de Dieu,* Paris, Gallimard, 1997, p. 97.

métaphores »[80]. Celles-ci cherchent précisément à *établir une relation* entre ici-bas et l'Au-delà. Il n'est donc pas anodin que le pèlerinage soit une *méta-phore* de la vie humaine : le chemin transporte, traduisant une méthode qui consiste à révéler la présence divine dans le monde et dans la vie. Ce procédé, fondamental pour le christianisme et pour la vocation pèlerine, s'apparente au néoplatonisme médiéval, selon lequel la réalité tangible renvoie aux formes parfaites, mais ne s'y réduit pas. Comme l'écrit Karol Tarnowski,

> [l]a métaphorisation de la pensée [est aussi] une expression fondamentale de la « métaphysique dans l'homme », qui lit ce qui est donné comme *signes* de ce qui est Autre. […] [C'est] le mouvement même de la métaphysique, qui recherche ce qui est « au-delà », ce qui est « vraiment », « tout à fait autrement » […]. Mais sentant *la plénitude du sens* dans cet « au-delà », [la métaphorisation] traque ses réflexions dans les « situations métaphoriques » qu'elle rencontre en chemin et dans lesquelles elle dépose et *exprime* provisoirement son intention, demeurant solidaire du génie du *logos* dans toute son ambiguïté.[81]

Le voyage géographique du pèlerin peut être achevé ; or le pèlerinage de vie humaine dont ce premier est une miniature ne peut pas l'être autrement que par la mort. Ne serait-il pas alors possible d'interpréter la *peregrinatio autrement*, de l'investir du sens d'un autre parcours structuré qu'est le nomadisme et de la comprendre, pourrions-nous dire en termes chrétiens, comme une tentative d'habiter ici-bas *selon* le Royaume céleste ? La sortie de l'exil serait par conséquent possible par le moyen de l'habiter et non par le passage vers l'Au-delà ; le parcours circulaire serait préféré au *droit chemin* et la rencontre avec autrui à l'accomplissement de la quête par l'union avec le Tout-Autre. Appelons cette interprétation *esprit nomade*. Ce terme apparaît dans l'ouvrage éponyme de Kenneth White, renvoyant à la fois à la façon de vivre des tribus nomades, c'est-à-dire à leur rapport sensible à la géographie du monde, et à une posture intellectuelle de celui qui va vers le monde du dehors, loin des chemins battus de la pensée occidentale. Pour White, le mot « *nomade* » désigne « un mouvement qui s'amorce vers un nouvel espace »[82]. Plus loin dans la préface, il écrit que le nomade est celui qui prend son départ dans « cette situation extrême » qu'est la mort de Dieu constatée par Nietzsche et la mort de l'Homme annoncée par Foucault, et qui, « contournant le domaine des sous-dieux et des sur-hommes, traversant le neutre, s'aventure dans un champ de forces inédit, le long de plages insolites ». Le nomade, continue-t-il, « ne va pas quelque part, surtout en droite ligne, [mais] il évolue dans un espace et *il revient souvent sur les mêmes pistes*, *les éclairant* […] *de nouvelles lumières* »[83].

Rosi Braidotti, associant pour sa part le nomadisme à la postmodernité et même au posthumanisme, prône *la subjectivité nomade* : celle-ci, reposant sur l'interconnectivité et défiant le mode de pensée binaire

---

[80] Andrew Greeley, *The Catholic Imagination*, Berkley, University of California Press, 2000, p. 9.

[81] Karol Tarnowski, *Pragnienie metafizyczne*, Kraków, Znak, 2017, p. 208-209. Ma traduction. L'auteur souligne.

[82] Kenneth White, *L'esprit nomade,* Paris, Grasset, 1987, p. 10. L'auteur souligne.

[83] *Ibid.*, p. 12. Je souligne.

caractéristique de l'Occident, déstabilise les structures conventionnelles de la *doxa* et remet en question toute entité figée ou monolithique. Jeu dans le langage, déchiffrement, déconstruction ainsi que dévoilement figurent parmi ses stratégies. « Tous les nomades ne sont pas des globe-trotteurs ; certains des plus grands voyages peuvent se faire sans même quitter son lieu de vie. C'est la subversion des conventions établies et la prise de conscience qui définissent l'état nomade, et non le simple fait de voyager », écrit-elle[84]. Pour Isabelle Miron, qui s'inspire aussi du nomadisme sans forcément le mettre en rapport avec la façon de vivre des nomades, l'*état nomade,* en tant que vision non-dualiste, critiquant le constructivisme postmoderne ainsi que la *Grande Fiction* qui sépare le sujet du dehors, repose sur *la reliance*, selon laquelle le sens naît de la relation, ce qui revient chez l'humain au rapport entre l'esprit, le corps et le monde[85].

Je n'ignore ni le nomadisme traditionnel décrit plus tôt, tantôt effacé, tantôt forcé par notre société sédentaire, dont la mobilité est néanmoins paradoxalement un mot d'ordre[86], ni le champ transdisciplinaire de la géopoétique ouvert par Kenneth White, exprimant le rapport expérientiel à la terre et ouvrant ainsi l'esprit au dehors[87], ou l'interprétation postmoderne du nomade à travers les concepts de flux et de multiplicité, telle que théorisée par Braidotti. J'emploie néanmoins *l'esprit nomade* en tant qu'interprétation possible de la *peregrinatio* médiévale transformée par le phénomène pèlerin actuel. En effet, le *sens* du pèlerinage, renvoyant à la mise en mouvement de l'être ainsi qu'à la mise en lien avec l'Autre-que-Soi, rapproche de nos jours cette pratique du mode de vie et du rapport au monde des tribus nomades. Au sens figuré et dans le cadre de la poétique pèlerine, ce terme désigne le fait de parcourir l'héritage du christianisme occidental tel que véhiculé par le pèlerinage, dont Compostelle est le paradigme, en vue d'en assurer la filiation par le moyen de la reconfiguration et de l'emploi de ses topoï au second degré. Ne pouvons-nous donc pas voir *l'esprit nomade* comme une autre facette de la *peregrinatio*, notamment lorsqu'on s'appuie sur le modèle de Compostelle qui a su, comme l'écrit Adeline Rucquoi, « tout au long de son histoire, offrir aux pèlerins des éléments nouveaux »[88]? En ce sens, *l'esprit nomade* ne renvoie pas seulement à une façon de parcourir l'espace : il s'agit de revenir au passé et de le subjectiver, de trouver des nouvelles corrélations et de dériver vers des ailleurs possibles. Alors que la *peregrinatio*, telle que comprise par la vocation pèlerine, présente

[84] Rosi Braidotti. Voir « Writing as a Nomadic Subject », *Comparative Critical Studies*, vol. 11, no. 2–3, 2014, p. 182.

[85] Isabelle Miron, *L'état nomade*, Montréal, L'instant même, coll. « Exploratoire », 2020. Le concept de *reliance* est également au cœur de la *pensée complexe* d'Edgar Morin (*Introduction à la pensée complexe*, Paris, Points, 2014). Georges Amar l'emploie dans le contexte de la mobilité contemporaine en tant que celle-ci, créatrice de liens, se distingue du simple transport (*Homo mobilis. Une civilisation du mouvement*, Limoges, FYP, 2016).

[86] Pensons également à ces nomades qui vivent durant toute l'année dans leurs roulottes, comme le décrit Jessica Bruder dans *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century,* NYC, W. Norton and Company, 2017.

[87] En ce sens, la poétique – celle du monde même –, libérée d'idées figées, est *formation et dynamique fondamentales*. Voir Kenneth White, *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 11-12.

[88] Adeline Rucquoi, *Mille fois à Compostelle, op. cit.*, p. 10

le monde comme espace de pérégrination en vue d'atteindre l'habitation et le repos dans la Maison du Père, son interprétation par *l'esprit nomade* repose avant tout sur le rapport entre le sujet et le monde qui relève de la rencontre et de l'habiter. Ceci empêche à la fois la réduction du pèlerinage à la doctrine morale du *droit chemin*, à un progrès moderne vers un au-delà atteignable, ou à une quête d'accomplissement de soi, et le nomadisme de son association à la mobilité perpétuelle telle que celle prônée par les *digital nomads* qui, en courant à la fois le monde réel et virtuel, souffrent néanmoins du manque d'ancrage.

Au lieu de tendre vers l'Au-delà et la transfiguration espérée, *la vocation pèlerine* en tant qu'elle s'ouvre à *l'esprit nomade* rend possible la sortie de l'exil dans ce monde par le fait de le parcourir *selon* le Royaume céleste, le cheminement devenant dès lors une perfectibilité qui, infinie, n'attend pas son accomplissement d'un ailleurs, mais permet de *se faire un territoire*. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari, c'est précisément la fonction de la ritournelle qui, en fixant « un point fragile » à l'intérieur du chaos qui est « un immense trou noir », pour en faire « un chez soi » et par la suite pourvoir ce dernier des lignes de fuite qui nous propulsent vers d'autres territoires[89]. C'est ainsi précisément que la tradition chrétienne, telle que véhiculée par le Chemin de Compostelle, se trouve *nomadisée* : cela n'implique pas une rupture avec le passé, mais la reconfiguration de ce territoire par le fait de le parcourir, de le réinterpréter et de l'ouvrir à des ailleurs possibles. Il cesse alors d'être un monument ou une origine figée et devient une relecture, une réécriture constante. Si, dans le contexte du pèlerinage vers des lieux saints, le sanctuaire peut être conçu comme un véritable espace de négociation entre le pèlerin porteur d'intention et Dieu, le nomade s'approprie le sacré *en le contestant*[90]. Pour employer les termes de Deleuze et Guattari, la *nomadisation* introduit du *lisse* dans du *strié*, c'est-à-dire défige l'ordre et met le sens en mouvement, car « […] dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points : on va d'un point à un autre. Dans le *lisse*, c'est l'inverse : les points sont subordonnés au trajet » […][91]. Il en va de même pour l'habitation.

1.3.1 Une poétique en transformation

Dans le contexte de la création littéraire, le point vers lequel tend *la vocation pèlerine*, figuré par l'Au-delà, à savoir le paradis perdu, se trouve aujourd'hui disséminée dans la narration. *L'esprit nomade* ne rejette pas le passé, mais invite à y revenir, à circuler parmi les topoï du christianisme, considérés comme *reliques du*

[89] Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 383.

[90] Je fais ici référence au titre de l'ouvrage dirigé par John Eade et Michael J. Sallnow, *Contesting the Sacred: the Anthropology of Christian Pilgrimage,* Champaign, University of Illinois Press, 1991, dont les auteurs appellent à dériver de la terminologie des Turner, jugée trop structuraliste et idéaliste. Si le pèlerinage – somme toute associé à la « croisade intérieure » en Occident – se libère des dominantes, il devient une entreprise véritablement *personnelle.*

[91] *Ibid.*, p. 597.

sacré afin de les relire et de les réécrire. L'espace conçu comme un vide à combler — soit par la mobilité perpétuelle, soit par l'établissement dans des lieux — devient ainsi un *itinéraire.* Le sacré n'est dès lors pas un but à atteindre, mais une relation à nouer, cette capacité à *faire lien* renvoyant à l'étymologie polysémique du terme « religion » : en effet, « *religare* » consiste à « relier », « *religere* » veut dire « rassembler à nouveau », tandis que « *relegere* » se traduit par « relire » ou par « prêter attention ». À la lumière de cette véritable méthode, la question qui se pose est la suivante : que reste-t-il de la quête du sacré et comment, par la pratique du jeu avec la tradition, la vocation pèlerine s'ouvre-t-elle à l'esprit nomade ?

1.4 Les topoï de Compostelle

Ce que je nomme poétique pèlerine est l'expression, explicite ou implicite, du Chemin de Compostelle conçu comme un territoire à la fois géographique et symbolique, car « il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu'il y a expressivité du rythme »[92]. En d'autres mots, le pèlerinage à Saint-Jacques ne relie pas deux points, mais constitue un espace que l'on peut habiter par la marche, ou par l'écriture, s'appropriant ainsi l'héritage chrétien qu'il véhicule.

Ce territoire s'exprime sous forme de poétique qui se compose de cinq principaux topoï structurant la présente thèse, chacun d'eux étant illustré par une œuvre du corpus: la Voie lactée signifie le chemin des origines; la topographie du chemin est composée des miracles et des légendes; le *Finis terrae* symbolise à la fois la fin et la régénération; la rencontre avec le Tout-Autre, ou avec autrui, est le sens du pèlerinage; enfin, ce dernier se présente comme une quête de l'Au-delà, c'est-à-dire une fuite du temps quotidien vers une forme d'éternité. Bien que la poétique en question se déploie à travers les chapitres de cette thèse par analogie aux éléments de la marche pèlerine se développant de façon linéaire dans la géographie du Chemin de Compostelle, elle se présente en réalité sous forme de spirale qui caractérise, selon Michel Maffesoli, « le mieux le retour du nomade : des choses qui reviennent, mais pas au même niveau »[93].

Nous pourrions en effet comparer le pèlerinage à un labyrinthe en forme de spirale, à l'instar de ceux qui se trouvent dans les cathédrales de Chartres et d'Amiens. Selon Kenneth White, ce sont des figures de prédilection du nomade[94]. La spirale rappelle également le triskèle, symbole celtique encore présent en

[92] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 387.

[93] Michel Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde, 2006, p. 12.

[94] Kenneth White, *L'esprit nomade, op. cit.,* p. 49.

Galice[95]. Symbolisant une communion entre le fini et l'infini, elle implique un retour au passé *et* une ouverture sur l'avenir. Elle permet au sujet de suivre *une seule ligne* jusqu'à son cœur pour se retrouver. Le *dédale*, inversement, est un espace de perdition dont le sujet cherche une issue. Pour Bertrand Gervais, la ligne continue – essence du texte – doit être brisée afin de permettre sa narrativisation[96]. Tim Ingold, quant à lui, considère qu'elle représente la modernité, tandis que sa brisure est emblématique de la postmodernité[97].

Dans son ouvrage sur l'encyclopédie, Umberto Eco rappelle qu'il existe un troisième type de labyrinthe, à savoir *le rhizome* qui, composé de ramifications infinies, n'a ni centre ni issue. Comme il le spécifie, « toute section locale du rhizome peut être représentée comme un arbre, à condition de savoir qu'il s'agit d'une feinte pour des raisons de commodité provisoire »; il apparaît ainsi comme un arbre ouvert et relié à d'autres arbres : c'est une structure à laquelle on ajoute « des couloirs infinis connectant ses nœuds »[98]. Le rhizome ne peut pas être simplement interconnecté, mais doit être constitué de liens et de rencontres qui condensent le sens et le rendent *relié et reliant,* c'est-à-dire reposant sur les échos et les répétitions.

La poétique pèlerine, que nous pouvons présenter précisément sous forme de labyrinthe, s'apparente donc à un espace-temps de la rencontre, composé de la topographie légendaire, à l'intérieur duquel le sujet se laisse guider par la Voie lactée vers son origine et chemine vers la fin, dans le désir de parvenir au-delà du *Finis terrae*. Ces cinq topoï, que je présenterai brièvement ci-dessous, sont développées dans chacun des chapitres de cette thèse et illustrée par l'analyse du corpus choisi qui témoigne de leurs transformations.

1.4.1 La Voie lactée

Il est rapporté que l'empereur Charlemagne – figure indissociable de légende de Compostelle – eut une nuit un songe lors duquel saint Jacques lui indiqua, par la Voie lactée[99], le chemin vers l'Espagne. Ainsi,

> [à] partir de la fin du XIe siècle, les pèlerins de Compostelle surent qu'ils suivaient en fait les traces d'un pèlerin bien plus illustre qu'eux : l'empereur Charlemagne en personne, qui les avait précédés sur le chemin avec une armée entière. Charlemagne, leur disait-on, regardait la nuit un chemin d'étoiles s'étendant dans le ciel de la mer de Frise jusqu'en Galice et se demandait ce que cela signifiait. Une nuit

[95] Du grec « τρισκελης/*triskelês* », ce symbole représente trois jambes ou trois spirales entrecroisées. Sa signification dépend des cultures dans lesquelles il apparaît. Retenons ici qu'il s'agit d'une trinité s'inscrivant dans un cercle.

[96] Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence,* II, Montréal, Le Quartanier, coll. « Logiques de l'imaginaire », 2008, p. 13.

[97] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes,* trad. Sophie Renaut, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011, p. 218.

[98] Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe : études historiques sur le signe et l'interprétation,* trad. Hélène Sauvage, Paris, Grasset, 2010, p. 75-76.

[99] J'emploierai une majuscule en raison de la réalité mythique représentée par la Voie lactée.

> lui apparut un splendide chevalier qui lui révéla être l'apôtre Jacques, le disciple du Christ, et lui dit qu'il avait été choisi pour préparer son chemin et libérer sa terre.[100]

La Voie lactée est dès lors présentée comme reflet céleste du pèlerinage. Cette vision, répandue dans les croyances folkloriques et que l'on retrouve dans nombre de textes littéraires, est possiblement due à la légende fondatrice de Compostelle, dont l'étymologie était jadis expliquée à travers la jonction des deux noms, *Campus* et *Stellae*, ce qui donnait *Le Champ de l'Étoile*[101]. Selon une autre hypothèse, ésotérique[102], la route vers le tombeau de l'apôtre est ancestrale et préchrétienne, suivant la trajectoire du soleil, c'est-à-dire allant vers le couchant – autrement dit, la fin –, celle-ci étant indiquée précisément par la Voie lactée[103]. Il semble nécessaire de superposer ces deux interprétations. La première est catholique : elle considère le pèlerinage comme une vénération des reliques de l'apôtre, mais aussi comme une métaphore de la vie d'un chrétien. La seconde est davantage gnostique : elle interprète le pèlerinage en tant qu'initiation à la connaissance du divin et de soi-même à travers une spatialisation, au moyen de la marche, du temps mythique représenté par les astres. Selon ce double imaginaire, la Voie lactée mène le sujet vers la fin *et* vers l'origine : en effet, « […] grand rassemblement des âmes en route pour la Galice, [elle] est le meilleur guide du pèlerin de Saint-Jacques, qui n'a qu'à suivre ce chemin d'étoiles pour aboutir à bon port »[104].

1.4.2 La topographie légendaire

Le pèlerinage, s'il est un parcours allégorique suivant l'ordre céleste, traverse néanmoins un territoire géographique parsemé de lieux signifiants et de miracles qui, tels des « rayons » de la réalité transcendantale, transpercent l'immanence du cheminement pèlerin. Ces légendes qui composent le territoire de Compostelle sont échangées, de pair avec d'autres histoires, dans les auberges, décrites dans le *Guide du pèlerin* comme « des lieux sacrés, des maisons de Dieu pour le réconfort des saints pèlerins, le repos des miséreux, le réconfort des malades, le salut des morts et l'aide aux vivants »[105]. En même temps, le pape Calixte II met

---

[100] Adeline Rucquoi, *Mille fois à Compostelle, op. cit.*, p. 240-241.

[101] Il est d'ailleurs à noter que si la tradition populaire associe ce nom au Champ de l'Étoile, une autre étymologie latine est relevée de nos jours : « *compositum tellus* », qui se traduit par « terre remuée » ou « cimetière ».

[102] Alphonse Dupront (dir.), *La quête du sacré, op. cit.*, p. 122.

[103] À ce propos, voir Louis Charpentier, *Les Jacques et le mystère de Compostelle*, Paris, Robert Laffont, « Les énigmes de l'univers », 1971. Selon l'auteur, le Chemin est tracé par deux trainées d'étoiles, près du 42e parallèle nord.

[104] Denise Péricard-Méa, « Saint Jacques intercesseur des morts ? », *À réveiller les morts*, dir. D. Alexandre-Bidon et C. Treffort, Lyon, Presses Universitaires, 1993, p. 174. Comme le postule par ailleurs Denise Péricard-Méa, le sacrement de l'extrême-onction est associé à Jacques le Majeur – représenté parfois avec un épître dans une main –, ce qui expliquerait son rôle en tant que psychopompe transportant les âmes vers l'Au-delà.

[105] Aimery Picaud, « Guide du pèlerin de Saint-Jacques-de-Compostelle (vers 1140), traduit du latin par Jeanne Vieillard, 1938, dans Antoine de Baecque, *Les voix de Compostelle, op. cit.,* p. 43.

en garde contre « des mauvais aubergistes qui trompent les pèlerins de multiples escroqueries »[106]. Il énumère d'autres malversations dont il faut se méfier en pèlerinage afin que celui-ci ne perde pas sa dimension religieuse. L'auberge est donc un lieu de partage et de tous les dangers, car l'entreprise pèlerine est sainte, « céleste » : le marcheur s'adonne à une herméneutique de l'espace qui consiste à *lire son parcours* afin de se rendre semblable au Christ et, *à travers cette imitation*, parvenir jusqu'à la Patrie dont il est exilé ; il s'agit d'interpréter la *topographie légendaire* qui, composée des lieux qui témoignent des miracles et du passé mythique, établit une relation verticale entre l'Au-delà et le chemin du pèlerin, afin que celui-ci puisse reconnaître Dieu par la contemplation de la Création, soit par analogie[107]. Selon Piotr Roszak,

> […] lorsque nous réfléchissons à l'approche chrétienne de l'espace, nous le percevons non pas comme un emprisonnement, mais comme une introduction de personnes dans des relations. L'accent mis dans la théologie du pèlerinage sur la valeur de l'espace, sur la présence physique dans le lieu des apparitions, par exemple, constitue une *restauration de la relation* […].[108]

Le pèlerinage est donc *relationnel*: étant donné que le christianisme est une religion incarnée et que le rapport à Dieu est personnel, un saint voyage consiste à *entrer en relation* avec le lieu et avec son prochain. L'un porte le sceau du Créateur, qui se manifeste par des miracles, l'autre incarne la condition humaine.

1.4.3 Le *Finis terrae*

Le pèlerinage est également une invitation à se dépasser : dans la souffrance de la marche, mais aussi au sens symbolique, selon le mythe du *nec plus ultra* qui, incarné par la géographie même du Chemin de Compostelle menant jusqu'au Bout du Monde, devient le mythe du *plus ultra*. Selon Dupront, c'est une

> [a]venture, épreuve et mesure de soi ; marginalisation par la route et découverte d'une façon de vivre « autre » ; dépouillement et sublimation dans une démarche qui paraît sans fin vers plus grand et plus lointain, ce plus lointain toujours mystérieux, imaginairement fascinant et, selon le vieil adage, chargé de vulnérabilité ; démarche cosmique d'aller jusqu'au bout du monde, le tout pour atteindre à un

[106] *Livre de saint Jacques,* Livre Premier, ch. XVII, dans Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle, op. cit*., p. 367.

[107] Voir Hans Urs von Balthasar, *Chwała: Estetyka teologiczna* [*La Croix et la Gloire : Esthétique théologique*], *Metafizyka*, t. 2 : *Nowożytność*, « Ćwiczenie się w analogii », p. 203. L'analogie de l'être – *analogia entis* – est une voie de connaissance de Dieu selon la connaissance de Sa création. Balthasar cite notamment Nicolas de Cues qui, pour sa part, s'est inspiré des philosophes grecs tels que Plotin. Cependant, et contrairement au panthéisme, si Dieu selon la pensée chrétienne se manifeste dans le monde – étant, si l'on peut dire, « une spirale » de l'infini qui s'est volontairement « déroulée » – il ne peut pas entièrement s'y immerger. La transcendance doit demeurer *autre* : Dieu est donc présent dans la Création comme, si l'on peut dire, le potier l'est dans un pot.

[108] Piotr Roszak, « Sacred and Space in Post-Secular Pilgrimage: The Camino de Santiago and Relational Model of the Sacred », *International Journal of Religious Tourism and Pilgrimage:* Vol. 7, Iss. 5, Art. 5, 2019, p. 35. Ma traduction. Je souligne.

> éclatement de soi et découvrir quelque peu de cet essentiel qu'occulte d'une claustration grandissante la quotidienneté des travaux et des jours […].[109]

Comme l'explique Dupront, l'espace que vivent les pèlerins médiévaux est « exaltation de la gloire de Dieu, et ce qui est inscrit dans le ciel – signe magnifiant de Dieu. Aussi suivre l'astre en son déclin est-il [synonyme de] lecture de l'ordre divin et de communion ou de soumission à celui-ci. L'ouest devient alors *l'Occident*[110] ». Nous pouvons dire que ce chemin suivant le soleil jusqu'à l'Atlantique incarne la trajectoire de l'Occident[111] qui se dirige vers sa propre fin, c'est-à-dire vers l'Ouest, vers le couchant. Comme le note Rucquoi, « Compostelle se trouve au bout de la terre, à l'occident du monde connu. Le pèlerin qui se dirige vers le sanctuaire parcourt ainsi chaque jour un "pèlerinage de vie humaine", du levant vers le couchant, de l'aube au crépuscule, de la vie à la mort. La mort, c'est-à-dire pour le pèlerin la naissance à une vie meilleure, à la vie éternelle »[112]. Le Chemin de Compostelle est donc le modèle du récit occidental, le *Finis terrae* jouant le rôle d'une limite *et* d'un appel à poursuivre le pèlerinage. En effet, si jadis l'on croyait l'Espagne immobilisée par les colonnes d'Hercule, situées au détroit de Gibraltar[113], depuis qu'elle est soumise à cette « autre colonne » qu'est saint Jacques[114], les pèlerins sont invités à aller au-delà du Bout du Monde.

1.4.4 Rencontrer l'Autre

Cette situation géographique du sanctuaire, perçu dans les croyances ésotériques comme un lieu tellurique, se manifeste également par l'omniprésence de la coquille de saint Jacques. Gaston Bachelard n'écrit-il pas d'ailleurs que voyager est une manière de « sortir de notre coquille »[115]? Au Moyen Âge, écrit Gicquel,

> [l]es pèlerins les fixent au retour du tombeau de saint Jacques à leurs capes en l'honneur de l'apôtre, comme en son souvenir, et les rapportent avec grande joie chez eux en signe de leur long périple. Les

[109] Alphonse Dupront (dir.), *La quête du sacré : Saint-Jacques de Compostelle, op. cit.*, p. 202

[110] *Ibid.*, p. 229.

[111] Thierry Hentsch*, Raconter et mourir. Aux sources de l'imaginaire occidental,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 13. J'emploie le terme de l'Occident pour désigner la société dont l'Europe est le berceau, celle-ci étant façonnée notamment par les cultures grecques, romaines et chrétiennes.

[112] Adeline Rucquoi, *Mille fois à Compostelle, op. cit.*, p. 113-114.

[113] C'est là où échouent Ulysse et ses compagnons, poussant dans leur voyage toujours plus à l'Ouest. J'ai par ailleurs consacré un article au pèlerinage vers l'Ouest devenant le pèlerinage maritime à travers l'Atlantique chez Carpentier et Claudel : « Saint Jacques aux Amériques, ou Compostelle déterritorialisée », *Ad Limina,* XIV, 2023.

[114] Pape Calixte II, « Bienfaits de Saint-Jacques » (vers 1120/1140), traduit du latin par Ludwig Pfandl, *Revue hispanique*, 48, 1920, dans Antoine de Baecque, *Les voix de Compostelle, op. cit*., p. 25.

[115] Rappelé par Paul Zumthor dans *La mesure du monde, op. cit.,* p. 167.

> deux carapaces du coquillage représentent les deux préceptes de l'amour du prochain par lesquels celui qui les porte doit conforter sa vie, à savoir aimer Dieu plus que tout et le prochain comme soi-même.[116]

Ainsi les « rayons » de la coquille de Saint-Jacques, qui continue à être portée par les pèlerins en tant que signe de reconnaissance, de communauté et de charité, symbolisent notamment la rencontre avec le Tout-Autre. Gicquel nous rappelle que lors des sacrifices païens, les vases qui servaient aux libations pouvant avoir la forme de « conque, liée dans l'imagerie antique à la naissance d'Aphrodite, évoque aussi l'organe de la génération et l'amour »[117]. En plus d'évoquer la fécondité de la mer, « elle préserve de la sorcellerie, de mauvais sorts et de maladies. On place des coquilles au côté des dépouilles mortelles […] ; elles sont offrandes mortuaires, symboles de la tombe qui enveloppe les corps, symboles aussi de la barque-nacelle qui mène vers l'Au-delà, symboles enfin de la résurrection »[118]. Cette symbolique de la régénération, passée avec saint Jacques dans l'art chrétien, demeure très présente en Galice, car pour les Romains et les Celtes, écrit Georgiana Goddard-King, « la *Tierra de Santiago* était le Pays des Morts »[119]. C'est dans un labyrinthe de la mort que s'aventure donc le pèlerin, en espérant la résurrection et l'union avec Dieu – la *co-naissance* – dans le paradis. Ce parcours est, à l'âge actuel, à la fois centrifuge et centripète, car menant le sujet vers autrui et vers lui-même. Or la rencontre du Tout-Autre devient aujourd'hui avant tout celle d'autrui. Ce dernier continue néanmoins à transporter le sujet *au-delà* du Même car, comme le souligne Agata Bielik-Robson, en s'appuyant sur l'éthique lévinassienne, l'épiphanie du visage est *signe* de Dieu se situant *derrière* l'autre humain, qui ne constitue pas une révélation de lui-même, mais ouvre le sujet au *sacrum*[120]. Ce transport passe par le *kairos,* qui désigne un moment opportun et crucial, se manifestant dans l'entrecroisement du *chronos*, temps chronologique et linéaire, avec l'*aiôn*, éternité circulaire[121]. Les rayons de la coquille mènent ainsi le pèlerin à l'extérieur de lui-même, en l'ouvrant à ce qui le dépasse.

1.4.5 Vers l'Au-delà

En tant que métaphore de la vie, le pèlerinage chrétien est un passage de la Terre vers le Ciel : le cheminement vers cette destination ultime, figuré en miniature par un voyage géographique vers un

---

[116] Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle, op. cit.,* p. 361.

[117] *Ibid.*, p. 172.

[118] Denise Péricard-Méa et Louis Mollaret, *Dictionnaire de saint Jacques et de Compostelle,* Éditions Jean Paul Gisserot, coll. « Les dictionnaires Gisserot », 2012, p. 49.

[119] Georgiana Goddard King, *The Way of Saint James,* t. III, New York/London, G. P. Putnam's Sons, 1920, p. 301. Ma traduction.

[120] Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność, op. cit.,* p. 245-246.

[121] Le *kairos* introduit donc une rupture. Il ouvre « sur l'instant et l'inattendu, mais aussi sur l'occasion à saisir, le moment favorable, l'instant décisif ». François Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le Temps*, *op. cit.,* p. 35.

sanctuaire, est un retour d'exil de la Maison du Père. En ce sens, le but constitue l'origine du parcours pèlerin qui, nécessairement eschatologique, mène ce dernier *au-delà* du monde d'ici-bas. Étant donné que cette voie, que seule la mort peut accomplir, demeure inachevée lors de la vie terrestre, la fonction du pèlerinage est, comme celle de tout rite, de rapprocher le temps mythique de la sphère de la vie et de l'action[122]. C'est par la séparation entre le monde et le sacré que le mythe, tout comme le symbole, « […] unit, permettant à la Transcendance sacrale d'habiter les choses et aidant ainsi le sujet à participer à la Transcendance. Une cristallisation particulière et particulièrement importante de cette fonction "incarnée" du symbole est l'idée du *sacrement,* […] exprimé dans le langage des symboles »[123]. *Symbállein* ne veut-il pas dire en grec « rassembler » ? N'est-ce pas précisément la tâche des rituels qui, comme le rappelle Byung-Chul Han, « rassemblent les gens et produisent une alliance, une globalité, une communauté »[124] ?

Dans la spiritualité contemporaine du *Camino*, ce pèlerinage n'a ni début ni fin, s'articulant *autour* d'un tombeau qui est *à la fois* plein et vide. Selon Marie Mauron, ce paradoxe inspire non à *accomplir*, mais à *(re)écrire* et à recréer : « ce qui l'habite, ce grand vide, c'est l'absolu que ces brasiers de foi et d'amour ont créé, comme Dieu créa de rien, de son amour, le monde. Si les os réels de saint Jacques étaient là, leur poussière auguste serait limitée et finie. Dans l'intemporel elle s'agrandit aux dimensions sans limite », écrit-elle[125]. C'est ainsi que, de la même manière que nous passons, dans l'expression contemporaine du pèlerinage, de la relation à Tout-Autre à la rencontre d'autrui, les rituels, qu'ils soient de l'ordre de croyance ou de création, permettent de relayer le désir de l'Au-delà, en rendant encore possible l'accès au sacré.

1.5 Filiation littéraire

L'expression de la poétique pèlerine dans l'écriture hérite des genres tels que l'épopée, le roman de chevalerie, la *novela picaresca* ainsi que le *Bildungsroman*. Elle emprunte aussi aux techniques postmodernes, que sont, entre autres, la parodie, l'intertextualité et la fragmentation : les topoï du passé persistent ainsi sous des formes nouvelles. À l'époque où le refus des *grands récits,* dont le pèlerinage, s'accompagne parfois d'un rejet total de l'Histoire – notamment occidentale –, présentée comme un poids non nécessaire[126], nous devons nous mettre en garde contre la déformation du passé et la négation de faits

[122] Paul Ricoeur, *Temps et récit,* t. III, *Le temps raconté,* Paris, Seuil, 1985, p. 156.

[123] *Ibid.,* p. 212. Ma traduction. L'auteur souligne.

[124] Byung-Chul Han, *La disparition des rituels*, *op. cit.*, p. 15.

[125] Marie Mauron, *Vers Saint-Jacques de Compostelle, op. cit.,* p. 188.

[126] Ceci est caractéristique notamment d'une partie radicale de la pensée décoloniale (non avec le pèlerinage de décolonisation) qui divise le monde entre les colonisés et les colonisés, idéalise dans un discours rousseauiste les

historiques pour, à la place, éclairer cet héritage de nouvelles lumières, l'investir de nouveaux discours. Si la nomadisation renvoie, au sens propre, au devenir nomade des sédentaires, ici elle signifie une autre mise en mouvement, opérée par le moyen de la réécriture: en ce sens, le nomade, tel qu'il opère à l'intérieur de la *peregrinatio*, déplace, dérègle et détourne. Selon Linda Hutcheon, « [l]e postmodernisme signale sa dépendance par son utilisation [*use*] du canon, mais révèle sa rébellion par l'abus [*abuse*] ironique qu'il en fait » [127]. L'ironie, dans ce contexte, marque une différence avec le passé et en même temps *établit un lien*. Il ne s'agit donc pas d'une transmission mécanique, mais d'une subjectivation, d'une transformation : *la filiation est tissée*. Tim Ingold invite à considérer la filiation non comme une ligne droite et verticale reliant un parent et un enfant, qui réduit chaque individu à un point fixe, mais comme une forme de corde tissée. « Chaque engendrement fait ainsi apparaître un nouveau fil. Mis au monde par parturition, celui-ci s'enroule ensuite avec les fils parents, poursuivant avec eux le chemin avant de filer de nouveaux fils lorsque les anciens viennent à expirer. La filiation, dès lors, est une ficelle faite de fils entrelacés », écrit-il[128]. Cela illustre parfaitement l'héritage de la littérature chrétienne, véhiculé par le Chemin de Compostelle, en tant qu'il demeure vivant et, réapproprié par les œuvres contemporaines, s'ouvre à des avenirs possibles.

1.5.1 Allégorie et épopée

La fiction pèlerine est imprégnée par l'allégorie, comme le montrent *Pèlerinage de vie humaine* [1330-1331] de Guillaume de Deguileville et *Le voyage du pèlerin* [1678] de John Bunyan, tous deux relatant le voyage vers une éternité figurée par la Cité céleste. Le pèlerinage, perçu comme une traversée d'épreuves et de tentations, un *droit chemin* de la conversion s'étendant entre l'état de péché et l'état de grâce, est employé pour narrativiser la vie chrétienne et en proposer un modèle. *Récits d'un pèlerin russe* [1865] en est un exemple *autre*, qui met en scène un homme qui marche à travers le monde sans « destination finale » : cette errance, au sens d'itinérance, est une prière qui le rapproche du sacré. Dans *Les contes de Canterbury* [1387-1400], le tombeau de Thomas Beckett n'est qu'un prétexte pour mettre en scène différents vices humains à travers des genres et des registres variés : en effet, l'œuvre de Geoffrey Chaucer, composée d'histoires qui s'entrelacent, est bien plus « terrestre » que les œuvres de Deguileville et de Bunyan, ce qui se manifeste dans sa polyphonie, son humour, ses observations sociales et sa dimension charnelle. Ces traits, en plus du paysage hautement allégorique et de l'état d'exil par lequel est présenté le sujet, sont caractéristiques de la poétique pèlerine et continuent à persister dans les œuvres contemporaines. Il en va de même pour l'héritage

premiers et nie tout apport positif de l'Occident à l'Histoire. Voir *Critique de la raison décoloniale. Sur une contre-révolution intellectuelle* (Collectif), trad. Mikaël Faujour et Pierre Madelin, Paris, L'échappée, coll. « Versus », 2024.

[127] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 2003, p. 30.

[128] Tim Ingold, *Le passé à venir*, trad. Cyril Le Roy, Paris, Seuil, 2025, p. 22.

de l'épopée: ce n'est pas un hasard si le mot « pèlerin » apparaît pour la première fois, en français, dans *La chanson de Roland*[129]. Dans la chanson de geste, le pèlerin tient le rôle de témoin et de pivot, assurant la « charpente structurelle » et permettant de « dénouer l'intrigue »[130]. Comme l'écrit Valérie Galent-Fasseur,

> [l]'imaginaire lié au pèlerin se fond parfaitement dans celui que véhicule la chanson de geste, qui fait de lui un pôle privilégié de son ancrage narratif. Si les chansons de geste cessent d'exister lorsque, avec les pèlerins, disparaît leur visée eschatologique et sociale, c'est qu'elles ne tirent leur unité générique ni de leurs diégèses ni de leurs thématiques.[131]

Dans l'épopée médiévale, la transcendance et le dogme chrétien – le pèlerinage étant une forme de « croisade intérieure » – résonnent dans chaque geste du sujet. Le pèlerin, note Galent-Fasseur, peut être un pieux chevalier ou un truand errant à travers le monde en quête d'une destination, *donc de salut* : il n'existe pas toujours une distinction entre pèlerinage expiatoire et errance, tous les deux étant précédés par l'exil. Comme dans *Girart de Roussillon, La Chevalerie Ogier de Danemarche* ou *Ami et Amile,* « [l]'errance constitue une étape préparatoire à celle du pèlerinage – pèlerinage au moins intérieur – au cours de laquelle le héros prend conscience de sa culpabilité »[132]. Dans *l'Entrée d'Espagne*, saint Jacques apparaît à l'empereur Charlemagne pour l'accuser d'avoir manqué le pèlerinage[133]. Ce dernier se présente par la suite comme « l'étalon qui permet de mesurer à la fois la gravité de la faute commise par le héros et le degré de culpabilité dont il a conscience »[134]. Le personnage doit abandonner l'errance et revenir sur le *droit chemin*.

Or dès la fin de l'épopée et la naissance du genre romanesque, le parcours du héros reste souvent inachevé. Comme l'écrit Péricard-Méa à propos du pèlerinage à Compostelle, le sanctuaire abritant les reliques de saint Jacques « […] fournit une bonne motivation au fait de partir, mais, dans les cas les plus marquants, le ou les héros n'arrivent pas jusqu'à Compostelle. Il advient en cours de route une péripétie grave qui, alors qu'il est déjà en terre d'Espagne, arrache le pèlerin à sa route et le projette dans un monde terrifiant »[135].

Le pèlerinage, et le chemin qui y mène, apparaissent dès lors comme un pré-texte, un outil romanesque servant à mettre le personnage en route et à lui faire vivre des aventures. Ce procédé, que l'on retrouve dans

---

[129] Valérie Galent-Fasseur, *L'épopée des pèlerins, op. cit.,* p. 15. *La Chanson de Roland,* éd. I. Short, vers 3684-3687.

[130] *Ibid.*, p. 99

[131] *Ibid.*, p. 242.

[132] *Ibid.,* p. 130.

[133] *Ibid.,* p. 93.

[134] *Ibid.,* p. 132.

[135] Denise Péricard-Méa, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge, op. cit.*, p. 24.

Les contes de Canterbury, correspond aussi au genre du roman de formation, qui met en scène les années formatrices d'un jeune homme. Le *Bildungsroman* suppose d'abord que « l'homme peut s'amender en se conformant au plan divin. La tradition humaniste opère ensuite une sécularisation de ce concept théologique : la notion s'individualise, s'intériorise et devient synonyme d'éducation de soi, de développement »[136]. Ceci donne, de nos jours, le *coming-of-age novel* ainsi que le *road novel* qui mettent en scène la transformation intérieure[137] d'un héros dont la quête consiste à (re)trouver le sens de la vie, souvent à travers un voyage.

1.5.2 Le *droit chemin*

Dans *Mimésis*, Erich Auerbach écrit que « l'Ancien Testament, dans la mesure où il s'occupe de l'histoire humaine, relève successivement de trois domaines : légende, narration historique et théologie interprétative de l'histoire »[138] ; contrairement à l'Odyssée, il laisse la place à l'inexprimé et dispose d'un arrière-plan qui appelle à l'interprétation[139]. Cela change avec les Évangiles qui, comme l'écrit Thierry Hentsch, se présentent comme *un récit de vérité*[140]. C'est en ce sens-ci que le pèlerin chrétien, tel que représenté dans les chansons de geste, est une *figure de témoin*[141], car son parcours est une expérience de Dieu à travers des miracles qui surviennent en cours du chemin et des légendes qui dépassent son destin individuel. C'est la Vérité qui façonne également le paysage des romans de chevalerie : comme le remarque Auerbach, l'indication spatiale « à droite » a une signification morale, car elle permet de trouver le *droit chemin* : pénible, car traversant des ronces mais le seul à pouvoir mener le chevalier vers sa destination[142]. Il ne faut pas s'en égarer, au risque de se perdre, comme Dante au début de la *Divine Comédie*, dans une forêt obscure : allégorie du péché. Mikhaïl Bakhtine note que dans ces récits le chemin et la route connaissent une riche

---

[136] Florence Bancaud, « Le *Bildungsroman* allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », dans Pierre Chardin (sous la direction de), *Roman de formation, roman d'éducation,* Paris, Éditions Kimé, 2007, p. 40.

[137] Ceci est vrai également à propos des pèlerins qui font l'expérience du Chemin de Compostelle, comme le montrent les études sociologiques. Voir Christophe Alcantara, « Représentation des chemins de Saint-Jacques par les marcheurs-pèlerins : l'expression d'une mythologie ? *», Communication langages*, 2018, 1, p. 41.

[138] Erich Auerbach, *Mimésis*. *La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « Tel », [1968], 2019, p. 31.

[139] *Ibid.*, p. 33.

[140] Qui plus est, cela concerne l'Occident entier. Voir Thierry Hentsch, *Raconter et mourir*, *op. cit.,* p. 14 : « Se dire, se raconter, laisser des marques, des bornes, des points de repère : dans cette entreprise commune à toutes les civilisations, la civilisation occidentale offre une particularité la prétention exorbitante qui consiste à faire plus ou moins consciemment de son témoignage, de ses traces propres, une avenue de vérité universelle ».

[141] Comme l'écrit Galent-Fasseur, « […] le pèlerin, en foule ou isolé, découvre la singularité exceptionnelle d'une histoire commune. Porter la croix et la coquille signifie reconnaître le choix particulier de Dieu sur sa propre destinée ». Son parcours est donc un témoignage, une *confession* de sa foi, non au sens de l'aveu, mais au sens du *credo intime*. Voir Valérie Galent-Fasseur, *L'épopée des pèlerins, op. cit.,* p. 121.

[142] Voir Erich Auerbach, Mimésis, « *Les aventures du chevalier courtois* », p. 138.

métaphorisation : prenons comme exemples les expressions telles que « “le chemin de la vie”, “prendre une nouvelle route”, “faire fausse route”, et ainsi de suite… Les métaphores sont variées, et de divers niveaux, mais leur noyau initial, c’est le cours du temps »[143]. Le temps et l’espace sont ainsi articulés en vue d’une transformation possible du personnage. Le déplacement géographique coïncide avec le développement de l’intrigue, ce qui est commun, entre autres, aux romans de chevalerie, au *Bildungsroman* et aux romans d’aventures. Bakhtine nomme ce lien intrinsèque entre le temps du roman et les péripéties de voyage, cet espace de crise et de métamorphose, *chronotope de la route*. Au cœur de celui-ci se trouve la rencontre,

> […] un des plus anciens événements inspirateurs des sujets de l’épopée (et particulièrement du roman). Il faut prêter attention à ses liens étroits avec les thèmes de *la séparation, la fuite, les retrouvailles, la perte, le mariage,* etc… qui, par l’unité de leurs définitions spatiotemporelles, sont analogues au thème de la rencontre. Particulièrement significatif est le lien étroit du thème de la rencontre avec le *chronotope de la route* (“la grand-route”) : les multiples rencontres en chemin. L’unité des fonctions spatiotemporelles apparaît là également de façon très nette et précise.[144]

La poétique pèlerine a subi, tout comme le genre romanesque, un lent processus de sécularisation au fil des siècles : partir vers un lieu jugé saint n’est plus synonyme de chemin vertical s’étendant entre la Terre et le Ciel, menant le sujet vers Dieu, mais relève plutôt du désir de s’évader, de revenir à un état antérieur ou encore de « se retrouver ». En d’autres termes, la quête du sacré a été *immanentisée* pour devenir une recherche du sens de la vie, qui était jadis une certitude établie lors de la Création et figurée par le pèlerinage de vie humaine. Certains éléments, tels que les épreuves, ont néanmoins persisté dans l’écriture. Comme l’affirme Bakthine, « [l]’idée de l’épreuve du héros et de sa parole est peut-être l’idée organisatrice essentielle du roman, qui le distingue radicalement du récit épique : le héros épique se place, dès le commencement, au-delà de toute épreuve. Dans un monde épique, il est impensable de douter de l’héroïsme du héros »[145]. Dans le roman moderne, poursuit-il, l’idée d’apprentissage, héritée du *Bildungsroman,* et celle d’épreuve, caractéristique des romans grecs, ne se contredisent pas : « [e]lles peuvent, au contraire, s’unir profondément et organiquement. […] On peut en dire autant du roman d’apprentissage classique, tel *Wilhem Meister,* où l’idée d’éducation (maintenant prééminente) s’unit à l’idée d’épreuve »[146].

---

[143] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel » [1975] 1978, p. 385. Le *chronotope* du roman de chevalerie, écrit Bakhtine plus tôt, est « *le monde des merveilles dans le temps de l’aventure* [l’auteur souligne] »;« le héros et le monde merveilleux dans lequel il agit sont fait d’un seul bloc » ; « le temps lui-même devient magique dans une certaine mesure » (p. 300-301).

[144] *Ibid.*, p. 249.

[145] *Ibid.,* p. 202.

[146] *Ibid.*, p. 206.

Le chemin est, en ce sens, jalonné d'épreuves et de rencontres marquantes qui font progresser l'intrigue. Cela rappelle les schémas des formalistes russes, en particulier Vladimir Propp[147]. Je pense aussi à ce qu'en a tiré Roland Barthes[148] avec son analyse structurale des récits ainsi qu'à Claude Lévi-Strauss qui, contrairement au penseur russe, s'attarde davantage aux relations logiques, visibles notamment dans des oppositions fondamentales, et non au déroulement chronologique du récit[149]. Tout ceci culmine dans le *monomythe* de Joseph Campbell, parcours se divisant en dix-sept étapes qui peuvent se répartir en trois actes : le départ, l'initiation, le retour. Appelé à l'aventure, le héros quitte le monde connu pour, aidé par des forces surnaturelles, traverser le seuil qui le sépare du monde inconnu. Il traverse des obstacles et subit diverses tentations mais, accompagné par un mentor, réussit à atteindre l'apothéose de son voyage, l'endroit où il meurt et renaît en tant que personne nouvelle. Ayant été transfiguré par la force divine, il devient un messager de l'Au-delà qui doit apporter le savoir acquis au monde connu : ainsi s'accomplit son voyage d'aller-retour[150]. Cette structure pourrait être comparée au schéma du rituel liminaire, ou encore à l'arc dramatique jugé, depuis Aristote, comme une forme parfaite pour la tragédie. Or celle-ci ne s'impose plus au récit romanesque en tant que seule quête du sacré possible. Les temps, et les formes, ont changé : le sujet (post)moderne va, court et cherche[151] sans avoir à passer des épreuves en vue d'atteindre une destination.

1.5.3 Formes du récit

Jane Alison cherche à sortir de la structure de quête. En dialoguant avec les propos d'Aristote énoncés dans la *Poétique,* selon lesquels la matière est façonnée par la forme – le *mythos* parfait, soit l'agencement des événements, ayant un commencement, un milieu et une fin[152] –, elle propose d'imaginer d'autres motifs (eng. « *patterns* »). « L'arc est une forme logique pour la tragédie, mais la fiction peut être drastiquement

[147] Vladimir Propp a analysé les contes « *à partir des fonctions des personnages* [l'auteur souligne] ». Voir *Morphologie du conte*, Seuil, « Poétique, [1965] 1970, p. 29. Il a établi, dans le troisième chapitre de son étude, trente fonctions qui régissent la structure des contes russes et s'appliquent aussi aux récits folkloriques des autres cultures.

[148] Voir l'article de Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », paru dans *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, p. 1-27, p. 4. Tandis que Propp s'attarde aux personnages comme *pivots narratifs*, pour Barthes la phrase elle-même est déjà, en quelque sorte, *un récit en miniature : «* le récit est une grande phrase, comme toute phrase constative est […] l'ébauche d'un petit récit ».

[149] Il est concevable, écrit Claude Lévi-Strauss, « que des langues existent, telles que le mythe y soit, tout entier, exprimable par un seul mot ». *Anthropologie structurale deux,* Paris, Plon [1973] 1996, « Mythologie et rituel », p. 172.

[150] L'aventure du héros, écrit Campbell, « suit habituellement le schéma de l'unité essentielle […] : séparation d'avec le monde, accès à quelque source de pouvoir, et retour vivificateur ». Voir Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages,* trad. H. Crès, Paris, Oxus, « J'ai lu », 2010, p. 57.

[151] Je renvoie à Charles Baudelaire qui désigne ainsi le flâneur dans « Le peintre de la vie moderne », dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* t. III, Paris, Calmann Lévy, 1885, ch. IV, « La modernité », p. 68-73.

[152] Aristote, *Poétique*, Librairie Garnier Frères, « Chefs d'œuvres de la littérature grecque », 1922, p. 17.

autre », écrit-elle[153]. En s'inspirant de ceux que l'on trouve dans la nature, telles que le méandre, la spirale, l'explosion, les vagues, la fractale ou la cellule, elle réfléchit sur leur application possible à la narration :

> [q]uelle semble être l'impulsion créatrice ou le point de départ d'une histoire ? Comment évolue-t-elle dans le temps ? Comment déploie-t-elle la répétition ? Un récit digressif serpente en méandres, son courant tantôt rapide, tantôt lent ; il fait souvent des boucles pour avancer. Un récit en spirale peut tourner en rond grâce à un système de répétitions rythmiques, mais il progresse en s'enfonçant dans le passé, ou encore en s'élevant vers l'avenir. Les essayistes parlent de forme en spirale dans des textes personnels et réflexifs, et les romans lyriques et méditatifs pourraient y avoir également recours. Un récit radial pourrait naître d'un trou central – un incident, une douleur, une absence, une horreur – autour duquel il tourne sans cesse ou duquel il dévie, en avançant à peine dans le temps. Un récit fractal pourrait se ramifier à partir d'un noyau ou d'une graine, répétant à différentes échelles la forme ou la dynamique de ce noyau, et se ramifier éventuellement de manière indéfinie. Et les récits cellulaires se présentent sous la forme de parties similaires, ne progressant pas dans le temps, mais créant un réseau de sens.[154]

Pour le voyageur, note Normand Doiron, le départ est une « expérience fondamentale de l'altérité. […] Nul autre moment ne possède une telle densité, un tel caractère de sacralité. Non seulement le départ ouvre-t-il l'espace du voyage. D'un point de vue poétique, il marque l'origine du récit »[155]. Dans un récit pèlerin classique la narration est entamée par un appel à la quête. En partant, le sujet suit un *droit chemin*, traversant des péripéties (*peripeteia* étant le renversement de l'action) et recevant de l'aide, tantôt surnaturelle, tantôt de la part d'un autre personnage. L'arrivée à la Cité céleste, donc le retour de l'exil, est une double transformation : du sujet, qui retrouve sa « vraie nature », et de la réalité du monde, enfin révélée.

Cette structure se manifeste dans *Pèlerinage de vie humaine* ou *Le voyage du pèlerin*, où le personnage parcourt, en rêve, le chemin qui le sépare du paradis : dans le premier cas, l'espace illustre de façon allégorique, caractéristique des romans médiévaux catholiques, le temps de la vie de tout homme ; dans le second, qui est une œuvre protestante, le paysage moralisé représente les obstacles intérieurs que l'individu doit outrepasser afin de ne plus revenir à la Cité de la destruction et de *gagner le salut*, en atteignant la Cité céleste située au mont Sion. D'autres œuvres déjouent cependant cette structure : dans *Les contes de Canterbury* le pèlerinage, dont le but n'est jamais narrativement atteint, est avant tout un cadre servant à raconter d'autres histoires ; dans *Récits d'un pèlerin russe*, œuvre orthodoxe, l'objet de la quête réside dans le cheminement même, qui est une forme de prière. Ainsi la tripartition de la narration, associée souvent au pèlerinage et imitant les étapes de l'initiation – que sont le départ, la traversée des épreuves et l'arrivée

---

[153] Jane Alison*, Meander, spiral, explode: Design and pattern in narrative*, NYC, Catapult, 2019, p. 15. Ma traduction. L'auteur souligne.

[154] *Ibid.*, p. 23. Ma traduction.

[155] Normand Doiron, *L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, Les Presses de l'Université de Laval, 1995, p. 149.

suivie du retour –, se trouve réagencée. C'est ce jeu-là qui ouvre la vocation pèlerine à l'esprit nomade et permet une autre expression, donc une autre poétique pèlerine façonnée par le territoire qu'est Compostelle.

1.5.4 Jeu avec la tradition

Les narrations contemporaines ont recours au pastiche[156] ainsi qu'à la paraphrase[157], outils littéraires caractéristiques de la postmodernité qui permettent de dialoguer avec le passé tout en le reconfigurant. Ce jeu avec la *doxa* de la tradition n'est pas nouveau. En effet, les transformations actuelles du pèlerinage sont possibles grâce à l'origine plurielle de sa poétique qui, en plus des genres cités, puise dans un autre héritage littéraire, apparu en Espagne vers la fin du XVI[e] siècle. Il s'agit du roman picaresque, amusant et satirique, qui met en scène « un jeune délinquant dont tout le génie consiste à survivre et à vivre sans trop se tuer au travail, c'est-à-dire en volant, en mentant et en bernant autrui lorsque faire se peut »[158]. Il se caractérise par une multitude d'anecdotes et par un (anti)héros qui sans cesse se déguise, change de masque, joue avec les codes établis. La fabrication du sens, comprise comme son *invention*, remplace alors le sacré qui serait imposé de l'extérieur. Le *pícaro* tient peu du héros : portant le même habit que le pèlerin de Compostelle, il profite des œuvres de miséricorde rassemblées sur le Chemin[159]. Au Moyen Âge, il se mettait en route par pauvreté ou par soif d'aventures, dans le simple désir de profiter des plaisirs du voyage: nous pouvons dire, en empruntant un célèbre jeu de mots, que ce vagabond « préférait le vin d'ici à l'Au-delà »[160]. Autour de cette figure de fripon, note Bakthine, « […] les positions élevées et leurs symboles, tant religieux que laïcs, dont se revêtait l'homme hautain et hypocrite, se transforment en masques, en costumes de mascarade, en accessoires de théâtre. Dans le climat de la joyeuse supercherie ont lieu la transfiguration et le délestage de tous ces grands symboles et hautes situations, leur réaccentuation radicale »[161]. Ces techniques ont permis à Cervantes et à Rabelais de transformer la poétique pèlerine, processus déjà entamé par Chaucer.

---

[156] Genette entend le pastiche comme une imitation de style à portée satirique. Voir Gérard Genette, *Palimpeste : la littérature au second degré*, Paris, Seuil « Poétique », 1982, p. 29.

[157] Agata Bielik-Robson espère de ce qu'elle nomme *autre postmodernité* une possible « paraphrase de la spiritualité ». Celle-ci serait « non-métaphysique, privée et consciemment accidentelle ». Voir *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków, Universitas, 2000, p. 267-269. Ma traduction.

[158] Christian Andrès (dir.), *Le roman picaresque espagnol du Siècle d'Or : Aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires,* Université de Picardie, Indigo, 2006, p. 7.

[159] Pablo Arribas, *Coquins, gueux, catins… sur le Chemin de Saint-Jacques*, trad. Henrique Sopena, Paris, Cairn, 2009, p. 46.

[160] Cette fameuse boutade est attribuée à l'humoriste français Pierre Dac. Dans le sermon « Veneranda dies », attribué au pape Calixte, le pèlerin est averti contre le vin et autres tentations. Voir *Livre de saint Jacques,* livre I, ch. XVII, dans Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle, op. cit.,* p. 366.

[161] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.,* p. 220.

Pour Thierry Hentsch, l'auteur de *Gargantua* « se garde bien de transposer dans l'en-deçà des affaires du monde la soif de vérité que le christianisme promet pour l'au-delà. [Au contraire], […] il redoute l'éventualité d'un tel glissement […] »[162]. Aucun voyage, qu'il narre une quête à travers de grands espaces ou qu'il soit une recherche intérieure, ne peut donc garantir au sujet la connaissance de la Vérité : écrire est la seule forme d'éternité accessible, le seul « au-delà » qui permet de s'*ex-térioriser*, de se faire autre. De même, dans l'œuvre de Cervantes, le récit n'a pas la prétention d'imiter la réalité dans toute sa profondeur et sa complexité ; au contraire, l'écriture dans *Don Quichotte* est un jeu consistant en un pur plaisir de raconter, un processus qui ne cherche rien *au-delà de lui-même*[163]. C'est ainsi que Cervantes et Rabelais

> […] détruisirent la verticale de « l'au-delà », qui avait décomposé les formes du monde spatio-temporel et leur contenu qualitatif vivace. Ces formes préparèrent le rétablissement de l'entité matérielle spatio-temporelle du monde, à un stade de développement plus approfondi, plus compliqué. Elles préparèrent l'assimilation par le roman d'un monde où, en même temps, on découvrait l'Amérique, la route des Indes, un monde qui s'ouvrait aux sciences nouvelles, aux mathématiques nouvelles.[164]

Dans ces deux œuvres, davantage anecdotiques que didactiques, coexistent la vocation pèlerine et l'esprit nomade, deux interprétations possibles de la *peregrinatio* médiévale, l'une étant déformée plus tard en une conquête du monde et de soi-même, l'autre étant associée au multiple et à la mobilité perpétuelle.

Alors que la soif de la transcendance, au-delà de la simple curiosité, guidait les auteurs de témoignages médiévaux, les narrateurs contemporains désirent *se retrouver*, ce qui se manifeste par l'autoréférentialité des œuvres – ce retour sur leurs codes –, ainsi que par les répétitions, les échos et le refus d'un progrès linéaire. Réécrivant les topoï de la poétique pèlerine au *second degré*, les romans actuels se caractérisent non par leur désir de rupture avec le passé, mais par celui de vivre une filiation tissée de diverses voix, ouverte sur l'avenir. L'une des contradictions de la postmodernité ne repose-t-elle pas en effet sur le fait de prôner l'hétérogénéité illimitée et d'espérer faire renaître des vieilles vérités anthropologiques?

---

[162] Thierry Hentsch*, Raconter et mourir*, *op. cit.*, p. 350.

[163] « L'attitude de Cervantes est telle que son monde devient un jeu dans lequel chacun est justifié du seul fait qu'il vit à la place qui est la sienne », écrit Auerbach dans *Mimésis*. Plus loin, il note : « [p]our Cervantes, un bon roman n'a pas d'autre fonction que d'offrir un *honesto entretinimiento* […] ». L'ordre de la réalité se découvre ainsi dans le jeu. Il ne s'agit pourtant pas d'une structure définissant les normes du bon et du mauvais, qui restent insondables. Il n'y a aucune vérité à dévoiler, aucun jugement à prononcer. Les phénomènes de ce monde deviennent alors « une sarabande pleine d'une joyeuse et divertissante confusion ». Voir Éric Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.,* p. 361-364. L'auteur souligne.

[164] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.,* p. 311.

1.6 Contextes actuels

Le pèlerinage, contrairement à ce que l'on pourrait croire, n'est pas une expérience liminale, intermédiaire entre l'étape de la séparation et de l'agrégation à la société dans le schéma proposé par Arnold Van Gennep et développé par Victor Turner, lors de laquelle le sujet, devenant anonyme, traverse un espace-temps ambigu « qui ne présente que peu ou pas d'attributs de l'état passé ou à venir [165]. Au contraire, il s'agit d'une activité *liminoïde*, indépendante des structures spatio-temporelles collectives, à laquelle l'individu se soumet volontairement[166]. Les deux expériences sont néanmoins une forme d'initiation. Celle-ci se trouve, à l'époque postmoderne, infiniment distendue. En effet, elle se solde souvent, pour employer les mots de Marie Scarpa, par un « sur-achèvement »[167]. Si, dans le contexte pèlerin, l'inachèvement peut être fécond, car libérateur du désir d'accomplissement et ouvrant à l'habiter, un sujet sur-initié se retrouve « coincé » dans un espace-temps liminal qui s'étend à l'infini, où se brouillent les frontières entre le détachement et la réintégration. Le sens, géographique et symbolique, disparaît de l'horizon. La quête du sacré, telle qu'associée au pèlerinage, laisse alors place à une errance sans fin se déroulant dans un espace sans repères. Le cadre des fictions d'aventure ainsi que l'interpénétration de l'immanence et de la transcendance, telle qu'elle existait dans l'épopée et dans l'*autosacramental* structuré par la grâce, le péché et la réparation, ne sont plus possibles[168]; ni le pèlerin ni l'objet de sa quête ne sont des points fixes. « [L]e sens, c'est-à-dire le point de départ et son arrivée qui orientent normalement le déplacement, se mue en d'innombrables points de rencontre entre l'aller et le retour, le va et le vient », écrit Pierre Ouellet[169]. Or le problème ne repose pas seulement dans l'éclatement des structures initiatiques, cette transformation relevant *d'une mise en mouvement*, mais dans l'individualisation du rituel. Celui-ci ne s'inscrit pas, comme l'écrit Bielik-Robson,

> […] dans le continuum de la mémoire linéaire d'un individu, mais constitue plutôt un cadre et, en même temps, un thème récurrent à travers lequel la mémoire individuelle s'organise. Le rituel – privé, en ce sens, ne diffère pas du collectif – transcende la frontière des expériences *possédées* par l'individu. Par

[165] Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, Cornell University Press, 1969, p. 94-95. Ma traduction.

[166] C'est ce que souligne Éric Laliberté dans sa thèse (*L'énonciation pèlerine*, *op. cit.* p. 12), en s'appuyant sur le travail d'Edith et de Victor Turner. À propos de l'expérience liminoïde, voir Victor Turner, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An essay in Comparative Symbology », *Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies*, 60(3), 1974. C'est d'ailleurs cette caractéristique-là qui rend le phénomène pèlerin pluriel par excellence.

[167] Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, 2009, 3, p. 25-35, p. 29.

[168] À ce propos, voir Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, *op. cit.*, ch. XXII dans *Excursus* ainsi que Rita de Maeseneer, *El festín de Alejo Carpentier*, *: una lectura culinario-intertextual*, Génève, Librairie Droz, coll. « Romanica Gandensia », 31, 2003, p. 232. Cette dernière note, lors de l'analyse de Carpentier: « [*l*]*os autos* présentent habituellement une structure circulaire (état de grâce, pêché, rédemption) et se construisent à partir des oppositions : le bien et le mal, la chute et la rédemption, le terrestre et le transcendantal ». Ma traduction.

[169] Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, 2003, p. 121.

> lui, l'individu célèbre son lien à ce qui le transcende, à un tout dans lequel il est empêtré. En répétant le motif du lien avec l'Autre le plus signifiant, il célèbre ainsi son initiation à une communauté.[170]

Or la quête du sacré, cette ouverture à un sens qui dépasse le sujet, s'effectuant, entre autres, par le moyen de l'écriture, devient plutôt une quête de soi. La religion, dépouillée des liens qui la constituent, est une brumeuse spiritualité suspendue dans le vide, qui ne veut rien *dire* parce qu'elle ne sait pas *de quoi* parler, ne s'inscrivant ni dans une communauté ni dans un territoire. Le lieu semble effacé jusqu'à l'inexistence dans une fuite constante vers l'avant. « Autrefois perçu comme un moment de repos sur un chemin de mouvement, le lieu a été redéfini à l'époque moderne : il prend aujourd'hui la forme d'un nexus où sont contenues toutes les formes de vie, de croissance et d'activité. Entre ces lieux, il n'existe plus que des connexions »[171], note Tim Ingold. Faute de liens malgré l'interconnexion, les relations sont transactionnelles, le capitalisme étant conçu, dans les mots d'Attali, comme un « nomadisme marchand »[172]. Dans ce contexte, étant incapable de configurer son expérience en l'articulant à un cadre commun, le sujet actuel, comme le soutient Ouellet, souffre de l'*exil ontologique* : il manque de lieu où être, où habiter, où s'exprimer.

> […] [I]l semble que la condition de déplacé soit plus qu'une simple métaphore pour parler de notre absence au temps et à l'espace, de *notre difficulté d'habiter* pleinement notre lieu et notre époque, d'y demeurer et d'y séjourner *autrement qu'en étranger*, sans plus de sentiment d'appartenance à une histoire et à un territoire dont on se sent expulsé…[…] [Le sujet trouve] sa niche dans la traque et dans la fuite, dans la quête ou la poursuite d'un sens qui lui échappe ou dans l'abandon des lieux qui l'enferment puis le chassent.[173]

1.6.1 Le sens du sacré

Tel que l'a résumé White, il y a quelque temps déjà, notre époque, marquée par une mobilité qui ne connaît pas d'arrêt et un détachement du territoire, « manque singulièrement d'espace et de respiration »[174]. Le désenchantement, annoncé il y a également longtemps par Max Weber et martelé depuis pour définir les maux de la société, a contribué à l'effilochement des liens, ceci depuis ce que Charles Taylor appelle le « Grand Désencastrement »[175]. Le caractère festif du christianisme médiéval et sa vision enchantée du monde ont été, au moment de la Réforme et de l'apparition de l'idée de la religion personnelle, rationnalisés. Cela impliquait de repenser la société même, imaginée dès lors comme constitué d'individus. L'expérience religieuse paraît dès lors abstraite, se situant « dans la tête » de l'individu. Ce processus a continué à travers

---

[170] Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność, op. cit.,* p. 49. Ma traduction. L'auteur souligne.

[171] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes, op. cit.,* p. 128.

[172] Jacques Attali, *L'homme nomade*, *op. cit.*, p. 180.

[173] Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur, op. cit.*, p. 8. Je souligne.

[174] Kenneth White, *L'esprit nomade, op. cit.*, p. 9.

[175] Charles Taylor *L'âge séculier,* Montréal, Boréal, 2011, p. 263-264.

les Lumières et la révolution industrielle, la vie en Occident devenant au fil du temps de plus en plus *dé-ritualisée*, tout ce qui relève de l'irrationnel étant jugé suspect. Comme l'écrit Barry Stephenson, le mythe fut alors associé au mensonge, à « une contre-vérité, au mieux une histoire fantaisiste tandis que le rituel était raillé comme un comportement habituel, obsessionnel, fétichisé – archaïque, ennuyeux, inefficace et répressif »[176]. La transcendance, ce rapport vertical du sujet avec une réalité qui le dépasse, a été effacée au profit de l'autonomie et la rationalité, autrement dit de l'individualisme accompagné de l'auto-transcendance[177] : la science post-galiléenne nous faisant vivre dans un temps homogène, auquel l'on invente aujourd'hui des remèdes séculiers tels que les festivals, la quête du sacré devient avant tout une quête d'authenticité qui, entièrement personnelle, refuse toute forme d'inscription dans une collectivité. En même temps, la fête déborde aujourd'hui de son cadre, devient omniprésente : paradoxalement, comme le soulève Jean-Jacques Wunenberger, cela l'annule en tant que cadre privilégié d'accès au sacré.

> Pour que la fête ait lieu, il faut retrouver son ordre. Sinon notre société ne fera que croupir dans l'apathie ou s'anéantir dans un délire collectif. Or n'est-il pas inquiétant de voir se répandre de toutes parts des cultes de l'éclatement des institutions, des fascinations de la négation, des normes d'une vie devenant coextensive à l'ensemble de ses productions, même et surtout monstrueuses ? Si les interdits et les délimitations sont définitivement absorbés, si le normal et le pathologique se valent, comme l'attesteraient les récentes prospectives psychiatriques et pédagogiques, alors tout est jeu, c'est-à-dire rien n'est jeu et la fête est définitivement une nostalgie perdue.[178]

Que reste-t-il donc du sacré? Tout d'abord, soulignons que celui-ci ne doit pas être confondu avec le saint – qualité d'une chose terrestre qui renvoie à la réalité transcendantale –, ni avec le divin, qui renvoie aux caractéristiques de Dieu. Pour Roger Caillois, le sacré est défini, selon une pensée binaire, par opposition au profane[179], car « est sacré ce devant quoi l'homme suspend sa conduite »[180]. Mircea Eliade, quant à lui, introduit le concept de l'expérience *hiérophanique* lors de laquelle le sacré surgit dans l'immanence horizontale en tant que point fixe absolu[181]. Selon Rudolf Otto, c'est un *saisissement*[182] du sujet par ce qui le dépasse infiniment, en l'emplissant de *tremendum* et de *fascinans*. Ce qui est sacré, écrit pour sa part Karol Tarnowski, en poursuivant la réflexion de Paul Ricoeur, s'exprime comme *manifestation et*

---

[176] Barry Stephenson, *Ritual: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 103.

[177] Dans la société individualiste qui est la nôtre, dans laquelle l'identité repose davantage sur la *différence* que sur le couple mêmeté/altérité, toute idée de communauté semble être, comme le souligne Bielik-Robson, précisément *une idée* sans fondement dans l'expérience. Voir Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność, op. cit.,* p. 203.

[178] Voir Jean Jacques Wunenberger, *La fête, le jeu et le sacré, op. cit.,* « Conclusion », p. 257.

[179] Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, « Idées », 1988, p. 23.

[180] *Ibid.,* p. 176.

[181] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane,* Paris, Gallimard, 1965, p. 26.

[182] Rudolf Otto, *Le sacré*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2015, p. 23.

proclamation[183]. Ces expériences de foi personnelles sont par la suite codifiées en dogmes et en cérémonies. Le langage est, pour Tarnowski, le lieu d'expression d'une tradition religieuse, tandis que le temps en constitue le cadre ontologique. Adoptant ici un prisme de vue du christianisme occidental, sans pour autant entrer dans ses dichotomies, je vais retenir la définition, proposée par Byung-Chul Han et se rapprochant du sens étymologique de « religion », du sacré compris comme lien qui unit les choses et ensemble de valeurs qui animent une communauté. Conçu ainsi, il rend le temps porteur de sens à travers son caractère narratif[184]. Comme le remarque Rucquoi à propos des témoignages des pèlerins de Compostelle,

> [l]e sens du sacré est inhérent à l'homme et sa relégation actuelle à la sphère de l'irrationnel nous interdit de comprendre les enjeux historiques, ou simplement humains, du pèlerinage, qu'il soit médiéval ou moderne. La vie quotidienne du pèlerin au Moyen Âge se déroulait au sein d'un ordre « naturel », ordre divin puisque donné pas Dieu à la Nature, Sa création. Les pèlerins croyaient-ils réellement aux miracles, à l'intercession des saints, à la valeur du toucher des reliques ? Étaient-ils croyants ? La question ne se pose sans doute pas dans un univers qui ne conçoit pas le monde sans Dieu, que ce Dieu soit celui des juifs, des chrétiens ou des musulmans.[185]

Étant donné la mort de Dieu comme mesure de Vérité pressentie par Nietzsche, cette réalité n'est plus de mise. La science, l'individualisme et le doute métaphysique ont ébranlé cet ordre « naturel » dans lequel s'inscrivaient les pèlerins de Compostelle au Moyen Âge. Charles Taylor relie ce désenchantement à l'émergence, dans le christianisme, de la distinction entre le naturel et le surnaturel. Cela a entraîné l'interdiction de l'interpénétration de l'Au-delà et du monde terrestre, qu'exprimaient encore sous forme de vitraux les cathédrales gothiques au Moyen Âge ; les Lumières ont rejeté l'interprétation merveilleuse du monde au profit d'une rationalisation de la religion[186]. Une forme de sacré aconfessionnel survit néanmoins.

---

[183] Tarnowski fait ici référence à « Manifestation et proclamation » de Ricoeur, dans *Le sacré* (colloque Castelli), Rome-Paris 1974, p. 57-77. *La manifestation*, écrit-il, « est le langage des codes cosmiques, naturels, de Transcendance, de la beauté du monde, de son ordre incompréhensible, et en même temps de ce qu'il y a d'imprévu en lui, qui *peut* être incorporé – mais ne doit pas forcément l'être – dans la lecture créatrice du sens de la vie de l'être humain, dans son interprétation de son propre destin. *La proclamation* est un langage interpersonnel [qui] […] révèle Dieu comme *Sujet*, ce qui change radicalement la situation métaphysique de l'homme dans la mesure où ce dernier est un être essentiellement historique. La proclamation est donc *une révélation* au sens strict ». Voir Karol Tarnowski, *Usłyszeć niewidzialne,* Kraków, Instytut myśli Józefa Tischnera*,* 2005, p. 250-251. Ma traduction. L'auteur souligne.

[184] Byung-Chul Han, *La disparition des rituels, op. cit.,* p. 60.

[185] Adeline Rucquoi, *Mille fois à Compostelle, op. cit.*, p. 14.

[186] Comme le note Charles Taylor, la distinction entre l'immanent et le transcendant, entre le naturel et le surnaturel, survenue tôt dans le haut Moyen Âge, distingue la civilisation européenne des autres. Sans ce désenchantement, sans cette mise en ordre – justifiée, par ailleurs, par le désir de rendre Dieu plus proche – nous ne pourrions pas concevoir que des éléments de ce monde-ci nous renvoient vers un au-delà inaccessible. Voir *L'âge séculier*, *op. cit,* p. 256-261.

Thoreau n'écrit-il pas que lorsqu'il veut se ressourcer (ang. *recreate myself*], il cherche les bois les plus profonds et le marais le plus touffu, où il entre « comme dans un lieu sacré – un *sanctum sanctorium* »[187]?

1.6.2 Ruptures et bricolages

Dans le contexte religieux, les dogmes permettent de structurer l'imaginaire collectif qui configure la forme des récits. Les dogmes chrétiens, qui donnent lieu à des liturgies et à des sacrements ouvrant le rapport collectif au sacré à travers leur structure même, tombent cependant en désuétude. Or, comme l'a remarqué Danièle Hervieu-Légér, à la fin du XX^e^ siècle, la société occidentale n'est pas areligieuse, mais amnésique, c'est-à-dire incapable de vivre une mémoire collective porteuse de sens. Peter Sloterdijk, quant à lui, remarque que la modernité repose sur la rupture : ce qui apparait comme une ligne continue, associée au pèlerinage, est en réalité une perpétuelle « chute en avant »[188]; l'avancée s'effectue dans ce contexte par une continuité, mais par le fait de rompre avec le passé et ses structures. Le pèlerin est donc une représentation de la modernité, incarnant un progrès capitaliste qui, paraissant infini pour certains, mène en même temps vers des réalités tout à fait atteignables pour d'autres[189], alors que le nomade se trouve associé par la postmodernité à une figure de rebelle anticapitaliste. Il apparaît par conséquent crucial de faire se rencontrer ces deux figures afin de corriger leur déformation et de revenir aux racines de la *peregrinatio*.

Le croyant, selon Hervieu-Léger, ne se caractérise plus par sa fidélité à des vérités immuables, mais par son parcours individuel et par sa liberté de choix : ceci le rapproche, par ailleurs, de la vision postmoderne du nomade. Sa croyance repose sur une interprétation d'expériences disparates qui, mises ensemble, *font sens* comme foi. Il fragmente et *spatialise* le sentiment religieux[190]. Il exprime sa spiritualité de façon plurielle, non définie par un cadre dogmatique : il la *bricole* de manière presque entièrement subjective, sans s'appuyer sur l'autorité légitimatrice d'une tradition. Dans l'écriture, le bricolage – technique tout à fait postmoderne – consiste à créer un texte à partir des bribes des autres textes. Dans les mots de Claude Lévi-Strauss: « [l]e bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées […] : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-

[187] « Walking », *The writings of Henry David Thoreau*, *op. cit.*, p. 228. Ma traduction.

[188] À ce propos, voir Peter Sloterdijk, *Après nous le déluge*, Paris, Payot&Rivages, 2016.

[189] Selon Arnaud Orain, bien que le monde de jadis ait pu être une promesse d'abondance, à l'époque de l'éveil écologique les ressources ne paraissent plus infinies et pourront être partagées seulement entre certains élus. Voir *Le monde confisqué. Essai sur le capitalisme de la finitude (XVIe-XXIe siècle),* Paris, Flammarion, 2025. Face à cela, des mouvements comme « Lumières sombres » prônent l'accélération du capitalisme pour en précipiter l'autodestruction.

[190] Danièle Hervieu-Léger, *Le pèlerin et le converti : la religion en mouvement*, Paris, Flammarion, 1999*,* p. 68, p. 111.

dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus »[191]. La figure qui émerge ainsi est un itinérant, « un marcheur sur les routes sans balises d'un sens qu'il doit reconstruire à chaque pas, d'une volonté de vivre qu'il doit ré-élire à chaque souffle. […] »[192], écrit Raymond Lemieux. Dans cette série de départs sans fin, il demeure néanmoins possible d'établir un itinéraire, de *faire lien*. Le sacré, regagnant sa dimension relationnelle, en œuvre dans l'esprit nomade, n'est ni réduit à la matérialité du monde, ni situé dans l'Au-delà, mais permet la perméabilité entre l'immanence et la transcendance[193].

À l'exception du réveil des radicalismes religieux s'alliant avec la politique[194], la religion se brise en diverses croyances et spiritualités, cet éclatement menant à la relativisation et au négationnisme, ce qui résulte en une *religion sans religion.* Or, étant donné que le monde postmoderne est régi par la contingence et que la spiritualité l'est par la nécessité, il ne suffit pas d'utiliser des concepts religieux, des formules métaphysiques ou de peindre des visions mythologiques ; selon Bielik-Robson, il faut poser la question de *la fin*, et de l'*après*[195]. Pour ne pas tomber dans le narcissisme, la spiritualité doit considérer la transcendance comme une altérité radicale, séparée de l'immanence et pourtant reliée à elle, et s'interroger sur deux sujets cruciaux : *la damnation* et *le salut.* Ces questions, bien que transformées, sont au cœur de la *peregrinatio*.

1.6.3 L'âge (post)séculier

Nous pourrions présenter l'histoire religieuse de l'Occident par le recours à une courte parabole : imaginons tout d'abord Dieu selon la célèbre métaphore, qui Le présente comme un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part[196]. En effet, comme l'écrit Jacques Derrida, le monde possédait jadis un centre, « un point de présence, […] une origine fixe »[197]. Cette structure était figée : le centre, point de présence immuable, commandait *depuis l'extérieur* la permutation des éléments sans participer au mouvement.

---

[191] Voir Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage,* Paris, Plon, 1962, p. 31.

[192] Raymond Lemieux, « Bricolage et itinéraires de sens », *Religiologiques*, 26, printemps 2003, p. 31.

[193] Dieu, en tant que Trinité, est une *Relation* en Lui-même, qui est néanmoins toujours tourné vers l'extérieur, c'est-à-dire vers l'humain. Son altérité, note Tarnowski, « est si *absolument autre* qu'elle dépasse l'opposition entre la transcendance et l'immanence ». Voir Karol Tarnowski, *Usłyszeć niewidzialne*, *op. cit.*, p. 381.

[194] André Gagné, *Ces évangéliques derrière Trump: hégémonie, démonologie et fin du monde*, Genève, Labor et fides, 2020.

[195] Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność, op. cit.*, p. 265 et p. 290.

[196] Cette formule est prêtée, entre autres, à Nicolas de Cues et à Pascal. Georges Poulet avance que le cercle métaphysique est devenu, au fil des siècles et notamment dans le romantisme, la forme d'expression du sujet lyrique lui permettant de se connaître – au lieu de connaître Dieu –, de *se retrouver* dans le cadre immanent, et non plus transcendantal, qui est celui de ses propres sentiments. Voir Georges Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Pocket, « Agora », 2016, p. 325 et p. 543.

[197] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 409.

Imaginons maintenant que son unité fût brisée avec la fin des *grands récits*[198] constatée par Jean-François Lyotard. Ses fragments furent alors disséminés dans le monde et dans différentes formes d'expression, créant un réseau à l'intérieur duquel circule le sujet contemporain : dès lors, comme l'écrit Derrida, « [l]'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification »[199]. Cette fragmentation doit néanmoins ouvrir le sens, le mettre en mouvement et non rejeter la transmission ainsi que les lieux d'ancrage, donc de parole, ce qui relèverait du mythe selon lequel nous serions sortis de « l'âge de l'ignorance » pour aller vers « l'âge du savoir ». Il s'agit de relier les fragments brisés pour en former des structures nouvelles, à la fois ouvertes et puisant dans notre héritage culturel. Sans quoi le christianisme n'est rien d'autre qu'un cadavre pourrissant au cœur de la postmodernité, tous les liens s'effritant.

1.7 Compostelle comme modèle

Il y a néanmoins « un reste » de sacré qui demeure vivant et qui se manifeste dans les fictions contemporaines, notamment par le pèlerinage. Pour mesurer ses retombées, je propose un corpus de cinq œuvres, dont chacune exprime la persistance des topoï pèlerins ainsi que leur transformation. La tradition chrétienne, telle que véhiculée par la *peregrinatio*, n'est ni oublié ni rejetée : Antonine Maillet, David Lodge, Cormac McCarthy, Olga Tokarczuk et Alejo Carpentier reconfigurent les éléments de cet imaginaire. Leurs romans, dont un seul un narre un voyage littéral à Saint-Jacques, sont sous-tendus, tantôt de façon explicite, tantôt implicitement, par le Chemin de Compostelle. Tous font néanmoins référence au pèlerinage au sens large, témoignant de la survivance de la poétique pèlerine, qui s'appuie sur le Chemin de Compostelle, en tant que ce dernier véhicule et renouvelle l'héritage du christianisme occidental. Bien que la théologie chrétienne n'imprègne plus la littérature comme c'était le cas au Moyen Âge, ou encore au début du siècle dernier[200], elle demeure, comme le souligne Paul Ricoeur, « préservée dans ses vestiges »[201].

Chacune des œuvres du corpus témoigne ainsi de la survivance des topoï du pèlerinage chrétien, tel qu'illustré par le Chemin de Compostelle, ce territoire géographique et symbolique dont la poétique pèlerine est l'expression. Or, ses modes changent avec l'avènement de la postmodernité : les topoï de Compostelle

---

[198] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Le rapport sur le savoir,* Paris, Minuit, 1979, p. 7.

[199] Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 411.

[200] Pensons ici au renouveau catholique dans la littérature du XIX^e^ et du début XX^e^ siècle, représenté en Angleterre par G.K Chesterton, T.S. Eliot et Graham Greene, en Pologne par Henryk Sienkiewicz et Władysław Reymont, en France par Georges Bernanos, Charles Péguy et Joris-Karl Huysmans. Cette liste n'est, bien entendu, pas exhaustive.

[201] Paul Ricoeur, *Le temps raconté,* Paris, Seuil, 1985, p. 176.

sont, dans les mots de Deleuze et Guattari, *déterritorialisés et reterritorialisés*[202] par le corpus. Le parcours du pèlerin déformé en un « progrès » devient donc avant tout une tentative d'entrer en relation, la tâche du nomade étant de s'adonner à la *reliance* et à reconfigurer les reliques du sacré, qui peuvent être verbales, thématiques ou esthétiques, pour en faire des nouveaux rituels. À l'intérieur du rhizome postmoderne le dédale, figure du temps chronologique, se cristallise ainsi à des moments *kaïrotiques* en une spirale que le sujet dessine à travers son parcours. Cette forme d'*éternité fabriquée* relaie la quête de l'Au-delà. Centripète et centrifuge, la narration *s'ouvre* sur elle-même, se concentrant dès lors sur le *raconter*, et non sur le *finir* : Hutcheon appelle cela la « revanche de *la parole* », l'écriture étant avant tout une « mise en scène » de la langue, s'émancipant des structures préétablies pour se présenter comme une production et non un produit[203].

Ce corpus s'étend du début de la seconde moitié du XX^e^ siècle (ce qui est le cas du *Partage des eaux* [1953] d'Alejo Carpentier), passant par le tournant du siècle (*Le chemin Saint-Jacques* [1996] d'Antonine Maillet et *Thérapie* [1995] de David Lodge), jusqu'à la première décennie des années 2000, avec la publication de *La route* de McCarthy [2006] et des *Pérégrins* d'Olga Tokarczuk [2007][204]. Le XX^e^ siècle, dans le contexte historique de l'après-guerre, est marqué par l'écroulement des structures et des traditions sur lesquelles reposait la société occidentale. Or, en même temps que le Nouveau Roman décompose le matériau romanesque, en rompant avec l'héritage rhétorique et esthétique, le Chemin de Compostelle commence à connaître un intérêt grandissant, pour des raisons d'abord politiques, au sein de l'Espagne de Franco, ainsi qu'auprès des historiens de l'art, comme Georgiana Goddard King, et des écrivains et poètes que sont notamment Paul Claudel et Federico García Lorca. Ils continuent le travail, entamé entre autres par William Shakespeare et Tirso de Molina[205], de transformation des topoï pèlerins, « s'aventurant » sur le Chemin de Saint-Jacques, territoire où sont préservés les récits du Moyen Âge latin. C'est également le cas des auteurs qui écrivent dans la seconde moitié du XX^e^ et au début du XXI^e^ siècles, c'est-à-dire à l'époque où Compostelle devient petit à petit un véritable phénomène social. Qui plus est, ce pèlerinage imprègne dès lors la forme, l'esthétique et le vocabulaire employés dans des romans où il apparaît seulement en filigrane.

[202] Deleuze et Guattari illustrent ce processus par la fameuse parabole : « [l] 'orchidée se déterritorialise en formant une image, un calque de guêpe ; mais la guêpe se reterritorialise sur cette image. La guêpe se déterritorialise pourtant, devenant elle-même une pièce dans l'appareil de reproduction de l'orchidée ; mais elle reterritorialise l'orchidée, en en transportant le pollen. La guêpe et l'orchidée font rhizome, en tant qu'hétérogènes ». *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 17.

[203] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, *op. cit.*, p. 82.

[204] Ce sont les dates des publications en langue originale. Pour les dates des traductions, voir la bibliographie.

[205] Ces œuvres, dans lesquelles nous retrouvons des représentations à saint Jacques ou qui font référence au pèlerinage à Compostelle, ainsi que d'autres qui contribuent à la poétique pèlerine, se trouvent dans la bibliographie.

Depuis quelques décennies, Compostelle est en effet un *territoire partagé*, inspirant un grand pan de la littérature, qui va des récits de voyage aux fictions historiques et jusqu'aux romans ésotériques se présentant comme des véritables « guides spirituels »[206]. Cependant, mêmes si les auteurs des XX^e^ et XXI^e^ siècles reviennent sur les topoï médiévaux, ceux-ci sont employés dans des contextes et à des fins différents[207]. Ces transformations leur donnent un sens nouveau et garantissent leur survie. S'ouvrant à l'esprit nomade, la vocation pèlerine, si elle demeure métaphore de la vie, trajectoire de l'Occident et illustration de l'arc dramatique, cesse cependant d'être une ligne tendue entre *l'ici-bas* et *l'au-delà*, entre l'appel à la quête et le dénouement, devenant *un itinéraire* qui, par un retour cyclique sur des traces et des signes, autrement dit sur les reliques du christianisme, en fait un territoire nouveau. Ainsi la fragmentation permet paradoxalement la survivance du sacré qui, dès lors signifiée par la rencontre entre la verticalité et l'horizontalité – dont *kairos* est le représentation – est mis en mouvement par la circularité de l'écriture.

1.7.1 Œuvres du corpus

Le Chemin de Compostelle, comme nous l'avons vu, joue le rôle de modèle sur lequel repose la poétique pèlerine, composée de cinq principaux topoï, à savoir de la Voie lactée, de la topographie légendaire, du Bout du Monde, de la rencontre avec l'Autre et de la quête de l'Au-delà. Ceux-ci sont illustrés, dans cet ordre, par l'analyse du corpus, séparée en cinq chapitres, chacune des œuvres montrant la persistance et les transformations de la poétique pèlerine, dont les éléments, réécrits et employés dans d'autres contextes, font déborder Compostelle de son cadre territorial, symbolique et religieux. *L'esprit nomade* fait ainsi bifurquer *la vocation pèlerine* qui, en dérivant de la trajectoire de l'Occident pour aller vers d'autres territoires, ne rejette pas le christianisme, mais en valorise une expression davantage ludique et polyphonique.

Bien que les œuvres du corpus soient analysées séparément et que les chapitres suivent le pèlerinage présenté de manière assez linéaire, car s'étendant entre l'exil et l'Au-delà, la structure de cette thèse repose sur un jeu d'échos. Cela est rendu possible par le fait que les topoï de la poétique pèlerine ne résultent pas de l'analyse des romans, mais composent le territoire de Compostelle. Ils s'inscrivent également dans la filiation des œuvres fondatrices de ladite poétique, telles que les cinq livres du *Codex Calixtinus, Pèlerinage de vie humaine, Contes de Canterbury, Le voyage du pèlerin* et *Récits d'un pèlerin russe*, ainsi que celles où le pèlerinage à Saint-Jacques est un moteur narratif, ou dans lesquelles nous retrouvons des traces

[206] Les types de publications mentionnés peuvent être exemplifiés par les ouvrages suivants : Jean-Christophe Rufin, *Immortelle randonnée. Compostelle malgré moi*, Paris, Éditions Guérin, 2013 ; Matilde Asensi, *Iacobus,* Barcelone, Planeta, 2000 ; Shirley MacLaine, *The Camino : A Journey of the Spirit*, New York, Simon and Schuster, 2000.

[207] Comme le rappelle Gérard Genette, « On ne peut guère transférer une action antique à l'époque moderne sans modifier quelques actions ». C'est le principe de ce qu'il appelle *la motivation.* Voir Gérard Genette, *Palimpseste, ou la littérature au second degré,* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 360.

jacquaires, à savoir des références à la figure de l'apôtre Jacques le Majeur et à la légende de Compostelle. Les topoï mentionnés s'enchevêtrent ainsi dans les romans du corpus et les relient de manière implicite.

1.7.1.1 *Le chemin Saint-Jacques*

Dans *Le chemin Saint-Jacques* d'Antonine Maillet, le pèlerinage est *symbolisé* par une tache de naissance et prend d'abord la forme d'une quête identitaire. Il ne mène pas vers les reliques de l'apôtre mais, sous forme de la Voie lactée, représente un chemin parcouru par les ancêtres de la narratrice depuis des siècles, qui peut la mener jusqu'au jardin d'Éden, ce paradis perdu au moment de la naissance. Si Radi – nom d'enfant du personnage et alter-ego de Maillet – se rend compte, au fil de la narration, que le retour à la plénitude du Verbe est impossible, la mémoire de ses origines, dans laquelle le Mythe coexiste avec l'Histoire, demeure vivante à travers les mots. La mission de la narratrice adulte, c'est-à-dire de Radegonde, qui est également la raison pour laquelle elle est devenue écrivaine, consiste donc, comme le soutient Raoul Boudreau[208], à conserver la langue acadienne. Seule l'écriture, qui prend la forme, selon Elizabeth Landry, d'un labyrinthe de mots[209], peut éterniser l'instant présent, en relayant ainsi sa quête de l'éternité. La Voie lactée n'apparaît par conséquent plus comme un *droit chemin,* mais une spirale, un territoire à habiter.

1.7.1.2 *Thérapie*

La fiction de David Lodge est souvent qualifiée de satire sociale, explorant entre autres la vie universitaire ainsi que le catholicisme face aux changements que connaît le XX^{e} siècle : il aborde avec ironie des thèmes religieux jugés autrement sérieux, ce qui lui permet, selon Marian Crowe, de renouveler le genre du roman catholique[210]. La réflexion de l'auteur sur l'écriture – très bien analysée par J. Russel Perkin, qui y a également remarqué le motif du pèlerinage – permettent de relever l'importance du carnavalesque et du dialogisme bakhtinien, ainsi que le jeu avec le genre romanesque et le recours à la métafiction[211]. Dans *Thérapie*, le pèlerinage apparaît comme *un saut dans l'absurde* : une dernière possibilité, pour le sujet souffrant d'un mal existentiel, de faire l'expérience de *la répétition* au sens où l'entend Søren Kierkegaard. Le personnage-narrateur souffre d'un manque de sens dans sa vie, ce qui se manifeste par un mal de genou

---

[208] Raoul Boudreau, « L'hyperbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », dans *Les langues du roman,* Lise Gauvin (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.

[209] Voir Elizabeth Butcher Landry, « Le labyrinthe et la transformation dans *Le chemin Saint-Jacques* », *The French Review*, vol. 78, no. 4, 2005.

[210] Marian Crowe, « Catholicism and metaphor: the Catholic fiction of David Lodge », *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture* 15.3, 2012, p. 130-160.

[211] Voir David Lodge, *L'art de la fiction*, trad. Michel et Nadia Fuchs, Payot Rivages, 1996 ; J. Russel Perkin, *David Lodge and the tradition of the modern novel*, McGill-Queen's University Press, 2014 ; J. Russel Perkin, « The Pilgrimages of David Lodge », *Christianity and Literature*, 57.3, 2008, p. 419–442.

autrement inexplicable. Il lui demeure néanmoins possible d'accéder à une forme de foi *par imitation* de son amour d'enfance ainsi que de « se retrouver » à travers autrui grâce à l'écriture. Celle-ci s'avère être une véritable thérapie, qui repose, d'un côté, sur le dialogue avec l'œuvre de Kierkegaard, et de l'autre sur le recours au pastiche et à la paraphrase : ceci permet de réutiliser, avec humour, l'héritage de Compostelle.

1.7.1.3 *La route*

Dans *La route,* Cormac McCarthy mesure les conséquences de l'individualisme et du progrès incessant tel que prônés par notre société capitaliste actuelle. Situé dans une Amérique postapocalyptique, ce récit hérite de la tradition de l'allégorie. Le père et le fils poussent vers le *Finis terrae,* vers l'océan dont ils espèrent la régénération du monde ayant souffert l'effondrement. La narration continue à puiser dans le vocabulaire de la métaphysique ainsi que dans l'esthétique de l'Apocalypse, comprise comme *fin* et *révélation*. La quête à la fois linéaire et fragmentée qu'incarne *La route* montre la nécessité de *déjouer*, à savoir de rendre circulaire la ligne droite du progrès, celle qui a précisément mené à l'effondrement. C'est la raison pour laquelle, comme le défend Adeline Johns-Putra, le roman de McCarthy mérite d'être étudié à travers le changement climatique, interrogeant le soin [ang. *care*] que l'on porte à la Terre et à autrui[212]. *La route* n'est pourtant pas une éco-fiction engagée, mais une fable que l'on peut lire selon l'imagerie du christianisme : l'espoir que celui-ci propose sous-tend, selon Eric Pudney, le nihilisme ambiant[213]. Cependant, comme le postule Stefan Skrimshire[214], McCarthy est loin d'espérer une solution messianique ou de vouloir redonner vie au Dieu de la métaphysique, l'horizon de la rédemption – qui demeure paradoxale – étant infiniment repoussé. Des parallèles avec le Livre de Job, *Le voyage du pèlerin* de Bunyan ainsi que la quête du Graal ont aussi été relevés par les critiques[215]. Or la question qui se pose est la suivante : ce pèlerinage vers le *Finis terrae* peut-il abandonner la quête, s'ouvrir à l'esprit nomade et devenir une manière d'habiter le monde?

1.7.1.4 *Les pérégrins*

La forme fragmentée et hétéroclite des *Pérégrins* d'Olga Tokarczuk, que l'on pourrait appeler rhizomique, apparaît comme une parfaite incarnation de la postmodernité. Wojciech Józef Burszta critique le nomadisme

---

[212] Adeline Johns-Putra, « "My job is to take care of you": Climate change humanity, and Cormac McCarthy's *The Road* », *Modern Fiction Studies*, 62.3, 2016.

[213] Eric Pudney, « Christianity and Cormac McCarthy's *The Road* », *English Studies,* 96.3, 2015, p. 293-309.

[214] Stefan Skrimshire, « "There is no God and we are his prophets": Deconstructing Redemption in Cormac McCarthy's *The Road* », *Journal for Cultural Research*, 15.1, 2011.

[215] Voir, dans cet ordre: John Vanderheide, « Sighting Leviathan: Ritualism, Daemonism and the Book of Job in McCarthy's Latest Works », *The Cormac McCarthy Journal*, 6, 2008, p. 107-120; Lydia R. Cooper, « Cormac McCarthy's "The Road" as Apocalyptic Grail Narrative », *Studies in the Novel*, 43.2, 2011, p. 218–236.

dénaturé de la narratrice ainsi que la thèse de l'œuvre qualifiée de simpliste, car opposant le mouvement à l'immobilité, cette dernière étant associée à l'embourgeoisement du monde[216]. Cependant, comme le montre Zbigniew Mikołejko, l'œuvre de Tokarczuk ne repose pas sur le dualisme[217], mais sur une paradoxale coexistence des contradictions : apparaissant de prime abord comme décousue, elle est en réalité très cohérente. Elle prend la forme d'une constellation, faisant également usage, en plus de rhizome, des dédales et des labyrinthes, figures à travers lesquelles – comme l'écrit Anna Larenta – les personnages font l'expérience de la réalité[218]. Le pèlerinage y est tantôt employé comme la *peregrinatio ad loca sancta* – les sanctuaires de jadis étant devenus des cabinets de curiosités –, tantôt comme une *peregrinatio* métaphorique, soit le sentiment d'être en exil, sans patrie. Or, au lieu de s'adonner à une mobilité perpétuelle, à laquelle est souvent assimilée le terme de « nomadisme », les personnages de Tokarczuk continuent non seulement de cartographier le monde selon les traces du passé, mais s'inscrivent dans une communauté : le mouvement *ex-centrique* prôné par la narratrice est une *relation* qui permet au sujet de *se découvrir en tant qu'autre.*

1.7.1.5 *Le partage des eaux*

La quête du narrateur du *Partage des eaux*, s'effectuant sous prétexte de recherche d'instruments musicaux primitifs, consiste d'abord à s'évader de la modernité vers le temps *autre*, puis à trouver un passage vers le cœur de l'Amazonie, vers le Grand Temps Présent à l'intérieur duquel la répétition qui, effaçant le sens de la vie à New York, serait capable de le renouveler. Lors de sa fuite, qui reprend selon David Jiménez les topoï du voyage vers un paradis perdu[219], le narrateur traverse l'Histoire, en découvrant ainsi que la mémoire du Moyen Âge occidental, telle qu'inscrite dans la topographie légendaire de Compostelle, persiste, déterritorialisée et syncrétique, en Amérique Latine : la rupture avec le passé ne s'y est pas produite. Ce roman, posant les bases du réalisme magique à la suite du *Royaume de ce monde*, se caractérise, selon Fernando Varela, par un style baroque qu'incarne également la végétation rhizomique de l'Amazonie[220]. Celle-ci s'oppose à la ville de New York qui représente le dédale du *chronos* dans lequel est piégé le narrateur et, par extension, toute la civilisation occidentale : selon l'analyse de Galen Brokaw, *Le partage des eaux* peut se lire en effet comme une narrativisation du déclin de l'Occident tel que théorisé par Oswald

[216] Wojciech Józef Burszta, « Nomadyzm Olgi Tokarczuk », *Czas Kultury*, 3, 2019, p. 116-120.

[217] Zbigniew Mikołejko, « Na duchowych rozdrożach. "Nie-dualistyczne" podejście do zagadnień duchowych w prozie Olgi Tokarczuk », *Slavia Meridionalis*, 20, 2020, art. 2383.

[218] Anna Larenta, « Labirynt jako przestrzeń mityczna w *Biegunach* Olgi Tokarczuk », *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, 5, 2014, p. 341-356.

[219] David Barreiro Jiménez, « *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier – "La selva y la búsqueda de la felicidad", *Crisol*, 4, 2019, p. 1-15.

[220] Fernando Varela, « Vegetal Life and the Baroque in Alejo Carpentier's *The Lost Steps* », *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 28, no. 3, 2021, p. 917-931.

Spengler[221]. Ma lecture aborde avant tout le topos de la quête de l'Au-delà : cette éternité circulaire (du grec, l'*aiôn*) qui s'avère inaccessible autrement que par l'écriture. En effet, au cœur de l'œuvre de Carpentier se trouve une réflexion sur l'art en tant que celui-ci, bien qu'ancré dans la chronologie, peut dépasser sa dimension d'imitation et devenir un véritable rituel qui ouvre au sujet la porte vers un temps *autre*.

1.7.2 La « (re)création »

Le roman *Constellations (les Souvenirs de l'Avenir*), qui constitue la composante « création » de cette thèse, est un laboratoire des idées précédemment énoncées. Il met à profit les topoï de la poétique de Compostelle tels qu'illustrés et transformés par les cinq œuvres du corpus : se déroulant sous le ciel étoilé de la région du Mégantic, dans une chapelle désacralisée devenue une auberge qui porte le nom de la Grande-Ourse, il relie à travers son esthétique le Ciel et la Terre qui en est un reflet; qui plus est, le narrateur-serveur est amené, au fur et à mesure qu'il circule parmi les tables, à retrouver ses origines. Les lieux, les temporalités, les histoires et les langues, formant une véritable topographie légendaire, se superposent dans cette salle à manger qui, s'inspirant des auberges qui jalonnent depuis le Moyen Âge le Chemin de Compostelle, joue le rôle d'une condensation spatio-temporelle. Tout paraît possible par une soirée de tempête qui empêche les clients ainsi que les serveurs de sortir de la Grande-Ourse. Alors que les souvenirs d'enfance et des randonnées au Québec reviennent, le narrateur s'*ex-centre*, s'ouvre aux histoires autres que les siennes. Au cœur de la narration se trouve le dilemme suivant : faut-il revenir à la « case départ », ou continuer son errance sans s'ancrer nulle part, ceci jusqu'à la fin du monde? La salle à manger, miniature de sa vie, est l'espace métaphorique de son pèlerinage pendant lequel le narrateur – pèlerin, étranger qu'il est – sort de l'exil et apprend à *se faire un territoire* au Québec. Ceci passe notamment par *la ritualisation*, c'est-à-dire une stylisation et une formalisation du service qui, jusqu'alors instrumental et mécanique, devient une activité symbolique[222] : les gestes répétés des serveurs sont détaillés et régularisés à l'instar des gestes rituels; leur articulation au vocabulaire chrétien élève l'action et la rapproche d'une liturgie; la narration se déroule hors du temps tout en invoquant, dans le même temps, des moments précis de la vie du narrateur; ce dernier, faute de pouvoir prendre une commande, est plongé dans des ruminations incessantes, dont il sort néanmoins lorsqu'il s'extraie de son corps et lorsqu'il trouve un carnet-palimpseste qui le confronte à une altérité[223].

---

[221] Galen Brokaw, « Oswald Spengler's The "Decline of the West" and Alejo Carpentier's "Los Pasos perdidos" ». *Confluencia*, 15, 2000, p. 100-110.

[222] Barry Stephenson, *Ritual, op. cit*., p. 8 et p. 74. Cette définition vient tout d'abord, comme précise l'auteur, de l'éthologie, à savoir une étude des comportements animaux.

[223] *Ibid.*, p. 76-77. Ce sont précisément les éléments qui permettent de reconnaître un processus de ritualisation.

C'est précisément par une ritualisation du service dans une salle à manger que *Constellations* (*Les Souvenirs de l'Avenir*) déjoue l'arc dramatique ainsi que le voyage du héros mythique, habituellement associés au pèlerinage[224]. En effet, ce roman puise dans le topos de l'auberge telle que nous le retrouvons dans *Les contes de Canterbury*, filiation qui lui assure également une polyphonie et un aspect ludique. Le service, décrit comme une véritable fête, chaotique et carnavalesque, se déroule dans cet espace clos qu'est la salle à manger qui, empruntant sa forme à une spirale, est à son tour imitée par la narration, structurée comme un *Jeu de l'oie*[225] et s'inspirant d'autres romans qui mettent à profit la structure labyrinthique ou la dimension ludique de la lecture[226]. C'est ainsi que la Grande-Ourse permet au narrateur d'effectuer son pèlerinage, sa quête du sacré qui est en réalité une mise en mouvement de son être, sa transformation. Le désir d'une « destination finale » pouvant déboucher sur l'éternité se trouve alors relayé par la répétition, qui est au cœur du rituel et à travers laquelle le nomade habite son territoire; l'opposition entre le temps *autre* – rêvé par le pèlerin et assimilé à l'Au-delà –, et le temps *même* s'ouvre ainsi à la circularité du Grand Temps Présent. La narration, assurée par le monologue intérieur du narrateur qui est composé de retours incessants sur ses propos, commentant avec humour les événements qui se déroulent dans l'auberge en même temps qu'il est plongé dans des réflexions philosophiques davantage sérieuses, révèle, sous ce cercle vicieux qu'est le service, une spirale centripète et centrifuge, qui s'étend entre la Vie et la Mort, entre Soi-même et l'Autre.

1.7.3 Le chemin à suivre

Lorsque White, dans *La route bleue,* cite Oswald Spengler qui parle des trois voies – « la voie classique, qui colle au présent et au proche ; la voie romantique, qui scrute l'horizon le plus lointain ; et la voie chinoise, qui consiste à simplement errer çà et là, sans but » –, il finit par annoncer qu'il est peut-être « temps de trouver une sorte de combinaison, […] trouver les coordonnées d'un centre nouveau. Peut-être nous faut-il, dit-il, *essayer de rétablir une connexion perdue*, avant que toutes les divisions ne soient installées »[227]. Rétablir la connexion perdue *sous une forme différente* : voici le chemin sur lequel je me lance.

---

[224] À ce sujet, voir Pierre Rajotte qui analyse, non sans ironie, *Immortelle randonnée* de Jean-Christophe Rufin à travers la structure proposée par Joseph Campbell dans son article « "Héroïté" et mise en récit de l'expérience pèlerine à Compostelle" », *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, 37.1, 2018.

[225] Le chemin de Compostelle est en effet souvent illustré, par la pensée ésotérique, par le *Jeu de l'oie*. Certains croient que celui-ci, composé de lieux sûrs et de lieux dangereux, était une véritable carte conçue par les Templiers. Le fait qu'une version en taille nature se trouve à Logroño, l'une des étapes du pèlerinage, pourrait confirmer cette analogie. À ce sujet, voir Louis Charpentier, *Les Jacques et le mystère de Compostelle,* Paris, Robert Laffont, 1971, ch. VI.

[226] Voir *Manuscrit trouvé à Saragosse* [1794-1810] de l'écrivain polonais francophone Jan Potocki et le film de Wojciech Hass, *Rękopis znaleziony w Saragossie* qui, structurée comme un jeu de l'oie, en est une adaptation. Nous pouvons évoquer aussi *La maison des feuilles* [2000] de Mark Z. Danielewski et *La marelle* [1963] de Julio Cortázar.

[227] Kenneth White, *La route bleue*, trad. Marie-Claude White, Paris, Le mot et le reste, 2013, p. 103. Je souligne.

CHAPITRE 1: LA VOIE LACTÉE

« Aristote voit dans l'harmonie du ciel une révélation directe du divin ; le mythe est alors inutile »[228], note Hans Urs von Balthasar, en explorant le sens de la métaphysique dans l'Antiquité. Des siècles plus tard, à l'époque romantique, les étoiles continuent à faire rêver à l'unité originelle[229]. Paul Claudel, dans *Le soulier de satin,* appelle bien le firmament *Bible de la Nuit*[230], invitant ainsi à son herméneutique. De même les chemins de pèlerinage établissent dans différentes religions et cultures une relation entre la réalité terrestre et les forces qui la dépassent dans l'espoir de leur communion. Le cheminement humain apparaît dès lors comme un reflet de cet *autre chemin* qu'est la Voie lactée. Celle-ci est une voie de la transcendance, au sens où la comprend Emmanuel Levinas, à savoir « un mouvement de traversée (*trans*) et […] de montée (*scando*) […] [qui], avant toute métaphore, [est pensée] dans sa signification de changement de lieu »[231].

La route, écrit Alphonse Dupront, « c'est le chemin des étoiles. Soit, pour ce qui concerne Compostelle, le tracé en ligne droite d'est en ouest, de deux chemins de la Méditerranée à l'Atlantique, jouxtant le 42e parallèle, directs comme devrait mentalement l'être un chemin de pèlerinage et marqués dans le ciel par deux traînées d'étoiles, […] conduisant en un Finistère, [à savoir au Bout du Monde] »[232]. Si nous considérons que la cathédrale de Compostelle, comme tout sanctuaire, est le reflet de la Cité de Dieu[233], le chemin qui y mène traverse à la fois la Terre et le Ciel. En d'autres mots, le pèlerinage apparaît comme *une métaphore* : littéralement, car il transporte, mais aussi au sens où il renvoie vers *autre chose* que ce qu'il est.

Selon les croyances populaires, le chemin de Compostelle suit le tracé de la Voie lactée qui, de manière explicite ou implicite, non seulement confère au récit pèlerin une dimension esthétique, mais agit également comme un moteur narratif. Comme l'écrit Joseph Bédier, « au début de la Chronique [de Turpin], saint

---

[228] Voir Hans Urs von Balthasar, *Chwała: Estetyka teologiczna* [*La Gloire et la Croix : Esthétique théologique*], *Metafizyka, t. I : Starożytność*, trad. Leszek Łysień, Kraków, WAM, 2010, p. 202. Ma traduction.

[229] Pour faire une comparaison avec le romantisme allemand, voir ch. XVI « Voie lactée et météores » dans Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve,* Paris, José Corti, 1964.

[230] Hans Urs von Balthasar, dans son commentaire de l'œuvre de Claudel, file cette métaphore, en notant que Copernic, dans *De revolutionibus orbium coelestium* [1543], a ouvert « la Bible du ciel ». Voir *Le soulier de satin de Paul Claudel,* trad. Genia Català, présenté par Dominique Millet Gérard, Genève, Ad solem, 2002, p. 19.

[231] Emmanuel Levinas, *Dieu, la Mort, le Temps* éd. Jacques Rolland, Paris, Grasset, « Figures », 1993, p. 187.

[232] Alphonse Dupront (dir.), *La quête du sacré, op. cit.*, p. 247.

[233] « La très vieille conception du Temple comme l'*imago mundi,* l'idée que le sanctuaire reproduit l'Univers dans son essence, s'est transmise à l'architecture sacrée de l'Europe chrétienne : la basilique des premiers siècles de notre ère, comme la cathédrale du Moyen Âge, reproduit symboliquement la Jérusalem céleste », note Mircea Eliade dans *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 30.

Jacques sème dans les cieux un chemin d'étoiles : est-ce le faux Turpin qui a inventé cette légende, ou le peuple ? et la voie lactée ne s'appelle-t-elle pas, aujourd'hui encore, en bien des régions, le chemin de saint Jacques ? »[234]. Qui plus est, les étoiles filantes et la Voie lactée sont deux phénomènes naturels que l'on assimile, aux XIII^e^-XV^e^ siècles, aux âmes des morts. Selon Denise Péricard-Méa, « [l]es fidèles sont tellement persuadés de la présence de saint Jacques à l'autre extrémité de la Voie lactée qu'ils ne ménagent pas les fondations pour obtenir son intercession jusqu'à la Résurrection finale. À ce titre, saint Jacques figure sur des scènes de Jugement dernier, elles-mêmes placées sur des tombeaux »[235]. La Voie lactée, à son tour métaphore de la vie humaine, mène vers l'origine *à travers* la mort; l'apôtre joue alors le rôle de passeur d'âmes. À l'origine de ce topos semble être le rêve de Charlemagne. Ainsi le rapporte Marie Mauron :

> Dans la cathédrale de Chartres, sur l'un des vitraux du XII^e^ siècle, on voit Charlemagne couché, couronne impériale en tête. Près de lui un ange debout, banderole parlante au bras, désigne d'une main tendue des guerriers en arroi, et de l'autre, levée, les étoiles pressées de cette Voie Lactée appelée Chemin de Saint-Jacques, joignant des murs fortifiés à la lointaine basilique. À ne pas douter :
>
> - Debout ! s'écrie l'ange. Prends la tête de ton armée et purge l'Espagne des Maures. Libère les chemins terrestres qui conduisent au sanctuaire. Avant tout, devant tous, va t'y prosterner au pied du tombeau de l'apôtre. Que cette voie céleste te conduise ! Que ton cœur courageux soit illuminé par ces astres, puis, achevée ta chevauchée victorieuse, que l'éblouissement suprême te soit donné par la lueur de l'autre Étoile qui auréole les reliques du saint !
>
> Charlemagne obéit. *La Chanson de Roland* relate ses hauts faits. Lui et ses preux nettoyèrent les routes et les rouvrirent aux fidèles, puis aidèrent encore l'Espagne à repousser totalement les Maures dans l'héroïque épopée de la *Reconquista*.
>
> Depuis, sous cette Voie Lactée qui fait signe à la terre, que de pèlerins ont marché, marchent encore vers Santiago de Campo Stella – Saint-Jacques-du-Champs-de-l'Étoile ![236]

Le Chemin de Compostelle, présenté ci-haut tout d'abord sous la forme cosmique de la Voie lactée, se trouve seulement ensuite décrit en tant que chemin terrestre libéré par Charlemagne. Cette double représentation concerne également saint Jacques qui, dans le poème intitulé *Saint-Jacques* de Federico García Lorca, apparaît comme traversant la voûte céleste : « [l]e soleil caché dans son cœur/ Et la lune, soumise à ses pieds »[237]. Dans la scène VI de la Deuxième Journée du *Soulier de satin*, il est associé à la constellation d'Orion qui intervient dans le drame à travers une prosopopée : par son « bâton diagonal » de Pèlerin céleste, il cherche à rétablir, tel Atlas réunissant le Ciel et la Terre, le lien entre le divin et l'humain,

---

[234] Joseph Bédier, *Légendes épiques. Recherche sur la formation des chansons de geste,* t. III*, op. cit.,* p. 101.

[235] Denise Péricard-Méa, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Age, op. cit.*, p. 65.

[236] Marie Mauron rapporte cette légende dans *Vers Saint-Jacques-de-Compostelle,* [Paris, Amiot-Dumont, 1957] réédition aux Presses de la Cité, 1974*,* p. 7-8.

[237] Les vers donnés dans la traduction d'André Belamich, Federico García Lorca, *Œuvres poétiques,* t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 33-36

le cosmique et le terrestre[238]. La pièce entière est bien décrite par Paul Claudel lui-même comme dérivée de « la légende chinoise des deux amants stellaires qui, chaque année après de longues pérégrinations, arrivent à s'affronter, sans jamais pouvoir se rejoindre, d'un côté et de l'autre de la Voie lactée »[239]. Les exemples sont multiples : dans *Cette route étoilée* de Marie Mauron, analogiquement à l'illustration du rêve de Charlemagne, la Voie lactée invite à partir à Compostelle[240]; elle est aussi un moteur narratif dans une nouvelle d'Alejo Carpentier, dont le titre original est *El camino de Santiago* [1956], où l'apparition du le chemin céleste constitue une ouverture dans le cercle vicieux où est enfermé le personnage[241].

Dans *Le chemin Saint-Jacques*, Antonine Maillet emploie ce topos pour signifier à la fois l'itinéraire de Radegonde cherchant à comprendre, à travers sa propre généalogie ainsi que celle de sa langue, comment elle est devenue écrivaine, et la quête de Radi tentant d'atteindre l'éternité. Cette quête passe très vite de l'échelle individuelle à l'échelle universelle, la traversée des époques débouchant sur le temps des origines.

Publié en 1997, ce roman tire son titre et son leitmotiv du Chemin de Compostelle, qui y est employé au sens figuré. Ainsi l'Acadie est rattachée à ce pèlerinage mythique, les ancêtres de la narratrice l'ayant parcouru, l'histoire de la langue française y étant également inscrite ; de cette manière le roman de Maillet élargit ses frontières qui s'étendent dès lors loin dans le temps comme dans l'espace. Radegonde-Radi, cette adulte-enfant qui apparaît également dans *On a mangé la dune*, *Chronique d'une sorcière du vent* et *Le temps me dure*, est une double de l'auteure. Son périple, qui s'apparente à une quête initiatique visant à retrouver le chemin vers le paradis prénatal dont elle a été bannie, aborde des thèmes liés à son identité acadienne. Il s'inspire de la tradition des pèlerinages pénitentiels, connue des chansons de geste. En effet, Radi, exilée du paradis prénatal, doit expier sa faute, innommée, dont la marque est visible sous la forme d'une étoile sur sa cuisse gauche, par le pèlerinage à Compostelle. Au pied de la tour Saint-Jacques à Paris, elle évoque les pèlerins coupables de ce qu'elle appelle « la tache originelle » (CSJ, 264). En pensant à sa propre tache, la narratrice décide de « rejoindre les pénitents » qui suivent la Voie lactée. Si celle-ci mène, en Amérique, vers « l'or de Pérou », Radegonde choisit le pardon garanti par la « pierre de Compostelle »

[238] À ce propos, voir mon article, intitulé « Saint Jacques et *Le Soulier de Satin* », dans Christophe Alcantara et Adeline Rucqoi (dir.), *Interroger les chemins de Compostelle au XXIe siècle,* Paris, Presses des Mines, 2024.

[239] Paul Claudel, *Théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 1297.

[240] « En suivant le chemin d'étoiles, nous arriverons à ce bout de terre mienne et, devant le Tombeau libéré par votre Empereur, je te le jure, Marceline, c'est toi qui seras délivrée », s'écrie le personnage portant le nom signifiant d'Iago. Marie Mauron, *Cette route étoilée*, Paris, Amiont-Dumont, coll. « Le Livre Contemporain », 1957, p. 37.

[241] J'analyse le rôle de la Voie lactée dans les pérégrinations de Juan dans « Dziedzictwo powieści łotrzykowskiej u Alejo Carpentiera: między pielgrzymką a włóczęgą », *Camino Polaco, t. 7*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (UMK), 2025.

(*ibid.*) qui signifie l'héritage des siècles passés. Sa *tâche* (disons ainsi pour jouer avec les mots comme le fait Maillet) consiste dès lors à rendre vivante la mémoire des origines acadiennes – dispersée dans la langue française, dans le Mythe et dans l'Histoire – et à l'éterniser à travers l'écriture, cette *autre* Voie lactée.

1.1 Une éternelle exilée

Le livre est divisé en deux parties, intitulées « Radi » et « Radegonde ». La première est narrée par Radegonde, c'est-à-dire l'adulte que la petite Radi est devenue. Dans la seconde partie, les apparitions de l'enfant continuent de ponctuer le récit ; ainsi, les deux personnages s'expriment l'un à travers l'autre. En se mettant également soi-même en scène, Maillet a recours à une stratégie métatextuelle qui ancre la narration dans la réalité historique de l'Acadie; plus, elle revendique, par le moyen de la fiction, l'Histoire de son pays. En effet, *Le chemin Saint-Jacques* s'inscrit dans la lignée de *Pélagie-la-Charrette*, ayant valu le prix Goncourt à l'auteure, qui narre le retour des Acadiens, exilés lors du Grand Dérangement en Louisiane, jusqu'à leur pays. Ce moment historique, fondamental pour comprendre les revendications identitaires et linguistiques exposées dans l'œuvre de Maillet, est aussi au cœur du *Chemin Saint-Jacques* qui emploie le pèlerinage à Compostelle au sens figuré pour narrer l'exil, la tentative de retour au paradis et la quête des racines de l'Acadie. Comme les autres romans de l'auteure, celui-ci se présente, avant tout, comme une joyeuse exploration de la langue qui, dans la tradition de Rabelais[242] et de *la novela picaresca,* privilégie davantage l'anecdote, donc la bifurcation, que l'arc dramatique et le *droit chemin* de la quête.

La jeune Radi affirme un jour à l'école qu'elle écrira *en français* (CSJ, 199). Le reste en découle : la problématique traversant le roman est donc autoréflexive, car l'auteure interroge l'acte même d'écrire et cherche à *se situer,* à trouver sa place parmi les ancêtres et à mettre en scène sa propre généalogie par le moyen de l'écriture. Ainsi, Radi est le Verbe de Maillet qui se fait chair, s'exilant de la Parole pour devenir un être de langage. Elle a dès le début une intention bien précise : revenir au paradis, c'est-à-dire dans le ventre de sa mère. Associant ce dernier au jardin d'Éden, elle croit que le temps circulaire de l'éternité se trouve immobile à la source du *chronos*.

1.1.1 Retour aux origines

L'enfant naît avec une « étoile au derrière », un « cul étoilé » (CSJ, 17), signe qui constitue pour elle la clef du paradis perdu. Cet indice, qui se dessine sur sa peau, joue le rôle de la tache originelle : souvenir d'un passé mythique avec lequel elle veut renouer, mais également faute qu'elle doit racheter par le pèlerinage.

[242] Voir Antonine Maillet, *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, thèse de doctorat, Université Laval, 1969.

> Radi ne voulait pas sortir. Sa mère avait beau la pousser, pousser, pousser, Radi ne voulait pas sortir. D'ailleurs, comment sortir, par où, pourquoi ? Elle était bien là, nourrie et lovée, au chaud, en ce matin de printemps. L'aube du jour, du temps, l'aube. Attendons plutôt la brunante, la lumière sera moins crue, elle aura moins peur. Mais sa mère insiste, la pousse vers la sortie, semble trouver tout naturel de mettre Radi à la porte. La porte, mais quelle porte ? Elle cherche à s'accrocher au lierre qui la lie à son port d'attache, s'y enroule, manque de s'étrangler, se déroule, revient au point de départ, se débat, grimpe de nouveau le long du lierre, vers une sortie de secours (CSJ, 13)

Les deux premières phrases du roman sont construites sur le principe de la répétition qui exprime l'effort continu de l'accouchement. Le choix d'une telle ouverture n'est pas anodin : la maïeutique peut ici être interprétée dans le cadre du travail littéraire, c'est-à-dire comme une façon de donner naissance à Radi en tant que personnage qui, pourtant, ne veut pas sortir pour mettre la narration en branle. Par l'emploi du pluriel (« [a]ttendons plutôt la brunante »), Maillet invite également le lecteur à participer à ce commencement qui, d'abord décrit au passé, passe très vite au présent de l'action. En effet, si l'on suit l'intertexte avec l'Évangile de saint Jean, nous pouvons dire que l'enfant connaît une hypostase : non seulement elle vient au monde, mais elle vient aussi à elle-même en tant que sujet façonné par les mots, conscient de sa nature fictionnelle. Les premières pages du roman sont ainsi imprégnées par le langage oral, celui de l'enfance et du mythe. Nombre de critiques ont déjà souligné son importance dans les œuvres de l'écrivaine acadienne dont l'écriture, qualifiée parfois d'*oralitur*e[243]*,* oscille entre l'oralité et la littérarité. Par un style hyperbolique imitant l'exubérance du langage oral acadien, Maillet décrit la naissance comme un spectacle, employant les adresses à un public imaginaire : « [a]ttendez, attendez ! » (CSJ, 13), « [c]almez-la » (CSJ, 14), ou « [a]h! Et puis tant pis ! faites du chemin […] » (*ibid.*), interjections propres à un metteur en scène, accompagnées par celles de l'enfant elle-même, telles que « Nâââhh ! » ou « Ouaaah ! » (*ibid.*). Par ses cris Radi annonce qu'elle « a pris le risque », *consciemment,* de se séparer du « conglomérat des possibles » (*ibid.*) et d'émerger, en tant que sujet, du bruissement indéfini de l'être. C'est à ce moment-là précisément qu'elle accepte de vivre dans le temps chronologique, d'inscrire sa parole débordante et chaotique dans l'écriture, qui est un jeu des mots dans le langage[244], et d'y chercher une forme d'éternité perdue. La naissance est une brisure de l'unité. « Vous ne vous rendez donc pas compte, personne, que cette enfant vient de naître, de tenter la première grande aventure de sa vie ! » (*ibid.)*, commente la narratrice, à savoir Radegonde. Ceci représente une synecdoque de sa quête, qui vise à aller de l'avant

[243] Jacqueline Couti, « L'errance d'exil et le recadrage mémoriel dans *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet et *Chronique des sept misères* de Patrick Chamoiseau », *Romance studies,* Vol. 29 No. 2, April, 2011, 93–107, p. 95. Voir aussi Nicole Nicaise, « Antonine Maillet : conteuse de l'Acadie ? ou la question du positionnement de l'écrivaine », *Port Acadie,* (22-23), 2012, 183–200, p. 194 ; ainsi que René Le Blanc, « L'oralité du style dans les romans d'Antonine Maillet », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français,* 12, 1986, p. 35–50.

[244] Jack Goody, *La raison graphique, : domestication de la pensée sauvage*, traduit et présenté par Jean Bazin et Alban Benza, Paris, Minuit, 1978, p. 9.

(« plus loin ! », selon l'hymne des pèlerins) tout en établissant une filiation, associée à la Voie lactée, donc à la généalogie et au passé immémorial (ce qui fait écho à l'autre partie du chant : « plus haut ! »).

Les questions rhétoriques (« [d]'ailleurs, comment sortir, par où, pourquoi ? » ; « [l]a porte, mais quelle porte ? ») sont une intrusion de la narratrice, Radegonde, dans la scène. Elle décrit le ventre de sa mère comme un paradis où règne l'éternité : la circularité des origines. L'aube du jour qui voit naître Radi est donc aussi l'aube du temps linéaire, de la chronologie à laquelle dès lors sera soumise sa vie. Maillet, par le recours aux signifiants tels que « la porte » et « la sortie », établit un intertexte avec la Genèse. Enfant exilé du ventre de sa mère, cet Éden « dont l'Archange garde jalousement l'entrée », Radi veut y revenir, « regrimper le temps jusqu'aux limbes » (CSJ, 15). On peut noter la verticalité de cette métaphore spatiale, ainsi que le recours à l'imagerie biblique : l'Éden, l'Archange, le glaive de feu. Le ventre de la mère est décrit – à l'aide des métaphores telles que « le port d'attache », « le lierre », « la sortie de secours » – comme un monde *entier* duquel Radi est exilée dans un monde *morcelé.* La longue asyndète terminant le paragraphe, marqué également par les répétitions et l'emploi de synonymes, est une accumulation des multiples tentatives de l'enfant de ne pas naître : or, une fois sortie, elle est vouée à la vie d'une éternelle exilée, étrangère sur Terre, elle va dès lors essayer de retrouver l'unité perdue du paradis originaire : en ce sens, le reste de la narration amplifie le problème dont l'incipit constitue une miniature.

Radi, rebelle même avant la naissance, subit tel un pèlerin plusieurs épreuves lors de l'accouchement : elle « manque de s'étrangler », « grimpe de nouveau le long du lierre » et « se débat » tandis que la mère « la pousse, pousse, pousse Radi qui s'affole » (CSJ, 13), l'enfant n'apparaissant qu'au bout de la troisième répétition. À travers le lexique des récits d'épreuves, tels que les romans de chevalerie, Maillet présente la protagoniste comme une véritable héroïne se battant, tel Jacob avec l'ange, contre la force quasiment divine de sa mère; vers la fin de la phrase, après l'acmé (« s'agrippe des deux mains »), la description passe au futur simple pour annoncer le dénouement, la chute dont les signes avant-coureurs sont les mots de la résignation, tels que « tombera » et « basculera » ; la narration, rythmée par les reprises (« pousse » ; « l'aube »), est dramatisée, car débouchant sur « le vide infini » (*ibid.*). Radi tombe du Ciel des idées dans la réalité fragmentée du langage. Ceci relève de la vision verticale des pèlerins du Moyen Âge, selon laquelle il fallait transcender la matérialité immanente d'*ici-bas* pour, en allant *plus loin et plus haut*, atteindre une plénitude attendant là-haut, dans l'Au-delà, véritable patrie hors de laquelle l'homme était étranger et exilé, *donc pèlerin*. L'hésitation par rapport à ses commencements est marquée par l'aposiopèse et par la répétition de « depuis… depuis… » (CSJ, 15), ce qui indique le flou temporel dans lequel se situe cet incipit; il y a seulement un temps *avant* et *après*, la différence entre les deux étant exprimée par le mouvement de Radi qui soit remonte, soit descend le temps comme s'il s'agissait de l'échelle de Jacob. Cependant, sa « mémoire

flanche » (CSJ, 13) : l'éternité du paradis s'avérant irrécupérable, il ne reste que le pèlerinage *à travers* la vie, indiqué par sa tache de naissance et la Voie lactée. La lumière révèle le sujet au monde et le monde au sujet, la narratrice s'adressant à l'enfant : « [i]l faudra s'accommoder du soleil, Radi, vivre avec la lumière qui n'a pas ménagé tes premiers instants à l'heure de midi, une lumière qui révèlera à tous… » (CSJ, 15).

La naissance de Radi se déroule « au rythme du gong de l'angélus » (CSJ, 14) ; le texte alterne entre la description de l'accouchement et l'incantation de la prière, ce qui donne les phrases qui suivent : « *Et Verbum caro factum est*, hurlait l'angélus. Le Verbe s'était fait chair. Le verbe, le sujet, le complètement, toute la phrase » (*ibid.*). La naissance apparaît ainsi comme l'acte de briser le *logos*, Radi entrant dans le langage où se dissémine son être. L'analogie avec deux intertextes bibliques, à savoir la Genèse et le prologue de l'Évangile selon saint Jean, est explicite : l'exil du jardin d'Éden, compris traditionnellement comme négatif, car suivant le péché originel d'Adam et Ève, se chevauche avec l'incarnation de Jésus, mystère chrétien de la pénétration de la transcendance dans l'immanence. Or cette superposition des deux événements distincts rend le sens de cette naissance ambigu. Le *logos* qui se fait chair se fait également langage. La quête de Radi consiste dès lors non à revenir au paradis, donc à l'unité, mais à *inscrire le Verbe dans l'écriture* : elle vise donc à la fois le passé et le présent. C'est le langage, c'est-à-dire l'ordre symbolique qui, par la rupture initiale avec la mère, permet à l'enfant de devenir sujet. L'exil apparaît ainsi positif. Ne pouvant pas rebrousser le chemin jusqu'à la rondeur du ventre maternel, le parcours de Radi s'effectue *dans* et *par* l'écriture, celle-ci demeurant néanmoins imprégnée par l'oralité associée au mythe et à l'enfance. Si le pèlerinage se présente d'abord comme une possibilité de traverser à rebours sa généalogie jusqu'à la Création, c'est la langue même qui est son *arche* et son *telos* : son territoire à habiter.

Radi, « même en dedans, […] est dehors » (CSJ, 17). En d'autres mots, elle est dès sa naissance un sujet *ex-centrique* et nomade. La quête de soi-même devient ainsi simultanément celle de l'autre et de l'origine commune de tout, et l'*union* recherchée se transforme en une *relation*, celle-ci nécessitant une distance entre le même et l'autre. Si elle doit s'accommoder du soleil et de sa « lumière brutale » (CSJ 15), c'est parce qu'il y a bien un « au-delà », un « ailleurs » qui est à la fois derrière et devant elle, vers lequel elle est sommée par son nom propre *et* par un nom de lieu, qui est Saint-Jacques. Quand la « vieille Lamant se penche pour mieux décrypter les balbutiements de l'enfant qui parle par en dedans » (CSJ, 121), elle croit y entendre le nom du pèlerinage à Compostelle. Il est donné comme réponse par Radi à la demande de la vieille Lamant de choisir un mot qui devrait « durer toute sa vie sans pour autant la projeter dans l'avenir, sauf pour l'emporter au-dessus du monde, lui montrer de si haut sa propre planète que toute son enfance lui sera rendue d'un seul coup, flottant dans le cosmos tel un petit pois dans son bol de soupe » (CSJ, 120). Le destin de l'enfant est scellé : le nom de Saint-Jacques, renvoyant à la fois au nom de son ancêtre, à la rue Saint-

Jacques et à Compostelle, la somme de partir en pèlerinage. Ce parcours, à la fois vertical et horizontal, s'inscrit dans la circularité de l'écriture qui, parole fragmentée, relaie l'éternité perdue du paradis maternel.

« Ne jamais faire racine, ni en planter, bien que ce soit difficile de ne pas retomber dans ces vieux procédés »[245], écrivent Deleuze et Guattari à propos du livre-rhizome, rejetant la généalogie ainsi que la forme arborescente qui la représente. Or, le nom de Radi la somme littéralement à *faire racine* : en effet, un radis ne produit pas de rhizome, mais est pourvu d'un système racinaire pivotant dont les racines poussent verticalement et latéralement par rapport à la racine-pôle. Contrairement au rhizome donc, un tel système ne repose pas sur des principes de connexion et d'hétérogénéité, selon lesquels « n'importe quel point peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être »[246] ; un radis *fixe un point*. Par conséquent, c'est avant tout *l'enracinement* qui est posé comme problématique du roman de Maillet : l'Acadie que cherche à habiter la protagoniste s'élargit cependant grâce à la Voie lactée, reflet cosmique de l'Acadie de la même façon qu'elle l'est du Chemin de Compostelle. Non seulement elle emmène Radi ailleurs, mais elle l'invite à l'habiter, comme le font ses ancêtres qui parcourent le chemin étoilé depuis des siècles.

Comme l'écrit Blanca Pardiñas, au cours du roman nous passons de la mémoire du ventre maternel, auquel tente de revenir Radi, à une forme d'archéologie de la mémoire à laquelle s'attarde Radegonde, et qui ne concerne pas seulement sa mémoire personnelle, mais celle de l'humanité entière[247]. Ce qui au début est un désir de vivre dans le Mythe devient au fil de la narration une volonté d'inscrire ce premier dans l'Histoire. Par conséquent, la quête du paradis n'est pas abandonnée, mais se transforme en une quête des racines, non moins mythiques, de l'Acadie : cette Terre Promise qui est à la fois à retrouver et à construire.

Plus tard dans le roman, lors de la quête généalogique menée par Radegonde, *la tache de naissance* semble perdre son association chrétienne avec la faute des parents de l'humanité et devient, par le jeu du langage, une *tâche à faire* : celle-ci consiste à *relier* les mots afin de réparer la brisure initiale, non pour restituer l'unité perdue, mais pour rendre le monde signifiant et devenir ainsi *responsable du sens*.

> …Figurez-vous qu'en Auvergne, un jour que je tentais de raconter le pays des cousins d'Outremer, j'avais dû mentionner, entre autres tares, ma tache sur la cuisse gauche. C'est alors que j'entendis une femme s'écrier du fond de la salle : « Madame, je suis une Maillet comme vous, mes ancêtres n'ont

[245] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 34.

[246] *Ibid.*, p. 11.

[247] Blanca Navarro Pardiñas, « La mémoire des mots : le chemin mythique de Compostelle revisité par Antonine Maillet », *EXPRESSIONS,* 2016, p. 4.

> jamais mis les pieds en Amérique, et pourtant trois membres de ma famille ont aussi une tache de naissance sur la cuisse gauche. » Je n'en crus rien et j'exigeai qu'on me la montrât. (CSJ, 292)

Dans ce cas-ci, la marque en forme d'étoile sur sa cuisse devient positive : elle joue le rôle d'indice et de lien, permettant à Radegonde de se retrouver *par analogie*, en rencontrant ceux qui, portant le même nom de famille, ont vécu des vies parallèles à la sienne. Le fait que la quête du paradis mythique débouche sur la quête du nom permet d'ancrer le récit de Maillet dans l'Histoire. De plus, étant donné que le nom de l'auteure est explicitement mentionné, nous pouvons dire que la narration, telle une spirale, s'enroule vers son centre, qu'est Radi, puis se déroule, passant par Radegonde et s'*ex-centre* ensuite vers Maillet.

« Où donc situer la source du langage ? » (CSJ, 72), se demande au début la protagoniste. Si « la vieille Lamant [fait] naître les mots dans le got, le gosier, le gorgoton, la gargotière », cette énumération revient pour Radi à un signifié unique : « [a]utant dire le ventre » (*ibid.)*. Analogiquement, le récit entier se présente comme une recherche de l'énoncé premier, du Verbe (*logos)* à l'origine du texte, du passé qui sous-tend le présent et s'ouvre à ce qui reste à venir. Radi, lors de sa quête, comprend qu'elle n'est pas « la seule à cogner aux portes de l'histoire, de la préhistoire, des temps primordiaux qui pouvaient ouvrir sur les premiers jours de la Création » (CSJ, 292). Par la réécriture des récits mythiques, la narration sort en effet de son cadre et gagne une valeur universelle, devenant une quête des mots, confondue avec la quête de soi.

> La brillance et le pouvoir d'attraction des étoiles du chemin Saint-Jacques, moteur du voyage de Radi, [deviennent alors] le doublet symbolique du seul chemin qui, en réalité, intéresse Antonine Maillet : le voyage à rebours, le voyage au temps primordial; c'est le retour au temps des possibles, où toute chose et tout homme étaient déjà latents, en puissance.[248]

Le thème du paradis perdu est cher aux Acadiens : Antonine Maillet l'avait déjà exploré dans *Pélagie-la-Charrette*, suivant les périples picaresques des Acadiens qui, exilés par les Britanniques, reviennent dans la terre de leurs aïeux ; les deux romans portent en effet plusieurs ressemblances, telles que l'importance de la filiation, la présence des géants « de la race des Gargan et Gargantua qui avaient parcouru les vieux pays sur l'empremier »[249]*,* ainsi que le langage exubérant hérité de Rabelais. Or, même si les deux récits sont encadrés par des écrits ou des discours de conteuse, le sens du *Chemin Saint-Jacques* est différent. Il ne s'agit plus de retourner de l'exil géographique vers la terre ancestrale, mais d'explorer les racines de celle-ci, en entremêlant Mythe et Histoire. C'est la raison pour laquelle Radi revient en Europe, où elle espère percer le mystère des commencements de la langue française et retrouver, par la même occasion, ses ancêtres. Son destin n'est pas individuel, mais inscrit dans une communauté ; sa recherche – linguistique et

[248] Blanca Navarro Pardiñas, « La mémoire des mots », *art. cit.*, p. 5.

[249] Antonine Maillet, *Pélagie-la-Charrette*, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1979, p. 92.

généalogique – est liée à l'identité de son pays. Ces deux romans se présentent donc comme des épopées nationales : dans le cas du *Chemin Saint-Jacques*, la quête de Radi, plus qu'une simple tentative de « se retrouver » ou de quitter son état pour un ailleurs lointain, consiste à parcourir son Acadie natale, en l'élargissant, en la reliant à d'autres territoires, à d'autres histoires. Ainsi, les Acadiens sont comparés aux

> Akkadiens, avec deux *k.* Je sais bien que ceux-là ne sont pas de la parenté, mais le nom m'a une fois de plus ramenée chez moi. Et je crains que c'est là, les pieds en terre de début du monde et les yeux fixés sur la Grande Ourse, que j'ai aperçu pour la première fois la courbe du chemin Saint-Jacques. (CSJ, 323)

Radegonde cherche donc sa place dans toute l'étendue – représentant la généalogie à la fois personnelle *et collective*, toutes deux inscrites dans le langage – de la Voie lactée parcourue par ses ancêtres : « [o]ù en étais-je dans ma courbe ? Où étais-je située sur l'arc de l'histoire qui prenait racines chez les Akkadiens en l'an 2000 avant Jésus-Christ pour aboutir en Acadie à la veille de l'an 2000 de notre ère ? » (*ibid.*).

« J'irai fureter dans cette glaise vieille de milliards d'années à la recherche d'une mémoire oubliée par nos ancêtres les poissons », annonce Radi (CSJ, 343). Elle cherche « un passé qui sans doute ne fut jamais (CSJ, 319), celui « de l'impossible Arcadie » (*ibid.*), confondant, comme elle l'avoue à sa cousine, son pays natal avec l'antique Arcadie. C'est en Grèce qu'elle se sent la plus proche du paradis : « [c]haque pas que je fais, chaque geste que je pose ont la pesanteur de milliers de gestes et de pas qui préparaient les miens qui eux-mêmes préparent ceux de nos descendants » (CSJ, 321). Cela fait écho aux récits contemporains du pèlerinage à Saint-Jacques, dans lesquels l'on retrouve la ritournelle rappelant que l'on met « nos pas dans les pas de nos ancêtres », imaginés en tant que pèlerins du Moyen Âge. La filiation au passé, à la fois historique et mythique, dont la narratrice est tributaire, est ainsi clairement posée. Au fur et à mesure que la narration avance, elle recule également dans le temps. Or c'est seulement lorsque Radi raconte à Sophie sa quête du paradis perdu qu'elle apprend « que le temps, par quelque bout qu'on le prenne, rejoi[n]t l'autre bout pour former un cercle complet. Sa fin ne [peut] que retrouver son début » (CSJ, 327). Cette circularité retrouvée est celle de la Voie lactée qui se révèle enfin comme elle est : une spirale cosmique.

1.1.2 De l'exil à l'exode

Radi-Radegonde est loin d'être ce que György Lukács appelle un « héros moderne »[250] : solitaire, sans liens familiaux et sans héritage, à l'instar d'Antoine Roquentin dans *La nausée* de Jean-Paul Sartre qui voit les

[250] György Lukács, *La théorie du roman,* Paris, Gallimard, « Tel », trad. Jean Clairevoye, [1920] 1968, p. 60-63.

racines d'un marronnier dans un jardin public comme une matière étrangère à elle-même, *absurde*[251]. Radi, au contraire, naît avec une marque d'étoile sur la cuisse ; autrement dit, elle est porteuse d'un héritage.

> [j]e traînais quelque chose dans mes gènes, une image de moi, de nous, le poids d'une langue sans règles ni lois, d'un pays à mettre au monde, d'une culture à sortir de sa gangue primitive. Je traînais le complexe de l'éternel exilé, plus à l'aise chez un possible ancêtre, se nommait-il Charlemagne, que chez un contemporain qui en descendait par la fesse gauche. (CSJ, 302)

Le « complexe » par lequel Radi est touchée est défini à l'aide d'un champ lexical d'appartenance familiale ou collective : « gènes », « langue », « culture », « pays ». L'anaphore « je traînais » est employée pour faire référence à la Voie lactée, cette « traînée d'étoiles » qui symbolise l'Histoire acadienne dans laquelle s'inscrit Radi. Or ce passé reste également à venir, au sens où la *vraie patrie*, celle dont l'enfant est exilée, ne se situe pas seulement derrière elle; c'est une langue, une parole qui, mise au monde, donne pour sa part naissance à l'Histoire acadienne dont Radi est l'incarnation. Écrire consiste ainsi à « […] réactualiser le temps des origines, [à] répondre à cette nostalgie du paradis perdu que l'homme doit intégrer par le mythe », qui permet de « refaire le parcours initial de la création […] et tenter de le perpétuer dans le temps et dans l'espace »[252]. Si Radi veut se réfugier effectivement dans la circularité du paradis ou dans le passé mythique habité par des figures telles que Charlemagne, Radegonde se rend compte que seule l'écriture permet de ne pas « couper le fil qui reliait les Arsenault, Goguen, Cormier, LeBlanc, Maillet à la tour Saint-Jacques, à Charlemagne, à l'homme de Cro-Magnon… *à la Terre promise* [je souligne] » (CSJ, 330). De manière explicite s'opère ici non un changement de *direction*, mais de vecteur dans la quête de la narratrice, le paradis perdu devenant la Terre Promise : ce qui se situait *derrière* devient alors *l'horizon* des recherches. À la Genèse et l'Évangile selon saint Jean, se superpose donc un troisième intertexte biblique: l'Exode.

Ce changement est on ne peut plus signifiant. Si la narratrice mélange les comparaisons à *L'odyssée* et à la marche des Hébreux dans le désert, c'est néanmoins cette dernière qui prévaut. Elle considère en effet que les Acadiens sont le peuple « le plus errant de la planète. Après les Juifs » (CSJ, 262). Plus loin, elle les compare à nouveau aux « éternels Juifs errants » (CSJ, 326). Selon Agata Bielik-Robson, dont la réflexion s'appuie sur le concept d'angoisse de Kierkegaard, la superposition de l'exil et de l'exode, bien qu'elle soit surprenante, est révélatrice. Le premier évoque en effet le départ forcé d'un monde de plénitude, tandis que le second désigne le départ volontaire vers un monde rempli de promesses. Les deux situations peuvent être

[251] Voir l'analyse de Gaston Bachelard dans *La terre et les rêveries de repos*, ch. IV, Paris, José Corti, 1948.

[252] Mohamed Abouelafa « La quête initiatique comme lieu d'écriture dans *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet et *La Prière de l'absent* de Tahar BeJelloun », *Francophonies d'Amérique* 8 (1998), p. 115.

considérées comme relevant du même *mythe de la Sortie*[253]. Il s'agit en effet d'une sortie *dans le monde* et non *en dehors du monde*, l'erreur dans laquelle pourrait nous induire la pensée manichéenne privilégiant l'Au-delà au détriment de la réalité d'ici-bas. Au contraire, vers la fin du roman, l'arbre que cherche la narratrice n'est plus celui du Bien et du Mal. Il s'agit plutôt de « la connaissance de la connaissance. Je voulais savoir, connaître ma raison d'être, vivre ma part de siècle sans oublier mes limbes, accrocher mon pays à la queue d'une caravane en marche depuis des milliers d'années. Je voulais réconcilier Radegonde et Radi » (CSJ, 327), écrit-elle. En d'autres termes, il s'agit de réconcilier la quête du paradis mythique, ce désir d'abolir le temps, avec la marche vers la Terre Promise, soit vers l'Acadie qui s'inscrit, elle, dans le temps historique. C'est en cela que le parallèle avec le retour des terres du Mississipi après le Grand Dérangement est particulièrement juste : « [p]eu de peuples ont su comme le nôtre calquer leur histoire sur celle des tribus sorties d'Abraham » (CSJ, 328), écrit la narratrice. Elle procède par la suite à une lecture de la Torah dans laquelle elle voit également inscrite l'Histoire des Acadiens qu'elle nomme, les comparant encore une fois aux Juifs, « un peuple inachevé » (CSJ, 329). « Je me demande […] si le peuple du Grand Dérangement serait jamais sorti d'exil sans la mémoire de la Terre Promise » (*ibid*). La mémoire est donc cruciale, car elle conduit *vers l'avant* : non en tant qu'elle s'étend telle une ligne droite entre le moment présent et le passé idéalisé, mais en tant qu'elle permet à la narratrice de tisser son récit par le moyen d'entrelacer le Mythe avec l'Histoire.

Il s'agit donc moins d'atteindre un but et d'accomplir une quête que de *relier*.

Radi n'est « nulle part en exil, mais non plus nulle part tout à fait chez [elle] » (CSJ, 276). Or, si le chemin n'a « pas de fin, ou pas de commencement » (CSJ, 303), où mène-t-il? Ce n'est ni la quête d'une utopie ni celle d'un paradis perdu qui orientent le parcours de Radegonde, mais « la mémoire de la Terre promise » (CSJ, 329). Cependant, c'est Radi qui porte en elle la mémoire qui relie l'Acadie et la France, et qui s'étend jusqu'aux temps immémoriaux. Son enfance, qui prend racine dans le jardin d'Éden, se prolonge sans fin. Ainsi sa quête mythique sous-tend la recherche généalogique de Radegonde et en imprègne l'écriture.

> Car au fond de moi restait enfoui ce personnage qui ne m'avait jamais quittée tout à fait et qui s'appelait Radi. Mon double, ma muse, mon guide intrépide et inventeur de corde à virer le vent. Quand je croyais reconnaitre dans la rafale la voix impérative de ma mère, quand je voyais surgir un mur à franchir ou à contourner, quand la route où je m'étais engagée se divisait soudain en une multiple croisée, je penchais l'oreille sur mon ventre et l'appelais : Radi ! (CSJ, 266)

[253] C'est le terme qu'emploie Agata Bielik-Robson dans *Inna nowoczesność, op. cit.*, p. 352.

L'enfant, désirant revenir au paradis du ventre maternel, se retrouve alors dans le ventre de Radegonde d'où elle agit en tant que guide et muse, semblable à un *daimôn* grec. « Même si Radi place parfois Radegonde dans des situations difficiles, la fillette et la femme font face au monde ensemble, et leur union leur donne de la force. Radi restera donc dans l'inconscient de l'adulte »[254], écrit Elizabeth Landry. Le devenir du sujet ne passe donc pas par les épreuves caractérisant les romans de formation, mais s'effectue à la manière d'une spirale revenant sur des lieux signifiants, qui le font cheminer plus loin. Ainsi, lorsque « Radi se dit qu'à tout âge on peut revenir au monde, tête première », Radegonde intervient, en s'écriant « Arrête, Radi! » (CSJ, 182-183). Les deux se confrontent et se complètement : en effet, une voix habite toujours l'autre.

> La vie de Radi avait été si linéaire que Radegonde, devant les cercles concentriques qui s'ouvraient devant elle, eut l'impression de tourner en rond. Étrange poursuite d'un gibier qui se terrait au fond de mes reins. Et pourtant, si mes cercles continuaient de s'élargir, je finirais bien par atteindre les confins du monde en même temps que le tréfonds de moi. Or au tréfonds de moi, nous étions là, tous, *trétous.* (CSJ, 305)

L'adulte permet à l'enfant de ne pas se perdre dans l'infini; elle réoriente son désir de l'Au-delà. La question qui se pose à Radegonde se présente donc comme suit : comment atteindre les confins du monde non par une quête linéaire, mais par des chemins qui s'élargissent telles des cercles concentriques ? Seulement par un voyage qui n'aboutit pas dans un ailleurs lointain, mais « au tréfonds de moi ». Or, le « moi » ne signifie plus Radegonde seule : par l'emploi de l'archaïsme rabelaisien « *trétous* », l'origine s'avère plurielle.

> Je sais, je sais, j'aurais dû me faire une raison. Mais Radi à trois ans avait déjà choisi la déraison, tu te souviens ? […] Elle a tenté un instant de relier l'Arcadie grecque à l'Acadie du Nouveau Monde, transgresser la loi du temps et de l'espace. […] Et un jour, les mâchoires figées par le froid, elle n'a plus su prononcer toutes les lettres de son nom et l'Arcadie a glissé vers l'Acadie. Olivier m'a fait comprendre qu'en Grèce même l'Arcadie s'était fondue dans le Péloponnèse. Mais qu'il n'en était pas moins sorti une civilisation dont nous étions lui et moi les héritiers. (CSJ, 322)

À ce moment du roman, la narratrice est en dialogue avec sa cousine Sophie, ce que l'on comprend par l'adresse à l'interlocutrice (« tu te souviens ? »), mais qui peut tout à fait jouer le rôle d'une question rhétorique adressée à elle-même. Le « je » qui s'énonce ici est celui de Radegonde, déjà adulte, qui décrit Radi comme une personne *autre*, dont la recherche d'une langue et d'un pays à soi, reposant sur les liens paronymiques entre les mots, a su révéler à la narratrice son appartenance à la culture grecque. L'histoire du territoire acadien se trouve ainsi élargi grâce au Mythe. Les frontières de l'espace-temps sont transgressés.

La Voie lactée a mené Radi jusque-là, parce qu'elle l'interprétait, conformément au topos évoqué, comme « *le miroir* du grand chemin que nous parcou[rons] tous depuis le début des temps [je souligne] »

[254] Elizabeth B. Landry, « Le labyrinthe et la transformation dans *Le chemin Saint-Jacques* », *art. cit.*, p. 748.

(CSJ, 323) : il ne pourrait s'agir ici d'un autre chemin que celui des morts, reflet du parcours des vivants. « Je veux mourir » (CSJ, 89), s'écrie Radi, alors qu'avant elle jurait quelle ne mourrait pas ou que, le cas échéant, « la mort viendrait comme une apothéose » (CSJ, 66). Seule la vieille Lamant, sa maitresse à penser qui lit entre les lignes, comprend cette ambiguïté : « [p]as mourir, non, rentrer, retourner au paradis, le paradis perdu » (CSJ, 89). Si l'enfant essaie de parvenir jusqu'au paradis d'avant sa naissance, l'adulte, à la fin de la seconde partie du roman, se rend compte que le chemin des étoiles parcouru depuis des siècles par ses ancêtres ne peut être atteint autrement que par la mort. Lorsque sa cousine dessine « de la main une arabesque qui s'apparent[e] davantage à une constellation, [Radi voit] les portes du temps s'ouvrir, comme [elle avait] vu trois mille ans ramassés en sept jours au pays de la Genèse » (CSJ, 330) L'enfant, les yeux rivés au ciel dès le plus jeune âge, devient alors guide pour Sophie: une véritable passeuse d'âmes.

> Conduis-la par le chemin Saint-Jacques… prends-lui la main… tiens, salut, la grand-gueule de Bételgeuse ! Salut, belle garce de Grande Ourse, espiègle de Petite Ourse, vieux Dragon, et Castor et Pollux et les Gémeaux, salut !... attends-moi, Chariot, je monte à bord, attends-moi, attendez-moi, tous, je veux voir d'en haut le chemin parcouru durant une moitié de siècle que toi et moi n'avons pas vue passer. Tu le verras, Sophie, de très haut, de ton étoile qui ne s'éteindra jamais, plus jamais… (CSJ, 343)

Après avoir parcouru la Voie lactée à la recherche de ses ancêtres, Radi est maintenant appelée à rebrousser chemin, cette fois-ci non vers le commencement, mais vers les temps finaux. C'est au stade final de la maladie de Sophie que la narratrice comprend que la fin peut également mener aux commencements : la vision linéaire du temps s'estompe alors au profit du temps circulaire, symbolisé par le mouvement des astres. C'est donc la mort qui réconcilie Radi avec Radegonde, l'une s'efforçant jusqu'alors de revenir vers le passé mythique, l'autre de mettre au monde une Acadie façonnée par les mots : ce pays à venir.

> … Réveille-toi, Radegonde… Sophie s'endort… conduis-là, prends-lui la main, fais-lui faire un bon bout de chemin, le plus long bout de chemin possible sur la route des étoiles. Venez, les Trois Rois, le Taureau, le Lion, le Dauphin, le Navire, Pégase le cheval ailé qui fait jaillir les fontaines de l'inspiration, emmenez-la jusqu'à l'étoile qui lui fut destinée au premier jour de la Création (CSJ, 345-346)

L'aposiopèse fait taire ce qui ne peut être dit. Le rythme paratactique rapproche le style d'une berceuse. La route des étoiles sur laquelle s'aventure Sophie au moment de quitter l'ici-bas est la même Voie lactée qui, dès le début du roman, guidait Radi dans sa quête des origines ; or, alors que cette dernière refusait de mourir (CSJ, 23), sa cousine rejoint la caravane stellaire des ancêtres précisément à travers la mort, celle-ci lui permettant d'habiter l'étoile qui lui fut destinée « au premier jour de la Création ». Les constellations énumérées, et animées par Radi, participent à ce véritable rite de passage. La mort de Sophie est ainsi un moment crucial, point où le temps linéaire s'entrecoupe avec le temps circulaire, et qui permet de relier le Ciel à la Terre, la vie de Radi à celle de Radegonde : la narratrice qui, à la mort de sa mère – « le centre de

son existence » (CSJ, 216) – est passée de l'enfance à la vie adulte, retrouve les deux parts d'elle-même au moment où elle comprend que revenir vers ses origines et aller *plus loin* passent par un seul et même chemin.

> Radi me regarda d'un drôle d'air. Depuis quelques jours, je ne me séparais plus d'elle. C'est Sophie qui nous avait poussées l'une vers l'autre, fondues l'une dans l'autre, comme si elle avait senti que Radegonde ne serait pas trop de deux pour parachever l'année la plus cruciale de son existence. Année charnière qui liait un passé linéaire à un avenir sphérique, et qui se dressait devant mes yeux tel un gigantesque point d'interrogation. Je ne lâchais plus la main de Radi depuis le soir où l'ambulance avait emporté Sophie vers sa dernière destinée, vers son lit de mort. (CSJ, 341)

La dernière étape de la maladie de Sophie est en effet un moment crucial, *kaïrotique* donc, celui du passage du seuil, de la frontière qui *sépare* (la vie de la mort) et qui *lie* (« un passé linéaire à un avenir sphérique »). La quête de Radi, linéaire, prend en effet la forme d'une sphère, celle de la planète Terre : l'Au-delà, à savoir l'origine du parcours et la « dernière destinée », n'est plus séparé de la réalité terrestre, mais pénètre dans celle-ci, à l'instar de la lumière du soleil traversant les vitraux d'une cathédrale. De la même manière Radegonde a besoin de Radi pour penser la mort de Sophie. Cet entrelacement de l'enfant et de l'adulte est manifeste dans la seconde partie du roman, où la protagoniste *entre dans le nom* de Radegonde et devient narratrice de sa propre histoire : le Verbe pénètre alors dans le langage et le Mythe s'inscrit dans l'Histoire.

À la suite de la mort de sa mère, Radi laisse son prénom tronqué qui lui permettait, enfant, de jouer à la protagoniste d'histoires mythiques, et accepte de porter son nom complet : Radegonde. L'enfance mythique ne se termine pas pour autant, car elle seule, tachée par la faute originelle en forme d'étoile, est la porte de la « pré-vie », des « limbes originels » (CSJ, 226). L'adulte tâche alors de « recommencer les instants ratés, me donner une seconde chance au cas où elle repasserait, revivre, revivre les mêmes moments : pour le bonheur qu'ils m'avaient procuré ou pour celui que je leur arracherais malgré la volonté du destin » (*ibid.*). Ce travail tout à fait proustien, annoncé par la répétition du verbe « revivre », consiste à rejouer l'enfance, à la faire revenir dans le présent et, qui plus est, à en construire, par le moyen de l'écriture, un avenir possible. Radegonde ne rejette donc pas son « anti-destin » (*ibid.*), tel qu'incarné par Radi, mais compose avec cette révolte contre le temps historique, avec ce désir de vivre dans le Mythe. Or, au lieu de suivre la Voie lactée jusqu'au paradis perdu, elle l'emploie comme une herméneutique permettant de déchiffrer sa généalogie.

Se comparant à « un chevalier qui traverse sa nuit de veille avant d'être adoubé » (CSJ, 316), Radegonde écrit avoir subi son initiation « dans les grottes les plus vieilles et les plus prestigieuses d'Europe » (*ibid.*). Elle y découvre « [l]a vie à ses débuts, d'avant la civilisation, ou qui en avait perdu le souvenir dans les multiples exodes par les époques glaciaires, la vie tout juste sortie du dernier jour de la Genèse » (CSJ, 317). C'est là aussi – chose extraordinaire – qu'elle reconnaît Katchou et Prudence, ses deux guides-mentors, dans le sang et la cendre de peinture rupestre, par lesquels « les premiers peintres de l'humanité ont peint la vie

et la mort sur les murs de leur habitat » (*ibid.*). Les frontières spatio-temporelles se trouvent ainsi abolies. L'Acadie élargit son territoire, tandis que ses racines s'enfoncent dans les origines partagées par toute l'humanité : c'est ce qu'exprime l'art primitif à l'image duquel la narratrice de Maillet élabore son écriture.

> À mesure que moi-même je grandissais, mes géants avaient tendance à rapetisser, s'humaniser, se transformer de Grandgousier en Gargantua en Pantagruel qui fait monter à bord de sa nef le pilote Jacques Cartier qui le conduira vers le nord-nord-ouest à la découverte d'une terre neuve. Même mon long séjour au pays des géants, inconsciemment et par un long détour, me ramenait chez moi. (CSJ, 255)

Si l'itinéraire emprunté par Radi la mène aussi loin que vers Jotunheim en Norvège, la terre des géants, il finit toujours, à la manière de cette spirale qu'est la Voie lactée, par la ramener chez elle, dans son pays. Celui-ci s'avère dès lors *pluriel*, le destin de la narratrice demeurant rattaché à une collectivité, qu'il s'agisse des Acadiens ou des « premières civilisations qui sortent directement de la Genèse » (CSJ, 162). Qui plus est, c'est *par analogie* qu'elle inscrit son peuple dans le Mythe. Au fur et à mesure l'accent est mis sur l'Histoire, la quête devenant avant tout celle des racines françaises, pour lesquelles elle voyage de l'autre côté de l'Atlantique et qui se manifestent également dans l'écriture. La Voie lactée se reflète sur la narration comme sur une surface d'eau claire, les mots s'apparentant aux étoiles que Radi doit suivre pour les relier et en faire des constellations de mythes et d'histoires dans lesquelles elle pourra lire son destin.

1.2 Mémoire des terres promises

Radi espère atteindre ce que Maillet appelle *l'empremier* (en acadien, « autrefois »), qui se trouve au « tréfonds de son être, là où Radi se sent essentiellement et irréversiblement Radi » (CSJ, 91). La voie vers le paradis lui étant défendue, que lui reste-t-il à trouver ? Adulte, elle accuse madame Lamant de l'avoir *infectée* avec des mots : « [m]ais c'est vous-même qui m'avez déversé dans la gorge une pleine marmite de mots, avant mes dix ans, menacée de mort par contamination du verbe irrégulier et infection de la cavité buccale par le désordre de la grammaire et du lexique, vous vous souvenez ? » (CSJ, 228). Ce cadeau empoisonné, ce *pharmakon* est à la fois une richesse et une condamnation: l'unité est perdue, la Parole est brisée. L'enfant, errant à travers le désordre du monde et de la langue, cherche non seulement l'envers des phrases, mais aussi l'envers d'elle-même qui se situe derrière l'ombilic et dont la clé se cache dans les mots (CSJ, 63). L'ombilic a ici le même sens que celui que l'on trouve dans *L'odyssée* : selon Normand Doiron, il est chez Homère « un lieu où communiquent les trois niveaux de l'univers […]. [Il] est pour ainsi dire un centre excentrique. Puisque les différents paliers cosmiques s'y rejoignent, l'ombilic est un lieu où les extrémités tendent à se confondre »[255]. Comme l'écrit Mircea Eliade, il s'agit d'une

[255] Normand Doiron, *Errance et méthode. Interpréter le déplacement d'Ulysse à Socrate*, Québec, PUL, 2011, p. 35.

> […] zone du sacré par excellence, celle de la réalité absolue. Pareillement, tous les autres symboles de la réalité absolue (Arbres de Vie et de l'Immortalité, Fontaine de Jouvence, etc.) se trouvent eux aussi en un Centre. La route menant au centre est une « route difficile » (*dûrohana)*, et cela se vérifie à tous les niveaux du réel : circonvolutions difficultueuses d'un temple (comme celui de Barabudur) ; pèlerinage aux lieux (La Mecque, Hardwar, Jérusalem, etc.) ; pérégrination pleine de dangers des expéditions héroïques de la Toison d'Or, des Pommes d'Or, de l'Herbe de Vie, etc. ; égarement dans le labyrinthe ; difficultés de celui qui cherche le chemin vers soi, vers le « centre » de son être, etc. Le chemin est ardu, semé de périls, parce qu'il est, en fait, un rite de passage du profane au sacré ; de l'éphémère et de l'illusoire à la réalité et à l'éternité ; de la mort à la vie ; de l'homme à la divinité.[256]

Afin d'accomplir son pèlerinage, Radi doit donc retourner son être tel un gant, se rendre *autre* et, par la même occasion, rendre *autre* le langage : le *démateriser*, selon les mots de Régine Robin, le déterritorialiser, l'arracher à l'enracinement[257]. Si l'écriture, en ce sens, évoque le manque et l'impossibilité de revenir au paradis, elle représente également une forme autre d'accomplissement. Le récit revient sur lui-même et se dénoue de la façon la plus simple, à savoir par le retour de la Voie lactée. En effet, la quête s'élargit au fur et à mesure de la narration, les anecdotes et les péripéties déjouant sa linéarité. Ainsi l'Acadie, telle qu'incarnée par l'écriture de Maillet et façonnée par la mémoire des autres terres promises, se présente non comme quelque âge d'or perdu que tente de récupérer Radi, mais comme un territoire à parcourir, à habiter en nomade. Son itinéraire emprunte la forme d'une spirale, qui s'étend entre la Vie et la Mort.

1.2.1 Sur la rue Saint-Jacques

Dans la seconde partie du roman, Radegonde laisse la géographique mythique, où Radi vivait avec « Noé et Jonas-dans-la-baleine » (CSJ, 41), et part à la quête des origines de sa langue et de son nom. Elle se sent plurielle, ressent une proximité et même une parenté avec des personnes des autres époques, sans se soucier des limites du temps. Comprenant vite que le nom porté renvoie à une figure paternelle, elle associe la route de Compostelle au chemin des pères, à la filiation paternelle. Cependant, lorsqu'au début du roman la vieille Lamant explique à Radi que son grand-père « portait le nom de Jacques, du chemin qu'il a pris pour entrer dans le pays » (CSJ, 63), nous nous demandons de quel chemin et de quel pays il peut bien s'agir : a-t-il pris le chemin de Compostelle à rebours, non pour aller vénérer le tombeau de l'apôtre, mais pour revenir en Acadie? Est-ce la rue Saint-Jacques à Paris? Ou bien encore, est-ce la Voie lactée qu'il a suivie pour traverser l'Atlantique? Étonnée que son aïeul ait donné un nom à un chemin, Radi apprend par la suite que ce dernier se situe « [d]ans le firmament, et il mène aux origines » (*ibid.*). Comme elle s'accrochait au ventre maternel, elle « s'accroch[e] à la queue du chemin Saint-Jacques » (CSJ, 100), cette « trainée d'étoiles qui lui tracent la voie du retour au pays d'origine » (CSJ, 138) pour traverser l'Océan, jusqu'au lieu où il « se

[256] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 30-31. L'auteur souligne.

[257] Je paraphrase ici les mots de Régine Robin dans *Le deuil de l'origine : Une langue de trop, la langue en moins,* Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 10

fond au firmament » (CSJ, 188). Radegonde, quant à elle, traverse l'Europe afin d'y retrouver les morceaux dispersés de sa propre identité. Or le Chemin de Compostelle ne la mène pas en Espagne, mais en France, sur la rue Saint-Jacques, où elle tente de déchiffrer non plus ses origines mythiques, mais sa généalogie.

Son pèlerinage commence sur un transatlantique à Québec (CSJ, 228) : Radegonde change de continent, prend « le chemin des étoiles » (CSJ, 229) et, telle Isis, rassemble les bribes de son identité dispersées en Europe. Cette recherche l'amène, entre autres, à l'histoire de la sainte Radegonde qui, écrit-elle, « a parcouru l'Europe quinze siècle avant moi. Partout elle semait ses petits cailloux qu'Aliénor m'indiquait sur la route qui liait le royaume de Thuringe au Poitou d'où partiraient les premiers Acadiens » (CSJ, 313). Elle l'amène également à Paris, où la narratrice, effectuant un parcours qui suit la rue Saint-Jacques[258], traverse l'île de la Cité et arrive à la tour Saint-Jacques, qui faisait jadis partie de l'église de Saint-Jacques de la Boucherie. Selon Mária Marosvári, c'est à ce pèlerinage parisien que fait référence le titre du roman de Maillet.

> En effet, si le personnage acadien qui vient à Paris effectue le parcours d'Ouest en Est, et retrouve à l'ombre de Notre-Dame une partie du sens perdu de ses origines, l'intitulé du roman, rapporté à l'épisode parisien laisse lire sous *chemin* le nom de la rue Saint-Jacques. Cette rue, qui, précisément, traverse Paris du Nord au Sud, passant par la Porte Saint-Martin, Notre-Dame, les bords de Seine, le quartier Latin, la barrière d'Enfer, et qui permet aux pèlerins de s'engager sur la voie de Compostelle et de la découverte d'une origine rédemptrice.[259]

La tour, qui était au Moyen Âge un point de départ pour Compostelle, est ballotée « dans le ciel comme un mât dont le navire eût sombré » (CSJ, 263). Avec sa façade richement ornementée, elle paraît comme pourvoyeuse de noms, se faisant alors interroger par la narratrice : « [y] aurait point parmi vous des Cormier, par adon, des LeBlanc, des Goguen, Bourque, Landry, Cyr, Thibodeau… des Maillet ? » (CSJ, 265). L'énumération des noms de famille finit par une aposiopèse, qui débouche sur le dévoilement de l'identité de la narratrice, donc sur le caractère métafictionnel de la narration. Ensuite, s'exprimant par une prosopopée, la tour prend la voix des ancêtres de Radi-Radegonde-Maillet et débouche cette fois-ci sur un autre nom : « [j]'entendais la voix lointaine de mon cousin Thaddée… Jacques ! Saint Jacques. Saint-Jacques de Compostelle. Lieu du pèlerinage où l'on s'en allait se faire pardonner ses péchés » (CSJ, 263). La tentative d'établir une lignée généalogique, qui commence par l'ancêtre le plus proche de Radi, à savoir Thaddée, aboutit curieusement, à la suite d'un grand saut temporel, au prénom de Jacques. L'énumération le dévoile *à la fois* comme l'aïeul de la narratrice *et* l'apôtre Jacques le Majeur. Tous les deux indiquent un chemin, différent et pourtant le même, qui mène vers le paradis à travers la rémission des péchés. Or ceux-ci prennent

[258] L'une des rues entourant le campus de La Sorbonne situé dans le Quartier latin. Si nous y marchons aujourd'hui, sur le trottoir nous verrons les plaques ornées du symbole de la coquille qui mènent jusqu'à Compostelle.

[259] Mária Marosvári, « "Des mots Écorchés vifs" » : Langue et identité dans l'écriture d'Antonine Maillet », *op. cit.,* p. 228-229.

la forme d'une « dette », si l'on peut dire, envers les ancêtres et le passé acadien : la narratrice réutilise ici ce dogme catholique au sens figuré, l'employant dans le cadre de sa propre généalogie. Une analogie est ainsi établie entre la narratrice et les « pèlerins munis de leurs gourdes et bourdons » (*ibid.)*.

Radegonde reconnaît en effet ses ancêtres dans « les pèlerins en partance pour Compostelle qui suivaient le chemin de saint Jacques tracé dans le ciel sous la forme d'une voie lactée » (CSJ, 264) : son parcours se présente alors comme une tentative de s'inscrire dans la mémoire collective telle que préservée par la topographie de Compostelle. Ceci s'applique également à la ville de Paris, dont la forme pourrait être comparée à une coquille. Partant, la voie des origines, symbolisée par les étoiles du ciel, trouve son reflet dans les lieux géographiques telle que la tour Saint-Jacques. Celle-ci « s'anime, se dilate, fait éclater ses murs qui s'ouvrent et répandent sur la place des milliers de pèlerins bavards et piaffants » (CSJ, 265). Ceci peut rappeler la scène décrite par Rabelais, où Gargantua s'apprête à manger une salade et – ô hasard! – y découvre six pèlerins craintifs se cachant parmi les feuilles de la laitue[260]. Chez Maillet, la scène a cependant un caractère positif : en effet, tandis que Radi voulait se joindre à la caravane des ancêtres représentée par la Voie lactée, Radegonde désire s'accrocher « à la queue de la procession […] en marche depuis des milliers d'année » (CSJ, 265-266). De même que la tour s'élève, verticale, de même les pèlerins, arrivant des quatre coins du monde, se tiennent sur les épaules des autres : il suffit qu'un seul tombe, « et la lignée s'effondre. […] Un seul, un seul… que pas un seul ne manque au rendez-vous de la tour où mes soixante-quatre lignées se croisent pour la première fois » (*ibid.)*. Il ne pourrait pas y avoir d'image plus *parlante* de continuité, telle que figurée par le pèlerinage, dans laquelle veut s'inscrire la narratrice. Ainsi ce passage entre en écho avec *Veneranda dies,* où le pape Calixte II énumère toutes les nations venant à Compostelle :

> Toutes les langues, ethnies et nations tendent vers lui, en troupes désordonnées ou en bon ordre, adressant au Seigneur leurs demandes comme leurs actions de grâces, lui apportant les hommages de leurs louanges. […] Les portes de cette basilique demeurent ouvertes nuit et jour, et l'obscurité n'y pénètre jamais, car elle est illuminée de la clarté des cierges et des torches comme à l'heure de midi.[261]

Analogiquement, la tour Saint-Jacques est un lieu de convergence : jadis un point de départ, elle est pour la narratrice un point d'arrivée où elle peut retrouver ses ancêtres. Au pied de l'édifice, elle a l'impression de « pénétrer dans la coquille du pèlerin, la coquille qui se transforme imperceptiblement en "conque géante" »

[260] Cette satire de la dévotion, où les pèlerins sont présentés comme superstitieux et leur entreprise absurde, se trouve au ch. 38 de François Rabelais, *Gargantua* [1534], trad. et prés. Myriam Marrache-Gourraud, Paris, Flammarion, 2016.

[261] Voir « Livre I », ch. XVII, dans Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle, op. cit.,* p. 357.

(CSJ, 264) qui lui permet d'« entendre le murmure sourd du monde » (*ibid.*). Ce murmure, selon la vieille Lamant, est « le jargon du cosmos » (*ibid.)* : la *voie* lactée parle ainsi, à Paris, avec la *voix* des ancêtres.

Radegonde constate que, dans les villes qui battent « au rythme des frénésies modernes, […] pour atteindre la couche primitive d'un monde qui avait été […] le sien, [il faut] les dépouiller de [leur] gangue visqueuse et jaune. Gratter la résine de bouleau. Et comme dans la forêt, […] chercher le point zéro » (CSJ, 263). Elle s'en rend compte un peu plus tôt sur la rue Saint-Jacques, soit sur le parvis de la cathédrale de Notre Dame de Paris. C'est là, dessiné en forme d'étoilé, que se trouve le « point zéro des routes de France » (*ibid.*).

> Je me mis à tourner en rond sur huit branches de l'étoile qui pointaient vers les points cardinaux des Gaules, jouant des talons de manière à parcourir tout l'horizon sans sortir du cercle de pierre, balayant de mes yeux de trois siècles les toits de Paris que personne des miens n'avait revus depuis le grand départ. Je me tournais, tournais, m'enroulais sur moi-même comme un tortillon, à m'en étourdir, à m'en donner la nausée, mais je ne savais plus m'arrêter, prise dans une danse ensorcelée… (CSJ, 247-248)

La narratrice, tournant sur elle-même tel un derviche, réussit à parcourir tout l'horizon, toutes les routes de France sans véritablement bouger. Elle n'en n'a pas besoin, se trouvant à *l'axis mundi*, dont l'espace limité incarne l'immensité du monde: par la danse de Radegonde, cet ombilic s'ouvre sur la topographie parisienne et, par extension, sur la Terre. Regardant les toits de la ville avec les « yeux de trois siècles », sa vision est à la fois personnelle et collective. Si la particularité du Chemin de Compostelle est de nous faire croire que nous sommes tous des marcheurs partageant un territoire commun, qui est notre origine et notre destination, il en va de même pour l'œuvre de Maillet. La quête « de cette France d'où sortiraient presque simultanément les Maillet et les chevaliers d'Aquitaine » (CSJ, 312) se déroule en effet sur les routes de France que parcouraient jadis et que parcourent encore les pèlerins de Compostelle. Traverser la rue Saint-Jacques signifie donc traverser la topographie de la mémoire collective pour y retrouver les racines de l'Acadie.

La narratrice du *Chemin Saint-Jacques* avoue que les lieux de Paris ne lui servent pas de promenade, mais « de lieux saints » (CSJ, 248). Elle les vénère tel un pèlerin arrivé dans un sanctuaire, espérant que les indices trouvés soient *une révélation* de son passé. La mémoire enfouie dans la géographie européenne a en effet une qualité de reliques. Sur la façade de Notre-Dame, la narratrice voit le nom de Maillet, qu'elle relie à l'outil des « bâtisseurs des cathédrales » (CSJ, 249). Elle interroge à ce sujet madame Primaut, exilée comme elle, avec qui elle échange à propos du *Roman de Renart* « transporté via l'Acadie jusqu'en Louisiane par la lignée des Primeau » (CSJ, 253) et apprend à la même occasion que « le nom Maillet, lui, n'avait pas changé d'orthographe, du moins pas celui de mon lignage. J'étais accrochée à l'outil des ancêtres maçons jusque dans les sept lettres qui me dénommaient depuis sept siècles » (*ibid.*). L'itération du verbe réfléchi « s'accrocher » à travers le roman met en évidence le caractère initiatique du périple de la narratrice,

qui part de chez elle et subit des épreuves lors de sa quête afin d'intégrer la collectivité du peuple acadien dont elle est la porte-parole. Son nom de famille, indice de son origine, est également une responsabilité.

> Je l'avais reçu de mon père, qui l'avait reçu du sien, qui l'avait reçu d'Olivier, Maillet de son nom, fondateur de ma lignée qui rentrait d'exil via la vallée de Memracook pour s'établir au Fond de la Baie. Ainsi les noms de Maillet, Martel, Olivier se crochetaient déjà dans une tapisserie qui me rendait mon histoire en un seul coup d'œil.
> - Un nom se mérite, me répétait Aliénor. (CSJ, 312)

Lorsque Radegonde rencontre Olivier, le chevalier de l'Aquitaine, elle s'étonne que celui-ci soit sorti « en *droite ligne* d'un lignage rectiligne [je souligne] » (CSJ, 303), et resté sur son territoire, tandis qu'elle-même doit errer, s'exilant volontairement de l'Acadie pour retrouver ses racines. Olivier est son cousin lointain, héritier de la même langue qu'elle avait reçu de son père. Ils se parlent « par Aliénor et Radi interposées » (CSJ, 308) jusqu'à ce qu'ils réussissent à se dire « je t'aime » (CSJ, 309) dans le même accent.

L'itinéraire effectué par la narratrice lui permet de tisser « une tapisserie » de son histoire, qui relie la France à l'Acadie et valorise son identité, ainsi que celle de son pays, par la filiation aux ancêtres mythiques. Si la recherche la mène d'abord à Jotunheim en Norvège, « le pays des géants », elle se rend vite compte qu'il faut comprendre cette dénomination au sens figuré, ce qui l'amène aux figures légendaires. La narratrice revendique en effet, au départ, une filiation avec Grandgousier, Charlemagne et autres « géants ».

> J'avais déjà interrogé mon père sur la stature des descendants de Charles à Charles à Jacques à Antoine, lignage qui avait engendré Olivier qui avait engendré Thaddée Ier qui l'avait engendré lui, mon père, petit de taille, et qui se réclamait pourtant d'une race de géants. À quel moment s'était glissé un lilliputien dans les gènes de la lignée pour effacer jusqu'au souvenir des légendaires héros qui enjambaient le pays en laissant sous leurs pas des traces de bottes gigantesques ? Mais mon père n'appartenait pas à la dynastie des conteurs et me renvoyait chaque fois à son cousin Thaddée qui refusait de s'attarder à ces contes farfelus. Ses géants à lui s'appelaient Charlemagne, Clovis ou Vercingétorix et n'étaient pas de la famille directe. (CSJ, 269-270)

Cette énumération dépourvue de virgules ressemble aux énumérations généalogiques que l'on trouve dans la Torah et dans le Nouveau Testament[262]. Leur fonction est avant tout identitaire : souder un peuple en faisant remonter sa généalogie jusqu'à un ancêtre commun qui, ayant été béni par Dieu, justifie le destin de ce même peuple[263]. Par l'importance qu'elle revêt, la filiation, mi-légendaire, mi-historique, participe à

[262] Voir par exemple Genèse 4, 17-22, où l'on trouve le lignage de Caïn, ou l'Évangile selon saint Mathieu qui commence par la généalogie de Jésus.

[263] À ce sujet, voir l'article de Raymond Kuntzmann, « La généalogie et les généalogies dans l'Ancien Testament », *Lumière & Vie*, n°295, juillet-septembre 2012, p. 23-32.

l'historicisation de la théophanie opérée par le judaïsme : Dieu agit dès lors *dans l'Histoire* qui apparaît, si elle est teintée de messianisme, comme une lente révélation de Son plan et une possibilité de salut[264].

Dans *Le chemin Saint-Jacques,* l'énumération généalogique de Radegonde repose sur le contraste : son père, quoique qualifié de « lilliputien », se réclame de la « race des géants ». Ceux-ci sont imaginés comme des personnages mi-historiques, mi-légendaires, tels que Charlemagne, Clovis ou Vercingétorix, avant de devenir des géants rabelaisiens dont le langage persiste dans le style oral et exubérant de Maillet. Thaddée, le cousin de Radegonde, historicise la généalogie mythique imaginée par Radi grâce à ses talents de conteur : c'est un « chroniqueur d'un lignage qui les amarre tous deux aux pèlerins de Saint-Jacques » (CSJ, 188).

C'est ainsi que les Acadiens, ayant souffert l'exil et l'effacement de leur pays, découvrent, grâce à la fiction, que leur passé remonte aussi loin que celui des Français. Le territoire acadien apparaît dès lors sans frontières. La mission que se donne Maillet est effectivement d'écrire l'Histoire qui n'a pas pu être écrite. Cette revendication identitaire est avant tout linguistique : la narration est truffée des mots du vieux français, le langage rabelaisien se trouvant transposé dans le contexte acadien. Ainsi le roman devient une Acadie composée des mots qui sauve le sujet de l'exil et rend l'Histoire, jusqu'alors orale, vivante à travers l'écriture.

1.2.2 Le labyrinthe de la vie

Radegonde ne rêve pas de trouver le Graal, qui n'existe d'ailleurs pas (CSJ, 337). Elle ne veut pas non plus *se retrouver*, comme s'il y avait, dès le début, une part manquante d'elle-même. Bien au contraire, elle cherche à s'inscrire dans un « je collectif » (*ibid*.), c'est-à-dire à s'ancrer dans une collectivité. Cette initiation se déroule dans le labyrinthe de la cathédrale d'Amiens, qui lui permet d'accéder à un paradoxal *accomplissement sans accomplissement*. Comme l'écrit Elizabeth Landry, ce labyrinthe « évoque la spirale qu'on trouve dans la nature, où le cercle se rétrécit petit à petit jusqu'au centre, représentation du voyage à travers la mort, voyage qui amène à la renaissance »[265]. La particularité de ceux qui se trouvent à Amiens et à Chartres est que, en plus de se dérouler à partir du centre, la ligne continue qui les compose effectue des détours et des bifurcations, faisant en sorte que le sujet se trouve tantôt tourné vers l'Est (la renaissance),

[264] Mircea Eliade note que « les Hébreux furent les premiers à découvrir la signification de l'histoire comme épiphanie de Dieu, et cette conception, comme on devait s'y attendre, fut reprise et amplifiée par le christianisme. Nous pouvons même nous demander si le monothéisme, fondé sur la révélation directe et personnelle de la divinité, n'apporte pas nécessairement avec lui le "salut" du temps, sa "valorisation" dans le cadre de l'histoire ». Voir *Le mythe de l'éternel retour, op. cit.*, p. 122.

[265] Elizabeth B. Landry, « Le labyrinthe et la transformation dans "Le Chemin Saint Jacques" », *art. cit.,* p. 746

tantôt vers l'Ouest (le déclin). La Vie et la Mort s'y rejoignent : ainsi Radi retrouve enfin, dans la circularité de ce pèlerinage en miniature, la rondeur du ventre maternel qu'elle recherchait depuis sa naissance.

> Aliénor n'avait pas oublié, pas plus que moi, le pèlerinage à Compostelle. Je ne m'étais pas rendue plus loin que la tour Saint-Jacques, là où j'avais compris que je n'achèverais jamais le voyage, que j'arrivais trop tard, que j'étais née à la mauvaise époque. Elle ne voulait pas que je reparte sevrée du plus grand rêve de Radi, que je la prive du chemin des étoiles.
> - Allons accomplir notre pèlerinage, qu'elle fit en me poussant dans la cathédrale par la porte que garde le beau Dieu d'Amiens.
>
> […] Elle me prit par la main et m'entraina au cœur de la nef centrale que je contemplais, envoûtée par ses grandioses proportions, mais surtout par les tombeaux des gisants aux sourires gravés dans le bronze et qui pouvaient, à tout instant, se lever pour me dire… de baisser les yeux, de regarder sous mes pieds, que je me trouvais à l'entrée du labyrinthe en dallage de pierre noires et blanches qui, dans les siècles passés, avaient offert aux pèlerins de Saint-Jacques un voyage de rechange (CSJ, 339)

L'achèvement impossible de la quête se trouve ici dépassé par le fait de s'adonner à un « jeu pèlerin » en miniature. C'est un « voyage de rechange », le « chemin des étoiles » étant remplacé par le « dallage de pierres noires et blanches » : Radegonde baisse les yeux et la voie céleste devient alors un labyrinthe bien concret qui, par sa réalité tangible, remplace le parcours mythique de Radi. Son errance à travers le dédale de la généalogie est ici *condensée* en un seul pèlerinage qui la sauve de l'exil. Le réseau des chemins de Compostelle qui recouvre le territoire européen tel un arbre aux multiples embranchements devient donc un labyrinthe « offert aux pèlerins de Saint-Jacques » dans les pas desquels Radegonde marche comme si elle le faisait *dehors*, dans l'espace géographique de l'Espagne, de la France et de la Norvège. Qui plus est, ce labyrinthe n'a plus comme centre le tombeau abritant les reliques de Jacques le Majeur : « accomplir le pèlerinage » s'avère possible partout ailleurs, que ce soit à la tour Saint-Jacques ou à la cathédrale d'Amiens.

> Tous les chrétiens désireux de rentrer en grâce ne pouvaient se rendre en Espagne, faute d'argent, de santé, de liberté de mouvements. Ceux-là d'Amiens avaient trouvé moyen de suppléer au pèlerinage à Saint-Jacques en parcourant un dédale de pierres noires et blanches si savamment construit que le pèlerin prenait le même temps pour déboucher au centre du labyrinthe que pour atteindre Compostelle. Le chemin Saint-Jacques peut se parcourir ici. Les démunis, les malades, les vieillards, les voyageurs nés hors du temps des pèlerinages, comme nous, ont aussi accès au pardon. (CSJ, 339)

À cette explication de la dame Aliénor, Radegonde ajoute, dans un dialogue avec elle-même (c'est-à-dire, avec Radi), que le long voyage qu'elle refait ici « à pied, sur place » (CSJ, 340), est précisément celui qu'elle avait « commencé à l'heure où sonnait l'angélus de midi » (*ibid.*), à savoir au moment de sa naissance. Étant donné que le chemin Saint-Jacques est considéré comme la traversée d'une vie et que parcourir le labyrinthe d'Amiens peut s'étendre sur le même temps que celui qui est nécessaire pour atteindre Compostelle, ce « dédale de pierres noires et blanches » est une véritable *vie en miniature*. Il renoue en effet avec une forme de la *peregrinatio* qui n'impliquait pas, au Moyen Âge, un voyage lointain consistant à se rendre dans un

lieu saint (*ad locum sanctum*), mais qui pouvait se faire sur place (*in stabilitate*) en tant que recherche de Dieu s'effectuant davantage par un approfondissement de soi que par une itinérance à travers le monde.

Le labyrinthe du *Chemin Saint-Jacques* est donc un *nœud* qui relie la fin du roman à son début, en lui assurant une circularité ; il relie le passé à l'avenir, Radi à Radegonde, l'immanence à la transcendance, le temps mythique au temps linéaire. Comme le remarque Landry, il est « […] un lieu sacré où on peut se définir. Quand Radegonde pénètre dans le labyrinthe, ce voyage symbolique va la mener du temporel dans l'intemporel et se focalisera sur sa vie, passée aussi bien qu'à venir »[266]. Le rôle exact de ces labyrinthes dans les cathédrales gothiques demeurant mystérieux, nous pouvons le voir, dans le cadre de cette analyse, comme un parfait mariage entre les dimensions ludique et rituelle de la cérémonie religieuse.

> Sans pour autant oublier le « plaisir du jeu » pur et simple, si vivace et présent au Moyen Âge qu'on ne peut le négliger dans ce contexte culturel, la motivation paraît claire : le labyrinthe était là pour symboliser les enchevêtrements, les doutes, les tribulations et les pièges dont était semé le chemin de l'homme qui cherche la béatitude céleste; ou bien pour avertir les fidèles des dangers qu'ils encouraient s'ils s'éloignaient du droit chemin des devoirs chrétiens. Il est cependant possible que – avant la décadence des croisades et de l'esprit qui les a animées, et avec l'« invention » de lieux de pèlerinage autres que la Terre sainte […] – le parcours du labyrinthe dans l'église ait été inventé, ou même prescrit par une pratique pieuse, comme substitut […] d'un pèlerinage beaucoup plus dangereux.[267]

Faute d'allusions explicites dans les manuscrits médiévaux aux coutumes concernant ces labyrinthes – qui pouvaient servir, comme le note plus loin Santarcangeli, à des processions à l'intérieur de l'église ou encore à glorifier l'œuvre des architectes –, nous pouvons les interpréter comme un espace destiné aux vieillards, handicapés, enfants et autres personnes *marginales*, à l'instar des aires de jeux situés aujourd'hui aux alentours des églises : tandis que la communauté des fidèles célébrait la Sainte Messe, imaginons qu'ils pouvaient participer au même rituel et chercher à s'approcher de Dieu, à savoir du centre, du *logos*, mais de façon indirecte, cheminant face cachée vers la Jérusalem céleste en s'adonnant à ce jeu d'adresse. La cérémonie de la Sainte Messe serait ainsi complétée par cette figure représentant, sur les marges d'un espace-temps sacré, le pèlerinage de la vie humaine sous une forme ludique. Santarcangeli remarque que les labyrinthes médiévaux ont christianisé le célèbre mythe de la Grèce Antique : « [l]e Minotaure au centre, c'est l'enfer, le démon ; le labyrinthe, un cheminement dans l'erreur, qui conduit à la ruine certaine si le Christ-Thésée n'intervient pas à temps »[268]. Disons qu'il s'agit donc d'un symbole du pèlerinage de l'âme vers le salut, représenté par le centre qu'est le Christ. C'est un sacrement indirect, non liminal, mais

[266] Elizabeth B. Landry, « Le labyrinthe et la transformation dans "Le Chemin Saint Jacques" », *art. cit*., p. 747

[267] Paolo Santarcangeli, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, trad. Monique Lacau, Paris, Gallimard, « NRF », [1967] 1974, p. 282.

[268] *Ibid.*, p. 273.

liminoïde, qui s'effectue sur place : dans *Le chemin Saint-Jacques,* il est une substitution, une miniature du chemin des origines, permettant à la narratrice de le mener à bien sans devoir aller jusqu'au *Finis terrae*. Dans la seule ligne continue du labyrinthe d'Amiens, le mouvement est donc réconcilié avec l'immobilité.

> Je ne partirais pas de si loin, mais du point zéro des routes de France pour parcourir l'histoire, la légende, l'aventure chevaleresque, l'épopée, l'utopie, la mémoire de mes origines. Dans le parcours complexe d'Amiens, mes pieds ont tracé un dessin qui s'est mis à ressembler à mon voyage dans le temps et le pays qui s'est appelé successivement les Gaules, la terre franque, la France. Je regardais sous mes pieds la topographie pleine de reliefs et de configurations, et je m'émerveillais de voir suspendu et fixé dans des monuments et des mots un morceau du temps infini. (CSJ, 340)

L'énumération de genres littéraires tels que « l'aventure chevaleresque, l'épopée » commence au « point zéro des routes de France » qui se situe, comme nous l'avons vu, sur le parvis de la cathédrale Notre-Dame, et converge, dit Radi, à « la mémoire de mes origines » : la fin et le début se rejoignent ici, le parcours menant alors de la Vie à la Mort, et ensuite de la Mort à la Vie. Quel est donc ce motif que les pieds de Radegonde semblent dessiner ? C'est *le roman lui-même* dont le labyrinthe est une synecdoque. Celui-ci contient « la topographie pleine de reliefs et de configurations » et, en tant que métaphore, *transporte*. Si Radi *prend corps* à travers le roman, se présentant comme une narrativisation du Verbe, c'est-à-dire une brisure de la ligne continue de la spirale, dans le labyrinthe de la cathédrale d'Amiens elle retrouve la plénitude, c'est-à-dire le « morceau du temps infini » enchâssée dans cette figure finie dessinée sur le sol. L'itinéraire parcouru est alors interprété en tant que pèlerinage. « Quand enfin mes pieds se posèrent sur la pierre noire au centre du labyrinthe, j'ai résolu de faire exciser, avant de rentrer, ma tache de naissance sur la cuisse gauche » (*ibid.)*, écrit Radegonde*.* La tache de naissance, cette étoile sur sa cuisse gauche qui avait lancé l'enfant dans sa quête, qui lui avait indiqué le chemin de Saint-Jacques, est excisée. Le péché originel est pardonné, le chemin pénitentiel accompli. L'arrivée de la narratrice au centre de la spirale lui permet de rejoindre l'origine de Radi, qui est aussi l'origine du récit que nous venons de lire. C'est donc dans cette figure de finitude qu'elle atteint l'éternité rêvée, signifiée jusqu'alors par le jardin d'Éden et la Terre Promise.

L*'axis mundi* n'existe dès lors plus dans un ailleurs lointain, mais « trône » au centre du labyrinthe, du corps, du roman. Ainsi s'accomplit le voyage commencé par l'enfant, à qui la vieille Lamant avait appris que son *envers*, cette autre d'elle-même, se situait derrière son ombilic (CSJ, 63). Du temps a passé avant que l'enfant ne se rende compte que la réalité dont il s'agissait ne se cachait pas dans un ailleurs lointain, mais dans le langage, ce monde du symbolique. Son corps, le corps de l'écriture, peut donc se lire tel un roman; par extension, il contient un monde entier *en miniature.* Radi incarne en ce sens l'Acadie, en est une porte-parole, un *corps populaire* – pour employer les mots de Bakthine –, qui revêt un caractère à la fois cosmique

et universel[269]. Elle est une parole vivante, *une parole en fête* qui, par le moyen du vocabulaire joyeux et exubérant, témoigne de la richesse de l'héritage acadien ainsi que de la profondeur de ses racines. Sa langue carnavalesque, comme celle de Rabelais, est marquée par la logique des choses *à l'envers*[270] et par la lecture *entre les lignes* qui met le roman en mouvement ; tout nommer et tout définir serait équivalent à figer le monde. Or la narratrice-protagoniste de Maillet, en tant que sujet multiple, rejette tout ce qui paraît immuable et achevé : il y a des « milliers de Radi possibles que la Radi réelle arrach[e] chaque nuit au ventre de l'imaginaire » (CSJ, 300). Il en va de même pour le monde qu'elle habite, où les différents récits s'entremêlent dans une joyeuse polyphonie : pourtant, si toutes les routes, droites ou sinueuses, vont dans tous les sens, la vieille Lamant lui rappelle bien qu'à l'envers d'elle-même et de son livre-monde, « tous les horizons mènent au chemin de Saint-Jacques » (CSJ, 70). La destination n'est donc pas effacée au profit du chemin : l'un et le multiple se trouvent enchevêtrés. En effet, si lire *à l'en-droit* relève du *droit chemin,* lire *à l'en-vers* et *entre les lignes* permet d'ouvrir cette structure de quête, ce qui n'entraîne pourtant ni de relativisme ni de disparition du centre. Au contraire, il s'agit de rendre positif l'effondrement qui, à l'instar de celui qu'a connu la tour de Babel, rend possible le lien. La vieille Lamant livre sa version du mythe :

> Tu comprends, mon enfant, depuis tout le temps que les mères berçaient leurs petites, leur enseignaient la langue maternelle, s'échangeaient des nouvelles, de perron en galerie en corde à linge sur la fin du monde et la pluie et le beau temps, en langues, elles étaient les plus fortes, comme les hommes en charpentière. Et ce fut une jolie avalanche de mots qui s'en vint se cogner aux briques et aux clous et qui fit un tel tintamarre, là-haut dans les étages, qu'on ne s'entendait plus parler. […] [Ainsi la tour] s'effondra sous le poids des mots tout neufs que les femmes faisaient pleuvoir sur la tête de leurs hommes. (CSJ, 43)

Alors que le travail des hommes, forts « en charpentière », se fait selon l'idée d'un progrès linéaire, les femmes incarnent la pluralité et la circularité. Alternant entre les berceuses et les nouvelles, les conversations sur la fin du monde et d'autres sur la météo, leur langue est un mélange de sujets et de registres. Comparés à une avalanche et à une pluie, les mots neufs qu'elles inventent font ainsi s'effondrer la structure droite et phallique de la tour de Babel. Notons que le mythe biblique est ici raconté oralement : la vieille Lamant, au lieu de citer cet épisode de la Genèse[271], se permet de l'interpréter librement, de le rendre personnel et de le mélanger à d'autres sujets et registres, comme le font les femmes dont elle parle. Nous pouvons dire que, de cette manière, elle fait à nouveau s'effondrer la tour de Babel pour laisser place, cette fois-ci, non à la confusion mais à une joyeuse polyphonie. Selon la vieille Lamant, la langue n'est pas

[269] Mikhaïl Bakthine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 28.

[270] *Ibid.*, p. 19.

[271] Le verset suivant illustre bien ce qui est habituellement interprété comme châtiment divin : « Allons ! descendons, et là confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue, les uns des autres » (Gn 11, 7).

dispersée par le châtiment divin : elle est, comme l'origine et l'étymologie, essentiellement multiple[272]. Ainsi la tour de Babel « a été une bonne affaire par rapport qu'elle nous a valu le don des langues. Mais pour comprendre ça, il faut lire entre les lignes » (*ibid.*). Sans cette herméneutique, impossible pour Radi d'accomplir son pèlerinage et de lire le roman de sa vie, tel que signifié par le labyrinthe d'Amiens.

1.2.3 Recréer les origines

La mort de sa mère apprend à Radi-Radegonde que la vie est irréversible et que « les paradis n'existent pas » (CSJ, 216). La destination rêvée demeurant inatteignable, c'est « la route qui compte » (CSJ, 242) : la quête n'a ni début ni fin. Ainsi la narratrice reste, comme Sophie, « coincée entre deux éternités » (CSJ, 338) : « [j]e m'essoufflais en vain, mon début n'avait pas de fin, ou pas de commencement, je me perdais dans le brouillard des temps primordiaux qui avaient la texture du chaos d'avant la Genèse » (CSJ, 303). Si elle se perd dans « le conglomérat des possibles » (CSJ, 14), le fait que ses racines s'étendent plus loin qu'elle ne pensait l'ouvre à une identité que j'appellerais *constellaire*, se situant entre l'imaginaire de l'arbre et celui du rhizome : en effet, l'enracinement de Radi dans le territoire acadien ne contredit pas l'élargissement de ce dernier, compris au sens géographique et littéraire, de la même manière que l'est le Chemin de Compostelle. Les deux paraissent en effet sans frontières, car s'inscrivant dans la Voie lactée, analogue dans le roman de Maillet à l'écriture qui dépasse infiniment le destin personnel de Radi et lui permet de sortir de son complexe de l'éternelle exilée pour habiter une Acadie fabriquée des mots-étoiles.

Or, peut-on véritablement refaire le monde grâce à l'écriture, ou ce travail est-il condamné d'avance?

Dès le plus jeune âge, l'enfant est excitée de pouvoir lire, « [e]ntrer tout entière dans le mystère des connaissances, savoir parler à tout le monde par le biais des lettres accrochées les unes aux autres […] » (CSJ, 45). Elle apprend l'anglais, « comme l'on pénètre dans une ville étrangère, errant d'une rue à l'autre, […], démêlant, débroussaillant, démystifiant la syntaxe et la lexicologie » (CSJ, 74). Elle se demande également comment traduire « dans des mots cette ambition de vivre cent vies à la fois, de visiter les pays étrangers sans quitter le village, de parcourir le globe dans un cahier de couleurs » (CSJ, 62). La vieille Lamant lui apprend alors à lire *entre les lignes* et à l'*en-vers* comme à l'*en-droit* (CSJ, 59). « Éblouie par la découverte de l'envers des choses, Radi [veut] tout de suite s'attaquer à tous les endroits pour leur fouiller les entrailles » (CSJ, 60). Elle est donc amenée par sa maîtresse à penser dans un périple qui traverse en

[272] Je renvoie au concept de *différance* de Derrida, selon lequel la signification du signe ne lui est pas inhérente, mais naît à partir des relations qu'il entretient avec d'autres signes ainsi que des *traces* qu'il garde du passé, pouvant *hanter* le présent. Le sens n'est pas donné, mais apparaît comme un processus. Voir Raymond Lamboley, « Derrida et la "différance" aux sources de notre culture », *Revue d'éthique et de théologie morale,* n°234(2), 2005, p. 47-62.

même temps ses entrailles et « la mémoire du temps d'avant sa vie » (CSJ, 63). L'éternité de l'Au-delà s'y trouve confondue avec la matérialité du corps, analogique à la géographie du monde, le seul mouvement possible étant celui, vertical, qui mène vers le fond. Pendant ce cheminement intérieur, la vieille Lamant mélange le récit de Jonas à celui de l'exil du paradis, obligeant Radi à bifurquer et à établir des analogies entre la « côte qui jalonne l'océan » et « la côte d'Adam » (*ibid*.). L'enfant se sent « [c]omplètement égarée. […] Mais son guide est sans pitié et poursuit l'aventure par la Voie lactée, la Grande Ourse, le Chariot, saluant au passage Bételgeuse… » (*ibid.*). Incapable de suivre, Radi « descend de l'attique, malheureuse comme les *pierres*, les *pierres* du *chemin*, du *chemin* Saint-Jacques qui circule dans le *firmament*, le *firmament* où logeaient ses plus lointaines origines. Sans le savoir, elle lit, lit à l'envers, le cou tordu vers les constellations » (CSJ, 64). L'insistance de la narratrice sur les mots employés, débouchant les uns sur les autres, met en scène la jeune Radi se frayant un chemin *à la fois* dans le Ciel *et* dans l'écriture, en cherchant les liens qui *font sens.* Les mots reliés ainsi les uns aux autres forment des constellations, telle la Grande Ourse ou Orion, que Radi peut habiter : le roman même, ce chemin terrestre, est par conséquent façonné à l'image de la Voie lactée. Autrement dit, il suffit de suivre la bonne méthode (du grec, « aller au-delà du chemin » : « *metá hodós* ») pour que l'écriture nous révèle les constellations de nos origines.

La mémoire se cache donc dans les mots, répétés et transmis oralement, avec lesquels il s'agit de jouer par le moyen de l'écriture. Il n'est en ce sens pas anodin que Radi, se situant dans la filiation des personnages rabelaisiens, choisisse d'écrire en français : ainsi elle manifeste son appartenance au territoire acadien.

> Car si elle épouse la langue des autres, elle risque de perdre la sienne, la langue qui lui a bâti un cerveau avec des fétus de mots, depuis le temps qu'elle logeait dans les entrailles de sa mère, de sa grand-mère, d'une lignée d'aïeuls dont les racines se perdent au début de la mémoire, du temps qu'on édifiait la tour de Babel. […] Les mots sont la matière même avec laquelle Radi s'est fabriqué une vie, une vie unique, non interchangeable. (CSJ, 198)

Épouser « la langue des autres » serait équivalent à trahir la sienne à laquelle Radi croit de façon presque religieuse : cette adhésion est une forme de *fidélité*[273]. Son cousin Thaddée, conteur lui aussi, enseigne à Radi que le nom de l'Acadie lui sera utile plus tard pour dire « aux autres, qui nous avont oubliés, qui c'est que je sons, et d'où c'est que je venons » (CSJ, 153-154). Il parle à la protagoniste des pèlerins de la mer et d'autres, « en partance pour Saint-Jacques » (CSJ, 152), des croisés de Jérusalem et de l'« ancêtre à tous, Charlemagne à la barbe fleurie » (*ibid.*), en s'engouffrant « dans des *dédales inextricables* [je souligne] »

[273] Le *fides* latin peut renvoyer à une croyance, caractéristique du catholicisme, ou à la fidélité, caractéristique du judaïsme. Tarnowski distingue trois types de foi : cela peut être un acte plus ou moins conscient de s'élever vers la Transcendance, en s'affranchissant de soi-même et du monde ; ensuite, nous pouvons avoir une *situation,* telle qu'une prière, cérémonie ou témoignage ; le troisième type est une présence constante de foi, prête à de tels actes et gestes, que nous pourrions représenter par un *cheminement dans la fidélité.* Voir *Usłyszeć niewidzialne, op. cit*, p. 271.

(*ibid.*) du passé. Lorsque Radi lui demande de refaire ce voyage avec elle et de la mener « jusqu'à l'embouchure du chemin Saint-Jacques, […] [il] vogue déjà dans d'autres eaux, il vient de traverser le miroir et de pénétrer dans l'univers de la langue » (*ibid.*). De pair avec la vieille Lamant, Thaddée révèle donc à l'enfant la particularité des mots rares du moyen français, qu'elle emploie tous les jours sans pourtant connaître leur histoire ; il les relie horizontalement entre eux et les inscrit dans une filiation au passé. En effet, chaque mot qu'il énumère – « *chacunière, dumeschui, écoclucher, châlit, Écossois* » (*ibid.*) – est une écorce dans laquelle se trouvent enfouies des histoires : par exemple, à travers l'expression « bouter dehors » (CSJ, 71) se manifeste la résistance des Acadiens aux Anglais. Ce pèlerinage à travers des mots « anciens, désuets, perdus, restés en plan sur les bords de la route, ou transfigurés et méconnaissables » (CSJ, 71) que Radi entreprend pour remonter jusqu'à la source du français (CSJ, 72) et donc jusqu'à l'embouchure du chemin Saint-Jacques, imaginé comme un fleuve-langue, une Voie lactée traversant le ciel, est loin d'être une entreprise purement « spirituelle », détachée de la réalité : c'est bel et bien un acte politique permettant un ancrage géographique et identitaire. L'enfant, en tant qu*'être de mots*, est la matière même du roman, avec laquelle Radegonde doit être en dialogue afin de l'écrire. Si *raconter* est le devoir de Radegonde envers Sophie mourante (CSJ, 315), l'acte de parole consiste aussi à écrire un livre « sans encre ni plume, par la voie de l'oralité » (CSJ, 309). Étant donné que la circularité du langage oral est analogique à celle du paradis recherché par Radi – en quête de l'espace-temps « où l'oral n'avait pas encore rejoint l'écrit » (CSJ, 234) –, il devient par conséquent possible pour Radegonde d'entrer « en éternité comme dans un livre » (CSJ, 333).

> […] [E]lle se rend compte que […] sa propre langue s'étale comme une cité mystérieuse, voire un univers, avec ses constellations et sa Voie lactée. Les mots de sa langue sont des étoiles, des planètes et des lunes ; sa bouche s'apparente à la voûte du ciel ; la terre, au centre, s'appelle Radi. (CSJ, 74)

Pour Maillet, la langue est un instrument de recréation du monde et du soi. Si, au sens étymologique, *recreatio* (lat.) signifie un moment de délassement (*récréation*), je le comprends aussi comme une *recréation*, possible grâce à l'association et à l'itération des mots : leur jeu dans l'écriture. Celle-ci, imprégnée de l'oralité, apparaît alors comme une réappropriation des origines, une (ré)création du passé. Comme l'écrit Jack Goody, « [r]épéter un récit, c'est le réaménager en fonction des circonstances »[274].

Grâce à l'écriture par laquelle la narratrice s'incarne à nouveau, elle comprend que « la clef [de l'origine] se cache dans les mots, les mots qui construisent les rêves, et les rêves qui transforment les possibles en réalités » (CSJ, 36). La Voie lactée ne mène plus vers un ailleurs, mais vers elle-même, c'est-à-dire vers le roman, dès lors autoréférentiel, car mettant en scène le processus de la fabrication du texte. Voici le changement opéré par l'esprit nomade dans la poétique pèlerine : la structure narrative ne repose plus sur

[274] Jack Goody, *La raison graphique*, *op. cit.*, p. 13.

les épreuves et le dénouement, mais revient sur ses propres traces, car les mots « ont une âme, [ils] sont vivants […] [et permettent de] revivre chaque instant comme une éternité, franchir à l'insu de l'Archange à l'épée de feu le seuil interdit » (CSJ, 138). Il ne s'agit plus d'aller à la source du temps et de la langue, de pénétrer dans l'Éden perdu. La Voie lactée, habitée par les ancêtres, devient la réalité vécue par la protagoniste, avec laquelle elle bâtit sa narration. Celle-ci, empruntant sa forme à la spirale, revient sans cesse à l'enfance et permet à celle-ci de se prolonger dans la vie adulte. Il est ainsi frappant de constater que, tandis que la première partie du roman s'ouvre sur les mots de Jules Renard (« [l]e bonheur serait de se souvenir du présent »), la seconde s'ouvre sur ceux de Marcel Proust (« [é]terniser l'instant présent »).

L'écriture pourrait donc être le seul bonheur possible? Afin de faire comprendre le sens de ses péripéties européennes à sa cousine Sophie, Radegonde recourt à l'analogie. Elle lui raconte l'histoire de Robert le Diable, l'un de ses ancêtres portant également une marque sur sa cuisse gauche qui, pour réparer ses fautes, chemine comme elle « par les routes de France et d'Europe, éternel pénitent et pèlerin à la quête du pardon » (CSJ, 285). Deux versions de la fin de cette légende sont possibles : « selon les uns, il épouse la fille de l'empereur qui l'avait reconnu et fut heureux ; selon les autres, il continue sa route d'éternel pèlerin à la poursuite de son destin » (*ibid.*). Radegonde se rend compte que le choix entre « [l]e bonheur ou la quête du bonheur » (CSJ, 286), entre l'éternité et la recherche infinie de l'éternité, la concerne aussi. Radi, quant à elle, demande à l'Intelligence suprême de « livrer la marchandise » (CSJ, 334), car « [e]lle nous a faits pour le bonheur [et] Il nous l'a laissé entrevoir avec le récit de ses paradis » (*ibid.*). Comment y parvenir ? « Si les paradis perdus se cach[ent] réellement au creux de la mémoire inconsciente et collective, […] parviendrait-on jamais à se souvenir du présent en le fixant, l'éternisant avec des mots ? Alors, ce serait le bonheur ? » (CSJ, 345). La question est rhétorique, car se référant à la véritable quête de Radi, et du roman, qui ne cherche pas autre chose que les mots, la matière même de sa vie. Comme dans l'œuvre de Proust, le lecteur lit le livre que Radegonde voulait écrire. Le désir qui met en branle l'écriture est en effet le même :

> Comment se souvenir du présent ?... Après la découverte de la fontaine de Jouvence, qui acceptera l'honneur d'être le dernier mort de l'histoire ? Si le chemin Saint-Jacques va dans toutes les directions, par quel bout l'attraper pour rentrer chez soi ?... Le bonheur s'oppose-t-il à la vérité ? sinon, dans quel pli de la vie se rejoignent-ils ?... Comment fixer le temps qui dure et passe ?... (CSJ, 344)

L'écriture, mise en branle par la Parole, qui elle-même n'est plus au centre du jeu, en constitue une réponse. Elle seule peut établir une analogie, superposer, rendre poreuse la réalité immanente au « royaume qui n'est *pas* de ce monde » (Jean 18, 36). « [L]es mots savent tirer de l'agencement de leurs vingt-six lettres autre chose que du sens courant » (CSJ, 345), remarque Radegonde, en écoutant la tante Madeleine, la seule « à s'être frottée au métier de l'écriture » (*ibid.*). Celle-ci lui donne des conseils : « [r]éinvente ce que tu connais pas […] ou ce que tu crois point connaître. Fais dire aux mots les plus ordinaires les vérités les plus rares et

surprenantes » (*ibid.*). Rendre le vide signifiant, recréer ce qui est connu, jouer avec des structures déjà établies pour ouvrir de nouveaux horizons et ne jamais faire « du réchauffé » (*ibid.*). La vocation de l'écriture consiste aussi à faire coïncider les lieux et les moments, à relier « Port-Royal à La Rochelle et Saint-Malo » (CSJ, 294) par les « mots d'origine que les Acadiens avaient broutés, croqués, ingurgités tout au long du Moyen Âge » (*ibid.*). Ainsi la narration de Maillet s'inscrit dans la tradition des contes, la voix (écrite) de Radegonde s'entrelaçant avec celle, orale, de Radi : le roman, dans la rencontre des deux, apparaît comme une forme d'éternité. Celle-ci, loin d'être homogène, est une constellation de temps différents que la narratrice manipule à son gré comme un accordéon, les heures pouvant durer infiniment et les journées pouvant être escamotées[275]. Ses racines poussant à la fois en Acadie et ailleurs, elle vit comme Sophie, qui

> [d]epuis qu'elle se savait condamnée, […] avait développé un sens si aigu du temps qu'elle s'amusait souvent à le capturer comme un poisson frétillant, lui retourner la peau, lui fouiller les entrailles, lui arracher des secrets qu'il ne révèle d'ordinaire qu'à des philosophes sans scrupules. Elle avait la faculté de planer au-dessus du temps, de le contempler de si haut que son œil pouvait englober sa vie agrandie jusqu'à la naissance du premier homme et la disparition du dernier. Elle élargissait sa contemporanéité, interpellait les gens de l'an mil comme des confrères de génération, puis, retombée dans sa réalité d'aujourd'hui, s'émerveillait de constater que dans les siècles futurs, on jumellerait son existence à celle d'Einstein et de Picasso. Le temps, son pire ennemi, devenu son compagnon de jeu. (CSJ, 209)

Cette prise de conscience de la finitude lui permet non seulement de s'immerger dans la vie, mais aussi d'en sortir, d'aller au-delà (*metá*) et d'avoir un point de vue omniscient sur le chemin (*hodós*), comme si celui-ci était un roman et elle, une narratrice à la focalisation *à la fois* intérieure et extérieure. Si le temps est, dans les mots de saint Augustin, une *distentio animi* – l'âme étant distendue entre la mémoire, l'attention (*intentio*) et l'attente[276] –, c'est sa *narrativisation* qui rend possible les multiples jeux énumérés ci-dessus. Or il ne s'agit pas seulement de s'adonner à un jeu avec le temps mesuré, mais de plonger dans la vie même en tant qu'elle se trouve incarnée, en miniature, par la langue carnavalesque[277] de Maillet qui affranchit l'Acadie de ses frontières et nous donne l'impression que nous habitons tous son territoire. Celui-ci est bâti d'une constellation de lieux épars et de moments discordants qui composent le pèlerinage de Radi et qui, ensemble, dessinent le labyrinthe du roman : ce jeu, cette *récréation* qui relie les fragments de l'héritage acadien en revenant, de manière répétée, sur ses traces laissées dans la langue, permettant ainsi de *recréer* les origines.

[275] Je paraphrase ici Paul Claudel, *Le soulier de satin, op. cit*., p. 129.

[276] Cette solution du triple présent est aporétique, le temps vécu étant difficile à mesurer à cause de la distension même de l'âme, opposée au présent éternel de Dieu (*nunc stans*). Paul Ricoeur, *Temps et récit*, I, Seuil, Paris, 1983, p. 27.

[277] Celle-ci présente la vie sous les traits du jeu. Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais*, *op. cit.*, p. 15.

1.3 Un morceau d'éternité

Le chemin des origines, au lieu d'être une fuite vers une forme d'unité, devient donc chez Maillet une herméneutique du lien et de la filiation, qui fonctionne notamment par le recours à l'analogie : en plus de donner à la narration le sens – c'est-à-dire, une *direction* à suivre, mais également une métaphore qui *transporte* le sujet, en reliant le passé à l'avenir –, la Voie lactée est un territoire à habiter, composé de constellations de récits légendaires et miraculeux. Radegonde, menée à travers l'Europe par Radi qui continue, « par-delà la frontière de l'enfance, à jouer à bouchette-à-cachette dans les arcanes du *labyrinthe* de la vie [je souligne] » (CSJ, 271) », découvre à Jotunheim des géants « figés dans une chaîne de montagnes pour l'éternité » (CSJ, 272). Elle tente alors de saisir ce moment fort, l'un des nœuds de son parcours, en écrivant que « [l]e temps s'était arrêté. Il avait basculé » (*ibid.*). C'est précisément ce même effet qu'elle recherche, au retour de sa quête, dans l'écriture. Celle-ci apparaît donc *sous forme d'éternité*, remplaçant le désir pèlerin d'atteindre l'Au-delà et disséminant l'origine vers laquelle tendait jusqu'alors la quête de la narratrice. Le chemin parcouru ensemble par Radi et Radegonde aboutit donc au roman que nous lisons et qui apparaît, par le prisme de la filiation à Proust, comme une tentative d'*éterniser l'instant présent.*

L'enfance recherchée par la narratrice est celle qui, selon Giorgio Agamben, « coexiste originellement avec le langage, ou plutôt elle se constitue dans le mouvement même du langage qui expulse pour produire à chaque fois l'homme comme sujet »[278]. Le pèlerinage renoue ainsi avec l'esprit nomade, la narration de Maillet revenant sur l'héritage acadien pour relier ses fragments et transformer le dédale de la recherche en un roman-labyrinthe qui figure, en miniature, le pèlerinage dès lors infini, car cyclique et collectif.

[278] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire,* traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », (1989) 2002, p. 83.

CHAPITRE 2 : LA TOPOGRAPHIE LÉGENDAIRE

Le Chemin de Compostelle est composé de lieux-récits, témoignant des légendes et des miracles qui forment ensemble une *topographie légendaire*. Marcher consiste alors à faire revivre le passé. Les lieux, portant la mémoire de ceux qui l'avaient déjà parcouru, assurent le pèlerin qu'il est bien sur le *droit chemin* menant vers le salut, dont la véracité repose sur les preuves tangibles de la présence de Dieu. Ce chemin de l'espérance qu'est la marche vers Compostelle est donc une spatialisation de la vie de chrétien : en ce sens, il s'inscrit dans une tradition, signifiée par les récits légendaires, et fondée sur l'intercession de saint Jacques.

Le sujet pèlerin procède donc à une herméneutique de l'espace qui repose sur deux piliers : les légendes, l'inscrivant dans une filiation avec le passé, et les miracles qui le relient à l'Au-delà, car il y a bien des voies qui sont élevées au-dessus des siennes[279]. Cette verticalité fait de son parcours un témoignage de vérité.

Cependant, dans *Tout est bien qui finit bien*, Shakespeare met en évidence l'idée que les pèlerinages ne servent pas toujours leur objectif initial. Les miracles, souvent perçus comme des preuves divines, deviennent alors des artifices dramatiques, utilisés pour atteindre un but différent : une aventure amoureuse, symbolisée par la figure mythique de Cupidon. Comme le remarque Grace Tiffany, le dramaturge anglais a

> […] dépouillé le mythe de Santiago, de même que les préjugés anglais à propos des Juifs et des Espagnols, de la topique signification religieuse. En échange il a investi ces mythes et préjugés d'une signification érotique, le faisant d'une manière propre à la dramatisation comique, tragique et romantique des relations amoureuses.[280]

Les miracles se trouvent par là même vulgarisés, le pèlerinage devenant une ruse employée à des fins autres que religieuses. Dans *Tout est bien qui finit bien,* la guérison du roi français par Helena ou l'échange des bagues dans le lit en vue de regagner son fiancé sont des *tours joués*, non des miracles. Le chemin de salut devient ainsi un véritable *teatrum mundi*. Un tel emploi du topos pèlerin s'oppose aux pieux chants des pèlerins du Chemin de Compostelle, telle que *La grande chanson des pèlerins de Saint-Jacques* :

Quand nous fûmes à Burgos en Espagne,
Hélas, mon Dieu,
Nous entrâmes dedans l'Église
Pour prier Dieu,
Les Augustins nous ont montré
Un grand miracle,
De voir le crucifix suer,

[279] Je paraphrase ici les paroles d'Isaïe (55, 8-11).

[280] Grace Tiffany, « Shakespeare and Santiago de Compostela », *op. cit.*, p. 87. Ma traduction.

C'est chose véritable.[281]

Dans cette strophe, la géographie traversée par les pèlerins est imprégnée par la foi chrétienne ; s'arrêter signifie interpréter, intérioriser le récit en tant que preuve de l'intervention divine et moyen de prière, pour ensuite le transmettre par le moyen de la chanson et devenir soi-même témoin. Comme l'écrit Dupront,

> [l]es hommes du Moyen Âge ont beaucoup couru leur monde en quête des *mirabilia.* Ces *mirabilia* ce n'étaient pas seulement les merveilles de l'univers humain, célébrées au nombre magique de sept, mais, dans une découverte avide des œuvres de Dieu, les *magnalia Dei* du psalmiste. C'était l'extraordinaire, le rare, ce qui, comme dit le génie du mot, stupéfiait, les yeux tout grands écarquillés dans la contemplation de la merveille.[282]

La foi des pèlerins est *vivante.* Leur passage répété ancre ces miracles dans des lieux: ceux-ci, lorsque fréquentés, deviennent un espace de mémoire collective, presque atemporelle[283], qui remonte jusqu'à Charlemagne. Par ailleurs, comme le rappelle Isabelle Daunais, s'appuyant sur Joseph Bédier, les pèlerins qui parcouraient les routes de Compostelle et qui s'arrêtaient dans les auberges, en échangeant histoires et légendes la nuit venue, ont joué un rôle important dans la naissance et dans la popularisation du roman[284].

> Au commencement était la route. En tout pays, dans tous les temps, les hommes ont peuplé de légendes les routes vénérables. Ce chemin qui va devant eux vers la terre qu'ils désirent, qui donc, prévoyant leur désir, l'a jadis tracé pour eux, un dieu ou un héros, Hermès ou Héraclès ? Et toujours les voyageurs savent la réponse.[285]

Bien que le fait que cette thèse, selon laquelle le Chemin Saint-Jacques fut le berceau des épopées médiévales, constitue une romantisation du monde médiéval et que l'on manque de preuves historiques à ce sujet, elle a continué à imprégner les œuvres littéraires à travers les siècles. Cela explique pourquoi le pèlerinage, présenté à ses commencements comme une *métaphore* de la vie chrétienne, devient par la suite un outil narratif, un pré-texte pour mettre en branle l'aventure, donner un cadre à une histoire ou relier les événements. Si le pèlerinage était présenté, dans les chansons de geste, comme une voie de libération – au même titre qu'une croisade, *cependant intérieure* – cette dimension eschatologique et sotériologique s'est

[281] « La grande chanson des pèlerins de Saint-Jacques », dans Antoine de Baecque, *Les voix de Compostelle,* Paris, Omnibus, 2015, p. 434-435.

[282] Alphonse Dupront (dir.), *La quête du sacré, op. cit.* p. 175. L'auteur souligne.

[283] Valérie Galent-Fasseur, *L'épopée des pèlerins, op. cit.,* p. 179.

[284] Isabelle Daunais, *La vie au long cours. Essais sur le temps du roman,* Montréal, Boréal, 2021, p. 25.

[285] Joseph Bédier, *Légendes épiques, op. cit.,* p. 367.

dissoute peu à peu, les poètes perdant de vue la valeur rédemptrice de la marche et de sa sainte géographie. C'est ainsi que, selon l'étude de Valérie Galent-Fasseur, l'épopée a évolué vers le roman d'aventures[286].

Dans *Thérapie* de David Lodge, l'*imitatio Christi*, qui est le sens profond du pèlerinage médiéval, s'accomplit sous forme de dialogue avec Kierkegaard et de pèlerinage d'amour : c'est effectivement la rencontre, comprise d'un côté comme le tissage des liens intertextuels avec l'œuvre du philosophe existentialiste, et de l'autre comme une relation amoureuse avec Maureen, qui structure la quête du narrateur.

La relation au Tout-Autre, qui était autrefois transcendantale, se trouve par conséquent *immanentisée*. Bien que *Thérapie* demeure fortement imprégné par la topographie légendaire du pèlerinage médiéval, le narrateur incrédule s'en distancie par le recours à l'ironie et au pastiche, paraphrasant les rites et les légendes jacquaires qui jalonnent le chemin de Compostelle. Si la géographie n'est plus verticalement signifiante, elle demeure structurée par les récits légendaires du passé et, si l'on peut dire, enchantée, parsemée par des faits inexplicables, à l'instar de l'espace que traverse un chevalier errant des romans de chevalerie.

Les miracles tant recherchés par les pèlerins du Moyen Âge et d'aujourd'hui s'inscrivent en effet dans le registre du merveilleux, qui se manifeste dans l'écriture contemporaine par un intérêt porté aux symboles, aux mythes, à l'inconnu[287]. Dans *Thérapie*, Maureen s'efforce de suivre les règles de son pèlerinage, le considérant comme un chemin de miracles. Tubby, quant à lui, consulte un guide pour comparer les croyances populaires aux faits prétendument historiques. Le paysage traversé est donc géographique et symbolique, empreint de la foi catholique selon laquelle les lieux des miracles et des apparitions sont ceux privilégiés par la présence divine dont le pèlerin espère faire l'expérience. Cependant, même si Maureen retrouve l'ardeur de sa foi dans le cadre du pèlerinage, celui-ci ressemble plutôt, si l'on peut dire, à une vieille chanson sur laquelle l'on continue à danser sans pourtant véritablement y adhérer. Marian Crowe, pour représenter l'Église post-Vatican II, emploie l'image d'un « voyageur aguerri, alourdi de bagages, avec des pieds meurtris »[288]. S'il peut inspirer de la pitié, il continue à être *attachant*, comme l'est d'ailleurs Maureen pour Tubby. Ce dernier, au lieu de se soumettre au *droit chemin,* marche et écrit *à côté,* c'est-à-dire *para-phrase.* Hutcheon, dans son analyse de la poétique postmoderne, souligne que le préfixe « para » signifie aussi bien « contre » que « à côté ». La parodie, en tant qu'elle s'attaque à ce dont elle s'inspire, est

[286] « Si la figure du pèlerin cristallise ainsi l'évolution de l'imaginaire [de Dieu et de la royauté] qui se fait jour dans les chansons de geste, elle est en outre capable de drainer les causes de l'évolution formelle du genre épique et de son aimantation finale au roman d'aventure », écrit Valérie Galent-Fasseur, *L'épopée des pèlerins, op. cit.,* p. 12.

[287] Myriam White le Goff (dir.), *Merveilleux et spiritualité*, Paris, Presses universitaire de Paris-Sorbonne, 2014, p. 9.

[288] Marian Crowe, « Catholicism and metaphor: the Catholic fiction of David Lodge », *art. cit*., p. 154. Ma traduction.

en ce sens une forme parfaite pour le postmodernisme. Si elle peut être une répétition infertile, elle peut également donner lieu à une créativité qui ouvre le passé à des formes nouvelles[289].

Comme l'écrit Yves Clavaron dans son analyse de Lodge, l'écriture postmoderne se caractérise aussi par le métadiscours, la mise en abyme et les jeux textuels. Par exemple, David Lodge reprend les premiers vers de *Contes de Canterbury* de Chaucer, transposant le pèlerinage dans le contexte universitaire : « [l]orsque avril, avec ses douces ondées, a transpercé la croûte sèche de mars […], les gens éprouvent le besoin de partir en pèlerinage. Sauf que, de nos jours, dans les milieux professionnels, on appelle cela plutôt des congrès »[290], lit-on dans *Un tout petit monde*. Lodge lui-même qualifie ce roman de romance, s'inspirant de la structure des quêtes du Graal. Il reconnaît que le roman « imite consciemment les intrigues enchevêtrées des romans de chevalerie et la multiplicité des coïncidences se trouve donc être aussi intertextuellement justifiée »[291]. En effet, Lodge utilise systématiquement des topoï chrétiens dans ses œuvres, les réécrivant et les intégrant dans de nouveaux contextes, tout en les imprégnant d'ironie. Il n'est donc pas anodin que l'action de *Thérapie*, où l'on suit les péripéties du narrateur liées à son mal d'être, aboutit à Compostelle.

2.1 Le chemin des miracles

Le roman de David Lodge commence par une épigraphe tirée de *Ways of Escape* [1980]: « [é]crire est une forme de thérapie ». Cette référence à Graham Greene, écrivain britannique connu pour ses romans catholiques, va plus loin : comme le remarque J. Russel Perkin, l'itinérant dormant sur le seuil de la maison de Tubby s'appelle également Grahame[292]. Ainsi Lodge s'inscrit – de manière postmoderne, c'est-à-dire non sans ironie – dans la tradition du roman catholique : déjà dans son premier roman, intitulé *The Picturegoers*, il décrit le décalage se produisant chez les jeunes Anglais entre l'éducation religieuse reçue de la part de leur famille et le mouvement libéraliste de leur époque tel que véhiculé par le cinéma. Il continue l'exploration du rapport du milieu catholique à la sexualité dans *Jeux de maux.* Dans *Nouvelles du paradis,* publié peu avant *Thérapie*, il se débat avec la notion de paradis qu'il conjugue à l'explosion du tourisme et au développement des lieux dits paradisiaques, tel Hawaï. Ces interrogations convergent dans *Thérapie*, roman puisant dans le courant existentialiste où un scénariste londonien à succès souffre d'une douleur au genou inexplicable. Ce mal s'aggrave progressivement pour envahir toute son existence. David Lodge alterne la narration à la première personne et celle à la troisième personne : le lecteur comprend au

[289] Citée par Bielik-Robson dans *Inna nowoczesność, op. cit.*, p. 268. Bielik-Robson, s'inspirant de Linda Hutcheon, distingue la postmodernité *qui démasque* – la plus répandue – de celle *qui paraphrase*, c'est-à-dire écrit *à côté.*

[290] David Lodge, *Un tout petit monde,* trad. Maurice et Yvonne Couturier, Paris, Rivages, p. 15.

[291] David Lodge, *L'art de la fiction*, *op. cit.*, p. 202.

[292] J. Russel Perkin, *David Lodge and the tradition of the modern novel*, *op. cit.*, p. 57.

cours du roman que les chapitres adoptant les points de vue des autres personnages de la vie de Lawrence Passmore – son nom l'invitant, littéralement, à « passer plus » – relèvent en fait de ses exercices d'écriture thérapeutique. Le roman de Lodge est donc par excellence *dialogique*, c'est-à-dire naissant « dans le dialogue comme sa vivante réplique et se form[ant] dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui »[293]. Le narrateur se décentre pour adopter le point de vue des autres personnages et gagner une autre perspective sur soi : ce parcours, s'étendant entre soi-même et autrui, est déjà une forme de pèlerinage.

2.1.1 Le mal d'être

« Bon, c'est parti » (T, 15), voilà l'énoncé performatif qui met la narration *en marche*. Nous pouvons considérer cet incipit tel un point de départ qui, dans la poétique pèlerine, formule aussi un objet de quête.

Le roman apparaît donc dès le début comme conscient de lui-même, jouant avec sa propre forme ainsi qu'avec le catholicisme et l'existentialisme dont il s'écarte par le moyen de l'ironie. Cette première phrase, n'appartenant pas à l'espace-temps du journal, est séparée de celui-ci par une indication de date : « *lundi matin 15 février 1993* ». L'entrée qui suit met en scène un sujet observant discrètement, depuis sa chambre, ce qui se déroule dehors, de l'autre côté de la fenêtre. Bien que ces événements semblent insignifiants, ils revêtent une importance cruciale pour l'intrigue du roman. L'auteur du journal se livre à une description des gambades des écureuils que « la douce journée de février » a tiré « de leur hibernation ». Il les qualifie de

> […] jeu à l'état pur, sans l'ombre d'un doute. Ils [les écureuils] se livraient à ces gambades, exerçaient leur agilité rien que pour le plaisir. Au cas où il existerait une forme de réincarnation, ça ne me déplairait pas de revenir sur terre dans la peau d'un écureuil. Ils doivent avoir des articulations en acier. (T, 15)

Les deux premières phrases, introduisant la scène, sont suivies d'une longue parataxe, caractéristique du langage oral, peignant à l'aide de verbes à l'infinitif, au gérondif et à l'imparfait, les écureuils qui se pourchassent. Tubby décrit cette scène pour réfléchir sur sa condition. Immobile et mélancolique car, comme nous l'apprenons plus tard, souffrant d'un mal inexplicable du genou, il est jaloux de l'agilité des écureuils et de leurs « articulations en acier ». Le fait d'imaginer « une forme de réincarnation » et un retour possible sur Terre indique qu'il se projette, tel un pèlerin, dans un *ailleurs*, dans un avenir meilleur.

Un lien direct est établi entre les « articulations en acier » des écureuils et « cette douleur » (*ibid.*), évoquée à l'aide d'un démonstratif, mais demeurant encore floue. La seule indication donnée est temporelle, l'auteur du journal ayant ressenti l'élancement au genou un an avant de se mettre à écrire. Une analepse nous projette

[293] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 103.

alors vers un évènement situé dans le passé, si signifiant pour le narrateur qu'il lui sert de moyen d'identification, lors duquel il a été saisi par « une douleur fulgurante, telle une aiguille chauffée à blanc plantée dans la face interne du genou droit et retirée aussitôt, laissant une sensation de brûlure qui s'effaçait rapidement » (T, 16). L'hyperbole de la comparaison exagère et dramatise le mal ressenti. Tubby narrativise son expérience, se mettant en scène tel un personnage de roman ; il cite ses propres paroles, revivant la scène grâce à l'écriture, ce qui fait comprendre au lecteur que celle-ci est toujours d'actualité : « [b]on sang !, [s'exclame-t-il] à haute voix. Merde, mais qu'est-ce que c'est que ça ? » (*ibid.*). Cette question rhétorique est au cœur du journal : le mal au genou, à chaque élancement, fait basculer l'écriture de Tubby dans le présent, la narration des événements passés devenant dès lors un exercice d'introspection, une tentative de comprendre le pourquoi et le comment de sa souffrance. Celle-ci irradie, à partir du point névralgique qu'est le genou, dans le corps de Tubby et dans le corps de son écriture, qui en est une explosion.

Cherchant la clé de « ce qui ne va pas » (*ibid.*), le narrateur souligne : « [j]e ne parle pas de mon genou. Je parle de ma tête. Mon esprit. Mon âme » (T, 17). Cette gradation débouche rapidement sur la conclusion : la douleur n'est pas physique, mais spirituelle, ontologique. C'est ainsi que le roman annonce sa filiation avec le courant existentialiste, celui-ci devenant explicite au moment de l'entrée en scène de Kierkegaard.

Le registre ironique et l'autodérision amènent Tubby à appeler la douleur « PIG » ce qui est traduit en français par « Point d'Interrogation Général » (en anglais « IDK », c'est-à-dire « *I Don't Know* »). Cette synonymie est établie dès que son physiothérapeute Roland lui confirme qu'il souffre « d'un Problème Interne du Genou […]. C'est ainsi que les orthopédistes nomment cela entre eux. Problème Interne du Genou. P.I.G. Point d'Interrogation Général » (T, 26). Le narrateur se met à l'employer dans ses phrases en tant que réponse à toute question : « [d]evrais-je tenter une nouvelle opération ? Point d'Interrogation Générale » (T, 27) ; il joue avec cet acronyme, le développant sous plusieurs formes, ce qui donne par exemple le « Problème Interne du Gouvernement » (T, 52). Ce mal se présente par conséquent comme un point à partir de duquel le récit « explose », une question ontologique – le Point d'Interrogation Général – qui fait naître le journal. Celui-ci joue avec ses propres codes et donne l'impression de viser un public. En effet, la narration de Tubby est auto-consciente. En tant que scénariste, il est un personnage observant son expérience, un conteur racontant ses propres aventures. En ce sens, nous pourrions imaginer son journal comme une forme littéraire de ce que Daniel Dennett nomme le théâtre cartésien[294], dans lequel Tubby est à la fois acteur et observateur. Cela se manifeste dans la scène où il demande à être filmé pendant l'intervention

[294] Je fais ici référence à Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*, Little, Brown & Co, 1991.

chirurgicale dans une salle de l'hôpital (T, 19). Par analogie, l'écriture pourrait être considérée comme une intervention sur le genou du narrateur, symptôme de son mal d'être et origine de son récit.

> Je multiplie les thérapies. Le lundi j'ai ma séance de physiothérapie avec Roland, le mardi je vais chez Alexandra pour la thérapie comportementale cognitive, et le vendredi, c'est soit l'aromathérapie, soit l'acupuncture. Mercredi et jeudi, en général, je suis à Londres, mais là je vois Amy, qui constitue elle aussi une sorte de thérapie, j'imagine. (T, 28)

Les phrases qui suivent la première en constituent une amplification et, par une énumération frôlant le ridicule, la dénuent de sens ; l'ajout non nécessaire de « j'imagine » exprime l'hésitation de Tubby, ce besoin de se rassurer décrédibilisant son propos. Le lecteur a accès aux pensées du narrateur, qui commente sans cesse ses paroles, ce qui crée un effet, propre à la satire, oscillant entre le comique et le dramatique : « [j]e ne parviens pas à me décider. Ces temps-ci, je ne parviens à prendre aucune espèce de décision » (T, 27). En effet, Tubby n'a rien d'autre que des mots pour remédier à son mal: le journal est donc bien « une forme de thérapie », comme l'indique l'épigraphe citée, qui lui permet de faire face à lui-même.

> J'ai cinquante-huit ans, je mesure un mètre soixante-treize et je pèse quatre-vingt-cinq kilos – une quinzaine de plus que le poids souhaitable selon la charte qui figure dans notre exemplaire écorné du *Manuel familial de la santé.* C'est durant mon service militaire qu'on m'a surnommé « Tubby », et cela m'est resté. (T, 32)

Le journal assure une continuité du récit : les entrées, séparées par des laps de temps plus ou moins importants, s'inscrivent dans une chronologie indiquée par des dates. Comme le remarque Maurice Blanchot, « [é]crire son journal intime, c'est se mettre momentanément sous la protection des jours communs, mettre l'écriture sous cette protection, et c'est aussi se protéger de l'écriture en la soumettant à cette régularité heureuse qu'on s'engage à ne pas menacer »[295]. Cette forme, qui ne configure que partiellement le temps vécu, sans véritablement le mettre en intrigue, permet au sujet d'être lecteur de soi-même *en devenir* : dans les mots de Ricoeur, le journal fait naître une identité narrative[296]. Si, en tant que genre littéraire, il n'est

[295] Maurice Blanchot, *Le livre à venir,* Gallimard, « Idées NRF », 1959, p. 271.

[296] Je fais ici référence au cercle mimétique de Paul Ricoeur qui, dans *Temps et récit* (I-III, Paris, Seuil, 1983-1985), conçoit la mise en intrigue comme une configuration du temps vécu, reconfiguré par la suite par la lecture, car « *le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif* », écrit-il dans *Temps et récit,* I, 1983, Paris, Seuil, p. 85 (l'auteur souligne). C'est dans le troisième tome de son ouvrage que Ricoeur introduit la notion d'identité narrative, comprise comme un entrecroisement entre histoire et fiction, sur laquelle il revient ensuite dans *Soi-même comme un autre* (Paris, Seuil, 1990) afin de s'attarder davantage sur sa contribution à la constitution de soi.

consacré qu'avec les *Rêveries du promeneur solitaires* de Rousseau[297], ce sont *Les confessions* de saint Augustin qui précèdent l'apparition moderne du « je narratif » et du cogito cartésien[298].

Les entrées de journal précédant la quatrième partie témoignent de l'angoisse, racontée en parallèle à la lecture de Kierkegaard, qui assaille et enferme le personnage-narrateur dans un monde *purement intérieur*. L'écriture de Tubby, quoiqu'ironique, adopte en effet un style hésitant. Il doute de sa capacité à écrire et avoue devoir combler les lacunes de son éducation en vérifiant des mots dans un dictionnaire. Ces interrogations sont souvent insérées entre parenthèses, comme dans l'exemple qui suit : « [p]récautionneusement ? (est-ce correct ? Oui, je viens de consulter le dictionnaire, l'adverbe existe, quant au mot "précaution", il vient du mot *praecavere*, prendre garde), précautionneusement, donc, […] » (T, 16). L'insertion du commentaire et la reprise du mot, une fois celui-ci vérifié, sont nécessaires pour continuer la phrase. Ceci concerne aussi le journal : « ([c]'est vrai. Voyez ce journal, par exemple. Je n'ai pas l'intention de le faire lire à qui que ce soit, mais, pour l'écrire, il faut que je m'adresse à un "vous". Je n'ai aucune idée de qui est ce "vous". Simplement, une oreille imaginaire, bienveillante) » (T, 35). Le journal n'est donc pas seulement une méditation sur la vie du narrateur, mais se présente comme une forme de dialogue.

Non seulement Tubby se met en scène pour lire les événements de sa vie dans la tentative d'en faire sens, mais joue également avec la forme même du journal, en y incluant des « exercices d'écriture » qui consistent à se raconter à travers le point de vue d'une autre personne (Samantha, Sally ou Amie). Ainsi, de la même manière que les histoires enchâssées ne s'imbriquent pas, mais s'enchevêtrent dans *Les contes de Canterbury* de Chaucer, dans le roman de Lodge les chapitres rédigés par le narrateur depuis des perspectives *autres* que la sienne ajoutent à la polyphonie de la narration. De plus, celle-ci est autoréflexive, s'interrogeant sur l'acte même d'écrire, car le narrateur revient sans cesse sur ses propos et réfléchit sur la forme adoptée. Le stylo avec lequel il écrit son journal « joue le rôle d'un outil, pour creuser ou trancher, plonger parmi les racines, sonder la couche géologique de la mémoire » (T, 296). Il cite une phrase tirée du *Journal* (1847) de Kierkegaard à laquelle il s'identifie : « [c]e n'est qu'en écrivant que je me sens bien. J'oublie alors toutes les vexations de la vie, toutes ses souffrances, je me plonge dans la pensée et je suis heureux » (T, 249). Lorsqu'il achève le travail sur les différentes focalisations dont est composé ce roman

[297] Voir Jean-Pierre Jossua, « Le journal comme forme littéraire et comme itinéraire de vie », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 2003/4, Tome 87, 2003, p. 703-714.

[298] Pour Thierry Hentsch, c'est saint Augustin qui, dans les *Confessions*, est le premier à « se mettre en scène » en tant que sujet. Le discours de Descartes en est un héritage. Voir *Raconter et mourir, op. cit.,* notamment les chapitres « L'héroïsme de la raison » et « Le péché de l'ignorance ». Cela donne lieu à l'autofiction contemporaine.

dialogique, il se retrouve « en proie à l'agitation, à la nervosité, au malaise, incapable d'entreprendre quoi que ce soit » (*ibid.*). Au début de la quatrième partie, il revient sur la forme de sa *dé-marche* thérapeutique :

> [j]e suis parvenu à la conclusion que la différence essentielle entre écrire un livre et un scénario, c'est que ce dernier est principalement constitué de dialogues. C'est une question de temps : un scénario est tout entier au présent. Non pas littéralement, mais ontologiquement. […] Tandis que tout ce que vous mettez dans un livre appartient au passé ; même si vous écrivez indéfiniment : « Je suis en train d'écrire », le temps que le résultat arrive sous les yeux d'un lecteur, l'acte d'écrire est achevé, hors de vue.
>
> Un journal intime est à mi-chemin entre les deux formes. C'est un mélange de monologue et d'autobiographie. […] La particularité d'un journal, c'est que l'auteur ne sait pas quel tour va prendre son histoire, il en ignore la fin ; si bien que tout se situe dans une sorte de présent permanent […]. (T, 323)

Le problème qu'il voit dans le roman est que celui-ci, contrairement au scénario, appartient irrémédiablement au passé. En effet, « [l]a première phrase du livre au passé indique que l'histoire qu'on va lire est achevée » (T, 324). Ainsi la majeure partie des textes qui composent *Thérapie*, à l'exception de la chronique sur Maureen – l'amour d'enfance du narrateur – et des textes rédigés à partir d'autres points de vue, relève de la forme du journal, toujours ouvert au hasard et à l'aventure, à savoir à ce qui advient, à ce qui reste *à venir*. Lors de son pèlerinage à Compostelle, comme il l'avoue, il tient également un carnet de voyage. Cependant, ce n'est pas ce dernier qu'il nous donne à lire dans la dernière partie du roman. À la place, Lawrence Passmore choisit de « rédiger une narration plus cohérente, en sachant, pour ainsi dire, comment l'histoire se terminait » (*ibid.*) : le récit romanesque, empruntant sa forme à la ligne continue d'une spirale, remplace ainsi le journal en raison des conditions défavorables à une écriture pendant le pèlerinage. Le récit qui nous parvient est par conséquent la forme achevée d'un autre récit-brouillon, fragmentaire et possiblement illisible, car gribouillé dans les auberges. Cette forme cohérente, à laquelle Tubby arrive après s'être livré à l'exploration de son passé dans la chronique de son histoire d'amour avec Maureen, l'approfondissement de son angoisse à travers la lecture de Kierkegaard et l'élaboration de son portrait à partir des points de vue des autres, contient tout le reste : ainsi, la dernière partie incarne, en miniature, sa vie comme un pèlerinage qui s'étend entre soi-même et autrui, entre la fin et un nouveau début.

2.1.2 Grâce à saint Jacques!

« Il ne s'agit pas de vacances, mais d'un pèlerinage » (T, 318) : ainsi Lawrence Passmore annonce le départ en Espagne à Jake, son patron. Une fois sur le Chemin de Compostelle, quoique réticent au début envers les légendes et les miracles associés à saint Jacques, il finit par participer aux rites pèlerins. S'il est d'accord avec le guide selon lequel ce pèlerinage est, si l'on peut dire, « une arnaque », car « l'association de saint Jacques avec l'Espagne remonte à l'erreur d'un copiste, qui avait transcrit Hispaniam » au lieu de « Hierusalem » (Jérusalem) » (T, 340), il constate en même temps l'effet miraculeux qu'il exerce sur son genou. Il est donc amené à dire que « ça marche » : les témoignages de Maureen ne font que le confirmer.

> Je constatais avec plaisir que mon genou tenait très bien le coup, même quand le terrain était escarpé et inégal. En fait, je me suis rendu compte que je n'avais pas ressenti un seul élancement depuis mon arrivée à Saint-Jean-Pied-de-Port.
> - C'est grâce à saint Jacques, a dit Maureen quand je lui en ai fait la remarque. C'est un phénomène connu. Il nous soutient. Je ne serais jamais arrivée jusqu'ici sans son aide. Je me rappelle, quand j'escaladais le col en haut des Pyrénées, trempée jusqu'aux os et complètement épuisée, envahie de l'impression que je ne pourrais pas faire un pas de plus, que j'allais me laisser rouler dans le fossé pour rendre l'âme, j'ai senti une force pareille à une main appuyée au creux de mon dos qui me poussait en avant, et sans plus savoir où j'étais, je me suis retrouvée au sommet.
>
> Y croyait-elle sérieusement ? Quand je lui ai demandé si, à son avis, saint Jacques était réellement enterré à Santiago, elle a haussé les épaules.
> - Je n'en sais rien. (T, 339)

Était-ce vraiment saint Jacques ? Pour Maureen, qui a aussi fait l'expérience de l'intercession de l'apôtre, « on n'aura jamais de certitude, ni dans un sens ni dans l'autre » (*ibid.*). Son doute n'est pas à confondre avec le *cogito* cartésien, dont le fondement paraît selon Agata Bielik-Robson inébranlable, le sujet établissant lui-même les termes de son rapport au monde[299]. Au contraire, Maureen admet qu'il est impossible de trancher, l'irrationnel étant constitutif de la réalité, et qu'il y a, pour citer Shakespeare, « plus de choses sur la terre et au ciel […] qu'il n'en est rêvé dans [la] philosophie »[300]. Ce miracle n'est donc pas une projection de l'esprit. Maureen effectue un saut dans l'absurde, dans l'inconnu et dans la foi, car elle met l'accent sur l'accompagnement de l'apôtre lorsqu'elle décrit son ascension. En affirmant qu'il existe bel et bien des forces en jeu qui dépassent son entendement, elle met à mal l'omnipotence tout essai de rationalisation. Dans l'impossibilité de savoir, autant attribuer le miracle à saint Jacques, y croyant ou pas.

Cette problématisation du doute et de la foi est aussi au cœur de *Nouvelles du paradis,* le roman le plus théologique de Lodge[301]. Après la mort d'Ursula, sa tante qui habitait à Hawaï, Bernard ouvre une enveloppe reçue de la part de Yolande, l'amante connue lors du voyage. Il y trouve une citation tirée du *Sentiment tragique de la vie* de Miguel de Unamuno, qui avait été soulignée au marqueur vert :

> Dans le repli le plus secret de l'esprit de l'homme qui croit que la mort mettra fin à sa conscience personnelle et même à sa mémoire à tout jamais, dans ce repli intime une ombre plane, à son insu peut-être, une ombre vague se cache, l'ombre de l'ombre d'une incertitude, et tandis qu'il se dit : « Il n'y a rien d'autre à faire que de vivre cette vie fugitive, car il n'y en a pas d'autre ! » en même temps il entend, dans ce repli très secret, son propre doute lui murmurer : « Qui sait ?... » De même, dans quelque repli de l'âme du vrai croyant qui a foi en la vie future, une voix étouffée, la voix du doute, murmure à l'oreille de son esprit : « Qui sait ?... ».[302]

---

[299] Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność, op. cit.,* p. 375.

[300] William Shakespeare, *Hamlet*, dans *Œuvres complètes,* trad. François-Victor Hugo, Paris, Pagnerre, 1865, p. 131.

[301] C'est ainsi que le décrit J. Russell Perkin dans « The Pilgrimages of David Lodge », *art. cit*, p. 425.

[302] David Lodge, *Nouvelles du paradis,* Paris, Rivages, 1994, p. 315.

Choisir de croire*,* selon Unamuno, ne nous expose pas moins au doute. De même, lorsque le narrateur de *Thérapie* décrit avec un humour grinçant les légendes de Compostelle et les miracles de saint Jacques, il ne les rejette pas pour autant. Selon Marian Crowe, « [l]es commentaires drôles de Tubby […] s'apparentent presque à une satire, voire à une farce. Pourtant, cela ne se produit pas vraiment, car il en émane un véritable respect pour la foi de Maureen »[303]. S'il ne se moque pas de cette entreprise *absurde* qu'est le pèlerinage, il utilise pourtant l'ironie, la paraphrase et le pastiche pour la décrire. Il n'écrit ni contre, ni pour, mais *à côté.*

> Maureen parle du fait de marcher seule.
> - Tu préférerais donc que je ne sois pas là ?
> - Oh, non, j'étais presque au bout du rouleau quand tu es apparu, Tubby. Je n'aurais jamais pu arriver jusqu'ici sans toi.
>
> J'ai froncé les sourcils, tel Ryan Giggs quand il avait marqué un but sur un parfait tir croisé. Mais Maureen a dissipé l'illusion en ajoutant :
> - C'était un vrai miracle. Encore un coup de saint Jacques. (T, 341)

Dans ce passage, la formulation de Maureen passe de « [j]e ne serais jamais arrivée jusqu'ici sans son aide » (T, 339) à « [j]e n'aurais jamais pu arriver jusqu'ici sans toi. ». Comme le remarque Crowe, l'attachement de Maureen aux rites traditionnels associés au pèlerinage indique que sa foi s'apparente à ce qu'Andrew Greeley nomme « la tradition imaginative et la spiritualité des laïcs »[304]. Ceci explique pourquoi, lorsque Tubby commence à lui tenir compagnie et à l'aider dans son avancée – puisqu'elle a « l'air d'une épave » (T, 334) – c'est à lui qu'elle adresse sa gratitude. Relier cette apparition, que l'on pourrait appeler « miraculeuse », de son amour d'enfance à saint Jacques, s'inscrit dans une herméneutique catholique de la vie. Selon cette perspective, Dieu intervient dans le monde à travers les saints, les autres personnes et les signes. C'est ainsi que la contingence se trouve, dans la pensée de Maureen, remplacée par la nécessité ; son avancée vers Saint-Jacques est interprétée *verticalement.* Comparer l'expression « arriver au bout du rouleau » avec l'accompagnement de l'apôtre minimise le rôle de Tubby, mettant fin à l'illusion d'un aveu romantique par le recours à la pensée religieuse servant à expliquer son état.

De même que les pèlerins suivant les itinéraires de leurs prédécesseurs, le narrateur lit un guide présentant les lieux traversés, qui témoignent du passé légendaire et de l'intercession de Dieu. La lecture du paysage de Compostelle à laquelle il procède se fait ainsi selon les codes du christianisme.

> La lecture de mon guide m'informa que Val Carlos signifie vallée de Charles, autrement dit Charlemagne, et que sur le versant espagnol se trouve Roncescalles (Ronceveaux), où se livra la célèbre bataille entre l'armée des Francs et les Sarrasins, telle qu'elle est narrée dans *La Chanson de Roland.* Sauf qu'en réalité, ce n'étaient pas du tout les Sarrasins, mais les Basques de Pampelune, de mauvais poil parce que

[303] Marian Crowe, « Catholicism and metaphor », *art. cit.*, p. 154. Ma traduction.

[304] *Ibid.* p. 156. Marian Crowe cite ici *A Catholic Revolution* [2004] d'Andrew Greeley.

> des jeunes gens du camp de Charlemagne avaient fait un peu de casse dans leur ville. Rien qui soit associé au *Camino* n'est tout à fait conforme à ce qu'on vous raconte. Le sanctuaire de Santiago soi-même n'est apparemment qu'une arnaque, puisqu'il n'existe aucune preuve que l'apôtre y soit enterré. (T, 327)

Un nom tel que Val Carlos, à travers son étymologie, *signifie* pour le pèlerin qu'est Tubby les faits légendaires de Charlemagne, figure étroitement liée au Chemin de Compostelle. Les évènements qu'il relate, tirés de la lecture de son guide, se retrouvent en effet dans la *Chronique de Turpin*. Selon Denise Péricard-Méa : « [s]i les événements rapportés dans le Turpin sont légendaires, il n'en reste pas moins qu'il a existé des liens entre Charlemagne et l'Espagne chrétienne »[305]. Selon Marie Mauron, l'écrivaine provençale dont les romans prolongent le « mythe » de Compostelle, cette « légende mystique servait la politique »[306]. Joseph Bédier, qui a répandu au XX^e^ siècle la théorie selon laquelle la chanson de geste s'est développée sur le Chemin, pose également des questions sur la genèse de la *Chronique de Turpin,* l'œuvre qui structure encore les étapes du Chemin et qui, dans l'esprit romantisant le Moyen Âge, permet aux pèlerins d'établir une analogie entre leur quête et celle des héros des épopées. Si David Lodge fait référence aux gestes de Charlemagne, cette intertextualité sert à des fins de satire. Ceci se rapproche de la démarche de Luis Buñuel qui emploie Compostelle, dans *La voie lactée* (1969)*,* comme un espace-temps privilégié pour le dialogue entre la doxa chrétienne et les diverses hérésies. Le pèlerinage apparaît comme une « arnaque », car conduisant non vers le tombeau de saint Jacques, mais celui de Priscillien, un hérétique : par conséquent, la ville est vide et les personnages du film, Pierre et Jean, ne peuvent pas escroquer, à leur tour, les touristes.

De même, les faits accomplis par Charlemagne sont, dans *Thérapie,* dépourvus de l'aura romantique qui caractérise d'autres œuvres s'inscrivant dans la filiation de Compostelle. Lodge dénonce le décalage entre le catholicisme traditionnel, tel que s'exprimant dans les récits médiévaux, et le pèlerinage contemporain, davantage *hétérodoxe*. Sans indiquer d'autres sources que son guide, Tubby s'emploie à dissocier les légendes circulant sur les chemins de Compostelle de la réalité historique. Le tombeau de saint Jacques joue un rôle secondaire pour le narrateur, parti en Espagne pour retrouver Maureen, son amour d'enfance. Sa narration demeure néanmoins une constante comparaison entre le présent et le passé : « [p]arfois, d'un point élevé de la route, on pouvait voir serpenter le Camino sur des kilomètres, semé de pèlerins isolés, par deux ou par groupes plus nombreux, une file s'étirait jusqu'à l'horizon, tout comme cela devait être au Moyen Âge » (T, 343). Il ne comprend cependant pas pourquoi les gens parcourent l'Europe entière « dans d'épouvantables conditions d'inconfort et de danger, afin de se rendre sur la tombe douteuse de ce saint douteux » (T, 328). Peu avant, dans un style satirique, il condense la légende de la translation de saint

[305] Denise Péricard-Méa, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Age, op. cit.*, p. 237.

[306] Marie Mauron*, Vers Saint-Jacques-de-Compostelle, op. cit.,* p. 191.

Jacques ainsi que son évangélisation de l'Espagne, récits que l'on trouve dans le *Codex Calixtinus*. Il fait également référence à la bataille de Clavijo pour expliquer le rôle de saint Jacques en tant que Matamore :

> Les ossements [trouvés à Compostelle] pouvaient être ceux de n'importe qui. Mais l'Espagne chrétienne avait un besoin urgent de reliques et d'un sanctuaire pour soutenir sa campagne d'expulsion des Maures. C'est ainsi que saint Jacques devint le saint patron des Espagnols, et « Santiago ! » leur cri de guerre. D'après une autre légende, il apparut en personne, lors de la bataille décisive de Clavijo en 834, pour rallier les troupes chrétiennes en débandade, et se chargea lui-même de pourfendre quelques milliers de Maures. L'archevêché de Santiago eut le culot d'imposer un impôt spécial au reste de l'Espagne pour remercier saint Jacques, quoiqu'en réalité rien ne prouve que la bataille de Clavijo eût jamais lieu, avec ou sans son intervention. (T, 327)

Si les interprétations historiques principales peuvent diverger en ce qui concerne la figure de Matamore et la légende de Compostelle en général, nous pouvons néanmoins les rattacher aux commentaires pince-sans-rire de Tubby qui, demeurant fictionnels, mettent bien le doigt sur les doutes entourant les faits historiques, dont certains sont rapportés par le *Codex Calixtinus* et d'autres circulent oralement. L'Espagne avait en effet « un besoin urgent de reliques », argument alliant la religion à la politique. Le narrateur de *Thérapie,* ayant recours à un langage familier (« eu le culot »), dénonce la légende jacquaire, narrée dans le *Codex* dans un style soutenu : ce renversement demeure néanmoins un jeu avec les codes du christianisme. Sans vouloir mettre ses pas dans les pas des pèlerins médiévaux, Tubby est constamment amené à établir une analogie entre les rites du Moyen Âge chrétien et la réalité contemporaine des chemins de Compostelle.

> J'ai laissé ma voiture à Labacolla, un hameau près de l'aéroport à une douzaine de kilomètres de Santiago, où les pèlerins d'antan avaient coutume de faire leur toilette en prévision de leur arrivée au sanctuaire. Littéralement, le nom signifie « lave-toi le cul », et le cul des pèlerins médiévaux devait en effet avoir besoin d'un sérieux récurage quand ils arrivaient là. (T, 348)

Même s'il y a un décalage entre la description faite par le narrateur et la signification religieuse du rite de l'ablution avant d'entrer dans l'espace sacré du sanctuaire, l'humour employé permet avant tout de *faire lien,* donc d'assurer une filiation, ceci par le biais d'une transposition comique. Le pèlerinage continue donc à fonctionner, si l'on peut dire, comme une « machine à remonter dans le temps ». Grâce au guide, lu au fur et à mesure de son avancée, Tubby reconnaît les lieux signifiants de *la topographie légendaire* de Compostelle, tels que Villafranca, possédant « la porte du Pardon » qui peut permettre au malade d'obtenir toutes les grâces nécessaires (T, 340), ou Cebrero, dont l'église « abrite les reliques de je ne sais quel miracle du genre répugnant, le pain de la communion transformé en vraie chair et vrai sang, et le lieu est également associé à la légende du Saint-Graal » (T, 331-332). La narration de son pèlerinage se trouve ainsi imprégnée

de « [c]es poèmes, ces longs cantiques qui jalonnaient l'itinéraire [et qui] étaient aussi le guide du voyage inscrit dans la mémoire des pauvres et des illettrés par la magie du rythme, de la rime, d'un air »[307].

> Puis nous avons atteint un village, à la sortie duquel se dresse le monte del Gozo, le « mont de Joie », d'où les pèlerins apercevaient pour la première fois Santiago. Au temps passé, c'était la course jusqu'au sommet, dans chaque groupe, pour être le premier à découvrir le but convoité de si longue date. De nos jours, c'est plutôt frustrant, car la colline a été presque entièrement recouverte par un colossal amphithéâtre, et Santiago, à cette distance, ressemble à n'importe quelle ville moderne, cernée de rocades, de zones industrielles et de tours de béton. Si l'on regarde très attentivement, ou si l'on a de très bons yeux, on parvient juste à distinguer les flèches de la cathédrale. (T, 348)

L'humour est induit ici, encore une fois, par la comparaison entre le Moyen Âge imaginé et l'actualité. La vue de la cathédrale étant obstruée par les zones industrielles, les hauts bâtiments et les tours de béton, c'est tout le contraire de l'apogée du pèlerinage. Le monte del Gozo est désacralisé. Or, tout comme les flèches de la cathédrale que le narrateur parvient à distinguer, les lieux dans *Thérapie* demeurent imprégnés des récits : Val Carlos, Labacolla ainsi que le monte del Gozo s'inscrivent tous dans la topographie légendaire des pèlerins médiévaux, sans pour autant la romantiser. L'ironie du narrateur, qui qualifie l'un des miracles de « répugnant » (T, 331) et définit la coquille de pèlerin comme du « marketing médiéval » (T, 325), marque son recul envers le guide, dont il rapporte les informations avec une incrédulité grandissante.

> Selon la légende, après la mort de Jésus, Jacques alla en Espagne convertir les indigènes. Il semble que ça ne marcha pas très fort, car seuls deux disciples le raccompagnèrent en Palestine, où il se fit promptement décapiter par Hérode (j'ignore lequel). Dans un rêve, les deux disciples reçurent l'ordre de ramener en Espagne la dépouille du saint, ce qu'ils firent dans une barque en pierre (oui, en pierre) qui traversa miraculeusement la Méditerranée et le détroit de Gibraltar avant de remonter le côté atlantique de la péninsule ibérique et de s'échouer sur une plage de Galice. Quelques siècles plus tard, un ermite du coin vit scintiller une étoile au-dessus d'un monticule que l'on creusa pour y découvrir les restes du saint et de ses disciples – en tout cas, c'est ce qui fut proclamé. (T, 327)

Les commentaires insérés entre parenthèses expriment le doute concernant « ce qui fut proclamé » par le clergé en rapport avec Compostelle, et que le narrateur considère comme *absurde*, les ossements découverts à l'endroit où s'élève aujourd'hui la cathédrale pouvant « être ceux de n'importe qui » (T, 327). En effet, malgré la prolifération des légendes, aucun indice dans la Bible n'explicite l'activité de Jacques le Majeur en dehors de la Terre Sainte ; il serait par conséquent naturel de penser qu'il est mort sans jamais quitter ce territoire. *L'absurdité* du récit de la translation de l'apôtre, avec lequel Lodge devait être visiblement familier, qui est une variante elliptique de celui qui se trouve dans le *Codex Calixtinus*[308], n'empêche pas Tubby d'entrer *en dialogue* avec le passé ; bien au contraire, sa fascination, qui s'exprime au début du

[307] Joseph Bédier, *Légendes épiques. Recherche sur la formation des chansons de geste,* t. III, *op. cit.,* p. 109.

[308] Pour la version complète et « officielle », voir Bernard Gicquel, *Le Livre de saint Jacques, op. cit.,* p. 511-514.

pèlerinage par une moquerie, se transforme au cours du voyage en un véritable désir de participer aux rites qu'il ne comprend pas tout à fait, mais dont il espère néanmoins obtenir quelque chose qui lui échappe. « *Credo quia absurdum* – la religion sans mystère ne serait pas la religion »[309], ainsi conclut le curé dans *La Voie lactée* de Buñuel lorsqu'il peine à expliquer logiquement le mystère de la transsubstantiation. Les dogmes catholiques reposent sur le paradoxe, la mort de Jésus en étant un parfait exemple, car alliant de façon tout à fait révolutionnaire les registres bas – la crucifixion – avec le haut, à savoir la divinité[310]. En ce sens, lorsque le narrateur de *Thérapie* souligne l'absurdité de la translation de saint Jacques ou d'autres récits de la légende de Compostelle, son énoncé acquiert une valeur de foi. En effet, il ne rejette pas le pèlerinage tel que pratiqué par les chrétiens, mais est amené à se positionner par rapport à ce premier. Il le fait par le recours à la paraphrase, au pastiche et à l'ironie, qui sont ses manières de *négocier avec l'héritage*. Ceci relève de l'une des caractéristiques de la vocation pèlerine qui, articulée à l'esprit nomade, considère, selon les mots d'Héraclite, le droit chemin et le chemin contourné comme un seul et même chemin[311].

Lorsque Tubby se retrouve devant la cathédrale de Saint-Jacques, il juge qu'elle « est une sorte de salmigondis [ang. *dog's breakfast*] mais, comme nous disons à la télé, ça marche » (T, 349). Il s'agit probablement de la façade du XVIII[e] siècle[312], qui donne sur la plaza de Obradoiro où se rassemblent tous ceux qui terminent le pèlerinage. Ce chef d'œuvre est un mélange disparate et incohérent, comme le qualifie le narrateur de *Thérapie*, car il est caractéristique de l'architecture baroque qui, exubérante, met en avant le caractère de mystère et la théâtralité de la foi catholique que Hans Urs von Balthasar nomme « dramatique divine »[313]. Pour que « ça marche », il revient au sujet d'y participer librement, de *faire les liens*.

Si Tubby dénonce l'arnaque de la topographie légendaire, il est cependant amené à avouer que l'état de son genou, depuis le départ pour le pèlerinage, s'est grandement amélioré. Ne pouvant trouver aucune cause rationnelle valable, il finit par l'attribuer à saint Jacques; de même, malgré ses doutes, il accepte les légendes et les miracles *comme s'ils* étaient vrais. C'est en effet sur la rencontre entre l'histoire, la religion et la fiction

[309] Luis Buñuel, *La voie lactée, op.cit.,* 00:11:24.

[310] La roue de Virgile, accordant l'un des trois style – *humilis, mediocris* ou *sublimis* – au sujet traité est bouleversée par le christianisme. En effet, il ne peut plus y avoir de séparation si Dieu, nécessitant traditionnellement l'emploi du style sublime, est mort sur la croix, ce qui relève du sujet bas. C'est ce syncrétisme chrétien qui mène au style particulier des épopées médiévales échappant à la tripartition, et au renversement carnavalesque de Rabelais.

[311] Voir *Les penseurs grecs avant Socrate. De Thalès de Milet à Prodicos,* éd. Jean Voilquin, Paris, Flammarion, 1964, p. 78 (fragment 59).

[312] Les façades de la cathédrale de Compostelle, autre autres la baroque mentionnée plus haut et la romane (de la plaza de Platerías), en font une œuvre multiple, constituée des bribes des différentes époques dont elle témoigne.

[313] Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix. La dramatique divine* [*Theodramatik*], trad. Camille Dumont, Yves-Claude Gélébart, Robert Givord, André Monchoux et Jacques Servais, Paris, Édition Loyola, 1984-1993.

comprise au sens large qu'est bâti le Chemin de Compostelle. Celui-ci, à la fois géographique et symbolique, est un *territoire* qu'il s'agit d'écrire, c'est-à-dire « arpenter, cartographier, même des contrées à venir »[314].

2.2 Un saut dans l'absurde

Dans le roman de Lodge, la douleur au genou de Tubby est symptomatique de son incapacité à *articuler*, comprise au sens de se mettre en relation, de *faire lien*. Il y trouve un remède dans deux pèlerinages : le premier est existentiel, consistant à tisser un dialogue avec l'œuvre de Kierkegaard, tandis que le second, amoureux, repose sur l'imitation du cheminement de Maureen. Lorsqu'il devient obsédé par le philosophe danois, le narrateur de *Thérapie* découvre la description des « trois stades de la vie » dans une encyclopédie qui qualifie l'étape religieuse de « vraie lumière » (T, 132). Cette formule, de même que celle de « se choisir soi-même » (*ibid.*), est au début « agaçante et obsédante à la fois » (*ibid.*). Bien que cela lui paraisse *absurde* – mot par lequel il qualifie aussi le pèlerinage (T, 340) –, il a « une vague idée de ce dont il pourrait être question » (*ibid.*). Sur le *Camino*, il se fait interroger à ce sujet par un journaliste. Il lui répond ainsi :

> L'esthète se souci[e] principalement de prendre du bon temps, de goûter les plaisirs pittoresques et culturels du *Camino.* Pour l'éthicien, le pèlerinage constitu[e] essentiellement un test de résistance morale et d'autodiscipline. Il (ou elle) poss[ède] une notion très stricte du comportement approprié au pèlerinage (ne pas dormir à l'hôtel, par exemple) et il [a] sur la route une attitude très compétitive par rapport aux autres. Le vrai pèlerin, c'[est] le pèlerin religieux, au sens kierkegaardien. Pour Kierkegaard, le christianisme [est] « absurde » : eût-il été rationnel qu'il n'y aurait pas eu de mérite à y croire. Le principe, c'[est] donc de choisir de croire sans y être poussé par la raison – de faire un saut dans le vide et, du même coup, de se choisir soi-même. Parcourir à pied quinze cents kilomètres jusqu'au sanctuaire de Santiago sans savoir s'il y [a] réellement quelqu'un enterré là, cela représent[e] un tel saut. Le pèlerin éthicien [est] sans cesse tourmenté par la question. Le vrai pèlerin se content[e] d'accomplir son pèlerinage. (T, 344)

S'il ne parcourt pas « quinze cents kilomètres jusqu'au sanctuaire de Santiago » pour vénérer le tombeau de l'apôtre, il quitte Londres avec cette pensée absurde et désespérée que Maureen va vouloir l'accueillir tel qu'il était au moment de leur rupture des années plus tôt. Autrement dit, il choisit de croire « sans y être poussé par la raison », ce qui change tant le parcours de sa vie que sa façon de le raconter, la narration devenant plus cohérente lorsqu'il s'agit de décrire son expérience pèlerine. Le saut dans la foi accompli par Tubby le met en branle, l'ouvre à un nouveau commencement et lui permet de devenir un *sujet relationnel*, c'est-à-dire de passer de son mal d'*articulation* à la définition de soi à travers la relation avec autrui[315].

---

[314] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*, p. 11.

[315] Ceci est caractéristiques du sujet devenu pèlerin. Les trajectoires relationnelles du pèlerinage, comme l'écrit Éric Laliberté dans sa thèse, lui permettent de *voir autrement* (la vie, le monde). Elles l'entraînent « dans un cheminement où ses propres systèmes de représentations binaires sont mis en évidence par l'écart qu'elles manifestent avec ce qui est rencontré sur le chemin ». Éric Laliberté, *L'énonciation pèlerine du sujet de Compostelle, op. cit.,* p. 235.

2.2.1 Tisser un dialogue

Dans sa vie entre Rummidge et Londres, le narrateur de *Thérapie* passe le plus clair de son temps à se plaindre à propos de son genou. Le sens de cette douleur demeure un mystère impénétrable. Alors qu'il cherche à identifier les sources de son mal et multiplie les thérapies, sa femme lui livre une interprétation religieuse. « Sally disait l'autre jour que c'était mon écharde dans la chair. […] J'ai découvert qu'elle [la formule] était tirée de la II^e^ Épître de Paul aux Corinthiens [2 Cor 12, 7] : "Et pour que je ne sois pas enflé d'orgueil, à cause de l'excellence de ces révélations, il m'a été mis une écharde dans la chair, un ange de Satan pour me souffleter"… » (T, 48). Tubby, après avoir consulté les dictionnaires et la Bible, trouve le texte pour le moins obscur et ne sait toujours pas comment cette métaphore pourrait s'appliquer à son état. « Précisément [lui répond Sally]. Personne ne sait en quoi consistait pour Paul l'écharde dans la chair. C'est un mystère. Tout comme ton genou » (*ibid.*). À la suite de cet échange, avec un mélange d'admiration et d'ironie, Tubby remarque que Sally « […] est très calée en matière de religions […], bien plus calée que [lui]. Son père était pasteur » (*ibid.*). Plus tard, lorsqu'il plonge lui-même dans une interprétation religieuse et existentialiste de sa douleur, il retrouve la formule de saint Paul dans le *Journal* de Kierkegaard, qu'il cite : « je l'ai regardée [la dépression] comme mon écharde dans la chair, comme mes limites, ma croix… » (T, 147-148)[316]. Cette trouvaille est pour lui un bon augure : « [l]'écharde dans la chair ! Qu'en dites-vous ? » (T, 148), s'exclame-t-il, en s'adressant aux lecteurs imaginaires de son journal. L'itération de ce thème montre bien que c'est le dialogue tissé avec Kierkegaard qui permet à Tubby de *faire lien* : autrement dit, de *faire sens* de ses expériences disparates, en sondant l'angoisse dont la douleur au genou est le symptôme. En effet, si le Chemin de Compostelle est un cadre du *cheminement vers l'autre*, à savoir vers Maureen, l'intertextualité avec l'œuvre du philosophe danois sur laquelle est bâti le reste du roman constitue, pour le narrateur, un *cheminement dans les pas d'autrui*. C'est une autre forme d'analogie, un autre type de pèlerinage dont le mouvement n'est ni linéaire ni incohérent, mais *relationnel*. En d'autres mots, Compostelle – ou plutôt Maureen – et Kierkegaard sont deux pôles qui, dans le parcours de Tubby, fonctionnent comme des pré-textes qui le mettent en chemin, à la fois vers l'autre et vers lui-même.

Avant, comme il l'écrit lors d'un exercice faisant partie de sa thérapie, il croyait « sombrer en spirale dans les ténèbres » (T, 80). Hanté par « l'image d'une spirale descendante » (*ibid.*), il se compare à un avion qui chute, exagère son état en utilisant des adverbes tels que « vainement » ou « inexorablement », et dramatise la scène en recourant aux comparaisons et à la personnification : l'avion « tombe comme une feuille », « le bruit du moteur devient un hurlement perçant » (*ibid.*). Si le roman commence par cette image de Tubby

[316] Søren Kierkegaard, *Journal,* t. II, Gallimard, 1941-1961, trad. du danois par K. Ferlov et J.-J. Gateau (*N.d.l.T.*)

sombrant dans les ténèbres, il se termine par une autre spirale, celle qui lui permet d'en sortir, à savoir le chemin *vers* Maureen. S'étend entre les deux son pèlerinage *dans* l'œuvre de Kierkegaard.

En cherchant dans le dictionnaire la définition du mot *Angst*, mentionné la veille par Amy, son amie « platonique », Tubby tombe sur le concept de l'angoisse tel que conçu par la philosophie existentialiste, qu'il préfère à la simple « anxiété », et auquel il s'identifie. « *Angst* a quelque chose de sombre dans la sonorité, et on fait une sorte de grimace douloureuse en le prononçant. [C'est] [u]ne angoisse aiguë mais non spécifique » (T, 81). De fil en aiguille, cette recherche l'amène à la définition de l'existentialisme et à la biographie de Søren Kierkegaard. Si la vie du philosophe danois lui paraît brève et ennuyeuse, les titres de ses ouvrages, « chargés d'une signification cachée » (T, 82), semblent viser son propre état « telles des flèches qui se plantent en vibrant dans la cible » (*ibid.*), comparaison qui résonne avec celle, mentionnée plus tôt, décrivant le mal au genou comme une « écharde dans la chair » (T, 48). Tubby, cherchant dès lors des analogies entre sa vie et celle de Kierkegaard, énumère les ouvrages de ce dernier, tels que *Crainte et tremblement, Dans la lutte des souffrances, Le concept de l'angoisse, Ou bien… Ou bien, La répétition*, convaincu que ceux-ci s'adressent à lui, qu'ils lui parlent un langage secret. « Si j'avais les cheveux plus courts sur la nuque, ils se seraient dressés » (*ibid.*) écrit-il. De plus, il découvre que le philosophe danois a, lui aussi, écrit son *Journal.* Cette mise en abyme permet à Lodge de construire son roman sur un dialogue intertextuel, invitant à une *double lecture*, reprenant l'idée des *Vies parallèles* de Plutarque : les citations de Kierkegaard font avancer la narration et participent à l'autoréflexivité du journal. Tubby se dit client « de presque n'importe quelle forme de thérapie » (T, 85). Après un échec de tournage de l'un des épisodes des *Gens d'à côté,* sa série télévisée à succès, il essaie de se procurer de la poudre de Dover, nom sur lequel il est tombé dans un dictionnaire (T, 101), mais ne peut pas en trouver à la pharmacie : nous apprenons à ce moment-là que « c'est pour quelques œuvres de Kierkegaard » (T, 104) qu'il va dans le centre-ville. Ainsi s'arrête la multiplication de thérapies, sa quête de remèdes se limitant à la philosophie existentialiste. Le soir, au retour, il ouvre *Le concept de l'angoisse,* ouvrage qui l'amène à la question de la foi.

> Je ne me suis jamais considéré comme un homme pieux. Je crois en Dieu, probablement. Plus exactement, je crois à l'existence de quelque chose (plutôt que de quelqu'un) qui transcende les limites de notre pensée, et qui explique, ou qui expliquerait si nous pouvions l'interroger, ce que nous faisons ici-bas et ce que tout cela signifie. Et j'ai une sorte de foi en une survie après la mort, qui nous fournira la réponse à ces questions, simplement parce qu'il est intolérable d'imaginer que nous l'aurons jamais, que notre conscience s'éteint à l'instant du décès comme s'éteint une lumière électrique. (T, 108)

Enfant, Lawrence Passmore a fait le catéchisme et il a fréquenté, pendant son adolescence, « un club de jeunes catholiques, parce que Maureen Kavanagh était catholique et qu'elle en était membre » (T, 109). Son catholicisme est donc théâtral, car il s'agit d'un moyen nécessaire pour obtenir les faveurs de celle qu'il aime. Par la suite, nous pourrions qualifier sa position adulte de déiste : Dieu est pour lui une force

impersonnelle, un Grand Horloger qui n'intervient pas dans le cours de l'Histoire, mais qui « transcende les limites de notre pensée ». Il s'écarte cependant des rationalistes des Lumières, considérant que nos facultés cognitives ne peuvent pas nous fournir toutes les réponses ; la vie après la mort serait, en ce sens, un véritable dévoilement. Sa pensée est donc à la fois sceptique et irrationnelle, ce qui la rapproche de celle de Kierkegaard, même s'il est au début découragé par ses nombreuses mentions du péché qui, jeune, lui avait fait abandonner le catholicisme. À la lecture, il trouve *Le concept d'angoisse* « d'un ennui mortel et très difficile à suivre » (T, 109), épithètes analogiques à celles dont il qualifiait les liturgies catholiques dans lesquelles il se faisait « piéger ou entraîner » (*ibid.*) par Maureen; plus tard, en écrivant la chronique de son amour de jeunesse, il revient sur différents aspects de la religion catholique, qu'il qualifie à nouveau de « bizarres superstitions » (T, 278) dont il ne comprend rien. De même la définition de l'angoisse – qui est « la réalité de la liberté parce qu'elle en est le possible » (*ibid.*) – est pour lui incompréhensible. Il est pourtant frappé par la distinction possible entre l'apprentissage de l'angoisse et le fait de s'y engloutir (T, 110), raison pour laquelle, quelques jours plus tard, il est de nouveau « assez désespéré pour [s]e risquer une nouvelle fois dans Kierkegaard » (T, 122). Il a « plus de chance cette fois-ci » (*ibid.*), puisqu'il tombe sur la définition du malheureux, dans laquelle, naturellement, il se reconnaît comme dans un miroir.

> Selon K., le malheureux est « toujours absent de lui-même, jamais présent en lui-même ». […] [Il] n'est pas présent en lui-même parce qu'il est dans le passé ou l'avenir. Il vit dans l'espoir ou le souvenir. Soit il pense que c'était mieux avant, soit il espère que ça ira mieux après, mais ça va toujours mal dans le moment présent. (T, 123)

Déchiffrer le sens des écrits de Kierkegaard est une herméneutique que Tubby utilise afin de comprendre sa propre vie. Autrement dit, il s'agit d'une *double lecture*, ou d'une lecture parallèle qui lui permet de *se retrouver* : non par le moyen de l'autodépassement ou d'un retour à l'origine, mais *grâce à l'autre*. Ceci ne va pourtant pas de soi, ce que démontre la lecture de *Ou bien… ou bien*, dont la forme hétéroclite ressemble à celle de *Thérapie* : « [l]ire Kierkegaard, c'est comme traverser en avion des nuages épais. De temps à autre, une brèche s'entrouvre et on aperçoit brièvement un coin de terre illuminé, puis on plonge à nouveau dans les volutes de brouillard gris, sans une putain d'indication pour savoir où on est » (T, 132). La même métaphore pourrait s'appliquer à sa vie, étant donné que Tubby se compare à un avion qui sombre « en spirale dans les ténèbres » (T, 80). Ce sont les ouvrages de Kierkegaard qui lui permettent de sonder le fond de sa dépression, ou plutôt de son *doute*, mot qu'il choisit grâce à la distinction retrouvée dans *Ou bien… ou bien* (T, 135). La question qui se pose est dès lors : comment s'en sortir, ou plutôt, comment accéder au stade religieux pour pouvoir *se choisir soi-même*? Pour le narrateur, c'est le fait de cheminer dans les mots de Kierkegaard qui permet de trouver « la vraie lumière » (T, 132). Après *Ou bien… ou bien,* il plonge dans *La répétition*, ouvrage important pour interpréter sa relation avec Maureen et dont l'auteur, Constantin Constantius, se compare à Job; cela demande au narrateur de *Thérapie* d'ouvrir le Livre de Job, qu'il trouve

« sacrément malin, en fait » (T, 149). Entretemps – ce qui ne fait que confirmer les analogies énoncées plus tôt –, il retrouve un itinérant fumant une cigarette, assis contre le mur du porche de sa maison. Quand il lui demande de partir, en protestant qu'il se trouve sur une propriété privée, celui-ci déclare que « la propriété, c'est le vol » (T, 139). Plus que de l'irriter, ce « vagabond marxiste » (*ibid.*) qui, de plus, soutient que la phrase citée ne vient pas de Marx, mais de « *proud one* » (*ibid.*), intrigue Tubby. Plus tard dans la nuit, ce dernier plonge (encore) dans un dictionnaire et, à la place de *proud one,* trouve Pierre Joseph Proudhon, qui avait en effet « proclamé dans son pamphlet *Qu'est-ce que la propriété* (1840) : "La propriété, c'est le vol" » (T, 142). Au moment de la rencontre avec l'itinérant, découvrant derrière lui deux officiers de police qui « s'étaient matérialisés comme en réponse à *une prière muette* [je souligne] » (T, 139), il choisit de ne pas chercher d'aide auprès d'eux. « Je crois qu'il vaudrait mieux entrer cinq minutes » (*ibid.*), finit-il par dire à l'inconnu. C'est une décision irrationnelle, notamment si l'on prend en compte « l'apparition miraculeuse » (T, 140) des policiers, comparable à un *deus ex machina* des pièces d'Euripide. Tubby refuse cette intervention divine, déstabilisé par la petite phrase sur laquelle s'achève son court échange avec Grahame : « J'ai vérifié ça dans un livre » (T, 139). Cela lui rappelle sa propre passion pour les dictionnaires et autres ouvrages de référence qui lui permettent de combler des lacunes dans son éducation. Cet *autre* qu'il rencontre s'avère alors un *même* : c'est son double, « plus jeune et moins privilégié » (T, 140). De plus, ce « fier » (ang. *proud*) vagabond, pour reprendre le jeu de mots, vit dans la rue par souci de liberté (T, 141). Il connaît l'existentialisme, récitant de mémoire le « slogan » de ce courant (*ibid.*), ce qui surprend Tubby. Il est aussi familier avec Kierkegaard, découvert à la Westminster Reference Library, où il a l'habitude de « se plonger dans les encyclopédies » (*ibid*.). Ces parallèles entre les deux vies, pourtant si différentes, inspirent le narrateur de *Thérapie* à défendre l'autre encore une fois. Il justifie ainsi aux policiers que l'itinérant tient son porche propre (T, 247). La portée métatextuelle de ce personnage, qui fait référence – nous l'avons déjà relevé – à l'écrivain catholique Graham Greene, n'est pas à négliger : ce clin d'œil est une manière de reconnaître un héritage par le recours à l'ironie et au pastiche. L'itinérant joue donc le rôle de l'autre et du même, du gardien et du voleur : figure du paradoxe qui assure le lien entre Tubby et le monde, il le relance dans sa lecture de Kierkegaard et garde sa maison lors de son départ en Espagne.

Or, avant de partir pour Compostelle, Tubby se rend à Copenhague en compagnie de Samantha, sous prétexte d'y mener une recherche sur la vie du philosophe danois pour une potentielle série télévisée. Alors que sa collègue, trouvant l'idée de scénario assez ennuyeuse, espère une possible aventure sexuelle, Tubby est entièrement happé par l'histoire de Søren et de Régine. Ce récit, qui apparaît comme un véritable pèlerinage vers les reliques et les traces du père de l'existentialisme, est raconté du point de vue de Samantha : ils visitent, entre autres, un musée où sont « exposés divers objets ayant appartenu à Kierkegaard : ses pipes, sa loupe, des tableaux et des vieux bouquins. Pas de quoi t'accrocher le regard chez

un brocanteur [commente Samantha], mais Tubby rest[e] à les contempler comme des reliques sacrées. » (T, 213). Elle s'y ennuie terriblement, alors qu'il vénère les objets du musée, en jouant *le jeu de l'imitation*. Dimanche, il insiste pour aller à l'église, affirmant que « c'est ce qu'aurait fait Kierkegaard » (T, 215).

L'intertextualité constante avec l'œuvre de Kierkegaard est, dans le journal de Tubby, un pèlerinage implicite préfigurant le Chemin de Compostelle. En effet, lors du séjour à la ville natale du philosophe, il a l'occasion de comparer sa vie à la sienne et de l'imiter comme il imite plus tard Maureen en Espagne. Cette imitation, ainsi que l'exercice d'écriture consistant à narrer les événements de sa vie, en employant une focalisation autre que la sienne dans le but de se « percevoir honnêtement au travers du regard des autres » (T, 244), assurent la polyphonie du roman, permettent à Tubby de *se choisir soi-même* et de vivre dans le présent grâce à la restitution du passé. Il arrive ainsi à ce qu'il croit être le centre de sa spirale du désespoir, ce cœur même qui lui permet d'en sortir par un mouvement vertical vers le haut. Tout d'abord, il établit une analogie entre l'histoire de Søren et Régine, et celle qu'il a vécu lui-même : « […] c'est une histoire kierkegaardienne. Elle n'est pas sans rapport avec "Le journal du séducteur", et l'attitude de Kierkegaard lui-même vis-à-vis de Régine. Maureen, Régine : on dirait que ça rime » (T, 297). Les citations du *Journal* alternent avec des analepses narrant la romance adolescente entre Maureen et Lawrence, qui regrette d'avoir brisé le cœur de la jeune fille, dans la froideur et dans le cynisme, de la même manière que l'avait fait Kierkegaard (T, 298). Le raisonnement de Kierkegaard résonne en effet chez Tubby, le poussant en même temps à accomplir un acte absolument absurde, qui est celui de partir en Espagne sur les traces de son amour d'enfance. C'est ainsi que le mouvement pèlerin relie Compostelle et Copenhague, saint Jacques et Kierkegaard, Maureen et Lawrence. À la cathédrale de Saint-Jacques, ce dernier ne peut pas s'empêcher

> […] de comparer la pompe de ce sanctuaire avec la petite salle au mobilier austère du Bymuseum de Copenhague, sa demi-douzaine de vitrines abritant quelques objets usuels, des livres, des gravures, et avec le modeste monument funéraire de l'Assistens Kirkegård. Eût-il été catholique, je me suis demandé si Kierkegaard serait sanctifié à l'heure qu'il est, et si l'on édifierait une basilique à sa tombe. Il ferait un bon saint patron des névrosés. (T, 350)

En ce sens, le séjour à Copenhague est une concrétisation du chemin parcouru jusqu'alors par Tubby : non seulement il permet de lire ce qui le précède *comme un pèlerinage*, mais il annonce également le pèlerinage à venir. L'un existentiel, l'autre amoureux, ils sont tous les deux employés au sens figuré : en s'imbriquant – Kierkegaard étant considéré comme un « saint patron » au même titre que saint Jacques –, ils forment, à travers l'intertextualité et l'imitation, un véritable rituel qui consiste à cheminer *dans* les pas ainsi que les mots d'autrui, et *vers* l'autre. Ainsi Tubby parvient à un « acte existentiel de définition de soi » (T, 343).

2.2.2 L'amour comme répétition

Malgré sa réticence dès l'adolescence envers la rémission des péchés ainsi que le sacrement de la confession (T, 279), Tubby part pour Compostelle afin d'obtenir le pardon, ou plutôt l'absolution (T, 336) : non pas de la part de Dieu, mais de la part de Maureen, pour l'avoir trahie « autrefois devant les autres interprètes de la Nativité » (T, 316). Il s'agit donc bien d'un pèlerinage d'amour, le vocabulaire pénitentiel étant employé de pair avec l'analogie entre la relation de Kierkegaard et Régine, ainsi que la *Divine Comédie* de Dante : « [c]'était la dévotion la plus pure, écrit le narrateur, la plus désintéressée et romanesque. Dante et Béatrice sur le mode banlieusard » (T, 258). En effet, Maureen incarne la foi catholique et indique le *droit chemin* vers le paradis. Alors qu'adolescent, Tubby se moquait de sa piété sans véritablement la comprendre, plus tard les rôles s'inversent : c'est sa demande de pardon quarante ans après leur rupture qui paraît *absurde*. Son entreprise est cependant des plus sérieuses, puisqu'elle peut le mener jusqu'à son enfance et, croit-il, jusqu'aux origines de son mal. Si son pèlerinage est au début théâtral, accompli sous le masque de Bede Harrington parti à la recherche de son épouse rappelée en urgence en Angleterre (T, 326), il devient par la suite une quête de salut *à travers l'imitation*. Lorsqu'il rencontre Bede, le mari de Maureen, celui-ci décrit l'aventure dans laquelle s'est lancée sa femme comme « absurde, évidemment […]. Une femme de son âge ! [C'est] [t]out à fait absurde! » (T, 312). Lawrence Passmore, ce que son interlocuteur ne sait pas, comprend cette absurdité au sens de Kierkegaard, c'est-à-dire comme un saut dans la foi. Il en va de même lorsqu'il appelle le pèlerinage de Maureen, qui est en réalité un deuil après la mort de Damien, son fils, comme « une sorte de thérapie » (T, 314). Cette superposition du sens nous amène à considérer le pèlerinage par analogie à l'écriture : il en est une spatialisation, une véritable *vie en miniature* dont la forme est, contrairement à celle du journal, cohérente. Il permet à Tubby de s'extirper de la répétitivité infertile de la société moderne pour retrouver « le chic de vivre tout simplement » (T, 30) : au lieu de se retrouver lui-même, il se détache de l'identité *majoritaire* imposée par la société[317] et se tourne, à travers la relation, vers une identité *autre* :

> Incroyable, le changement que cette quête de Maureen a pu apporter à mon état d'esprit. On dirait que je n'ai plus aucune difficulté à prendre des décisions. J'ai cessé de me sentir le plus malheureux. Peut-être ne l'ai-je jamais été : j'ai remis le nez dans cet essai [de Kierkegaard], l'autre jour, et je me demande si je ne l'avais pas lu de travers la première fois. En tout cas, je suis présent à moi-même quand je me souviens de Maureen, ou caresse l'espoir de la retrouver, jamais je ne l'ai été davantage. (T, 318)

Fuyant jusqu'alors son mal d'être, dont la douleur n'était qu'un symptôme, Lawrence Passmore choisit de partir en quête de Maureen et de revenir sur la rupture avec elle des années plus tôt, cet acte « insignifiant en soi », qu'il considère cependant comme « la source de [s]es angoisses à l'âge mûr » (T, 316). Ce

[317] Ceci est caractéristique de la marche. Voir Fréderic Gross, *Marcher, une philosophie,* Paris, Flammarion, « Champs Essais », 2011, p. 15.

pèlerinage est donc une forme de retour à l'origine. Lorsque Tubby qualifie l'aventure de Maureen de « donquichottesque » (T, 313), cet adjectif, loin d'être péjoratif, trahit son désir de se laisser emporter par ce qui est absurde, par des choses folles du monde[318]. Décidant de partir à sa recherche, il ne sait ni combien de temps cela lui prendra, ni ce qu'il fera quand il la retrouvera : il sait seulement qu'il ne peut pas rester « enfermé », qu'il faut y aller (T, 316). Ce voyage, *ex-centrique* et *relationnel*, l'ouvre à l'esprit nomade.

« Cela me plaisait d'imiter ce que Maureen avait sûrement fait quelques semaines auparavant. Il me semblait que cela pourrait m'aider à pénétrer son esprit, et à la retrouver par une sorte de communication télépathique » (T, 329), écrit Tubby lorsqu'il est en Espagne. Il adresse alors « une prière muette à Qui de Droit pour qu'Il [l]'aide à la retrouver » (*ibid.*) Pourtant, faisant lui-même ce trajet en voiture, il ne saisit pas le sens de la persévérance de Maureen, pèlerine qu'il tente de détourner du droit chemin en lui proposant de monter dans son véhicule pour alléger sa souffrance. Elle refuse au début, arguant que telles ne sont pas, si l'on peut dire, *les règles du jeu*, mais finit par faire une exception à cause de son état physique.

Sur le chemin, Tubby croise des jeunes Espagnols, des marcheurs, des cyclistes, des couples et des paires d'amis, ainsi que des pèlerins « animés par des motivations plus personnelles », ou encore ceux « confrontés à un tournant de la vie », dont le regard « [est] distant, comme s'ils le gardaient fixé sur Santiago » (T, 330-331). Malgré son incompréhension, c'est ce dernier groupe de pèlerins qui l'intéresse le plus, car les personnes détraquées ou gagnées par l'obsession lors de la marche semblent être les plus « aptes à avoir rencontré Maureen sur le chemin » (T, 331). Pour lui, elle est restée une « dévote catholique » (T, 309), ce qui expliquerait l'état dans lequel il la retrouve. Tubby tente donc d'imiter ce groupe de marcheurs, en effectuant son pèlerinage *par analogie* au leur : cela implique, entre autres, d'abandonner la voiture. Au bout du chemin, malgré les différentes « arnaques » de Compostelle énumérées et la déception sur son premier aperçu de Saint-Jacques, qui « ressemble à n'importe quelle ville moderne », il avoue avoir été

> […] très heureux de pénétrer à pied dans Santiago. J'ai pu partager un peu l'exultation de Maureen en parvenant au terme de son marathon ; je n'en étais pas exempt moi-même. On observe beaucoup plus de choses à pied qu'en voiture, et la lenteur de la marche, en soi, crée une sorte de tension dramatique, en retardant la conclusion du voyage. La traversée ingrate des hideux faubourgs de la ville ne fait qu'accentuer le plaisir et le soulagement d'atteindre son cœur ancien et si beau, aux rues sinueuses et pleines d'ombre, aux angles biscornus et aux toits irréguliers. Vous tournez le coin et là, d'un seul coup, sur l'immense plaza del Obraidoro, les flèches jumelles de la grande cathédrale se dressent devant vos yeux levés. (T, 348)

[318] « Car la folie de Dieu est plus sage que les hommes », écrit saint Paul (1 Cor 1, 27). Ainsi, la folie de Don Quichotte est considérée comme celle d'un saint par Miguel de Unamuno dans *Vida de don Quijote y Sancho* (1905].

« J'ai combattu le bon combat, j'ai achevé la course, j'ai gardé la foi », écrit saint Paul (2 Tym 4, 7). De même, Maureen, une fois son marathon terminé, est emportée par une joie débordante, elle exulte, c'est-à-dire qu'elle saute, elle bondit vers le ciel. Tubby partage sa joie. La dernière fois qu'il avait connu un tel « moment de pure exultation » (T, 272), c'était quand il avait marqué un but pendant un match de soccer et touché le sein de Maureen le même soir. Tout ceci est précédé, dans leur arrivée à Saint-Jacques, par des espaces qui sacralisent la destination. Les « hideux faubourgs » ne sont qu'un avant-goût, une forme de purgatoire qu'il s'agit de traverser afin d'atteindre la cathédrale Saint-Jacques : même si, pour Tubby, l'objectif n'est pas de vénérer le tombeau de l'apôtre, ni d'étreindre son buste, évoquant « davantage une idole païenne qu'un saint chrétien » (T, 350). Sa quête n'a pas d'*objet*, mais deux *sujets*. Lorsqu'il décide de rejoindre Maureen dans son cheminement vers Saint-Jacques, il est question, une nuit, de faire l'amour[319]. « Ce ne serait pas bien. Pas en pèlerinage » (T, 347), répond-elle. Peu avant, Tubby connaît un choc : à la place du sein de son amour d'enfance, le même qu'il avait touché adolescent, il découvre « la ligne zigzagante de la cicatrice, semblable au tracé d'une constellation » (*ibid.*). Le sein – car c'est lui, et pas un *saint* qu'il cherche – n'est plus là. Il comprend alors que son chemin ne peut pas aboutir aux origines, que du temps a passé, et que sa chronique « est devenue une élégie » (*ibid.*). Pourtant, il persévère, et avec raison : le pèlerinage d'amour est accompli à Saint-Jacques, au somptueux Hostal de los Reyes Catolicos, où ils arrivent à la date réservée par Maureen. Quand Tubby lui demande comment elle pouvait le prévoir, elle répond : « [j]'avais la foi » (T, 352). Lui-même, après avoir fait l'amour sans genouillère et sans aucun élancement au genou, déclare officiellement : « [j]e n'attaquerai jamais plus saint Jacques » (T, 353). La communion avec Dieu par le moyen des reliques de l'apôtre est ainsi remplacée par l'union des corps.

Pour employer le vocabulaire de Kierkegaard, nous pourrions dire que Tubby est d'abord un esthète, se souciant avant tout « de prendre du bon temps » (T, 344), tandis que Maureen est une éthicienne possédant « une notion très stricte du comportement approprié en pèlerinage » (*ibid.*). Seule leur rencontre, qui prend la forme de la répétition kierkegaardienne, permet à l'un comme à l'autre d'atteindre le stade religieux : en s'*ex-centrant* et en se choisissant réciproquement, chacun se choisit soi-même. Voilà résolue la monotonie par laquelle Tubby était figé au début du roman, condamné au cercle vicieux de la vie quotidienne. Incapable, comme l'était aussi sa meilleure amie Amy, de vivre dans le moment présent*,* il continuait à courir après « un fantôme de la perfection » (T, 43) qui lui échappait constamment. Cet idéal était, comme l'avoue Amy, semblable à un « parfait accord entre l'acteur et le rôle », ou à un épisode dans lequel « tout se passe idéalement » (*ibid.*). La vie était ainsi comparée à une série télévisée, ou à une pièce de théâtre répétée à

[319] Nous retrouvons le thème du pèlerinage d'amour dans d'autres œuvres de la poétique de Compostelle. Je pense au vers (« *Fue la noche de Santiago* »), tiré du poème *Casada infiel* de Federico García Lorca, à *La romera de Santiago* de Tirso de Molina, ainsi que dans la pièce de Shakespeare déjà citée, *Tout est bien qui finit bien.*

l'infini. Tubby croyait avoir résolu « le problème de la monogamie, à savoir la monotonie, sans [s]e rendre coupable. J'ai [disait-il] une femme sexy à la maison et une maîtresse platonique à Londres. Quelle raison puis-je avoir de me plaindre ? Point d'interrogation générale » (T, 45). Seulement Kierkegaard lui révèle le véritable sens de la répétition, qu'il expérimente ensuite sur le Chemin de Compostelle. Ainsi il écrit :

> [l]a *Répétition* est un triptyque de Kierkegaard, bizarre, obsédant. En général, la répétition est quelque chose d'ennuyeux en soi, qu'il vaut mieux éviter, comme dans « travail répétitif ». Mais dans ce livre, cela devient quelque chose d'incroyablement précieux et désirable. L'un des sens donnés à ce mot est la restitution de ce qu'on pouvait croire perdu (la prospérité de Job, la confiance en lui du jeune homme). Mais cela signifie aussi la faculté de goûter ce que l'on a. Cela rejoint l'idée de vivre dans le présent. (T, 151)

La « restitution de ce qu'on pouvait croire perdu », articulée à « l'idée de vivre dans le présent », équivaut à l'esprit nomade, pour lequel l'éternité n'est pas figée, mais constitue une *mise en mouvement du présent* : en termes littéraires, la répétition régénératrice permet de construire l'intrigue non selon l'arc dramatique aristotélicien, traversant des péripéties et aboutissant à un accomplissement, mais selon une forme *autre*. Dans le cas de *Thérapie*, nous pouvons parler d'une explosion à partir du centre qu'est le mal d'être du personnage-narrateur[320]. Il n'est donc pas anodin que la métaphore de « l'épouse aimée dont on ne se lasse jamais », employée par Kierkegaard (T, 152), résonne en Tubby ; c'est une image qui, dans le cas du philosophe danois, relève d'un idéal et marque un manque. Comme l'écrit Constantin Constantius,

> [i]l appartient à la jeunesse d'espérer, à la jeunesse de se ressouvenir ; mais il faut du courage pour vouloir la répétition. Qui veut seulement espérer est un lâche; qui veut seulement s'abandonner au ressouvenir est un voluptueux; mais qui veut la répétition est un homme, et d'autant plus homme qu'il sait plus énergiquement la proposer à ses efforts.[321]

La répétition, en tant que « ressouvenir porté en avant »[322], renouvelle le passé en l'ouvrant à l'avenir. Tubby, à l'instar de Kierkegaard, a brutalement rompu sa relation avec Maureen en la mettant à l'épreuve de façon assez théâtrale (T, 294). Tel le héros tragique, il a ainsi renoncé à l'épouser mais, en chevalier de la foi, il a continué à croire qu'elle pouvait, un jour, lui être rendue en vertu de ce sacrifice[323]. Maureen, tout comme Régine pour Kierkegaard, est effectivement restée, en filigrane, au centre de sa vie. Leur relation, comme nous l'apprenons de la chronique de Tubby, est tragi-comique. Or, contrairement au philosophe danois et à

---

[320] Je m'inspire ici des motifs proposés par Jane Alison, mentionnés dans l'introduction et dans la conclusion.

[321] Søren Kierkegaard, *La répétition : essai d'expérience psychologique* [1843], traduit du danois par P.-H. Tisseau. Paris, Librairie Félix Alcan, 1933 [Édition numérique réalisée par Charles Bolduc, Les Classiques des sciences sociales, 2021], p. 28.

[322] *Ibid.*, p. 26.

[323] Søren Kierkegaard, *Crainte et tremblement*, trad. Charles Le Blanc, Paris, Rivage poche, p. 97.

ses hétéronymes, le narrateur de *Thérapie* réussit à récupérer sa bien-aimée : ceci pour la seule raison qu'il change, qu'il effectue un bond existentiel, en acceptant de tout perdre et de tout retrouver lors du départ pour Compostelle. En ce sens, ce pèlerinage est un acte de foi, à l'instar de celui accompli par Abraham : une possibilité de vivre l'instant plein d'éternité – *la plénitude du temps*[324] – et de retrouver ce qui avait été perdu *sous une forme autre* : c'est en imitant Maureen que Tubby réussit à atteindre le stade religieux.

En effet, tout déplacement n'est qu'un progrès illusoire s'il n'amène pas le sujet à un ancrage, ou ne l'ouvre pas à l'Autre-que-soi. Pour Tubby, c'est la relation avec Maureen qui le met en mouvement, dont le pèlerinage n'est qu'un début. En ce sens, le Chemin de Compostelle est plus qu'une échappée de la routine quotidienne, : il fonctionne comme un lien manquant, dont la pérennité est assurée ensuite par la circularité de l'écriture. Ainsi la répétition, écrit Byung-Chul Han, « crée la durée et l'intensité. Elle veille à ce que le temps s'attarde. Le sens, c'est-à-dire le chemin, peut être répété. On ne se lasse pas du chemin »[325].

2.2.3 Un nouveau commencement

Le Chemin de Compostelle représente un véritable temps supérieur, contrastant avec l'homogénéité, la frénésie de la vie moderne et l'angoisse dans lesquelles était jusqu'alors plongé Tubby. C'est un espace d'une reconnexion entre le sujet et le monde par le biais d'une paradoxale déconnexion.

> On ne s'occupe plus des nouvelles. Les images aperçues à la télé dans les cafés, les hommes politiques, les attentats à la bombe et les courses de vélo ne retiennent pas ton attention plus de quelques secondes. Il n'y a plus que les choses élémentaires qui comptent : se nourrir, éviter la déshydratation, soigner ses ampoules, atteindre la prochaine étape avant qu'il fasse trop chaud, ou trop froid, ou qu'il pleuve trop fort. Survivre. (T, 340-341)

C'est aussi une ouverture à l'esprit nomade, dont l'attention est portée avant tout sur l'*élémentaire*. La thérapie, entamée par l'écriture, trouve sa juste expression dans le pèlerinage. Ce dernier condense le roman entier, la spirale qui illustrait la chute du personnage-narrateur dans le désespoir représentant un sens regagné, à nouveau cohérent. Étant donné qu'il sait comment l'histoire se termine, Tubby décide d'en rédiger une version romanesque à partir des notes prises sur l'ordinateur et en voyage : les fragments disparates de sa vie prennent la forme d'une ligne continue qui plonge dans le passé et s'ouvre à l'avenir.

La quatrième partie est séparée de la précédente par une entrée du journal où Lawrence, à la suite d'un appel téléphonique de Sally qui le remercie de s'être montré généreux lors de leur divorce, se dit prêt à séparer le

[324] Søren Kierkegaard, *Les miettes philosophiques*, trad. Paul Petit, Paris, Seuil, [1844] 1967 [Édition numérique réalisée par Charles Bolduc, Les Classiques des sciences sociales, Chicoutimi, Québec, 2019], p. 41.

[325] Byung-Chul Han, *La disparition des rituels*, *op. cit.*, p. 18-19.

passé de ce qui reste à venir. « Je suis pressé de partir d'ici [*out of here*], loin de tout ça, sur les routes. Je largue les amarres [*I'm off*] demain matin. Santiago, me voici [*here I come*] », écrit-il (T, 319). Si, dans l'original, un verbe actif décrit son voyage vers la ville de Saint-Jacques, dans la version française, c'est la présentation à Jacques le Majeur qui est mise en avant. Interprété ainsi, « me voici » entre en résonance avec les réponses des prophètes bibliques : « [m]e voici, envoie-moi » (Es 6, 8), lit-on dans Esaïe; « Me voici ! », s'écrie Abraham, lorsque Dieu l'appelle (Gn 22, 1)[326]. De même, l'expression « je largue les amarres » fait penser à tous les pèlerins Britanniques et Irlandais qui arrivaient sur les côtes de Galice en bateau[327] ; elle souligne le fait de partir loin, quitter le quotidien et entrer dans un temps supérieur, qui est à la fois une rupture et une ouverture, une fin et un début, comme l'avoue le narrateur dans la dernière entrée du journal qui précède et commente son pèlerinage : « [c]ar j'ai réellement le sentiment d'être parvenu *à la fin de quelque chose*. Et, oserai-je l'espérer, à *un nouveau commencement* [je souligne] » (*ibid.).* Cette expression n'est pas répétée lors de son arrivée à Saint-Jacques, où il serait impossible pour Tubby, qui s'est déplacé principalement en voiture, de recevoir sa « Compostela », à savoir le « certificat d'achèvement semblable à celui que recevaient les pèlerins de jadis » (T, 325). Elle revient seulement au *Finis terrae*.

Lorsque Tubby arrive à Saint-Jacques, une ville submergée par « le flot de centaines, de milliers de visiteurs, mélange de touristes séculiers et de pieux catholiques » (T, 349), il regarde Maureen insérer sa main dans « les trous, semblables à ceux d'un coup-de-poing américain, creusés dans le marbre par des siècles d'hommages » (*ibid*.). Il accomplit ensuite son « genre de fétichisme » (T, 350) en tapant du front le crâne de marbre de l'autoportrait du maître Matteo, auteur du Portail de la Gloire, pour « acquérir un peu de sagesse » (*ibid*.). Il a du recul – nous l'avons vu –, envers ces rites, les commentant avec scepticisme :

> De temps à autre, quelqu'un heurtait de la tête le pilier sous la statue de saint Jacques tout en mettant les doigts dans les trous, et tous les suivants l'imitaient. J'ai eu la tentation de me flanquer des claques sur les fesses comme un danseur folklorique bavarois au moment où je rendais mon hommage, rien que pour voir si ça prendrait, mais le culot m'a manqué. (*ibid.*)

Il ne vit aucune forme d'illumination ou de transformation. S'il partage l'exultation de Maureen, sa description des rites qui ont lieu à l'intérieur de la cathédrale garde le même ton que les passages dénonçant l'« arnaque » de Compostelle. Il faut cependant aller *au-delà* de ce pastiche, car le sens de la narration de Lodge ne s'arrête pas *là*, sur une simple moquerie du pèlerinage. Par l'emploi de l'ironie et de la parenthèse, le narrateur ne tranche pas, mais fait coexister le doute avec la foi lorsqu'il écrit que « le petit sarcophage

[326] Cet intertexte n'est pas anodin, car constituant le début de la réflexion de Kierkegaard, dans *Crainte et Tremblement* (1843)*,* sur la foi et le pèlerinage d'Abraham, parcours auquel ressemble en partie celui de Tubby.

[327] Le chemin entre la ville de Saint-Jacques et la Finisterre porte d'ailleurs toujours le nom d'*El Camino Inglés.*

en argent […] contient (ou non, *comme on voudra*) les restes du saint [je souligne]) » (T, 350). Le sens reste ouvert et la quête inachevée, ce qui est symbolisé, plus loin, par l'infini de l'océan : lorsque Tubby part de Saint-Jacques pour le *Finis terrae*, son ton et l'esthétique de la narration changent.

> On avait vraiment l'impression d'arriver au bout du monde ; au bout de quelque chose, en tout cas. Nous avons laissé la voiture au pied d'un phare et suivi un sentier qui le contournait, et trouvé devant nous l'océan qui s'étendait en bas, bleu et calme, et se fondait presque imperceptiblement dans le ciel à l'horizon brumeux. Assis sur un rocher plat et tiède, au milieu de l'herbe rude et des fleurs sauvages, nous avons contemplé le lent déclin du soleil, semblable à une énorme hostie à travers le mince voile des nuages, vers la surface plissée de la mer. (T, 355)

Ce Bout du Monde incarne, géographiquement, la fin du parcours symbolique de Lawrence : il est bien arrivé « au bout de quelque chose », au *nec plus ultra*, à une limite au-delà de laquelle il ne peut s'aventurer. Le narrateur de *Thérapie,* en quittant la ville de Saint-Jacques, aborde la signification du *Finis terrae* avec beaucoup d'ironie, le rangeant dans « les bulletins météorologiques pour la navigation et avis de tempête » (*ibid.*) et ignorant sa situation géographique. Cette destination paraît néanmoins de plus en plus *sacralisée* par la description du trajet en voiture, ce qui se manifeste par les changements dans le paysage : les collines entourant la ville laissent place aux plateaux dénudés où Tubby, à l'instar de l'herbe fouettée par le vent, est laissé à la merci des éléments. La route, jalonnée d'arbres solitaires et de grands rochers gris, monte ensuite « comme une rampe, au-delà de laquelle [il n'y a] que le ciel » (*ibid.)* : si Tubby et Maureen ne sont pas *transportés* directement dans le ciel de l'Au-delà, la scène qui suit est fortement métaphorique. En effet, au *Finis terrae*, où aboutit la Voie lactée, l'océan se fond « presque imperceptiblement dans le ciel » (T, 355). Les eaux d'en haut et les eaux d'en bas ne se séparent pas, comme dans la Genèse, mais se rencontrent dans l'horizon. C'est également la seule fois où le narrateur s'attarde aussi longuement sur la description de l'environnement naturel, préoccupé ailleurs par son angoisse recouvrant entièrement son existence : le « rocher plat et tiède », « l'herbe rude et des fleurs sauvages », ainsi que l'océan « bleu et calme » (*ibid.*) créent un paysage propice au recueillement et à la contemplation. Selon Michel Collot,

> [l]'horizon définit mon territoire perceptif, pris dans le cercle de mon regard et de mes actes, agencé en fonction de mon point de vue ; mais il articule aussi cet espace mien à une irréductible altérité. Limite appropriante, certes, mais qui d'un autre côté m'exproprie d'une zone étrangère interdite à ma vue. Aux frontières de ce que je crois être mon domaine réservé, l'Autre vient s'inscrire. Je ne m'identifie au paysage qu'en acceptant de m'altérer ; le Même ne va pas sans l'Autre.[328]

Chaque horizon en dissimule un autre ; ainsi, l'appel à aller jusqu'à la fin des terres est un appel à se dépasser, non à la manière d'une performance qui serait caractéristique de l'auto-transcendance, mais au sens de

[328] Michel Collot, « De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes », dans Rachel Bouvet (dir.), *Littérature et géographie*, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2018, p. 159.

l'ouverture du Moi à l'Autre. C'est le sens de la comparaison du soleil à « une énorme hostie [qui descend] à travers le mince voile des nuages vers la surface plissée de la mer » (T, 355). Cette métaphore eucharistique présente le corps du Christ comme un corps cosmique qui communie avec les eaux du monde. « J'ai un horizon parce que j'ai un corps ; l'un et l'autre tracent les limites de ma finitude »[329], écrit Collot. Or, cette limite « se frotte » constamment à une autre peau – ou plutôt la Chair; pour employer les termes de Merleau-Ponty –, assez poreuse pour permettre un échange entre les deux. En ce sens, l'expérience du *Finis terrae* est, dans la description qu'en fait Tubby*,* une ouverture au monde, à l'Autre; l'angoisse et la surinterprétation, qui confinait le sujet à lui-même, sont abandonnées. « [L]'énorme hostie » du soleil déclinant vers la surface de l'océan symbolise la communion du ciel avec la mer et l'ouverture à l'élémentaire. Cela signifie également la rencontre entre Tubby et Maureen : le paysage leur renvoie effectivement leur image.

Pendant qu'ils contemplent tous les deux le coucher du soleil, la conversation tourne autour de leur union possible. Ils s'étaient dirigés vers le *Finis terrae* galicienne « après une sieste particulièrement passionnée, en quête d'un peu de calme et de silence » (T, 355). Le désir, resté insatisfait depuis leur fréquentation à l'adolescence, explose à l'arrivée dans la ville de Saint-Jacques. L'esprit de fête succède ainsi naturellement à celui de pénitence. Lors d'une conversation « au bord d'une falaise qui domin[e] l'océan Atlantique » (T, 354), Tubby avoue vouloir aller *plus loin* avec Maureen et lui propose, mi-sérieux mi-blagueur, de l'épouser. Si la discussion n'est pas concluante, elle constitue tout de même un véritable dialogue, échange dont le personnage-narrateur était privé avant le pèlerinage, se trouvant obligé de recourir aux exercices d'écriture pour adopter le point de vue de l'autre. Ils restent ainsi à parler jusqu'à la tombée de la nuit, et dînent ensuite dans un restaurant sur la plage. L'imaginaire eucharistique accompagne leur dernier repas en Espagne, et suggère qu'une forme de transformation, de régénération a bien eu lieu : comme le note Marian Crowe[330], le poisson grillé sur du charbon de bois rappelle le repas que Jésus a partagé avec les Apôtres après sa résurrection (Jean, 21, 9–14). De même qu'Hawaï dans *Nouvelles du Paradis*, le *Finis terrae* en Galice est aussi située « au bord le plus à l'ouest du monde connu », c'est-à-dire « au bord de la civilisation occidentale »[331]. Cependant, dans *Thérapie*, c'est l'Angleterre, et non les îles des Hespérides ou le Nouveau Monde, qui est imaginée au-delà de l'horizon ; le voyage mythique vers l'Autre Côté est alors le *Camino Inglés* à l'envers, revenir et aller plus loin s'avérant être un seul et même chemin.

> Nous sommes repartis dans la nuit noire, et quelque part au milieu de la lande j'ai arrêté la voiture, éteint les phares et nous sommes descendus contempler les étoiles. Il n'y avait aucune lumière artificielle sur

[329] *Ibid.*, p. 157.

[330] Marian Crowe, « Catholicism and metaphor: the Catholic fiction of David Lodge », *art. cit.,* p. 157.

[331] David Lodge, *Nouvelles du paradis, op. cit.*, p. 147 et 156.

des kilomètres, et presque aucune pollution dans l'atmosphère. La Voie lactée traversait le ciel d'est en ouest comme un dais de lumière, pâle et chatoyant. Jamais je ne l'avais si bien vue.

- Seigneur, quelle merveille ! a soufflé Maureen ! Je suppose qu'au temps jadis, elle avait partout cet aspect-là…
- Pour les Grecs anciens, c'était le chemin du paradis.
- Ça ne me surprend pas.
- Certains érudits pensent qu'une sorte de pèlerinage se pratiquait ici longtemps avant le christianisme : les gens suivaient la Voie lactée aussi loin qu'ils pouvaient aller. (T, 357)

Lawrence Passmore, partageant sa vie de citadin entre Rummidge (nom inventé par David Lodge pour parler de Birmingham) et Londres, est étranger à l'idée que l'on puisse suivre les étoiles afin de se repérer dans la géographie du monde. Ne pas lever la tête vers le ciel est symptomatique de la société séculière. Cependant, ce que le narrateur de *Thérapie* nomme « le chemin du paradis » peut encore traverser « le ciel d'est en ouest », suivant donc la même trajectoire que le Chemin de Compostelle. La scène citée ci-dessus est frappante, car il s'agit de la première fois que Tubby est exposé à une réalité qui le transcende : nous sommes amenés à penser la lumière qu'il voit, opposée à « la lumière artificielle », comme *vraie*. Cependant, au lieu de nous plonger dans le sublime du ciel étoilé, la narration, après cette brève mention d'un « dais de lumière, pâle et chatoyant », passe au dialogue dans lequel Tubby, amateur de dictionnaires, explique à Maureen la signification de la Voie lactée dans le cadre du Chemin de Compostelle. Cette interprétation gnostique et populaire se superpose ainsi au catholicisme traditionnel. De plus, les personnages regardent le ciel sans pouvoir aller plus loin ; ils sont déjà à Finisterre, dont ils ne peuvent que revenir. La Voie lactée se présente par conséquent à la fois comme irruption du merveilleux et signe du retour : véritable manifestation du Ciel, qui se donne à lire et à vivre, elle se distingue des « arnaques » que dénonce Tubby.

Son pèlerinage n'aboutit donc pas à l'union éternelle avec Maureen. De même, s'il n'a plus mal au genou, il doit recommencer sa vie dans un appartement vide, car il découvre, à son retour, qu'il a été cambriolé par Grahame. Il écrit à ce moment-là avoir l'impression « de recommencer à zéro une vie nouvelle, ayant tout à remplacer » (T, 360). Le but manqué ou inatteignable relance ainsi la quête, la fin s'ouvrant, dans la poétique pèlerine, sur un avenir nouveau qui, selon l'esprit nomade, est aussi un retour. Étant donné que le nom de l'itinérant renvoie à la philosophie existentialiste et au catholicisme, nous pouvons dire que le narrateur est lui-même victime de l'« arnaque » qu'ils représentent. Or, si « le pèlerinage est une parenthèse où les lois ordinaires de l'existence ne s'appliquent pas » (T, 355), comme l'affirme Maureen lors de leur marche, il faut revenir et *pèleriner dans le quotidien* : habiter, renouer avec l'esprit nomade. Dans le roman, cela s'effectue par le retour de la narration sur elle-même, accompagné par une reconfiguration de ses éléments : en effet, c'est à la fin de *Thérapie* que la pensée de Kierkegaard, tissée jusqu'alors dans le journal, se trouve articulée au pèlerinage, ce qui donne à tous deux un sens nouveau ; de même, Tubby réussit à s'insérer dans la relation entre Bede et Maureen. « Quant à moi, j'ai la conscience très tranquille. Nous

faisons d'excellents amis tous les trois. Nous partons ensemble pour de petites vacances d'automne, à Copenhague, en fait. Une idée à moi. Appelez ça un pèlerinage, si vous voulez » (T, 361).

2.3 Négocier avec la tradition

Comme le montre Lodge, il est toujours possible de reconfigurer les codes du pèlerinage, de *jouer avec* eux. Selon Turner, la liminalité « peut comprendre également des évènements subversifs et ludiques. […] En d'autres mots, […] le sujet « joue » avec des éléments familiers afin de les défamiliariser. La nouveauté émerge des combinaisons inattendues d'éléments familiers »[332]. Si les rites liminaux invertissent le *status quo*, l'art et la littérature peuvent *subvertir* les structures sociétales par le moyen du jeu : ils *entretiennent* (étymologiquement, « tiennent à part ») les éléments de la tradition par le moyen du divertissement, c'est-à-dire de la séparation[333]. Pour Johan Huizinga, le jeu est « une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience "d'être autrement" que "la vie courante" »[334]. Il peut prendre, dans la création littéraire, des formes d'expression différentes, telles que la répétition, les jeux avec la focalisation ou encore de l'humour, très présent chez Lodge. Si l'ironie enlève aux miracles leur sérieux, Tubby ne s'en moque pourtant pas, mais, hésitant entre la croyance et l'incrédulité — car, pourrait-on dire, « ça marche » —, il écrit *à côté*, c'est-à-dire *para-phrase,* parodie et réinvente, en renouvelant ainsi la topographie légendaire et en la rendant subjective. Quoiqu'il puise dans le *Codex Calixtinus*, son style n'est ni sérieux ni solennel. Cette attitude du narrateur, qui pastiche les rites catholiques, le sauve de l'état lamentable dans lequel se retrouve Maureen : si son itinéraire traverse bien la topographie légendaire, la narration qu'il en fait ne se soumet pourtant pas au sens vertical de la tradition mais, par le moyen du jeu, du divertissement, *négocie*. La *liminalité*, structurée en trois étapes selon le modèle de Van Gennep et de Turner, se transforme alors en *latéralité*, à savoir en une manière de prendre part au rituel pèlerin sans pleinement y adhérer. Celle-ci a lieu, selon Simon Coleman, dans les *zones de pénombre* entourant *la zone de lumière* qu'est le sanctuaire.[335]

---

[332] Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play,* NYC, Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 27.

[333] Dans un jeu de mots, Turner emploie « *to entertain* » à la fois comme « entretenir » et « divertir ». *Ibid.,* p. 41.

[334] Johan Huizinga, *Homo ludens : essais sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, « Tel », p. 51.

[335] Simon Coleman, *Powers of Pilgrimage, op. cit*., p. 144. « La liminalité met l'accent sur le pouvoir d'habiter une réalité qui fait partie d'un passage linéaire entre deux états ordinaires – à la fois une "évasion de" et un "pas encore". La latéralité a [au contraire] la capacité […] [de provoquer] des négociations et des enchevêtrements, même s'ils se manifestent de manière inchoative ou maladroite, entre des cadres et des espaces comportementaux adjacents. Alors que la liminalité turnérienne implique une intensité d'immersion, la latéralité englobe des réponses plus variées de la part de ceux qui peuvent ne pas savoir s'ils doivent participer ou comment ». Je souligne. Ma traduction.

Comme l'écrit David Lodge, « s'il n'est plus possible d'attendre grand-chose des idéalismes du passé […], ils peuvent en fait se révéler utilisables au second degré »[336]. Réécrire les paradigmes de la religion chrétienne, ainsi que recourir à des métaphores théologiques pour les insérer dans des nouvelles configurations sans les désacraliser est précisément l'une des méthodes de l'esprit nomade. Celui-ci met précisément en branle ce qui est figé, ce qui relève d'une foi où le doute est devenu une conviction.

[336] Cité par Roland Quillot, *David Lodge : modernité et désacralisation,* Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014, p. 114.

CHAPITRE 3 : LE *FINIS TERRAE*

Dans la topographie de Compostelle, la véritable *finalité* du parcours se situe au-delà de la cathédrale, au *Finis terrae*, un lieu tellurique situé à moins de cent kilomètres de la ville de Saint-Jacques. Il était considéré au Moyen Âge comme le bout du monde connu, étant l'une des extrémités du Vieux Continent se trouvant le plus à l'Ouest. L'on croit alors que le pèlerin de Compostelle, une fois arrivé à Saint-Jacques, poursuivait sa marche jusqu'au *Finis terrae*, ce lieu de régénération où communient la terre et la mer. Une telle vision de ce lieu géographique relève non des faits historiques, mais plutôt des croyances ésotériques, terreau fécond pour des fictions littéraires[337]. Au bout du parcours, le pèlerin attendrait donc une forme de transfiguration[338], car « [l]e voyageur n'est [alors] plus le même qu'il était à son départ, l'espace parcouru l'a transfiguré. Pour les fidèles chrétiens, la résurrection annonce la parousie, c'est-à-dire le retour glorieux du Christ à la fin des temps »[339]. Celui qui imite le Christ espère la résurrection et la libération après la mort, car il sait, comme l'écrit saint Paul, que « la figure de ce monde passe » (1 Cor 7, 31). Si le pèlerinage est une façon de faire l'expérience, pour un chrétien, de l'étendue de la vie à travers l'espace géographique parcouru, celui-ci s'étend symboliquement entre la Genèse et l'Apocalypse, entre l'origine et la révélation.

Il est à noter que l'apôtre Jacques le Majeur – saint syncrétique par excellence, portant des ressemblances avec le dieu gréco-romain Hermès/Mercure – peut être par ailleurs considéré comme un passeur d'âmes. Selon cette thèse, défendue par Denise Péricard-Méa, « c'est l'épître de Jacques qui pose les fondements du principe de l'onction des malades. Que Jacques soit à l'origine de l'un des gestes les plus importants, à la fin du Moyen Âge, de l'agonie, justifie l'intimité que ses fidèles avaient vis-à-vis de la mort »[340]. De même que le dieu Hermès/Mercure, saint Jacques par son caducée guide les pèlerins à travers la mort. Par ailleurs, la côte galicienne appartenait autrefois aux Celtes, qui adhéraient au panthéisme et considéraient la Costa de Morte[341] comme un point de départ pour les îles des défunts[342]. L'héritage celte a imprégné le pèlerinage

[337] Nous pouvons prendre comme exemple *Le pèlerin de Compostelle* [1987] de Paulo Coelho, qui mélange le pèlerinage à Compostelle à des croyances ésotériques.

[338] Je fais référence à la transfiguration de Jésus sur le mont Thabor. Voir Mt 17,1-13 ; Mc 9,2-13 ; Luc 9,28-36.

[339] Normand Doiron, *L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique, op. cit.,* p. 178.

[340] Denise Péricard-Méa, « Saint Jacques intercesseur des morts ? », *op. cit*., p. 172-173.

[341] En galicien, ce nom se traduit par la Côte de la Mort. Karine Légeron explore cette symbolique, caractéristique de la côte galicienne *et* de la côté bretonne, dans un des récits du recueil *Prendre lieu,* Montréal, Leméac, 2022.

[342] À ce propos, Louis Charpentier écrit que « [l]e chemin Saint-Jacques, en Espagne, est un chemin initiatique qui date, à tout le moins, du néolithique et dont le parcours semble bien n'avoir jamais été interrompu. Son nom lui vient du fait qu'il est un chemin d'initiés, c'est-à-dire de savants. C'est un parcours de *Jakin,* de son nom basque. Il est lié, de quelque mystérieuse façon, aux "peuples de la mer" venus d'Occident, chez lesquels se retrouve un symbole

chrétien, l'un des gestes symboliques accomplis au bout du monde étant, présumément, de brûler ses vêtements et de s'habiller en vêtements neufs[343]. Le feu, comme celui que porte le père et le fils dans *La route,* signifie donc à le fois la destruction et la régénération. Si nous prenons ce parcours symbolique comme modèle narratif, nous pouvons considérer la finalité vers laquelle tend chaque narration comme un renouveau. Ainsi la transfiguration qui s'opère dans le roman de McCarthy est le retour du pèlerinage aux racines nomades. Un tel parcours, qui imite l'ordre du cosmos, s'ouvre en effet à l'inachèvement.

> Dramatique cosmique qui est en même temps cosmogonique : dans les destins unis du soleil et de l'homme, celui-ci devient coparticipant de l'ordre de l'univers, et de même qu'il accompagne l'astre de sa mort, il ressuscitera demain dans la lumière de l'aube en une nouvelle naissance. Au-delà de toute mythique, cet enseignement astral peut être vécu par tous. Bien au-delà de toute dogmatique, cet unisson à la vie du ciel et au don de lumière est ossature de l'être.[344]

Ainsi, dans la géographie symbolique de Saint-Jacques-de-Compostelle, le pèlerinage emprunte un itinéraire allant de la vie à la mort, puis de la mort à la résurrection. Ces deux trajets sont représentés, comme nous l'avons vu, par une correspondance entre la Voie lactée et le sentier terrestre, qui se rejoignent exactement au bout du monde. Dans *La route*, la conclusion ultime du périple initiatique des personnages consiste en leur confrontation à la dévastation de la Terre et sa renaissance possible grâce à la mer, considérée également comme *la mère,* la côte étant une communion entre les éléments masculin et féminin : c'est bien là que le fils rencontre la femme qui, après la mort de son père, promet de prendre soin de lui.

De même que les pèlerins de Compostelle espèrent une intervention de saint Jacques, à l'instar de ceux décrits dans le *Codex,* la chance sourit au père et au fils et leur permet d'avancer. S'agit-il d'une suite de coïncidences ou d'une véritable intervention divine? Dans le chapitre de *All Things Shining* portant sur le polythéisme dans la Grèce Antique, Dreyfus et Kelly explorent les réponses possibles du sujet face aux événements qui surviennent hors de son contrôle. Le problème avec la Fortune romaine, écrivent-ils, est que ses yeux sont bandés – la chance, aveugle, pouvant être réduite aux « choses qui arrivent » –, alors que, dans *L'odyssée*, chaque « miracle » s'opère à travers l'intercession de l'Olympe[345]. Cela implique dès lors une

commun : le palimpède, oie ou cygne, représenté par le pied palmé, le pied d'oie, le "pé d'auque" du Moyen Age ». Louis Charpentier, *Les Jacques et le mystère de Compostelle, op. cit.*, p. 209-211.

[343] C'est une autre croyance, non attestée par les historiens, mais qui façonne encore aujourd'hui l'imaginaire de Compostelle. Elle n'est pas sans lien avec la transfiguration de Jésus sur le mont Thabor, mentionnée plus tôt.

[344] Alphonse Dupront (dir.), *La quête du sacré,* p. 231.

[345] Hubert Dreyfus et Sean Dorrance Kelly, *All Things Shining*, « Homer's Polytheism », New York, Free Press, 2001.

relation *personnelle* entre Ulysse et les dieux qui le protègent[346]. Bien que dans le roman de McCarthy la relation au Tout-Autre soit désincarnée, le père et le fils n'ont rien d'autre que la route éponyme à suivre.

> Cette route a un sens métaphysique : pourquoi « la » route et non « une » route ou « cette » route ? Il est peu probable que l'apocalypse ait détruit toutes les routes sauf une. L'utilisation par McCarthy de l'article défini « la » mythifie la route et lui confère son caractère unique, hors du dénombrable et de l'ordinaire, et symbolise le voyage entrepris par le père et le fils. De la même manière, la Ligne symbolise la progression de l'imagination vers la connaissance et le caractère unique de la route est égal à celui de la Ligne.[347]

Les reliques du sacré s'y manifestent par le vocabulaire du christianisme, persistant dans le monde en train de se disloquer et de s'effacer, « se contractant autour d'un noyau brut d'entités sécables. Le nom des choses suivant lentement ces choses dans l'oubli. Les couleurs. Le nom des oiseaux. Les choses à manger. Finalement, les noms des choses que l'on croyait être vrais. » (LR, 83). En effet, le monde est d'autant plus insupportable qu'il est hanté par le passé impossible à faire ressusciter, mais qui demeure pourtant bien *là*, se prolongeant interminablement malgré la fin de l'Histoire déjà advenue, comme Dieu dans la parabole de Nietzsche qui, après Sa mort, devra être encore et encore tué par l'homme moderne[348].

Selon Blanchot, c'est au cœur de l'œuvre que se trouve « le dehors absolu – extériorité radicale à l'épreuve de laquelle l'ouvrage se forme, comme si ce qui est le plus hors de l'œuvre était toujours, pour celui qui l'écrit, le point le plus intime de l'œuvre, de sorte qu'il faut, par un mouvement très hasardeux, se porter sans cesse vers l'extrême limite de l'espace […] »[349]. Employé au sens à la fois géographique et symbolique, le Bout du Monde devient alors, pour employer les mots de Kenneth White, une « finisterre de l'esprit »[350] et concerne, dans la veine géopoétique, la *littoralité* plutôt que la littérature[351]. Par conséquent, l'eschatologie se manifeste dans l'esthétique non seulement par l'intérêt porté aux symboles, mais par une rencontre avec les éléments du monde : l'eau, la terre, le feu. Le Bout du Monde auquel arrivent les personnages de *La route* est une rencontre avec la mort, miroir de leur parcours jouant le rôle du Jugement

---

[346] Il en va de même, bien entendu, dans le christianisme qui conçoit Dieu à travers une relation personnelle. Pour Hans Urs von Balthasar, qui retrace le rapport aux dieux et à Dieu à partir de l'Antiquité, la religion grecque préfigure, c'est-à-dire annonce le christianisme. Voir Hans Urs von Balthasar, *Chwała: Estetyka teologiczna* [*La Croix et la Gloire : Esthétique théologique*], *Metafizyka*, t. 1, Starożytność, *op. cit.*

[347] Carole Juge, « The Road to the Sun They Cannot See: Plato's Allegory of the Cave, Oblivion, and Guidance in Cormac McCarthy's *The Road », The Cormac McCarthy Journal*, 2009, 7.1, p. 16-30, p. 20. Ma traduction.

[348] *Le gai savoir* [*Die fröhliche Wissenschaft,* 1882], trad. Patrick Wotling, Paris, GF Flammarion, [1998], 2007. Voir §125 « L'insensé ».

[349] Maurice Blanchot, *Le livre à venir,* Paris, Gallimard, « Idées NRF », 1959, p. 135.

[350] Je reprends ici le titre de Kenneth White, *Les finisterres de l'esprit*, Cléguer, Éditions du Scorff, 1998.

[351] Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, *op. cit.,* p. 15.

dernier. Cependant, bien que le roman de McCarthy semble incarner la vision chrétienne du temps eschatologique, toute distinction entre le *chronos* et le *kairos*, compris comme moment propice à l'action, y est effacée : la fin, c'est-à-dire la *krisis*, n'est plus imminente[352], mais immanente. Le seul *kairos* qui reste est le moment de la mort, car le temps d'attente se distend sans fin, ne garantissant ni salut ni révélation.

Dans la mer se reflètent les silhouettes du père et du fils, gravées sur le paysage immobile du monde désolé. Le *droit chemin* les y mène à travers les dédales du désert[353] apocalyptique, espace apparaissant lisse, occupé par les forces élémentaires, et pourtant strié, le cheminement des personnages se faisant selon les codes et les mesures du passé. Le *logos*, c'est-à-dire la structure du monde d'avant, est disséminé dans l'espace ouvert du *nomos* : c'est en ce sens que la narration fragmentée de McCarthy travaille à réparer l'effondrement, à recomposer un territoire qui serait habitable et à passer de l'exil à l'esprit nomade.

3.1 Le *sens* du parcours

La route relate le périple d'un père et de son fils dans un monde obscur et inhumain ayant subi une catastrophe innomée[354]. Comme c'est le cas dans ses autres œuvres, McCarthy mesure les conséquences du néolibéralisme et du consumérisme[355], qui prennent ici des dimensions apocalyptiques. Le territoire américain, dont ne reste qu'un tas de cendres après l'effondrement, est contrôlé en large partie par des gangs qui se partagent les dernières ressources. Seuls, le père et le fils, encombrés de « tout un bric-à-brac » (LR, 31) de choses insignifiantes, se dirigent vers l'océan, qui représente une possibilité de régénération.

L'homme « ne sa[it] qu'une chose, que l'enfant [est] son garant. Il dit : "S'il n'est pas la parole de Dieu, Dieu n'a jamais parlé" » (LR, 11). Le petit, qui ne connaît que la vie après la catastrophe, est la dernière étincelle de l'humanité que l'homme essaie de sauver de la dépravation du monde. La reprise du mot « Dieu », non séparée par une virgule dans l'original, le présente à travers l'emploi de la polyptote (« parole » ; « parlé ») en tant qu'incarnation du Verbe. Dans un monde effondré où les panneaux routiers

[352] Voir François Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps, op. cit.*, p. 96-97. Hartog écrit que cette conviction d'avoir aboli le *chronos* au profit d'un temps s'étendant entre le *kairos* et la *krisis* est caractéristique de la vision de saint Paul, qui dans ses Épitres appelait à la conversion en vue du jugement dernier et de la parousie du Christ.

[353] Je le nomme désert, conscient que pour les tribus nomades cet espace est loin d'être vide, de manquer de repères. C'est pourtant le cas dans *La route*, où le nomadisme est défiguré, devenant une errance, un vagabondage.

[354] Bien qu'innommée, cette catastrophe reflète, selon David Holloway, l'ambiance aux États-Unis après le 11 septembre. Voir David Holloway, « "Mapping McCarthy in the Age of Neoconservatism, or the Politics of Affect in The Road" », *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 17, no. 1, 2019, p. 4–26.

[355] Voir Christine Chollier, « "Please don't tell us how the story ends". The Road and neoliberalism », Brian James Schill (dir.) *Cormac McCarthy's Neoliberalism: A Breakdown in Mercantile Ethics*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 2025, p. 147-165.

ne veulent plus rien *dire*, il est le seul point de repère, au sens métaphysique, autre que l'océan par rapport auquel le père peut *se situer*. Cela permet de passer de la question « où est-on? » à « comment habiter? ».

Certains leitmotivs, tels que le nihilisme ambiant, l'omniprésence de la violence pensée en tant qu'inséparable de la vie, la notion de frontière ainsi que l'imaginaire chrétien, traversaient déjà les autres romans de McCarthy, tels que *La trilogie des confins* ou *Méridien de sang* (où apparaît déjà la figure du pèlerin[356]). Or *La route* rompt avec le réalisme des romans précédents de McCarthy pour s'inscrire dans la tradition du récit allégorique, manifeste dès l'incipit. Ainsi, comme l'écrit John Vanderheide, « [t]outes les ambiguïtés et incohérences qui surgissent lorsque le récit est soumis à des critères mimétiques (concernant, par exemple, la cause de la catastrophe ou l'absence d'autres formes de vie) cessent d'avoir de l'importance lorsque le paysage fictionnel est compris comme un allégorique *paysage moralisé* »[357]. Il y a néanmoins une grande différence entre *Le voyage du pèlerin* de Bunyan et *La route* : tandis que le chemin de Chrétien débouche sur la cité céleste, les personnages de McCarthy semblent condamnés à leur réalité.

3.1.1 Allégorie de la cave

Le sujet pèlerin, exilé de la Patrie céleste, considère que *la vraie vie* est ailleurs. Il n'en perçoit que des reflets, à l'instar des ombres que les hommes de la caverne de Platon confondent avec la réalité, qu'il doit lire afin de trouver une brèche lui permettant d'aller au-delà du monde où il ne fait que séjourner. C'est dans cette tradition que s'inscrit *La route*. L'incipit du roman de McCarthy ressemble à l'allégorie de Platon ainsi qu'au rêve sur lequel s'ouvre *Le voyage du pèlerin* de John Bunyan; de plus, le titre même suggère un seul et unique itinéraire à emprunter qui, espèrent les protagonistes, peut être soit un retour vers le monde perdu, soit un progrès vers une réalité autre que celle, apocalyptique, qu'ils sont amenés à traverser.

> Quand il se réveillait dans les bois dans l'obscurité et le froid de la nuit il tendait la main pour toucher l'enfant qui dormait à son côté. Les nuits obscures au-delà de l'obscur et les jours chaque jour plus gris que celui d'avant. Comme l'assaut d'on ne sait quel glaucome froid assombrissant le monde sous sa taie. […] Il repoussa la bâche en plastique et se souleva dans les vêtements et les couvertures empuantis et regarda vers l'est en quête d'une lumière, mais il n'y en avait pas. Dans le rêve dont il venait de s'éveiller il errait dans une caverne où l'enfant le guidait par la main. La lueur de leur lanterne miroitait sur les parois de calcite mouillées. Ils étaient là tous deux pareils aux vagabonds [pilgrims] de la fable, engloutis et perdus dans les entrailles d'une bête de granit. De profondes cannelures de pierre où l'eau tombait

[356] Voir par exemple: « The desert wind would salt their ruins and there would be nothing, nor ghost nor scribe, to tell to any pilgrim in his passing how it was that people had lived in this place and in this place died », Cormac McCarthy, *Blood meridian*, NYC, Vintage Books, 1992, p. 174, cité par Inger-Anne Søfting, « Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy's *The Road* », *English Studies*, 2013, 94.6, p. 709.

[357] John Vanderheide, « Sighting Leviathan », *art. cit.*, p. 107. L'auteur souligne (en français). Ma traduction.

> goutte à goutte et chantait. Marquant dans le silence les minutes de la terre et ses heures et ses jours et les années sans s'interrompre jamais. (LR, 9-10)

La narration est dépouillée d'ornements. Souffrant de nombreuses ruptures et rythmée par une ponctuation inhabituelle, elle suggère la fragmentation du monde[358] ainsi que la séparation des personnages de tout ce qui jadis produisait du sens. La première phrase, dépourvue de signes de ponctuation, plonge le lecteur dans un flottement temporel ; nous ne savons pas combien de temps s'est écoulé depuis la catastrophe, cette « longue saignée de lumière puis une série de chocs sourds » (LR, 52), ce qui rend impossible de situer les personnages sur une ligne chronologique autrement que par les indications « avant » et « après ». McCarthy privilégie le conditionnel passé (eng. « *he'd reach* ») et le gérondif (eng. « *the child sleeping* ») pour brouiller la temporalité, ce qui donne au texte un air de conte ou de parabole. La seconde phrase est privée de verbe, ce qui donne au monde qu'elle décrit un caractère statique, moribond. L'hyperbole et la répétition renforcent encore l'atmosphère lugubre dans laquelle vivent l'homme et son fils. Le père cherche « n'importe quoi qui ait de la couleur » (LR, 10), mais il lui est impossible d'en trouver. La troisième phrase est aussi suspendue, tronquée, exprimant ainsi la difficulté à voir le monde en train de disparaître.

Le père regarde vers l'Est, direction symbolisant la vie et la régénération, qui était empruntée par les pèlerins chrétiens marchant vers Jérusalem, cette cité terrestre en représentant une autre, céleste. La « quête d'une lumière », qui fait défaut au monde de *La route,* est donc synonyme de quête du sacré. Dans le rêve décrit, les personnages *errent*, c'est-à-dire se déplacent sans but précis, dans une caverne. Si la narration est focalisée sur le père, le narrateur omniscient rapportant ses pensées par le moyen du discours indirect libre, les rôles sont ici inversés, car c'est l'enfant qui le guide « par la main ». Le choix du traducteur français de rendre « *Like pilgrims in a fable* » par « Ils étaient là tous les deux pareils aux vagabonds de la fable » est signifiant : comme je l'ai mentionné, le pèlerinage est dans l'incipit considéré comme le fait d'être en exil, sans patrie. En d'autres mots, le sujet est défini par sa condition d'étranger et non par la destination, même si celle-ci demeure latente. La traduction française introduit cependant la comparaison par le verbe « être » ; la phrase n'étant plus nominale, ceci atténue le manque ontologique mis en avant dans l'original. Quelle est cette « fable » (eng. « *a fable* », dont l'article est indéfini et pourtant précis, produisant un effet de conte) dont il est question ? Nous pourrions penser à la quête du Graal : selon Lydia Cooper,

> [l]es motifs de la Terre vaine, du Roi Pêcheur mourant et du baume de guérison potentiellement inaccessible dans la coupe du Christ fournissent des métaphores particulièrement appropriées à travers

[358] Eric Pudney, « Christianity and Cormac McCarthy's *The Road* », *art. cit.*, p. 300.

> lesquelles *La route* examine les peurs apocalyptiques omniprésentes afin d'explorer si et comment le projet humain peut être préservé.[359]

Il peut néanmoins s'agir d'une expression autoréflexive désignant *la fable* (qui signifie, selon l'étymologie latine remontant à *fabula* et à *fari,* c'est-à-dire le fait de parler en inventant) qu'est *La route* lui-même. Le roman serait à ce moment-là *conscient de lui-même*. Ce même rêve, synecdoque du roman, revient à la fin :

> Il s'était réveillé dans l'obscurité en toussant doucement. Il écoutait. Le petit était assis près du feu, enveloppé dans une couverture, et l'observait. Il écoutait. Le bruit des gouttes. Une lumière de plus en plus faible. D'anciens rêves qui empiétaient sur le monde à l'état de veille. Le bruit des gouttes c'était dans la grotte. La lumière c'était une bougie que le petit portait dans un baguier de cuivre martelé. La cire s'égouttait sur les pierres. Les empreintes des créatures inconnues dans le lœss nécrosé. Dans ce couloir froid ils avaient atteint le point de non-retour qui depuis le commencement ne se mesurait qu'à la lumière qu'ils portaient avec eux. (LR, 247)

En effet, la scène est analogue à celle par laquelle commence le roman : le père et le fils se réveillent dans l'obscurité, enveloppés dans leurs couvertures, et observent le monde en train de s'éteindre. En ce sens, leur voie n'est pas un dévoilement – autrement dit, une traversée des voiles –, mais une plongée dans la grisaille et les ténèbres qui s'assombrissent au fur et à mesure qu'ils avancent. Puisque la vision ne leur permet pas d'appréhender le monde, ils écoutent. Si l'imparfait est employé dans l'incipit pour décrire la routine journalière des personnages, ce passage-ci décrit un moment et un lieu précis ; or, le bruit des gouttes qu'ils entendent à répétition se trouve rattaché non à la réalité extérieure, mais à celle de la grotte : « c'était dans la grotte » veut dire que nous sommes encore dans ce vieux rêve qui, dès le début, empiète « sur le monde à l'état de veille ». La scène, racontée dans les premières pages du roman de façon allégorique, se trouve ici expliquée : la lueur de la lanterne, qui miroite sur les parois de la grotte, est une bougie que tient l'enfant, symbole de la lumière qu'ils portent avec eux et *en eux*. Ce n'est pas seulement un moyen de déterminer si les personnes rencontrées sont des méchants ou des gentils, mais aussi un indicateur de leur progression : atteignent-ils le point de non-retour lorsque la lumière s'éteint ? Cette antithèse suggère-t-elle que le père et le fils doivent avancer, s'enfoncer davantage dans les ténèbres précisément parce qu'ils portent la lumière ?

Si nous pouvons qualifier de mystique le motif qui relie les personnages de McCarthy aux pèlerins des autres fables chrétiennes, telles que *Le voyage du pèlerin*, c'est parce que le but du parcours est également représenté par la lumière, symbole d'une régénération possible. Or dans *La route* il n'y a pas d'espoir d'union mystique ; il n'y a pas non plus d'issue de cette bête de granit métaphorique qui rappelle la baleine de Jonas. Si le sacré survit, c'est par la voie négative, c'est-à-dire en tant que *l'opposé du monde actuel*.

[359] Lydia R. Cooper, « Cormac McCarthy's "The Road" as Apocalyptic Grail Narrative », *art. cit., p.* 174. Ma trad.

À l'instar de l'Amérique que le père et le fils traversent, la caverne de l'incipit est marquée par l'isotopie du noir et à peine décrite. La narration est flottante et fragmentaire, les phrases nominales étant souvent tronquées ou commençant par un gérondif : « [d]e profondes cannelures de pierre où l'eau tombait goutte à goutte et chantait. Marquant dans le silence les minutes de la terre […] » (LR, 9). Que sont ces « minutes de la terre »? Il ne peut s'agir de *chronos,* temps linéaire s'étant terminé au moment de l'effondrement, mais d'une forme d'éternité infernale qui, dans le contexte postapocalyptique, n'est ni le temps des origines ni la force du devenir, mais une condamnation: « les minutes », « les heures », « les jours » et « les années » sont accumulés et exprimés par l'asyndète, sans pour autant être inscrits dans un calendrier, donc signifiants.

La mort, symbolisée par la créature de la caverne, guette les personnages, sans pourtant leur faire face – ce qui leur est refusé également par Dieu Lui-même – jusqu'à la fin du roman. Elle gémit puis s'éloigne, les condamnant non à la mort, mais aux ténèbres et à la solitude sans fin. Le rêve est ici pourvu d'une fonction apocalyptique, au sens où il *révèle* la réalité des personnages : ils sont littéralement des *êtres-vers-la-mort*, leur existence s'étendant entre l'obscurité qui les « emprisonne dans son linceul » (LR, 15) et la lumière, entre le couchant symbolisant la mort et le lever du soleil, dont le monde demeure privé. Or, rappelle Kostas Axelos, « être obsédé par la marche vers la mort signifie reculer devant l'itinéraire de la vie »[360].

3.1.2 Pèlerins ou vagabonds?

La traduction française du roman de McCarthy met en évidence la polysémie du substantif anglais « *pilgrims* », par lesquels sont décrits les personnages. Dans un passage, ils sont présentés comme « déchaux jusqu'au dernier comme des pèlerins d'un ordre inférieur, car toutes leurs chaussures avaient été depuis longtemps volées » (LR, 28). Ailleurs, ils sont des « coquilles sans foi » (LR, 31), « voûtés et encapuchonnés et frissonnant dans leurs guenilles comme des moines mendiants partis quémander leur pitance » (LR, 115). En guenilles, sans chaussures, sans nom et portant une capuche pour cacher leur visage, en quel sens l'homme et son fils sont-ils pèlerins[361]? Qu'est-ce qui les distingue de simples vagabonds?

> Dans les premières années les routes étaient peuplées de fugitifs disparaissant sous leurs habits. Portant des masques et des lunettes de plongée, en guenilles, assis au bord de la route comme des aéronautes en détresse. Leurs brouettes encombrées de tout un bric-à-brac. Remorquant des charrettes ou des caddies.

[360] Kostas Axelos, *Ce questionnement,* Paris, Minuit, 2001, p. 71.

[361] Selon John G. Cawelti, McCarthy développe le *mythos du pèlerinage* à travers son œuvre. Voir « Cormac McCarthy: Restless Seekers - Contemporary Southern Literature », *Contemporary Literary Criticism*, (éd.) Janet Witalec, Vol. 167, Gale Cengage, 2003. Cité par Markus Wierschem, *An American Apocalypse*, ch. « An Apocalyptic Journey: Revelation, Conversion and the Different Ends of *The Road* », East Lansing, Michigan State University Press, 2024.

> Leurs yeux luisant dans leurs crânes. Coquilles sans foi de créatures marchant en titubant sur les levées le long des marais tels des vagabonds sur une terre en délire. (LR, 31)

Le style demeure marqué par l'anacoluthe. L'image « des aéronautes en détresse » met en évidence le caractère paradoxalement extraterrestre d'un monde qui n'est plus monde, car le temps et l'espace y sont homogènes, dépourvus de lieu existentiel (*chôra*), donc également de parole[362]. Non seulement les hommes sont étrangers sur Terre – autrement dit, pèlerins – mais la Terre elle-même est devenue étrangère, « en délire », au point d'être décrite comme une autre planète. En français, le mot « vagabonds » est employé comme synonyme de « fugitifs », tandis que dans l'original McCarthy emploie expressément le mot « *pilgrims* » : celui-ci ne renvoie pas, dans cette acception, au *droit chemin*, mais à l'errance. Les deux termes paraissent interchangeables, ce qui renforce le manque de repères. Cependant, si dans l'œuvre de l'écrivain américain l'exil est un état auquel la société condamne l'individu, le pèlerin essaie de *faire sens* à travers son expérience et à partir des fragments épars du monde; le nomade, quant à lui, apparaît comme une figure de résistance qui habite le monde selon un mode *autre* de celui imposé par le capitalisme[363].

> Sur les routes là-bas les fugitifs s'écroulaient et tombaient et mouraient et la terre glauque sous son linceul suivait tant bien que mal son chemin de l'autre côté du soleil et s'en retournait aussi vierge de toute trace et tout aussi ignorée que la trajectoire de n'importe quelle planète sœur innommée dans le noir immémorial. (LR, 162)

Si les protagonistes du roman se désignent comme « gentils », ils font partie des fugitifs dont la destinée est de continuer à errer sur la Terre jusqu'à leur chute, décrite par trois synonymes : s'écrouler, tomber et mourir. Même lorsque l'enfant chuchote le nom de son père à l'oreille au moment de sa mort, le nom de ce dernier n'est pas révélé aux lecteurs (LR, 248). Le seul nom dévoilé dans le roman, à savoir Élie, s'avère faux (LR, 154). Sans nom, impossible de *faire trace* : la trajectoire de la Terre, elle aussi, est relativisée, ignorée comme celle de « n'importe quelle planète sœur innommée ». Si *avoir lieu* est nécessaire pour *avoir nom*, le « noir immémorial » rend la chose aussi impossible pour la planète que pour l'homme. Une des questions qui hante les personnages de *La route* est donc la suivante : qu'est-ce qui définit notre humanité ? Peut-on encore *faire monde* s'il n'y a plus « d'hommes du Verbe [ang. *godspoke men*] »? Ils sont partis et m'ont laissé seul. Ils ont emporté le monde avec eux » (LR, 35). Selon Adeline Johns-Putra,

> [l]e fait que le monde lui-même ait disparu avec les « hommes du Verbe » souligne à quel point la qualité d'être humain [ang. *humane*] – plutôt que simplement humain [ang. *human*] – est ce qui définit le monde aujourd'hui éteint. Si l'humanité, dans les deux sens du terme, est la marque de fabrique du passé pastoral

[362] Pour Pierre Ouellet, la parole est précisément l'expression du lieu. Voir *L'esprit migrateur*, *op. cit.*, p. 38-39.

[363] Ces figures traversent l'œuvre de McCarthy. Voir Lydia R. Cooper, *A complexity theory of literature*, ch. « Pilgrims: the making and the unmaking of the world in the Border Trilogy », Manchester, Manchester University Press, 2021.

> perdu dans *La route*, alors ce n'est pas simplement un manque de vie mais un manque d'humanité même là où il y a de la vie qui provoque le cauchemar actuel du roman.[364]

Paradoxalement donc, même si l'humain se trouve au centre de la narration qui adopte clairement un point de vue d'homme blanc, occidental et chrétien, l'humanité en est quasiment absente ; en d'autres mots, si la civilisation est bien présente, la société n'est, pour ainsi dire, pas civilisée. Pour ne pas succomber à cette déchéance et tomber dans l'antihumain, le père et le fils se promettent de garder la foi, de rester fidèles : « [s]i tu manques aux petites promesses tu manqueras aux grandes » (LR, 37), rappelle l'un à l'autre[365]. Se disant « gentils », par opposition aux « méchants », ils établissent un code à partir duquel Eric Wielenberg établit une liste de « six commandements »: ne pas manger d'autres gens ; ne pas voler ; ne pas mentir ; tenir ses promesses ; aider les autres ; ne jamais lâcher[366]. Le père pourtant ne respecte pas toujours ce code : il n'aide pas un petit garçon dans un état misérable, malgré l'insistance de son fils (LR, 50), et demande à celui qui leur a volé leur chariot de se mettre nu, en le condamnant par là même à la mort (LR, 229). Seul le fils, innocence incarnée, est ce qui le sépare de la mort et des « méchants ». Lorsqu'ils font face à l'un de ces derniers dans le bois, la conversation tourne tout d'abord autour des munitions et de la nourriture. Les répliques sont courtes et le rythme syncopé. À un moment, le « méchant » empoigne le petit le couteau à la main, ce qui déclenche une bagarre. L'homme finit par le tuer avec l'une des balles du pistolet. Le petit est « couvert de sang et muet comme une pierre » (LR, 64). Ils fuient le reste du gang, sans échanger aucune parole, « ce qui [n'est] que plus sinistre » (LP, 65). « On est encore les gentils ? » (LR, 73), demande le fils. Dans le contexte de la fragmentation du sens, le « code » apparaît comme le fruit d'une rupture qui existait bien avant l'effondrement : la séparation entre « nous » et « eux », par la mise à l'écart de l'autre, permet de construire l'image de soi en opposition à une altérité perçue comme dangereuse. Rencontrer les « méchants » apparaît non comme une façon de s'ouvrir à l'autre, mais de confirmer ses convictions, de les rigidifier. En réalité, le père et le fils ne savent plus se reconnaître : « nez à nez avec leur propre reflet dans une glace et [le père] faillit lever le revolver. C'est nous, Papa, souffla le petit. C'est nous » (LR, 120).

Contrairement au pèlerinage, où les individus rencontrés forment une communauté grâce au même chemin et au même but qu'ils partagent, dans le monde inhospitalier de *La route* l'humanité est fragmentée, *l'autre* étant un îlot sans attaches ni lien aux autres, à l'exception des groupes des « méchants », soudés seulement par le principe de survie des plus forts au détriment du reste. McCarthy mesure ainsi les conséquences du survivalisme et de la méritocratie telle qu'exacerbée par le néolibéralisme actuel. Seule la famille que

[364] Adeline Johns-Putra, « "My job is to take care of you" », *art. cit.*, p. 530.

[365] Cette phrase est une réécriture du passage suivant des Évangiles : « [c]elui qui est fidèle dans les moindres choses l'est aussi dans les grandes, et celui qui est injuste dans les moindres choses l'est aussi dans les grandes » (Luc 16, 10).

[366] Eric J. Wielenberg, « God, Morality and Meaning », *The Cormac McCarthy Journal*, 2010, 8.1, p. 5.

rencontre le fils à la fin du roman est jugée comme appartenant aux « gentils », car disant « porter le feu » (LR, 250). Réapparaît ainsi également la figure maternelle, seule féminité dans le roman, *autre que la mort,* qui annonce la possibilité de régénération ; la femme de la famille, voyant le garçon, « l'entour[e] de ses bras et le serr[e] contre elle » (*ibid.*). Elle lui parle « quelquefois de Dieu » (LR, 252). L'enfant, lui, essaie de parler à Dieu, mais il ne réussit qu'à « parler à son père » (*ibid.*) à qui il avait promis, sur le lit de sa mort, de ne jamais l'oublier. Il y a donc une assimilation, naturelle pour l'esprit de l'enfant, entre Dieu et son père. Comme lui explique la femme, « le souffle de Dieu [est] le souffle de son père, bien qu'il passe d'une créature humaine à une autre au fil des temps éternels » (*ibid.*). La mort du père, qui met momentanément fin à la marche du fils, permet à ce dernier de prendre conscience de l'accompagnement divin. Qui plus est, étant donné que le père considère son enfant comme « la parole de Dieu (LR, 11), nous pourrions aller jusqu'à dire que la Trinité chrétienne se trouve au centre de la narration. En effet, celle-ci ne met-elle pas en scène le Père, le Fils et le Saint Esprit (ce dernier se manifestant par le feu) qui traversent l'Amérique ?

Cette image, empreinte de sacré, trouve son envers dans la figure d'un fugitif nommé Élie, qui marche seul sur la route, survivant de façon miraculeuse à l'effondrement. Cette rencontre de l'autre, au sens lévinassien du terme – la nudité du visage de ce vagabond à moitié vivant errant seul sur les routes interpellant les personnages en tant qu'*une question* qu'ils doivent se poser –, est également la plus énigmatique du roman. Il est une petite silhouette au loin, « voûtée et traînant les pieds » (LR, 145). Le vieillard n'étant pas « de ces gens qui regardent en arrière » (*ibid.*), le père et le fils le dépassent. Pris tout d'abord pour des voleurs, ils doivent expliquer qu'ils ne lui veulent pas de mal. « Vous êtes quoi ? » (LR, 146), leur demande-t-il. La question de l'identité des personnages reste sans réponse, car ils n'ont aucun moyen de la définir. Ils restent cois. Ils ne peuvent effectivement pas se qualifier de « gentils », car le vieillard ignore l'existence de leur « code » et, par ailleurs, il n'appartient pas aux « méchants » : cela rend toute définition par opposition impossible. Alors que l'homme est méfiant, le petit répète à plusieurs reprises que l'étranger en guenilles a peu, exprimant ainsi son désir de lui offrir à manger. Il finit par convaincre son père qui « [baisse] les yeux sur le vieillard. Il s'était peut-être métamorphosé en Dieu [pense-t-il], et eux en arbres » (LR, 147). À la lumière de cette comparaison, nous pouvons dire que le vagabond devient à ce moment-là pour l'homme un autre pèlerin, un *pauperibus Christi*, à savoir un pauvre qui, en ce bas monde, est une image du Christ. Entre l'innocence que représente son fils et la pauvreté qu'incarne le vieillard, le père ne peut pas échapper à son devoir moral, au code des « gentils ». Il accorde à l'étranger de la nourriture et lui permet de rester avec eux la nuit, le temps qu'ils repartent. « Combien de temps êtes-vous sur la route ? », lui demande-t-il, à quoi l'autre répond : « J'ai toujours été sur la route. On ne peut pas rester au même endroit » (LR, 151).

Est-il vagabond ou pèlerin ? Comment se nourrit-il ? En quoi croit-il ? Est-il prophète, comme l'indique son nom : une voix qui crie dans le désert pour préparer la voie[367] ? Ces questions demeurent sans réponse.

Il s'agit du seul personnage du roman de McCarthy qui porte un nom : il dit s'appeler Élie (LR, 150), nom qui se traduit en hébreu (אֵלִיָּהוּ, *ēliyahū*) par « mon Dieu est Celui qui est ». Pour Wielenberg et pour nombre de critiques, c'est une référence de McCarthy à la figure du prophète Élie qui, selon la tradition talmudique, après avoir été enlevé par Dieu dans un char de feu (2 Rois, 1-15), demeure vivant : il erre à travers le monde *tel un vagabond,* en portant de l'aide aux personnes en détresse et en accomplissant de nouveaux miracles[368]. Non seulement il est une figure d'étranger qui, prenant différents visages, demeure présent, mais il est également chargé d'annoncer la Fin des Temps ; sa réapparition sur Terre précéderait celle du Messie, raison pour laquelle, dans l'interprétation chrétienne, il apparaît avec Moïse à la transfiguration de Jésus sur le mont Tabor dans le Nouveau Testament (Mt 17, 1-9). Cependant, le vagabond de *La route* affirme avoir « terminé avec tout ça » (LR, 154). « Peut-être qu'il croit en Dieu [demande le fils]. Je ne sais pas en quoi il croit [lui répond le père] » (LR, 156). Il savait néanmoins « que ça allait arriver » (LR, 151), à l'instar d'Élie qui avait prédit la période de sécheresse (1 Rois 17, 1). La comparaison s'arrête là : le prophète biblique est un zélé de Dieu, le seul resté parmi les prophètes, à qui les infidèles cherchent à ôter la vie (1 Rois 19, 10) ; Dieu promet de l'envoyer avant le Jour du Jugement (Malachie 4, 5)[369]. Les ressemblances avec les passages bibliques sont frappantes ; pourtant, le personnage d'Élie dans *La route* est plutôt un *prophète à l'envers,* incarnant davantage le nihilisme que l'espoir et la fidélité. En effet, il a remplacé la foi en Dieu par le Néant ; il n'appelle pas à revenir à la Loi, mais affirme que cette dernière n'existe plus[370]. « Il n'y a pas de Dieu et nous sommes ses prophètes » (LR, 152), dit-t-il, suggérant par là même que dans ce monde effondré ne reste que le vide strié des reliques du sacré, et des questions pour l'habiter.

Eric Pudney compare cependant le vagabond à une autre figure biblique, à savoir Éli, l'un des derniers Juges d'Israël que nous retrouvons dans le Premier Livre de Samuel. À l'instar du vieillard dans *La route,* le prêtre Éli est un nonagénaire à la vue affaiblie (1 Samuel 4, 15). Contrairement au prophète Élie, qui combat les prophètes de Baal, Éli est présenté comme responsable du mépris que portent ses fils envers Dieu car, en étant conscient, il ne les reprend pas (1 Samuel 3, 13) ; de ce fait, nous pouvons voir le personnage de *La*

[367] Je fais ici référence aux deux passages de la Bible qui se font écho : Es 40, 3 et Mt 3, 3.

[368] En effet, une place lui est réservée lors du repas du Seder par lequel commence la fête juive de Pessah, et nous retrouvons également son siège dans certaines synagogues.

[369] Erik J. Wielenberg, « God, Morality, and Meaning in Cormac McCarthy's *The Road* », *art. cit*., p. 3.

[370] Tarnowski, se référant à Max Scheler, soutient qu'il est impossible de n'avoir aucune foi dans la sphère de l'Absolu ; nous ne pouvons que remplacer ce dernier par le Néant dissimulé sous la pensée relativiste. Voir Karol Tarnowski, *Pragnienie metafizyczne*, *op. cit.,* p. 58.

route du point de vue éthique, comme complice de l'effondrement du monde, car il savait que cela allait arriver, et il n'a pas agi. Comme le souligne Pudney[371], le choix entre les deux figures bibliques a un impact sur la façon dont nous voyons les protagonistes du roman : si le vagabond est comparé à Éli, sa présence renforce alors l'image de la Trinité soulignée plus haut, le fils ayant le statut du prophète des « gentils » à l'instar de Samuel dont s'occupait le Juge d'Israël ; s'il incarne cependant le prophète Élie, sa fonction peut bien consister à dénoncer l'idolâtrie du père qui essaie de convaincre l'autre que son fils est « un dieu » (LR, 154)[372]. En effet, quand le vieillard a vu le garçon pour la première fois, il a cru qu'il était mort. Pourtant, alors que l'homme avance que son fils pourrait être un ange, Élie rétorque qu'il ne savait pas « ce qu'il était. [Il] ne pensai[t] jamais revoir d'enfant » (*ibid.*). Il refuse donc l'interprétation du père car, selon lui, « [l]à où les hommes ne peuvent pas vivre les dieux ne s'en tirent pas mieux. [Alors] se trouver sur la route avec le dernier dieu serait quelque chose de terrible […]. Les choses iront mieux quand il n'y aura plus personne » (LR, 154-155). En d'autres mots, celui qui est condamné à la survie ne peut pas se consacrer à inventer une mythologie ; si celle-ci s'avérait réelle, l'être humain serait écrasé par l'omniscience divine, par le fait de connaître la cause de l'effondrement, de la fin et du salut, alors il « vaut mieux être seul » (LR, 155). Partant, s'il n'y a plus personne, il n'y a plus de récits, plus de monde et donc plus de Dieu. C'est la raison pour laquelle, lorsque le père et le fils se demandent s'ils sont les derniers survivants, Élie répond : « [ça] ne ferait aucune différence. Quand on meurt c'est comme si tout le monde mourait aussi » (LR, 152).

Dieu est au cœur de *La route.* Or, selon Stefan Skrimshire, c'est « une présence impossible, celle dont le Nom est invoqué (par le père et par la femme à la fin) mais dont l'existence même impliquerait plus de problèmes que de solutions »[373]. Seul l'humain peut être tenu responsable de l'effondrement, celui-ci étant considéré comme une conséquence de son activité et non de quelque intervention divine : c'est aux humains que revient donc la responsabilité de rendre ce territoire postapocalyptique à nouveau habitable.

Lors d'un échange, le père et le fils demandent au vagabond de leur dire « ce que le monde est devenu » (LR, 149). L'utilisation du passé ici souligne que le monde n'est plus en devenir, mais qu'il est déjà figé. Cette question, vite écartée, révèle le statut ambigu du vieillard qui, aux allures d'un prophète errant, préfère être « n'importe qui » (LR, 154) pour que personne ne connaisse son identité, et qui prétend n'avoir rien à dire, car « par les temps qui courent moins on en dit mieux ça vaut » (*ibid.*) : en effet, « [s]'il était arrivé

[371] Eric Pudney, « Christianity and Cormac McCarthy's *The Road* », *art. cit.*, p. 306.

[372] *Ibid*., p. 307. Pudney cite ici l'idée de Graulund, soulignant que le fils est *un* dieu, et non *le* Dieu. Voir Rune Graulund, « Fulcrums and Borderlands: A Desert Reading of Cormac McCarthy's *The Road* », *Orbis Litterarum 65*, no. 1 (2010), p. 57–78.

[373] Stefan Skrimshire, « "There is no God and we are his prophets" », *art. cit.*, p. 7.

quelque chose et qu'on soit des survivants et qu'on se soit croisés sur la route alors il y aurait quelque chose à dire. Mais ce n'est pas le cas. Alors il n'y a rien à dire » (LR, 154). C'est une affirmation pour le moins paradoxale, car l'effondrement, pour lequel le vagabond a refusé de faire des préparatifs (LR, 151), est bien arrivé, et tous les trois sont bien des survivants errant sur les routes de la Terre en délire. Or, contrairement au père qui raconte à son fils des histoires du passé et qui espère un meilleur avenir, le vieillard adopte la position de Wittgenstein, selon lequel « ce dont on ne peut parler, il faut le taire »[374]. Peut-il, dans ce cas-ci, être considéré comme prophète ? Qu'est-ce qui le garde en vie ou, pour poser la question différemment, pour quelle raison vit-il, s'il ne reste plus rien ? Inventant des histoires et refusant d'en dire davantage, souhaitant être mort mais ne pas mourir, il est un point d'interrogation, un « quoi » : une figure de l'ambigu et du paradoxe, coincée dans ce purgatoire qu'est le monde postapocalyptique.

Élie condense en lui et incarne tous les éléments du roman de McCarthy : partant, en tant que question posée au père et au fils, il joue le rôle d'un miroir brisé dans lequel ils ne voient rien d'autre qu'eux-mêmes, errant à travers le monde, leur *droit chemin* les menant vers la mort, et leur récit, parsemé d'invocations de Dieu, essayant d'instaurer une verticalité. Or Élie, qui a terminé avec « tout ça », remet en question leur narration et partage avec eux ses constats nihilistes : « [q]uand on sera tous enfin partis alors il n'y aura plus personne ici que la mort et ses jours à elle aussi seront comptés. Elle sera par ici sur la route sans avoir rien à faire et personne à qui le faire. Elle dira : Où sont-ils tous partis ? Et c'est comme ça que ça se passera » (LR, 155).

Pour que la mort ait un sens, il faut néanmoins qu'elle s'inscrive dans le temps, qu'elle soit un itinéraire, une *peregrinatio*. Le plus grand défi que relève *La route* est alors de créer du sens là où autrement il n'y en aurait pas : c'est par la voie du langage même, donc du symbolique, que l'itinéraire narré est signifiant, alors que sans les références aux grands paradigmes de l'Occident, tels que le pèlerinage chrétien, il ne serait qu'un enchaînement de signifiants produits dans le vide du désespoir et de l'attente infinie. Il arrive, au fur et à mesure de la narration, quelque chose de particulier : tandis que le monde est mourant, à l'instar de celui de l'aveugle « quand il vient de perdre la vue, quand toute chose de ce monde s'efface lentement de la mémoire » (LR, 22), cet effacement est accompagné par un accroissement de sens, *donc de sacré*. Ce double mouvement pourvoit le roman de McCarthy d'une rare intensité métaphysique qui, de plus, demeure véritablement polyphonique et ouverte. En effet, les oppositions ne se réduisent pas, mais existent *en tant que telles* dans une tension constante : la vision humaine demeure centrale dans un monde déshumanisé; les

[374] Cet aphorisme se trouve dans le *Tractatus Logico-philosophicus* [1921] de Wittgenstein.

personnages sont mis en route et survivent par la foi *en même temps* qu'ils désirent la mort ; il n'y a plus rien à raconter, et pourtant, les dialogues, les rêves et les histoires continuent à imprégner la réalité du sens.

Tout ceci converge dans le personnage contradictoire qu'est Élie. Lorsqu'il repart, il est comparé à « ces colporteurs des contes d'autrefois, noir et voûté et maigre comme une araignée et prêt à disparaître à jamais » (LR, 156). Il incarne donc bien une histoire *autre* que celle que se racontent le père et le fils : seul à n'être ni « méchant » ni « gentil », ni pèlerin ni tout à fait vagabond, il est un provocateur sarcastique, se présentant comme *l'envers* du même, situé à l'opposé de ce en quoi ils croient. Refusant de croire en Dieu ou en quoi que ce soit, il ne se dirige nulle part ; son parcours, contrairement à celui des personnages, n'est pas un progrès, car sa parole, comme celle des prophètes bibliques, est circulaire, c'est-à-dire ne prédisant pas les choses *à venir*, mais annonçant la fin et appelant à *revenir*… mais à quoi ? « La prophétie répond à la nostalgie d'une connaissance ; mais non de la connaissance du lendemain : de celle de Dieu », écrit André Néher, soulignant plus loin que le prophète n'est pas l'organe (de la parole) du Dieu qui se révèle, mais du Dieu qui se cache[375]. Étant donné que, dans le monde de *La route*, la fin est déjà arrivée et qu'aucun retour ne semble possible, la rencontre avec Élie a dans la narration la valeur d'une parabole qui déjoue la logique habituelle, à savoir celle qui divise les humains en gentils et en méchants. En ce sens, bien qu'il soit un *prophète à l'envers* ayant perdu la foi, il continue à parler de Dieu en parlant précisément de Son Absence[376].

3.1.3 Entropie du monde

Le roman de McCarthy est traversé par une tentative de comprendre « où on est ». Comment connaître sa position, par rapport à quoi se repérer, lorsqu'il n'y a plus de structures de sens? L'obscurité dans laquelle est plongé le monde est impénétrable, affectant tous les sens : c'est « [u]n noir à se crever le tympan à force d'écouter » (LR, 20). Lorsque le père se réveille, ne pouvant ni voir ni entendre, son corps s'efforce à trouver un équilibre. Il peut à peine marcher dans ce néant, essayant de ne pas tomber. Dans ce qu'il qualifie de « vieille histoire », il s'agit de trouver « la station verticale » (*ibid.*). La question qui se pose est la suivante : « [v]erticale par rapport à quoi ? Une chose sans nom dans la nuit, filon ou matrice. Dont ils étaient lui et les étoiles un satellite commun. Comme le grand pendule dans sa rotonde transcrivant tout au long du jour les mouvements de l'univers dont on peut dire qu'il ne sait rien et qu'il doit connaître pourtant (*ibid.*).

[375] André Néher, *Prophètes et prophéties : L'essence du prophétisme*, Paris, Payot, 1995, p. 15 et p. 349. Cité dans mon article « Le *midrash* et le *machal* dans les chansons de Bob Dylan », *Postures,* Dossier « De la création par le verbe à la mort de Dieu : Littérature et spiritualité », no. 39, 2024.

[376] Ceci est la voie de la théologie apophatique, représentée autre autre par Maître Eckhart, qui considère que le discours religieux ne peut désigner que ce que Dieu – en tant que *Deus absconditus,* à savoir le Dieu caché – n'est pas.

Là où il n'y a plus de chronologie, seul subsiste le *kairos*, compris en tant que moment opportun pour mourir ainsi que chance inexplicable et improbable qui, comme dans un conte, rend possible leur avancée. La route, telle que conçue par l'homme, ne dépend en effet pas de lui-même, mais d'une force mystérieuse et inexplicable qui le dépasse, qu'il nomme parfois Dieu, parfois « chance »[377]. Il doit bien y avoir une chose « sans nom dans la nuit », un sens sous-jacent, un centre, un *axis mundi*, un point de référence qui permettrait de nommer, de mesurer, de cheminer. McCarthy file ici la métaphore cosmique et compare les personnages à un satellite qui ne flotte pas sans but dans l'espace, mais demeure relié à ce « quelque chose » d'innommable par un lien invisible. Sans cela, il n'y aurait pas de référent, donc ni de verticalité ni de reliques. Le paradoxe de *La route* est que le monde semble absolument profane, et pourtant le sacré y persiste, notamment dans le langage. Bien que l'on puisse dire que la binarité associée à l'Occident s'ouvre à *autre chose*, à une spiritualité présocratique et élémentaire, il est important de souligner que selon la vision chrétienne le sacré, bien qu'opposé au profane, s'enchevêtre avec ce dernier[378]. Il serait donc erroné de dire que *La route* est un désert postapocalyptique dans lequel il ne reste plus rien de signifiant ; sans Dieu et sans humanité, paraissant vide, le monde est néanmoins saturé par le vocabulaire chrétien ainsi que par d'autres codes, structures de sens qui jadis régissaient la société. La verticalité hante le père et le fils. Par conséquent, il y a bien un rythme, mesuré par « le grand pendule », qui à la fois le condamne à la trajectoire de l'Occident, à savoir à ressasser sans fin les mêmes récits, et pourvoit en même temps leur marche de sens, de cohérence.

> À la première lueur grise il se leva et laissa le petit dormir et alla sur la route et s'accroupit, scrutant le pays vers le sud. Nu, silencieux, impie. Il pensait qu'on devait être en octobre mais il n'en était pas certain. Il y avait des années qu'il ne tenait plus de calendrier. Ils allaient vers le sud. Il n'y aurait pas moyen de survire un autre hiver par ici. (TR 10)

Les phrases tronquées ou nominales, ainsi que la tmèse, forment un langage qui tente de saisir le sens qui s'est évaporé et de décrire un monde qui, après l'effondrement, échappe à la vision. Ce qui reste, c'est la survie, un enchaînement d'actions routinières exprimé par la polysyndète qui alterne avec l'asyndète. Tout ceci s'inscrit dans un paysage décrit par trois adjectifs, l'accent étant mis sur le troisième. Dans la version originale, il s'agit de « *godless* », qui incarne linguistiquement un monde sans Dieu : soit celui dont il a été chassé, soit celui dont Il s'est retiré volontairement[379]. Dans la version française, il a été traduit par « impie »,

---

[377] En ce sens, nous pourrions comparer la posture des personnages du roman de McCarthy à la foi comprise comme *emuna*, à savoir confiance. Comme l'écrit Karol Tarnowski, *emuna* est « *une façon d'être* fondamentale pour le peuple élu, immergé dans la bienveillance divine ». Voir *Pragnienie metafizyczne*, *op. cit.,* p. 329. L'auteur souligne.

[378] Mentionnons également que la Trinité chrétienne, que nous avons identifiée plus tôt par le père, le fils ainsi que le feu qu'ils portent, permet précisément de sortir de la binarité qui fige le sens et rend ainsi possible le mouvement.

[379] Tandis que la première possibilité implique que l'humain ait chassé Dieu du monde à l'aide, par exemple, de la *technè* ou du capitalisme, se condamnant ainsi lui-même à l'exil, la seconde fait écho au mythe de la Kabbale lurianique, à savoir le *Tsim-tsoum.* À ce propos, voir Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la kabbale*, Paris, Éditions Assouline 2002.

insistant plutôt sur l'insuffisance de foi, de piété. Ce manque par lequel est défini le monde dans les deux cas rend en même temps possibles la liberté et la responsabilité humaine, qui consiste à *créer* (« ποίησις », à savoir *« poiēsis »* renvoyant en grec ancien précisément à la fabrication) du sens.

Si le Sud, cet *ailleurs* rêvé, est habituellement associé au soleil, les rayons ne pénètrent pourtant jamais le territoire désolé et lugubre, cet *ici* auquel sont condamnés les personnages. « Le morne soleil [reste] invisible sur sa trajectoire de l'autre côté des ténèbres » (LR, 19). La route passe « à travers un brûlis complètement noir » (LR, 13), bordée « des troncs d'arbre carbonisés amputés de leurs branches » (*ibid.*). Les cendres remplissent les airs et les feux qui ne s'éteignent jamais consument les champs et les habitations ; les poteaux électriques tombent sous les bourrasques du vent, les fils électriques déchirés ne servant plus à rien, si ce n'est qu'à rappeler le triste sort d'une civilisation anéantie. Les mots qui décrivent le froid et la noirceur ambiante, parsemée de feux, se répétant au fil de la narration, sont opposés à cet *ailleurs*, à l'eau de la mer.

La seule façon de savoir « où on est » sur cette terre « en délire » (LR, 31) est la carte déchirée: les frontières de jadis n'ont cependant plus de prise sur ce territoire dépourvu de frontières et d'indices. Restent encore les routes (LR, 44) sur lesquelles marcher : mais dans quelle direction, et quelle en serait *le sens*?

> La carte routière maintenant en lambeaux, une carte de compagnie pétrolière, tenait autrefois avec du scotch mais à présent, ce n'était plus que des feuillets numérotés à la craie dans les coins pour en faciliter l'assemblage. Il tria les pages molles et étala celle qui correspondait à l'endroit où ils se trouvaient.
> On traverse un pont ici. Ç'a l'air d'être à une dizaine de kilomètres. Ça c'est le torrent. Il va vers l'est. Nous on suit cette route-ci le long du versant est des montagnes. Ça c'est nos routes, les lignes noires sur la carte. (*ibid.*)

La carte fonctionnait au Moyen Âge comme un véritable récit[380]. Si, par analogie, *Le guide du pèlerin* d'Aimeric Picaud et *La route* de Cormac McCarthy peuvent être lus tous les deux comme des cartes, dans le second cas la carte est « en lambeaux », tout comme le monde qu'elle représente, les lieux traversés étant dépourvus de noms. Les États n'existent plus. « Il faut qu'on continue d'avancer », dit le père au fils (LR, 43). Or, comment avancer, si la carte est brisée telles les Tables de la Loi sur le mont Sinaï (Exode 32, 19) ? La route éponyme correspond-elle au *droit chemin* qui mène à la destination, ou est-elle formée de plusieurs routes que les personnages empruntent en assemblant « des feuillets numérotés à la craie » ?

Pour Normand Doiron, la mission « des héros du déplacement », tels qu'Ulysse, est de faire communiquer « le monstrueux, le divin et l'humain » : traverser veut ainsi dire à la fois relier et séparer, poser des bornes,

[380] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes,* trad. Sophie Renaut, Zones Sensibles, 2011, p. 26.

établir des distances *et* des relations afin que le monde ne retourne pas au chaos[381]. Bien que l'ordre ne régisse plus le monde de *La route*, la mission des personnages est de rendre les « lignes noires sur la carte » *signifiantes* et le territoire qu'elles délimitent habitable grâce aux repères qu'ils posent lors de leur avancée.

> La carte fonctionne comme un symbole important de la foi de l'homme. Cela n'a que peu d'utilité pratique, puisque l'homme n'a aucune raison de se diriger vers une destination précise : partout est également dévasté. Malgré cela, la fonction de la carte est de montrer à l'homme et à son fils où ils vont et comment y arriver. Le caractère central de la question de se repérer et de trouver le bon chemin est indiqué par le titre du roman. Trouver un chemin est aussi une métaphore récurrente dans la Bible. Par exemple, on le trouve dans les Psaumes 16:11, ainsi que dans Proverbes 2:19. Dieu montre aux hommes le bon chemin, celui qui mène à la justice ou au salut.[382]

Dans ce monde désenchanté, les personnages reposent beaucoup sur les « coups de chance ». S'agit-il de Fortune aveugle, de *kairos*, ou d'un *daimôn* qui, en tant qu'agent des dieux, leur permettrait d'accomplir ce qu'ils ne pourraient faire seuls[383]? Que ce soit l'un ou l'autre, ces *mirabilia* les aident dans leur traversée, en faisant avancer également la narration même. Comme le souligne Pudney, le caractère improbable de la chance qui sourit aux personnages, en leur garantissant un sauf-conduit, semble délibéré de la part de McCarthy. Ainsi, écrit-il, il ne s'agit pas « […] d'un défaut du roman. En fait, celui-ci reconnaît discrètement l'improbabilité de leur survie. […] [Cela] constituerait normalement un problème dans une œuvre de fiction. Dans ce cas particulier, cependant, l'invraisemblance est précisément voulue »[384].

Il est vrai que, dans un roman réaliste, cela affaiblirait la narration. Cependant, *La route* puise dans la tradition des romans de chevalerie dont les conventions demandent aux lecteurs de croire « sérieusement » aux miracles décrits. Les personnages de McCarthy se confient de façon aveugle à la chance : au cours de leur traversée, il leur arrive en effet des « miracles » qui confortent leur croyance irrationnelle. « Ces événements sont-ils des petits miracles – la main de Dieu s'étendant dans le paysage infernal brûlé pour protéger l'enfant – ou s'agit-il simplement de coups de chance ? »[385], demande Wielenberg. Nous pouvons penser ici à Élie, croisé par le père et le fils sur la route, qui ne sait pas à quoi « ressemblerait la chance. Qui pourrait avoir idée d'une chose pareille ? », demande-t-il sans attendre la réponse de la part des personnages (LR, 156). Ceux-ci s'accrochent à une foi superstitieuse et presque absurde. Si le père s'adresse à Dieu à

---

[381] Normand Doiron, *Errance et méthode : interpréter le déplacement d'Ulysse à Socrate*, Québec, PUL, 2011, p. 36.

[382] Eric Pudney*, «* Christianity and Cormac McCarthy's *The Road », art.cit*., p. 299. Ma traduction.

[383] À propos du daimôn, voir Vinciane Pirenne-Delforge, *Daîmôn : modalités de l'action de dieux en Grèce ancienne*, Paris, Collège de France-Les Belles Lettres, 2025.

[384] *Ibid.*, p. 303. Ma traduction.

[385] Erik J. Wielenberg, « God, Morality, Meaning *», art. cit.*, p. 1. Ma traduction.

plusieurs reprises, sans jamais obtenir de réponse, cela ne l'empêche pas de croire en la chance. Le récit laisse donc l'espace à ce qui échappe à la compréhension, en demandant au lecteur de faire de même.

> Il se retourna sur le petit qui était accroupi un peu plus haut, clignant des yeux dans la fumée de la lampe, puis il descendit encore quelques marches et s'assit en tenant la lampe devant lui. Oh grand Dieu, souffla-t-il. Oh mon Dieu.
> Qu'est-ce qu'il y a Papa ?
> Viens, descends. Oh mon Dieu. Descends. (LR, 126)

Même si Dieu ne fait pas l'objet d'une adresse directe, Il est invoqué à trois reprises lors de ce court passage décrivant la découverte d'un abri souterrain qui devient pour le père et le fils un véritable coin de paradis. Ce « miracle » non seulement les sauve, mais les *oblige* à croire et à continuer : le père « s'était préparé à mourir et à présent il n'allait plus mourir et il fallait qu'il y pense » (LR, 131). Tels les pèlerins dans une auberge, ils y sont enfin au chaud, peuvent se laver le corps et oublier la souffrance du voyage. L'abri incarne pour le père le monde perdu et, pour le fils, un monde mystérieux où il n'avait jamais vécu et qu'il connaît seulement à travers les histoires de son père. C'est bien le seul moment du roman où la description a une valeur d'enchantement. La réalité est si merveilleuse que le fils se croit transporté ailleurs, dans un rêve : « [l]'homme se dit qu'il n'était sans doute pas encore vraiment convaincu de la réalité de tout cela. Tu pourrais te réveiller n'importe quand dans le noir et les bois mouillés. Ce seront les meilleures poires que t'auras jamais goûtées, dit-il. Les meilleures. Tu vas voir. Attends. (LR, 128). L'emploi de la deuxième personne du singulier ne permet pas de savoir si la peur de se réveiller « dans le noir et les bois mouillés » concerne l'homme ou l'enfant. C'est par la suite que ce premier s'adresse à l'autre par des courtes phrases qui l'obligent à ne pas penser au dehors hostile, mais l'invitent à se concentrer sur le caractère merveilleux de l'instant présent. En effet, il s'agit du seul moment dans le récit où les personnages de *La route* trouvent un lieu sûr, à l'instar des auberges sur le Chemin de Compostelle, ces lieux de la charité chrétienne qui permettaient aux pèlerins de reprendre leurs forces. À l'exception d'un revolver, car « il n'y avait pas de revolver et il n'y en aurait pas » (LR, 130), le père et le fils trouvent tout ce qu'il leur faut, et qui leur permet de vivre un moment d'insouciance. Que cette découverte relève de la chance pure ou de l'accompagnement divin, le fils sait qu'ils devraient être reconnaissants, notamment envers les gens qui avaient bâti cet abri.

> Tu crois qu'on devrait remercier ces gens-là ?
> Quels gens ?
> Les gens qui nous ont donné tout ça.
> Eh bien. Oui. Je crois qu'on pourrait faire ça.
> Tu vas le faire ?
> Pourquoi pas toi ?
> Je ne sais pas comment.
> Mais si tu sais. Tu sais comment dire merci.
> Le petit regardait fixement son assiette. Il avait l'air perdu. L'homme était sur le point de parler quand il dit : Chers amis, merci pour toute cette nourriture et toutes ces choses. On sait bien que vous aviez mis

> tout ça de côté pour vous et que si vous étiez ici on ne serait pas en train de le manger même si on avait très faim et on regrette que vous n'ayez pas pu le manger et on espère que vous êtes en sécurité au ciel avec Dieu. (LR, 133)

Dans sa prière de gratitude, le petit appelle les bienfaiteurs inconnus « [c]hers amis », alors que ce mot ne figure dans aucun autre passage du roman : la division des gens rencontrés sur la route en « gentils » et « méchants » ne laisse pas de place aux « amis », ceux-ci appartenant seulement au monde oublié, inexistant, et qui ressurgit sous la forme de l'abri découvert. Cette prière, quoique redondante, est une tentative de dialogue avec les inconnus, déjà morts. Ce « miracle » n'appartient donc pas simplement aux « choses qui arrivent » : il n'est ni une chance aveugle ni un coup de théâtre, mais bien une *relation personnelle*, comme l'est celle entre l'homme et l'enfant. La logique qui rend un tel évènement possible reste, y compris dans la prière, mystérieuse, ce qui confirme la subsistance de la transcendance dans l'Amérique post-effondrement. Cependant, bien que le fils aimerait rester dans l'abri (LR, 136), c'est le sort de nomade qui lui est destiné, consistant à circuler à travers le territoire, fût-il vide et déchiré, pour le rendre habitable : pour ce faire, il s'agit d'insuffler dans les reliques du sacré un sens nouveau et en (re)créer une carte du monde à venir.

3.2 L'esthétique apocalyptique

Comme le remarque Denise Péricard-Méa, la mer est omniprésente dans la légende de Compostelle. Dans *Le livre des miracles,* saint Jacques apparaît même comme un dieu de la mer, se désignant comme son serviteur : habitant les profondeurs de l'océan, il répond à l'appel des pèlerins en détresse[386]. En effet, le corps de l'apôtre étant transporté, selon la légende de la translation, dans une barque sans voiles et portée par les anges, saint Jacques est non seulement un guide vers le Nouveau Monde mais accompagne aussi les défunts à travers la Mort. Autrement dit, il est un dieu psychopompe, à l'instar de Charon[387].

Une mort symbolique attend les pèlerins au terme de leur parcours[388]. Une fois le bout du monde atteint, elle est également une promesse de transfiguration, une apocalypse revêtant le sens de « fin » ainsi que de « révélation » (*apocalúpsis* signifiant en grec ancien « l'action de révéler »). Selon Valérie Galent-Fasseur,

---

[386] Denise Péricard-Méa, « L'eau pour le pèlerin, providence ou malédiction ? », dans Bernard Ribémont (dir.), *L'eau au Moyen Age. Actes du colloque du Centre d'études médiévales d'Orléans* (13-15 mai 1994), Orléans, Paradigme, 1996, p. 79.

[387] Un dialogue dans la scène V de la Troisième Journée révèle cette fonction de passeur d'âmes dans *Le soulier de satin* de Claudel. Alors que les soldats parlent de Don Sébastien mort, le Deuxième Soldat veut apaiser son compagnon en se référant à l'intercession de l'apôtre : « Saint Jacques qu'il avait toujours sur lui dans sa poche/ lui fera passer la douane ». Paul Claudel, *Le soulier de satin*, o*p. cit*., p. 248.

[388] Comme l'écrit d'ailleurs Gaston Bachelard, « la Mort est un voyage et le voyage est une mort ». Voir *L'eau et les rêves,* Paris, José Corti, 1942, p. 93. Il est à noter que l'espace dudit voyage est souvent représenté par le labyrinthe.

« dans la souffrance physique de la marche, dans l'arrachement de l'exil, […] à la fin du monde géographique, le pèlerin cherche l'image de son apocalypse personnelle »[389]. Si l'esthétique apocalyptique est souvent associée au feu, elle implique également l'eau : c'est l'association de ces deux éléments qui donne au parcours une dimension eschatologique. Dans *Le soulier de satin,* la mer, dans laquelle se reflète la figure de saint Jacques est, comme l'écrit Michel Autrand, « porteuse de mort, de vie, d'infini, de joie : réalité de ce monde, elle avertit sans cesse d'un autre plus grand »[390]. La narration entière de *La route* est également bâtie sur ce paradoxe qui s'inscrit parfaitement dans le cadre du Chemin de Compostelle et dans la symbolique du *Finis terrae* : la mer représente à la fois la finalité *et* la régénération ; de même, le feu porté par les personnages assure la survie *et* a provoqué la destruction du monde. À ceci s'ajoutent les éléments masculin et féminin qui, ensemble, participent à la cyclicité de la Vie. Si le père et le fils sont, dans leur avancée, condamnés à une masculinité qui se manifeste par le progrès linéaire, la mer incarne le principe féminin capable, grâce à sa circularité, de régénérer le monde et de révéler un avenir possible.

3.2.1 La fin de l'histoire?

Le monde était jadis cohérent. Les structures du sens effondrées, la seule façon de se repérer dans l'espace est de mesurer le temps qui reste jusqu'à la côte : sans possibilité d'ancrage dans aucun système de sens, prendre la route permet de rêver une régénération possible de la terre morte par le bleu de la mer. Celle-ci, invisible comme les étoiles ainsi que le soleil[391], est sacralisée par le long parcours à travers l'Amérique.

> Ça c'est nous, dit-il. Le petit traça la route de la mer avec son doigt. Combien de temps il va nous falloir pour arriver jusque-là ? dit-il.
> Deux semaines. Trois.
> Elle est bleue ?
> La mer ? Je n'en sais rien. Elle l'était.
> Le petit acquiesça. Il restait assis, les yeux fixés sur la carte. L'homme l'observait. Il croyait comprendre de quoi il retournait. Il avait contemplé des cartes quand il était enfant, le doigt posé sur la ville où il habitait. Exactement comme il aurait cherché sa famille dans l'annuaire téléphonique. Eux-mêmes parmi d'autres, chaque chose là où il faut. À sa juste place dans le monde. Viens, dit-il. Il faut partir. (LR, 163)

Quand les personnages atteignent l'océan, ils savent qu'il n'y a pas de retour possible. Si les questions de l'enfant sur la route préparent l'apothéose tant attendue de « voir », il n'y a que la déception qui les attend au bout. En face du littoral dénudé, où peu de végétation pousse parmi les rochers et le sable, s'étend une mer couleur de plomb. Le soleil demeure invisible derrière les nuages de cendre ; reste le fantasme de

---

[389] Valérie Galent-Fasseur*, L'épopée des pèlerins, op. cit.,* p. 10.

[390] Michel Autrand, « Préface », dans Paul Claudel, *Le soulier de satin, op. cit.*, p. XXIX.

[391] Comme le suggère Carole Juge, nous pourrions interpréter le soleil invisible à travers l'allégorie de la caverne de Platon. Voir « The Road to the Sun They Cannot See: Plato's Allegory of the Cave, Oblivion, and Guidance in Cormac McCarthy's *The Road », art. cit*.

l'Autre Côté dans lequel se projeter. Il est dès lors évident que le monde d'autrefois est inexistant ailleurs que dans les débris jalonnant la route et dans les histoires que le père raconte au fils. Ils ne pouvaient cependant rien faire d'autre qu'avancer vers l'océan, leur *Finis terrae* à la fois géographique et symbolique, lieu de rédemption. Était-ce pourtant un chemin de l'espérance, ou un parcours tendu vers la Mort ?

L'univers narratif de McCarthy renvoie à la réalité sa propre image : celle de la fin de l'Occident, incapable de se désaliéner de son narcissisme, de son amour pour la pensée autoréflexive. L'océan est, comme le ciel, couleur de cendre. Dans le paysage rude et dénudé, il manque de la vie autre qu'humaine, la plage étant jonchée par « les cages thoraciques blanches de sel de ce qui avait été peut-être du bétail » (LR, 193). Il n'y a ni végétaux ni animaux ; le père et le fils sont seuls, condamnés au vide du monde où l'humain seul serait resté en vie : en ce sens, c'est le monde de l'Anthropocène dans lequel les personnages sont aliénés à leur statut d'hommes occidentaux, incapables d'échapper à leur temps. « Les talons plantés dans le sable ils regardaient la mer couleur d'encre qui venait mourir à leurs pieds. Froide, désolée. Sans oiseaux » (LR, 192). La régénération demeure de l'ordre du fantasme et ne résonne pas avec la réalité du paysage. Il n'est pas anodin que la mer ait une couleur d'encre : c'est l'écriture même qui vient mourir aux pieds du père et du fils, condamnés à regarder les remous du passé déjà inexistant et qui ne pourra porter aucun fruit à venir. Ils sont en effet des témoins qui, tels les pèlerins dans les chansons de geste, « purifié[s] par la marche », anéantissent « la frontière qui sépare l'univers narratif, suspect de fiction, de la réalité »[392]. Le parcours des personnages s'avère ainsi avant tout *intérieur*, ne pouvant pas quitter l'allégorie pour aller vers l'Autre ou vers le Dehors ; le *Finis terrae* où ils sont arrivés est précisément le point où échoue l'Histoire, et où rien ne peut plus les attendre en dehors de leur propre reflet dans la mer d'écriture, infertile, morte. Ceci montre les limites du mouvement conçu comme progrès – industriel, scientifique, capitaliste – qui est une déformation de la vocation pèlerine opérée par la modernité : la destination paraît effectivement atteignable, tel un projet réalisable dans ce monde-ci; or elle est en même temps repoussée à l'infini. C'est la raison pour laquelle *la peregrinatio* doit renouer avec l'esprit nomade qui considère la Terre comme un territoire à habiter et non à exploiter pour les ressources. Arrivés au *nec plus ultra,* le père et le fils se rendent compte qu'atteindre l'Au-delà dans l'immanence de ce monde signifierait la fin de leur récit, donc de l'Occident.

> Tu crois qu'il pourrait y avoir des bateaux là-bas ?
> Sans doute que non.
> Ils ne pourraient pas voir très loin.
> Non. Certainement pas.
> Qu'est-ce qu'il y a de l'autre côté ?
> Rien.
> Il doit y avoir quelque chose.

[392] Valérie Galent-Fasseur, *L'épopée des pèlerins, op. cit*., p. 19.

Il y a peut-être un père et son petit garçon et ils sont assis sur la plage.
Ça serait bien.
Oui. Ça serait bien.
Et peut-être qu'eux aussi ils porteraient le feu ?
Oui. Peut-être.
Mais on n'en sait rien.
Non. Rien. (TR, 193)

Comme l'écrit Michel Collot, l'horizon, une fois atteint, invite perpétuellement à poursuivre le voyage ; s'il est *fabuleux,* c'est que « les "blancs" du message sensoriel obligent à inventer la *fable* du monde. Si l'on pouvait tout *voir* du paysage, il n'y aurait plus rien à en *dire* »[393]. La relation des personnages avec l'Autre Côté est donc d'ordre mystique : ne pouvant pas le *voir*, ils essaient de le *dire*. Comment le faire autrement que par une *fable* qui invoque, à l'aide des mots, ce qui n'est pas là ? Comme l'explique Michel de Certeau, « [d]ans la chrétienté brisée en morceaux, [les mystiques] font l'expérience d'une défection fondamentale, celle des institutions de sens. Ils vivent la décomposition d'un cosmos et ils en sont exilés »[394]. Seules restent les paroles pour faire naître ce « quelque chose » qui demeure manquant, que l'homme avait promis au petit et qui devait être *là,* se cristalliser à leur arrivée à l'océan ; or, selon Hannah Stark, « [l]a côte ne leur offre qu'un répit temporaire dans leur voyage et leur arrivée à une destination, quelle qu'elle soit, est sans cesse différée. L'homme et le garçon n'ont [par conséquent] aucun avenir ; alors que l'homme meurt à la fin du roman, le garçon est laissé dans un monde aux ressources toujours plus réduites »[395].

En arrivant sur la côte où se termine la route, les personnages voient « la plage grise avec les lents rouleaux des vagues mornes couleur de plomb et leur lointaine rumeur » (LR, 192). Ce paysage, différent de celui auquel ils étaient habitués et pourtant douloureusement *le même*, est comparé à « la désolation d'une mer extraterrestre se brisant sur les grèves d'un monde inconnu » (*ibid.).* Cette altérité, pourtant si familière, suscite chez le père le sentiment d'inquiétante étrangeté (*unheimlich*) : si la mer existe bel et bien, elle ne correspond pas à ses souvenirs et ne représente donc pas une possibilité de retour, encore moins de régénération. L'anaphore « là-bas » mène son regard de plus en plus loin : celui-ci s'arrête d'abord sur la plage et ensuite sur « un pétrolier à moitié couché sur le côté » (*ibid.)*. L'océan qui s'étend au-delà de ce dernier point de repère est vaste, froid et lourd dans ses mouvements. Le père, regardant son fils, voit « la déception sur son visage. Je te demande pardon elle n'est pas bleue, dit-il. Tant pis, dit le petit » (*ibid.*). Il est alors obligé d'inventer une fable, semblable à celles qui nourrissait l'imagination de l'enfant tout au long du voyage. Ce qui le réconforte, ce n'est pas la vision *d'Insulae Fortunatae* ou d'un autre paradis possible ;

[393] Michel Collot, « De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes », *art. cit.*, p. 158.

[394] Michel de Certeau, *La fable mystique. XVIe et XVIIe siècle,* Paris, Gallimard, 1982, p. 42.

[395] Hannah Stark, « "All these things he saw and did not see": witnessing the end of the world in Cormac McCarthy's The Road », *Critical Survey*, 2013, 25.2, p. 74. Ma traduction.

au lieu de chercher une altérité radicale, rêver d'un lieu impossible, à l'extrême opposé de celui où ils se trouvent, à savoir d'une utopie, il aimerait que la mer lui renvoie sa propre image. Il serait bien, avoue-t-il, de se voir de l'extérieur, de l'Autre Côté *comme si c'était* le Même. Le fils est à ce moment-là conscient de la fable du père et ne veut pas en sortir : au contraire, il continue à y croire, à tisser la trame du récit puisqu'il sait, comme le père le savait au fond de lui depuis le début, qu'il ne peut pas y échapper.

L'espace premier, libre du discours humain, dont rêvait Kenneth White[396], est ici renversé : cet espace de rencontre des énergies élémentaires de la terre et de la mer, ne peut pas « se lire », car il est dépouillé de signes, et ne permet pas non plus à l'humain d'abandonner son statut. S'il y a « quelque chose » qui reste, dans cette scène où le père et le fils contemplent la force destructrice de la société qu'ils portent en eux, c'est bien la *fable*, le récit, « la mer couleur d'encre ». Henry D. Thoreau, cité par White, rêvait des lieux sans empreinte humaine où il pourrait aller par « ces vieilles routes sinueuses, sèches et inhabitées qui mènent hors des villes… qui conduisent aux confins de la terre… où l'on puisse oublier dans quel pays on voyage… sur laquelle on chemine tel un pèlerin – n'allant nulle part… où l'on ne rencontre que de rares voyageurs »[397]. Ce lieu idyllique (*locus amoenus*), conçu par l'homme en tant que dépouillé de traces humaines, se transforme dans l'œuvre de McCarthy en un lieu effrayant (*locus terribilis*), où l'Occident, parvenu à son terme, est condamné à contempler l'océan qui lui renvoie le reflet de sa production (la *technè*). La figure humaine y est alors centrale, le père et le fils agissant en tant que témoins de l'Apocalypse[398]. Dans quelle mesure celle-ci est-elle un moyen de révélation, et non une simple fin ? Contrairement à la voie du pèlerin chrétien *avant* la fragmentation, qui était un graduel dévoilement, au fil de la narration de *La route* tout est en train de s'effacer. « Les océans, les montagnes. L'accablant contre-spectacle des choses en train de cesser d'être. L'absolue désolation, hydropique et froidement temporelle. Le silence » (LR, 242).

C'est donc, si l'on peut dire, *une Apocalypse à rebours* : la voie du dévoilement progressif devient celle de la disparition du monde, qui s'assombrit chaque jour, la seule vérité[399] révélée étant le Néant. Le caractère lugubre de la scène à la plage rappelle l'ambiance de la fête juive de Yom Kippour ou du Vendredi Saint commémoré par les chrétiens : dans *La route* cependant la nuit n'a pas de fin, il demeure alors impossible d'inscrire son nom dans le « Livre de la Vie » ou d'arriver au bout de la pénitence, c'est-à-dire au salut.

---

[396] « C'est ce sens *spatial* du moi que j'essaie de développer ici », écrit White sur le plateau de Labrador. Voir Kenneth White, *La route bleue*, *op. cit.,* p. 115.

[397] L'entrée du *Journal* à la date du 21 juillet 1851. Cité par Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, *op. cit.,* p. 208.

[398] Hannah Stark, « "All these things he saw and did not see" », *art. cit.,* p. 72.

[399] Je fais référence à *aletheia/ ἀλήθεια*, terme grec qui décrit le fait de rendre l'invisible visible par le moyen de l'expérience, qui se distingue de la *veritas* désignant en latin la mise à nue de la vérité et impliquant un travail logique.

Seule la « fragilité de tout [est] enfin révélée » (LR, 31). Comme dans *La terre vaine* de T.S. Eliot, le paysage dénudé sous-entend une réalité dénuée de sens, qui se dissout « dans le néant et dans la nuit » (*ibid.*).

La *fin de l'histoire*[400] est ainsi prolongée sans fin : que reste-t-il encore à dire et à voir?

> Un goût de sel sur ses lèvres. L'attente. L'attente. […] Et peut-être qu'au-delà de ces vagues en deuil il y avait un autre homme qui marchait avec un autre enfant sur les sables gris et morts. Peut-être endormis séparés d'eux par à peine une mer sur une autre plage parmi les cendres amères du monde ou peut-être debout dans leurs guenilles oubliées du même indifférent soleil. (LR, 195)

Qu'est-ce qu'attend le père? Il savait à l'avance « qu'il plaçait son espoir là où il n'avait aucune raison de rien espérer. Il espérait qu'il ferait plus clair tout en sachant que le monde devenait de jour en jour plus sombre » (LR, 190). Dans l'Apocalypse de saint Jean il est bien écrit qu'« [e]n ces jours-là, les hommes chercheront la mort, et ils ne la trouveront pas; ils désireront mourir, et la mort fuira loin d'eux (Ap 9, 6). *La route*, en tant que parcours vers la mort, demeure pourtant inachevée, car s'étendant *sans fin* dans un monde qui se situe déjà *après la fin*. Puisqu'il fait trop noir pour voir, le père est obligé de penser à une vie qui pourrait encore exister dans les profondeurs de l'océan, imaginant des « grandes pieuvres se mouvant sur le fond marin dans la froide obscurité » (*ibid.*). Son esprit empreint de l'imaginaire de la modernité tardive le pousse à comparer leur mouvement à celui des trains et leurs yeux à des soucoupes (LR, 195). Cela trahit sa nostalgie pour une civilisation disparue et son incrédulité face à la possibilité d'une vie réelle.

Avant l'arrivée à l'océan, le parcours des personnages était parfaitement signifiant : [l]e petit s'asseyait près du feu la nuit avec les morceaux de la carte sur ses genoux. Il connaissait par cœur le nom des villes et des rivières et il mesurait chaque jour leur progression » (LR, 192). Lorsque le fils demandait au père s'ils allaient mourir, celui-ci lui répondait : « [u]n jour. Pas maintenant » (LR, 15) ; ils savaient que, pour éloigner ce jour, ils devaient se diriger vers le Sud. Cependant, une fois les morceaux de la carte assemblés et leur voyage des pèlerins terminé, ils doivent recréer du sens: trouver un horizon nouveau, une autre fable.

3.2.2 La mer et la mort

Si l'océan est encore là, ses eaux, coupés du soleil et de la lune, ne disposent plus d'une force capable de régénérer le monde. La plage sur laquelle dorment les personnages, prolongeant tels Estragon et Vladimir le temps de leur attente, joue le rôle d'un espace liminal séparant la mémoire du passé de l'avenir incertain : c'est là où échouent, devant le père, les souvenirs d'un monde perdu rapportés par la houle.

[400] Annoncée par Francis Fukuyama, *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, coll. Histoire, 1992.

> Il se souvenait de s'être autrefois réveillé par une nuit semblable […]. Allongé sous une même myriade d'étoiles. Le noir horizon de la mer. Il s'était levé et il était parti plus loin et il était resté debout nu-pieds sur le sable à regarder la houle pâle apparaître tout au long du rivage et rouler et s'écraser puis de nouveau noircir. Quand il était revenu près du feu il s'était agenouillé à côté d'elle et lui avait caressé les cheveux pendant qu'elle dormait et il avait dit que s'il avait été Dieu c'était exactement ainsi qu'il aurait fait le monde et pas autrement. (LR, 195-196)

Pour l'homme, les lieux tels que la plage sont chargés d'histoires, lui rappelant le monde qui *manque à être* Les souvenirs et les rêves, son paysage intérieur, s'opposent à la grisaille qui l'entoure. Ce qui rapproche le passé du présent est, d'un côté, la « même myriade d'étoiles » sous laquelle il se réveille et de l'autre, « [l]e noir horizon de la mer ». L'esthétique de cette scène repose sur la relation antithétique entre la lumière et l'obscurité : si la houle apparaît pâle, elle noircit en s'écrasant près de la côte pour apparaître de nouveau pâle au loin, à l'horizon. Ce mouvement cyclique dans lequel le blanc alterne avec le noir, et la mémoire avec la mort, est analogue à l'aller-retour qu'effectue l'homme entre le feu près duquel dort sa femme et la mer ténébreuse. C'est cette alternance *élémentaire* qu'il chérit dans le souvenir du monde qui était cohérent, fait exactement comme il fallait, *pas autrement*. Cet équilibre entre l'obscurité et la lumière s'est effondré cependant au moment où la catastrophe a scindé le temps en deux : celui d'*avant* et celui d'*après.*

La femme, celle qui dormait près du feu, incarnant elle-même *le foyer*, n'est plus là. Aucune autre femme n'apparaissant jusqu'à la rencontre avec une famille à la fin du roman, le monde des personnages est dépourvu de circularité, de régénération : il n'existe aucun foyer autre que le feu symbolique qu'ils portent. La mer retrouvée au bout de la route rappelle donc le manque infini d'une mère perdue, qui a préféré la mort à la vie. « En ce qui me concerne mon seul espoir c'est l'éternel néant et je l'espère de tout mon cœur » (LR, 57), a-t-elle dit, choisissant le désespoir, contrairement à son mari qui espère l'impossible. Elle quitte sa famille au milieu de la nuit : cependant, alors que sa mort s'accomplit en un instant, celle du père et du fils s'étend infiniment à travers le territoire traversé, ceci jusqu'à l'océan. Paradoxalement, leur progrès linéaire s'avère ainsi être un cercle vicieux : la mer, qui est le point extrême de leur avancée, les ramène au point de départ, à savoir à la mort, au vide, à l'Absence – celle de la mère et celle de Dieu – dont la Présence lancinante hante les personnages et surgit devant eux sous la forme des vagues de souvenirs.

Il y a bien des moments où l'homme se demande s'il serait capable d'écourter leur souffrance à tous les deux. Portant au début du roman le revolver avec deux balles, il en utilise une pour tuer un « méchant » (LR, 64) ; ne réussissant pas à trouver une autre arme ni dans l'abri miraculeusement découvert ni sur le bateau échoué près de la plage, il est dès lors conscient que soit il réussira à les tuer tous les deux d'un coup, soit seul l'un d'eux pourra mourir. « Il faut que tu restes à côté de lui, dit-il. Il faut que tu fasses vite. Pour pouvoir être avec lui. Le serrer contre toi. Le dernier jour de la terre » (LR, 221), se répète-t-il. Le père se représente la mort comme une libération, analogiquement au raisonnement de la mère. Tous les deux sont

lancés dans un voyage semblable à celui d'Abraham, mis à l'épreuve par Dieu qui lui demande de sacrifier Isaac, son unique, celui qu'il aime[401]. Chez McCarthy, le sacrifice ne passe pas par la mise à mort : au contraire, le fils doit rester en vie afin de garantir la régénération du monde. Le père reste néanmoins prêt à utiliser la dernière balle qui lui reste dans le revolver et à le tuer afin d'éloigner de lui cette coupe[402].

> En es-tu capable ? Le moment venu ? Le moment venu il ne sera plus temps. Le moment c'est maintenant. Maudis Dieu et meurs. Et si le coup ne part pas. Il faut que le coup parte. Mais s'il ne part pas ? Pourrais-tu écraser avec une pierre ce crâne chéri ? Y a-t-il en toi une pareille créature dont tu ne sais rien ? Est-ce possible ? Tiens-le dans tes bras. Juste comme ça. L'âme est prompte. Presse-le contre toi. Embrasse-le. Vite. (LR, 105)

Le père est hésitant, ce que nous remarquons à travers la question relancée, le rythme saccadé des phrases et la répétition du même propos : celui-ci traverse le roman entier. La mort est une question obsédante et nécessaire[403] : c'est le *moment crucial,* associé à la libération, à une possible rédemption. « En seras-tu capable ? Le moment venu ? » (LR, 32), se demande le père au début du roman. La mort s'étend infiniment en tant que matière même du monde mais, paradoxalement, semble ne pouvoir jamais arriver.

> On va mourir maintenant ?
> Non.
> Qu'est-ce qu'on va faire ?
> On va boire de l'eau. Et on va continuer de marcher sur la route.
> D'accord. (LR, 82)

La marche vers l'océan les rapproche de la fin et retarde en même temps son arrivée, en *spatialisant le moment crucial*, c'est-à-dire en l'inscrivant dans l'étendue de l'espace. C'est le fils, représentant l'avenir, qui est la seule chose qui sépare le père – figure du passé – de la mort (LR, 32). L'homme, crachant de plus en plus de sang, est conscient que le temps de la vie qui lui reste est le même que la distance entre le point où ils se trouvent, indiqué par son fils sur la carte, et l'océan. S'adressant à Dieu, ou peut-être à sa femme, agenouillé dans la nuit et dans les cendres tel un pénitent (LR, 16 ; 54), il demande: « [d]is-moi comment je

[401] Je paraphrase cette apposition que l'on trouve dans la Genèse 22, 2 : « Dieu dit: Prends ton fils, ton unique, celui que tu aimes, Isaac; va-t'en au pays de Morija, et là offre-le en holocauste sur l'une des montagnes que je te dirai ».

[402] Cette expression est une paraphrase des mots de Jésus dans Luc 22, 42 : « Père, si tu voulais éloigner de moi cette coupe ! Cependant, que ma volonté ne se fasse pas, mais la tienne ».

[403] « La mort est départ, décès, négativité dont la destination est inconnue. Ne doit-on pas alors penser la mort comme question d'une indétermination telle qu'on ne peut pas dire qu'elle se pose comme problème à partir de ses données? Mort comme départ sans retour, question sans donnée, pur point d'interrogation », écrit Emmanuel Levinas dans *Dieu, la Mort, le Temps, op. cit.,* p. 23.

dois m'y prendre » (LR, 157)[404]. Sa parole peut être qualifiée de mystique, le sujet s'adressant à Celui, ou à Celle, qui manque, et lui demandant de l'aider à passer vers l'Autre Côté. Comment expliquer la persévérance du père dans sa quête ? Comme le remarque Wielenberg, sa souffrance nécessite une foi qui n'est autre qu'une manière de *faire sens* de l'expérience de la vie qui en serait autrement dépouillée[405]. Au fond de lui l'homme sait que sa femme avait raison, qu'il « n'y avait pas à discuter » (LR, 57), mais il avance désespérément avec son fils vers l'océan : ce pèlerinage d'espérance s'avère donc être celui du désespoir, c'est-à-dire une *quête de fin,* de leur *Finis terrae* personnelle. Si « [c]haque jour est un mensonge » (LR, 211), la seule façon de définir son parcours est précisément le fait d'aller vers le couchant du soleil, vers le seul repère, soit vers l'océan qui sera le lieu de sa mort. « Ce fut là qu'ils établirent leur bivouac et à l'instant où il s'allongea il sut qu'il ne pourrait pas aller plus loin et que c'était l'endroit où il mourrait. Le petit était assis et l'observait, les yeux pleins de larmes. Oh Papa, disait-il » (LR, 244). Si l'homme ne peut plus aller plus loin (*plus ultra)*, il invite néanmoins le petit à poursuivre la route. « Il faut que tu continues, dit-il. Je ne peux pas venir avec toi. Il faut que tu continues d'avancer. Tu ne sais pas ce qu'il pourrait y avoir plus loin sur la route. On a toujours eu de la chance. Tu auras de la chance toi aussi. Tu verras. Vas-y. C'est bien ainsi » (LR, 245). Dans l'injonction du père, répétant à trois reprises au fils de « continuer », de « continuer d'avancer » et « d'y aller », il n'y a aucune destination ni repère géographique mentionné. Cette insistance sur le fait d'aller *plus loin*, formulé de trois manières différentes, rend compte de la foi du père qui oscille entre l'absurdité et la superstition : s'ils avaient toujours eu de la chance, il croit qu'elle devrait continuer à sourire au fils. Cet appel entre en écho avec l'envoi des disciples par Jésus (Jean 20, 21) et l'appel d'Abraham (Gen 12, 1) : le fils doit laisser son père et aller vers un autre pays qui ne lui a pas encore été dévoilé. Le roman de McCarthy se lisant comme un récit allégorique, nous pouvons considérer que l'ailleurs vers lequel doit aller le fils se trouve en réalité en lui-même, à l'instar du feu porté. Si tel est le cas, une transformation profonde a lieu au Bout du Monde, semblable à celle que l'on associe à l'acmé du pèlerinage ou du voyage du héros tel que défini par Joseph Campbell. Bien qu'elle suive l'eschatologie chrétienne, dans laquelle le *Finis terrae* est une porte vers un monde nouveau, *La route* en détourne la logique, car la transfiguration dont il est question n'implique pas la fin du parcours, ni un passage dans un monde nouveau, situé plus à l'Ouest : au contraire, le fils, désillusioné à l'arrivée à l'océan, sait que la seule issue de la situation est de déjouer la trajectoire auparavant empruntée et d'apprendre à habiter à la manière des nomades le territoire postapocalyptique, qui est inévitablement le seul monde possible.

[404] Dans la voix du père s'entend celle de Job: « [p]érisse le jour où je suis né, et la nuit qui dit : Un enfant mâle est conçu ! » (Job 3, 3). Nous pouvons en effet rapprocher cette scène celle du Livre de Job dans laquelle nous voyons le personnage biblique s'asseoir dans les cendres et se gratter avec un tesson après avoir été frappé d'ulcères (Job 2, 8).

[405] Erik J. Wielenberg, « *God, Morality and Meaning », art. cit.,* p. 4.

> Il dormit cette nuit-là près de son père en le serrant contre lui mais au matin quand il se réveilla son père était froid et raide. Il resta longtemps assis en pleurs près de lui puis il se leva et partit à travers les bois en direction de la route. Quand il revint il s'agenouilla à côté de son père et prit sa main froide et dit encore et encore son nom. (LR, 248)

Le petit effectue un aller-retour entre la route et son père, analogue à la marche de l'homme entre le feu de camp où dort sa femme et l'océan. Il le fait comme s'il voulait vérifier si, après cette mort, il y a encore des chemins à suivre. S'il répète le nom de son père à plusieurs reprises, celui-ci demeure inconnu du lecteur : d'un corps en chair et en os il passe alors à un corps symbolique, analogue à celui de Dieu. Seules restent les histoires et le feu à porter : des reliques du passé, des histoires et des rites transmis par le père.

Cette fin est un écho de l'origine de leur parcours, de la catastrophe et du suicide de la mère qui, racontés de manière elliptique, représentent *l'avant* de la narration. La mort du père, qui ne pourra pas, comme Moïse (N 20, 12) en raison de son manque de foi, entrer dans la Terre Promise, est le moment qui relie le passé linéaire à l'avenir circulaire : le fils continuera la route seul, sans autre but que celui de garder le feu.

Si le roman de McCarthy peut être analysé – comme le soutien Cooper – par l'analogie avec *Le Roman de Percival, ou la quête du Graal,* la question qui n'est pas posée serait la suivante : comment guérir ce monde désolé[406] ? Est-il encore possible, et par quel moyen, de régénérer – pour employer les mots de T.S. Eliot – cette « terre vaine »[407] ? Le paysage de *La route* est composé de feu et de cendres, comme s'il avait subi un châtiment divin – ce dont on ne sait pourtant rien –, se situant après ces paroles du Deutéronome « [l]'Éternel enverra pour pluie à ton pays de la poussière et de la poudre ; il en descendra du ciel sur toi jusqu'à ce que tu sois détruit » (Dt 28, 24). Si la destruction et le passé irrécupérable sont en effet décrits, la question de la régénération n'est pourtant pas posée. Celle qui demeure *cruciale* est la suivante : comment mourir ?

3.2.3 Porter le feu

Si nous nous concentrons sur la symbolique présente dans le christianisme occidental, nous constatons que feu accompagne le chrétien de la naissance jusqu'à la mort[408]. Il s'inscrit également dans la dichotomie entre la lumière et les ténèbres, caractéristique à l'eschatologie chrétienne qui imprègne fortement l'esthétique de

[406] Lydia R. Cooper, « Cormac McCarthy's *The Road* as apocalyptic grail narrative », *art. cit.*, p. 185.

[407] Ce poème de T.S. Eliot constitue en effet un autre intertexte tissé dans la narration de *La route* dont l'univers, tout comme le premier vers d'Eliot – « *April is the cruelest of months* » – est une antithèse à l'ouverture de *Contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. Celle-ci présente le mois d'avril à travers la nature renaissante, qui inspire les gens, après l'hiver, à partir en pèlerinage.

[408] Dans les liturgies catholiques, le feu est d'une importance majeure : nous pouvons mentionner la liturgie de la lumière pendant la Vigile Pasquale, le cierge pascal qui brûle dès lors à l'autel et la bougie que les fidèles apportent à la Chandeleur. L'enfant, pendant le baptême, reçoit une bougie ; une autre est mise entre les mains d'un mourant.

La route. En effet, à force d'employer des synonymes et des compléments de l'adjectif « noir », tels que « charbonneux », « opaque », « froid », « nu » ou « obscur » (LP, 107), McCarthy réussit la tâche, paraissant pourtant impossible, d'esthétiser ce monde si difficile à voir, ne se prêtant aucunement à une *ekphrasis*. En effet, « une morne lumière sulfureuse » inondant le territoire américain réduit en cendres et « des morceaux de bois carbonisés » (LR, 51) jonchant la route créent une véritable esthétique apocalyptique. Celle-ci est à comprendre comme une révélation eschatologique de l'Histoire à travers la défiguration du monde. Celui-ci, qualifié d'impie, pourrait paraître complètement profane ; or la narration de McCarthy s'inscrit parfaitement dans la théologie chrétienne, selon laquelle le Christ Lui-même est une *Figure défigurée*.[409]

> Les nuits étaient mortellement froides et d'un noir de cercueil et la lente venue du matin se chargeait d'un terrible silence. Comme une aube avant une bataille. La peau du petit était de la couleur d'une bougie et presque transparente. Avec ses grands yeux au regard fixe il avait l'air d'un extraterrestre. (LR, 118)

Ci-dessus sont condensés tous les éléments du style et de l'esthétique de *La route :* l'isotopie du noir, du froid et du silence – accentué à d'autres moments par la neige recouvrant la route (LR, 89) – imprègne un paysage désolé, analogue au corps défunt, le figurant par la multiplication des conjonctions (« et ») qui sont une tentative désespérée de réparer les liens effilochés ; or, ce geste de relier n'a aucun support, aucun fondement sur lequel reposer. La comparaison, séparée du reste, accentue la sensation de discontinuité. Le temps, de même que l'espace, est tronqué, brisé en morceaux, sorti de ses gonds[410] : si l'action prend lieu en cet interstice temporel aux frontières brouillées qu'est l'aube, la nuit se prolonge à jamais[411]. Dans le noir, le corps pâle du garçon est « de la couleur d'une bougie », rappelant la flamme qu'ils portent avec le père.

Le feu symbolise, dans ce contexte, une *persistance dans la mort.* Si le porter – expression répétée au fil de la narration – équivaut pour le père à préserver une mémoire et à transmettre des récits, le fils l'interprète avant tout comme un élément nécessaire à la survie, permettant de distinguer les « gentils » des « méchants ». Or ce feu prométhéen, symbole de la civilisation, est le même qui a provoqué sa chute. Dans le célèbre mythe rapporté par Platon[412], l'homme se distingue des autres animaux, parce qu'il n'a ni poils ni griffes; faute de pouvoir assurer sa survie de façon *naturelle*, il est amené à voler le feu aux dieux qui fait office, en tant qu'*artifice*, de ce qui lui manque. L'homme est dès lors défini par la *technè*, qui est sa capacité à

---

[409] Hans Urs von Balthasar, qui étudie l'esthétique du Beau dans les premiers tomes de *La Gloire et la Croix. op. cit*., montre, entre autres, que la tripartition antique des styles a été renversée par la mort du Christ sur la croix.

[410] Je paraphrase la phrase dans *Hamlet* de Shakespeare*,* acte I, scène 5 : « The time is out of joint » : « le temps est sorti de ses gonds ».

[411] Voir Stefan Skrimshire*,* « "There is no God and we are his prophets" », *art. cit.*, p. 5.

[412] Platon, *Protagoras*, trad. Frédérique Ildefonse, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1997, 320c-322d.

fabriquer, à créer – y compris par les mots –, à construire un avenir qui ne lui est pas donné en tant que tel. Or le problème est qu'il confond son désir de survie avec le salut qui abolit le temps[413].

> L'homme du petit venait de passer devant lui. Portant une brassée de bois. Il le regardait attiser les flammes. Gardien du feu divin. Les étincelles fusaient et mouraient dans l'obscurité sans étoiles. Les mots des mourants ne sont pas tous vrais et cette bénédiction n'en est pas moins réelle d'être coupée de son origine. (LR, 34)

Il est impossible de lire le ciel : les étoiles en sont absentes. La Terre apparaît alors suspendue dans le vide. La verticalité du sens semble perdue : les paroles disparaissent dans « l'obscurité sans étoiles » comme des étincelles s'échappant des flammes attisées par l'enfant. Pourtant, il y a une forme de réalité qui reste. Cette scène doit donc être lue au second degré, le fils étant appelé « gardien du feu divin » : une brassée de bois qu'il porte représente un autre feu, intérieur, qui est la raison même pour laquelle le père doit le protéger.

> Ça va bien aller, hein Papa ?
> Bien sûr que oui.
> Et il va rien nous arriver de mal ?
> C'est ça.
> Parce qu'on porte le feu.
> Oui. Parce qu'on porte le feu. (LR, 78)

Le *sens* de la marche, c'est-à-dire sa direction géographique et son caractère sacré, est conféré par le feu qu'ils protègent et qui demeure le seul point de repère, faute d'étoiles pouvant les guider à travers la nuit impénétrable. C'est ce feu-là, et non l'océan, qui est l'origine et le but, l'*arche* et le *telos* de leur parcours : autrement dit, c'est un *centre mouvant* qui relaie le sanctuaire, cet *axis mundi* vers lequel chemine le pèlerin.

> […] Il faut que tu portes le feu.
> Je ne sais pas comment faire.
> Si, tu sais.
> Il existe pour de vrai ? Le feu ?
> Oui, pour de vrai.
> Où est-il ? Je ne sais pas où il est.
> Si, tu le sais. Il est au fond de toi. Il y a toujours été. Je le vois. (LR, 246)

Le feu a ici un sens sotériologique, car il peut garantir le salut aux hommes; cependant, il est un *pharmakon*, car il peut également annuler l'avenir : qui plus est, l'un ne va pas sans l'autre. C'est la raison pour laquelle

[413] Je reprends ici les propos de Thomas Sentis, qui introduit la nuance à propos de la *technè,* capable à la fois de construire notre avenir et de nous en sauver, en l'annulant. Voir sa réflexion sur le « salut » possible de l'homme par l'intelligence artificielle et la technologie dans « La technique peut-elle nous sauver? », *Esprit*, Juin 2025, p. 81-89.

les hommes doivent continuer à le porter, utiliser cette *technè* pour fabriquer leur réalité sans espérer d'en être sauvés, car c'est précisément cela qui a produit l'effondrement du monde.

Le feu rappelle également la Parole du prologue de l'Évangile selon saint Jean, lumière de la vie qui « luit dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont point reçue » (J 1, 5). En effet, Jésus se désigne explicitement comme « la lumière du monde » (J 8, 12); plus tard, ce titre est attribué aux apôtres (Mt 5, 14), dont la mission est dès lors de « porter le salut jusqu'aux extrémités de la terre » (Ac 13, 47). De même le fils et le père doivent poursuivre leur chemin. *La route* est donc effectivement une spatialisation du temps chrétien de l'Apocalypse, qui s'étend entre la révélation et la fin, où « il n'y aura plus de nuit ; et [les serviteurs de Seigneur Dieu] n'auront plus besoin ni de lampe ni de lumière, parce qu'[Il] les éclaira » (Ap 22, 5). L'ouverture du Sixième Sceau n'est pourtant pas suivie d'autres signes annonçant le Royaume céleste.

Le feu, que le nomade transporte avec soi comme il transporte également son Dieu, représente ici la civilisation occidentale qui, arrivée à la mort induite déjà par son nom, continue à marcher dans ses propres cendres. « L'obscurité de la lune invisible. Les nuits à peine un peu moins noires à présent. Le jour le soleil banni tourne autour de la terre comme une mère en deuil tenant une lampe » (LR, 35). La description de McCarthy repose sur le jeu, rappelant celui que l'on trouve dans l'architecture des églises du style roman, entre l'ombre et la lumière, entre l'absence de Dieu et Sa présence sous forme de rayons pénétrant dans les ténèbres. De même « un reste » du soleil exilé du monde trouve refuge dans le fils sous forme de feu. Symbolique, il renvoie au feu volé aux dieux par Prométhée, condamné, comme le sont les personnages de *La route,* au supplice d'une mort inachevée. Ce feu de la civilisation est le même qui l'avait réduite en cendres et qui, dans des scènes teintées d'eschatologie qui suivent la catastrophe, *immole* les survivants.

> Des gens assis sur le trottoir dans la lueur de l'aube à moitié immolés et fumant dans leurs vêtements. Comme des adeptes d'une secte qui auraient manqué leur suicide. D'autres viendraient les aider. L'année à peine écoulée c'était des feux sur les crêtes et des psalmodies de gens dérangés. Les hurlements des gens mis à mort. (LR, 35)

Le feu, dans la Bible, est en effet un moyen de châtiment divin : pensons à Sodome et Gomorrhe qui, pour cause de « vices contre nature » (Jude 1, 7), sont condamnées à subir la peine du feu éternel. Est-ce le même feu qui, dans l'Apocalypse, sort de « la bouche » des deux oliviers et des deux chandeliers si « quelqu'un veut leur faire du mal » (Ap 11, 5) ? Dans *La route*, la flamme détruit le monde, produisant des scènes dantesques et des feux sur les crêtes, et protège en même temps le père et le fils à qui, comme aux oliviers et aux chandeliers dans l'Apocalypse, il ne peut arriver rien de mal : ceci précisément – la logique est contradictoire – parce qu'ils portent le feu. Celui-ci rappelle la « colonne de feu » qui éclairait les Hébreux la nuit dans leur marche à travers le désert (Ex 13, 21) ainsi que l'Esprit Saint qui, le jour de la Pentecôte,

vient se poser sur les têtes des apôtres en forme des « langues de feu » (Ac 3, 2). La question qui se pose est alors d'ordre mystique: comment voir le feu dans les ténèbres, comment entendre la Parole dans le désert?

> Ça ne se verrait pas de très loin, hein, Papa ?
> Qui ne la verrait pas de très loin ?
> N'importe qui.
> Non ? Pas de très loin.
> Si on voulait montrer où on est.
> Tu veux dire aux gentils, par exemple ?
> Oui. Ou à n'importe qui si on voulait que quelqu'un sache où on est.
> Qui par exemple ?
> J'en sais rien.
> Dieu par exemple ?
> Ouais. Peut-être quelqu'un comme ça. (LR, 218)

L'homme, en fouillant dans le bateau échoué, y trouve un pistolet d'alarme avec lequel il veut tirer dans le noir pour percer les ténèbres et donner un signe de vie. Il promet alors à son fils que « ce serait comme une fête » (LR, 215) ; cependant, c'est avec le même pistolet qu'il tue plus tard un homme dont lui-même reçoit une blessure mortelle. Le feu, ici encore, est un entrelacement de la Vie et de la Mort. Tirer du pistolet est une façon, même éphémère, de poser un repère, de marquer sa présence, d'énoncer « je suis là ». Il s'agit de montrer sa position, *se révéler* comme l'ange de l'Éternel qui apparaît à Moïse dans « une flamme de feu, au milieu d'un buisson » (Ex 3, 2). Se montrer, mais à qui ? Dans la conversation, les personnages passent de « n'importe qui » aux « gentils » et à Dieu. Le père utilise alors une périphrase (« quelqu'un comme ça ») sachant qu'il ne peut faire face à Celui qui manque. La Parole est exilée – restent les mots.

Le feu, cette force à la fois destructrice et purificatrice, se manifeste donc d'abord comme une relation verticale avec le Grand Absent. Il devient ensuite symbole d'une relation horizontale avec les autres, que les personnages espèrent « gentils ». De pair avec l'eau de la mer, et après la traversée des cendres de la terre, cet élément gagne sa pleine dimension eschatologique et sotériologique au Bout du Monde, lieu du geste symbolique consistant à brûler ses vêtements pour s'habiller dans des vêtements nouveaux, « blancs comme la lumière »[414]. Si, dans *La route*, les personnages perdent de force tout ce qu'ils possèdent (LR, 224), c'est au moment de la mort du père que se produit cette transfiguration. Le fils continue alors son pèlerinage, qui n'est cependant plus un *droit chemin* : s'ouvrant à l'esprit nomade, il devient une forme d'habiter le monde. Aller *plus loin* ne se résume donc pas à un progrès linéaire ni à un esprit de conquête. Nous passons

[414] Cette expression est tirée des passages dans les Évangiles décrivant la transfiguration de Jésus sur le mont Thabor. Voir Mt 17,2.

plutôt du « *plus ultra* » au « *plus intra* »[415], où le fils ne vise rien d'autre que lui-même. De même, la narration de *La route,* qui paraît à première vue adopter une forme linéaire, est plutôt hantée par le passé sur lequel elle revient sans cesse et dont la terre, le feu et l'eau portent les traces. Autrement dit, l'écriture de McCarthy est imprégnée par la Parole, tout comme les ténèbres du monde effondré le sont par la lumière. Le parcours du père et du fils, à l'instar de la *peregrinatio* symbolisant l'étendue de la vie chrétienne, reste inachevé : ceci jusqu'à la mort, cet ailleurs eschatologique qui, apparaissant comme la seule destination possible, les renvoie inévitablement à *l'ici*, à leur origine, aux *cendres de la terre*[416].

3.3 Reliques du passé

Le père et le fils marchent « sur le monde mort comme des rats tournant sur une roue » (LR, 241). Ce qui apparaît comme un *droit chemin,* un progrès linéaire vers quelque avenir radieux n'est donc en réalité qu'un cercle vicieux, un remâchage infini du passé qui annule le présent, le transformant en une sorte d'éternité infernale. La seule circularité qui subsiste dans le monde effondré est celle de la Parole qui, sous forme de courts échanges entre les personnages, demeure vivante malgré la disparition des hommes du Verbe. En même temps, les rêves qui hantent le père sont des irruptions du temps circulaire qui, surgissant telle une spirale au milieu du *dédale du désert,* n'appartient ni au passé ni à l'avenir, mais au monde *en son devenir*.

À un moment donné, l'homme fabrique pour l'enfant une flûte. Ce dernier se met alors à jouer de la « musique informe pour les temps à venir. Ou peut-être l'ultime musique terrestre tirée des cendres des ruines » (LR, 74). En le regardant, son père le compare à un « [t]riste et solitaire enfant-fée annonçant l'arrivée d'un spectacle ambulant dans un bourg ou un village sans savoir que les acteurs ont tous été enlevés par des loups » (*ibid.*). L'espoir s'entremêle au désespoir, l'enfant-fée s'entrechoque avec la réalité désenchantée : à l'instar de cette image, l'écriture de McCarthy incarne l'ambiguïté de cette Apocalypse bien particulière, qui remâche sans cesse le passé et ne réussit pas à venir. Le père et le fils continuent à bricoler leurs rites à partir des fragments du monde brisé, ces reliques du sacré qui surgissent dans les rêves et dans les dialogues et dont ils composent leur labyrinthe en forme de spirale, incarné par la narration même : ainsi ils se libèrent du *droit chemin* pour renouer avec l'esprit nomade et s'ouvrir à la vraie circularité.

---

[415] J'emprunte cette expression à Bruno Latour invitant à emprunter un mouvement qui s'opposerait à celui de la société moderne, s'émancipant ainsi du désir de l'infini. Voir Bruno Latour, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique,* Paris, La Découverte, p. 365.

[416] Je renvoie au passage de la Genèse 3, 19 : « car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière ». Cette phrase est utilisée lors du rituel du Mercredi des Cendres, dont l'ambiance de pénitence, de la suspension entre la vie et la mort, parfaitement exprimée par le poème du même nom de T.S. Eliot, imprègne également la narration de *La route.*

3.3.1 Dédales du désert

Le père et le fils sont laissés à la merci du désert postapocalyptique, essayant tant bien que mal de recomposer les cartes qui contenaient le monde « en son devenir » (LR, 252). Bien que paraissant vide, l'espace de leur errance est *strié* par les codes du passé, par le *logos,* ce centre disséminé dans la narration. En effet, comme le notent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux*, « [l]'espace homogène n'est nullement un espace lisse, c'est au contraire la forme de l 'espace strié »[417]. C'est en ce sens que le territoire américain de *La route* est en réalité un véritable dédale sans issue, fruit de l'effondrement, de la brisure du monde.

> Les cendres du monde défunt emportées çà et là dans le vide sur les vents froids et profanes. Emportées au loin et dispersées et emportées encore plus loin. Toute chose coupée de son fondement. Sans support dans l'air chargé de cendre. Soutenue par un souffle, tremblante et brève. (LR, 16)

Le paysage est décrit *tel un corps,* brûlé, réduit en cendres et dispersé par les vents aux quatre coins du monde. Les adjectifs « froids » et « profanes » impliquent que le monde défunt était jadis un corps vivant, pourvu d'un cœur d'où jaillissait la lumière. Ce centre brisé, ses reliques sont disséminées dans la narration. Le monde est dès lors le corps pourrissant du christianisme, celui d'un Dieu qui, tué par les hommes, refuse de mourir, ne garantissant pourtant aucun support autre que le souvenir de ce qui ne reviendra plus.

> De même que la terre a été universalisée par manque de spécificité, les personnages aussi ; ils n'ont pas de nom, n'appartiennent à aucun endroit et ne vont nulle part. Ils sont déracinés de manière absolue et dramatique, et leurs connotations mythiques sont fortes dans le texte. Ils sont comme des pèlerins, mais sans terre promise et sans progrès. Le garçon pourrait clairement être considéré comme une figure messianique, comme représentant l'espoir pour l'avenir. [418]

Pèlerins dépouillés de tout ce qui « fait » pèlerinage, c'est-à-dire réduits à une errance pure, le père et le fils sont enfermés dans ce que Ricoeur appelle une constante *peripeteia,* emblématique de la modernité. En effet, dans la littérature contemporaine, ce renversement de la situation qui permettait la transformation du sujet et s'inscrivant, selon la poétique aristotélicienne, dans le *mythos*, soit dans une structure cohérente, est devenu un espace-temps indéfiniment distendu, une transition sans fin qu'il est impossible de conclure[419].

---

[417] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 458.

[418] Inger-Anne Søfting, « Between Dystopia and Utopia », *art. cit*., p. 710. Ma traduction.

[419] Paul Ricoeur, *Temps et récit,* II, Paris, Seuil, 1984, p. 40.

Dans cette quête inachevée, le fils représente l'avenir, tandis que le père ne cesse de se remémorer le passé : les deux incarnent la spirale qui, en demeurant ouverte, s'enroule et se déroule à partir d'un centre manquant. Autrement dit, ce qui reste *à venir* appelle à *revenir* aux reliques du passé qui parsèment le désert.

> Il sortit dans la lumière grise et s'arrêta et il vit l'espace d'un bref instant l'absolue vérité du monde. Le froid tournoyant sans répit autour de la terre intestat. L'implacable obscurité. Les chiens aveugles du soleil dans leur course. L'accablant vide noir de l'univers. Et quelque part deux animaux traqués tremblant comme des renards dans leur refuge. Du temps en sursis et un monde en sursis et des yeux en sursis pour pleurer. (LR, 119)

« [L]'espace d'un bref instant » dans lequel se manifeste à l'homme « l'absolue vérité du monde » est une conjonction du temps et de l'espace, un entrecroisement – ayant une valeur de révélation – du temps linéaire du progrès avec le temps circulaire, donc divin. Au milieu de ce désert surgit alors le *kairos,* qui n'est pas le point fixe du sacré, mais une spirale s'enfonçant jusqu'au centre de la Terre où tournoient sans répit le froid et l'implacable obscurité mettant la planète en mouvement ; la vérité qu'il révèle est l'infertilité même du monde, l'impossibilité d'avenir ou l'absence de testament. L'enchaînement d'adjectifs et de comparaisons décrivant le « vide noir de l'univers » accentue cet enfermement du père et du fils, perdus dans l'infini et condamnés au cercle vicieux. Les fantasmes postmodernes, tels que l'émancipation de toute structure et la mobilité perpétuelle, sont ainsi mis à l'épreuve. Les anacoluthes et les phrases nominales révèlent la fragmentation du monde et le caractère illusoire de tout déplacement qui tourne nécessairement en rond ; or, notons que ce manque de verbes dans la narration signale aussi le manque de *Verbe*. Celui-ci, de même que le soleil, demeure invisible, et les chiens qui tirent son chariot sont aveugles ; il n'y a ni Hélios ni aucun autre dieu qui ait pu survivre à l'effondrement. Le monde reste « en sursis »[420] : sans raison d'être et pourtant *là*, se prolongeant sans fin, n'offrant ni refuge aux personnages ni sens à leur parcours.

Le père assure le rôle de porteur d'une mémoire du monde d'avant l'effondrement: aussitôt raconté, ce passé-là est incorporé par le fils, devenant un paysage intérieur se juxtaposant au paysage traversé. « En portant les souvenirs d'un paysage disparu, le père devient en effet ce que l'historien Pierre Nora appelle un "individu mémoire". [...] Dans *La route*, la mémoire de paysages plus verts et de topographies autrefois familières n'est ainsi vécue que de l'intérieur »[421], écrit Laura Godfrey. Le lecteur est lui-même amené à vaguement reconnaître la topographie décrite sans pour autant pouvoir la situer dans une géographie précise. La phrase suivante, dépourvue de groupe verbal et écrite d'un trait, évoque en effet un paysage familier :

---

[420] Ceci résonne avec la situation dans laquelle nous nous sommes trouvés après les deux guerres mondiales, et plus précisément après la Shoah d'un côté et l'utilisation de la bombe atomique de l'autre. Voir *Esprit*, décembre 2021.

[421] Laura Gruber Godfrey*,* « "The World He'd Lost": Geography and "Green" Memory in Cormac McCarthy's The Road *», Critique: Studies in Contemporary Fiction,* 52:2, p. 163-175, 2011, p. 164. Ma traduction.

« [d]ans un champ une grange en rondins la pente du toit recouverte d'une publicité en lettres de trois mètres de haut à demi effacées : Visitez Rock City » (LR, 25). La topographie qui n'existe plus est douloureusement sous-jacente dans le vide traversé ; elle n'est cependant identifiable que pour le père, ce « rosaire géographique »[422] étant incompréhensible pour le fils. L'homme suit ces indices, comme les pèlerins suivent les flèches jaunes du *Camino*, dans le vain espoir qu'ils le conduiront vers ce qui est définitivement perdu. Selon Johns-Putra, « l'apocalypse environnementale nous entraîne dans le temps *kaïrotique* [seulement] lorsqu'elle nous demande de penser au passé perdu des pastorales, dans l'espoir que nous serons capables d'inverser les ravages faits au présent »[423]. C'est ce qu'évoquent les lieux tels que la maison d'enfance et le verger, dont la fonction analeptique mythifie le passé qui est encore *là*, recouvert par les cendres.

> Ils traversèrent les restes d'un verger et longèrent un mur de pierre. Dans leurs rangées régulières les arbres tordus et noirs et par terre un dense caillebotis de branches tombées. Il s'arrêta pour regarder de l'autre côté des champs. Du vent à l'est. La cendre molle se déplaçant dans les sillons. S'arrêtant. Repartant. Il avait vu tout cela avant. Dans les chaumes des formes de sang séché et des rouleaux gris de viscères là où les suppliciés avaient été parés sur place et emmenés. Le mur un peu plus loin arborait une frise de têtes humaines, toutes avec le même visage, desséchées et aplaties, avec leurs sourires crispés et leurs yeux rétrécis. (LR, 84)

Le passé révolu hante cette scène. Le vieux monde n'est pas effacé, mais effondré, le père et le fils marchant sur les bribes de ce qui était jadis signifiant. Le sens qui persiste ne pourrait pas être plus étranger au paysage postapocalyptique : son esthétisation est réussie précisément par une imbrication des vieux codes et des topoï familiers dans un monde pourtant dépourvu de repères, donc *dégéographisé*. En effet, le père « avait vu tout cela avant » : le mur de pierre et les rangées régulières du verger évoquent une réalité qui est enterrée sous les cendres. Si nous pouvons retrouver dans cette scène un lointain écho au genre de la pastorale ainsi qu'à l'Éden, le premier jardin du monde, l'idylle associée à ce lieu est vite annulée par l'horreur qu'y retrouvent les personnages. Nous pouvons nous demander alors si les images que l'homme avait vues auparavant étaient celles de l'harmonie et de la tranquillité, ou bien de la souffrance et de l'inhumanité. Le verger, après l'effondrement, est devenu une scène d'exécution : le sang tache les chaumes et le mur arbore « une frise de têtes humaines ». Les personnages, errant à travers le dédale du désert comme deux animaux traqués, se retrouvent donc face à un mur infranchissable et inacceptable, devant lequel ils doivent reculer pour prendre un autre chemin. C'est plus tard, lorsqu'il fouille dans les environs d'une maison de campagne, que l'homme se retrouve dans un autre verger. Contrairement à la première image, celle-là n'est pas défigurée ou inversée, mais subit une lente désagrégation. À travers une pomme desséchée trouvée par terre, elle garde le lien, quoiqu'effiloché, avec le passé. Après avoir mangé entièrement la première, l'homme

[422] *Ibid*., p. 171.

[423] Adeline Johns-Putra, « "My job is to take care of you" », *art. cit.*, p. 525.

avance « rangée par rangée, ses pas traçant un puzzle dans l'herbe » (LR, 110), et finit par en trouver quatre qu'il ramène à son fils, telles d'étranges reliques d'un monde inexistant.

Le paysage de *La route* n'a donc pas souffert d'un effacement total des codes. Dans les cendres et dans l'obscurité les personnages rencontrent des signes et des traces qui leur permettent d'orienter leur parcours et de faire vivre la mémoire du monde qui semblait pourtant perdue.

> Ils longeaient les marécages parmi d'énormes arbres morts, suivant le torrent vers l'amont. Une luxuriante forêt du sud où poussaient autrefois l'herbe-à-peigne et la pomme de mai. Le ginseng. Les rameaux morts et dénudés de rhododendrons tortus et noirs et noueux. Il s'arrêta. Quelque chose dans le compost et la cendre. Il se baissa pour le dégager. Il y en avait une petite colonie, rabougris, desséchés et ridés. Il en ramassa un et l'examina et le renifla. Il en mordit une bouchée tout au bord et se mit à mâcher. (LR, 41)

Contrairement aux personnages du roman et aux lieux traversés, ces diverses plantes nord-américaines sont nommées. Si la pomme de mai est un couvre-sol à valeur ornementale, de même que les rhododendrons, appartenant à la catégorie des bruyères, l'herbe à peigne ainsi que le ginseng ont des propriétés médicinales reconnues. La disparition des deux types de plantes, ornementales et médicinales, pourrait être lue au sens figuré, à savoir comme l'effacement de toute beauté et l'impossibilité de guérir le corps agonisant du monde. Or le geste de l'homme, s'arrêtant devant « le compost et la cendre » et se penchant pour fouiller parmi les branches noires et noueuses, témoigne du désir de déterrer ce qui avait été enseveli, de dévoiler le sens qui reste peut-être encore caché, dans l'espoir de trouver des petits fruits qu'il soit possible de manger, ou du moins de mâcher, afin de sentir à nouveau les goûts oubliés. En cela, le mouvement des personnages est constitué de deux lignes qui s'entrecroisent : horizontale, qui s'étend jusqu'*au bout* des terres, et verticale, qui descend *au fond* du monde, au fond de l'humanité, jusqu'au *illud tempori* des origines.

Les points blancs de l'oubli alternent donc avec les fragments du passé qui jonchent la route éponyme. Comme dans un purgatoire, « [l]es jours se train[en]t sans date ni calendrier » (LR, 241). Cependant, ce vide apparent est sous-tendu par une surabondance de sens : il en va de même pour l'absence de Dieu[424]. En ce sens, le désert est parsemé des reliques de l'Occident – symbolisé par le feu-*logos* – qui à la fois le strient, le transformant en une prison sans issue, et donnent l'espoir d'un renouveau, cette fois-ci dans le *nomos*.

3.3.2 Le monde en devenir

Le présent est ravagé par le passé, dont les ruines surgissent à des moments *kaïrotiques*. Dans ce dédale du désert que traversent les personnages, les choses jadis signifiantes sont cependant détachées de leurs origines,

[424] Linda Woodson, « Mapping *The Road* in Post-Postmodernism », *The Cormac McCarthy Journal,* 6, 2008, p. 87.

telles des copies cauchemardesques du monde qui ne renvoient plus à rien ; les liens temporels sont coupés et pourtant ces reliques provenant du passé persistent, quoique étrangères à la réalité, inutiles. L'homme continue de les porter avec lui à l'instar de son portefeuille qu'il garde « jusqu'à ce que le cuir perce un trou dans son pantalon » (LR, 51). Lorsqu'il l'ouvre, il y trouve « [u]n peu d'argent, des cartes de crédit. Son permis de conduire. Une photo de sa femme. Il étal[e] tout sur le macadam. Comme des cartes à jouer » (*ibid.*). Ce jeu a perdu tout son sens : sa femme est morte, les cartes de crédit et le permis de conduire n'ont plus aucune valeur, si ce n'est sentimentale. Il décide alors de tout laisser, de volontairement se dépouiller et de repartir sur la route tel un nomade qui ne porte que le strict nécessaire : du feu et des histoires.

« Toute sorte de choses éparses sur le bord de la route. Des appareils électriques, des meubles. Des outils. Des choses abandonnées depuis longtemps par des fugitifs en marche vers leur mort individuelle et collective » (LR, 178). Nous voyons le vain héritage de la société matérialiste également dans le chariot de supermarché poussé par l'homme qui contient tous leurs bagages : si Don DeLillo, dans *White Noise*, comparait les supermarchés aux sanctuaires postmodernes[425], McCarthy mène ce parallèle plus loin, en mesurant ses dangers et ses limites. L'image qu'il peint n'est-elle pas une parfaite illustration du capitalisme, qui est ce qui reste, selon Mark Fisher, « quand les croyances se sont effondrées, ramenées au niveau de l'élaboration rituelle ou symbolique, et que seul demeure le consommateur-spectateur qui se traîne au milieu des décombres et des reliques »[426] ? Selon Inger-Anne Søfting, il y a quelque chose d'absurde et de symbolique dans le fait que ces deux personnages s'engagent dans une nature sauvage et une civilisation défunte, tout en tirant derrière eux un chariot rempli de provisions[427]. Ceci accentue en effet l'étrangeté et la futilité de leur entreprise ; les « sanctuaires postmodernes » que sont les supermarchés étant abandonnés, il ne reste que des reliques dispersées çà et là dans les cendres de la nature morte. Si l'homme ne les recueille pas et se dépouille peu à peu de ses propres bagages, il continue désespérément à chercher. Lorsqu'il arrive sur le bord d'un bateau échoué au bord de la mer, il fouille dans tous les tiroirs. Il y trouve « [u]n couteau pliant avec un manche en bois. Des lunettes de soleil. Il y [a], [se dit-il], quand même quelque chose de pervers dans cette façon de chercher. Comme si l'on commençait par épuiser les endroits les plus improbables pour retrouver quelque chose qu'on aurait perdu » (LR, 202). Comme nous l'avons vu, il cherche un pistolet avec au moins une balle pour pouvoir mettre fin à sa souffrance : or non seulement il ne le trouve pas, mais il ne trouve pas non plus de *sens* à la mort. C'est la raison pour laquelle sa façon de

[425] Voir Don DeLillo, *White Noise*, NYC, Viking Press, 1985.

[426] Mark Fisher, *Le réalisme capitaliste. N'y a-t-il aucune alternative ?*, trad. Julien Guazzini, Génève, Entremonde, 2018, p. 11.

[427] Inger-Anne Søfting, « Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy's *The Road », English Studies*, 2013, 94.6, p. 706. Ma traduction.

chercher est si perverse : ce « quelque chose qu'on aurait perdu » n'est pas matériel, car c'est précisément ce qui rendait signifiant la *peregrinatio*, qui est irrécupérable. Restent les débris sur la route et un Dieu absent, un monde mort et deux êtres accrochés désespérément, sans savoir pourquoi, à la vie.

Au tout début du roman, l'homme s'adresse à Celui qui manque : « [e]s-tu là ? Vais-je te voir enfin ? As-tu un cou que je puisse t'étrangler ? As-tu un cœur ? Maudit sois-tu pour l'éternité as-tu une âme ? […] Oh Dieu » (LR, 16). Il est mû par un désir de Dieu; étant donné Son absence, il tente de *jouer* Sa présence. L'enchaînement de questions rhétoriques qui passent du corps, à travers le cœur et jusqu'à l'âme dans la tentative de « saisir » le Grand Absent, se termine par une adresse qui pourrait être aussi bien une simple exclamation. Ainsi l'homme affirme que Dieu, même exilé de ce monde désolé, est pourtant *là* ; il croit qu'il y a bien un sens dans leur traversée des États-Unis, même s'il ne réside que dans l'ordre symbolique, dans les histoires qu'il raconte à l'enfant et dans le vocabulaire qui ritualise, qui verticalise la narration. Cependant, nous ne sommes pas avec McCarthy dans le genre d'*autosacramental* : l'état de grâce n'est pas suivi par le péché qui finit par déboucher sur la rédemption. Si messianisme il y a, c'est celui d'une attente sans cesse prolongée, sans accomplissement, dont l'essence est non la passivité, mais la perfectibilité de l'homme, car seul le report du salut rend l'avenir possible, sauve le sujet du progrès et l'ouvre au nomadisme.

Il est vrai que l'idiome sacré est « coupé de ses référents et par conséquent de sa réalité. Se repliant comme une chose qui tente de préserver la chaleur. Pour disparaître à jamais le moment venu » (LR, 83). Cependant, jusqu'à ce qu'il expire tel un flocon de neige qui fond sur la main, le père continue à l'employer pour structurer sa réalité et celle de son fils. Lorsqu'il prépare ce dernier à s'endormir, il voit ces petits rituels de fin de journée « comme une antique bénédiction », et se dit alors : « [a]insi soit-il. Évoque les formes. Quand tu n'as rien d'autre, construis des cérémonies à partir de rien et anime-les de ton souffle » (LR, 71). L'homme est donc amené à créer lui-même des cérémonies, à invoquer des formes par le moyen des mots et à leur donner vie à travers des rituels inventés à partir de presque rien. La narration est ritualisée par l'itération des adresses à Dieu ainsi que par la marche même, rythmée par des gestes et des actions répétées, que nous observons dans l'omniprésence des verbes tels que « traverser », « longer », « partir ». Ces répétitions permettent de récupérer les reliques du passé et d'en former un territoire à habiter. C'est ainsi que, à la fin du récit, ressurgit le labyrinthe qui, brisé depuis l'effondrement du monde et disséminé dans la narration, apparaît cette fois-ci *entier*, comme forme de vie, de monde en miniature.

> Autrefois il y avait des truites de torrent dans les montagnes. On pouvait les voir immobiles dressées dans le courant couleur d'ambre où les bordures blanches de leurs nageoires ondulaient doucement au fil de l'eau. Elles avaient un parfum de mousse quand on les prenait dans la main. Lisses et musclées et élastiques. Sur leur dos il y avait des dessins en pointillé qui étaient des cartes du monde en son devenir. Des cartes et des labyrinthes. D'une chose qu'on ne pourrait pas refaire. Ni réparer. Dans les vals

> profonds qu'elles habitaient toutes les choses étaient plus anciennes que l'homme et leur murmure était de mystère. (LR, 252)

Une telle fin est pour le moins surprenante. Le choix de McCarthy aurait tout à fait pu être de terminer le récit sur la mort du père, laissant son fils seul, à la merci du vide et de l'obscurité ; cependant, la narration continue et, au lieu de s'achever, *s'ouvre* sur cet « [a]utrefois » qui est non tellement le passé, mais un temps *autre*, un temps mythique qui, latent jusqu'alors, se révèle enfin et *transcende* tel un rayon de lumière l'immanence brisé du désert postapocalyptique. Le seul autre passage auquel pourrait être comparé ce dernier est la journée parfaite dont le père se souvient au début du roman (LR, 17-18) ; les deux images apparaissent comme une aberration, une exception à la règle. Ce n'est pourtant pas le cas, car ce sont des *figures* qui sous-tendent la réalité, fragments du Modèle, au sens où l'entend Erich Auerbach, c'est-à-dire des formes provisoires de « […] quelque chose d'éternel et d'intemporel. Elles présagent non seulement un avenir objectif, mais elles sont aussi bien le signe de ce qui a toujours été et qui sera toujours »[428].

Laura Godfrey souligne que la juxtaposition de cette « chose qu'on ne pourrait pas refaire » et de la désolation dans laquelle évoluent les personnages est une stratégie narrative qui façonne la narration entière de McCarthy[429]. À la toute fin du roman nous passons du temps narratif, consistant en une alternance entre le passé simple et l'imparfait, à un imparfait qui exprime cet « [a]utrefois » où le temps n'était pas brisé et qui avait un sens *dans sa durée*. L'écriture, qui peinait jusqu'alors à donner à voir un paysage composé de nuances de gris et de noir, recourt ici à une hypotypose qui dessine une scène idyllique, ancrée dans l'imaginaire de la *wilderness* américaine, où règne une nature qui semble intouchée par l'homme. La voix du narrateur, qui s'entremêlait souvent à la pensée du père, devient ici omnisciente, à l'instar de celle qui, impersonnelle, narre la biblique Création du monde; elle s'attarde sur les truites de torrent aux nageoires blanches et ayant un parfum de mousse, faisant ainsi, par cette *ekphrasis* – puisant non dans l'imaginaire de l'Apocalypse, mais dans celui de la Genèse – réapparaître les couleurs et les odeurs. La narration de McCarthy, qui spatialise le temps chrétien, s'ouvre-t-elle ainsi sur un nouveau commencement? Le poisson, symbole des premiers chrétiens, est ici une image rappelant à la fois la nature américaine et le jardin d'Éden, qui apparaît comme un mirage dans le désert postapocalyptique. Bien que ce passé puisse sembler à jamais perdu, son existence est soutenue par les rituels accomplis par le père et le fils, ainsi que par les récits qu'ils préservent, fussent-ils en fragments : puisqu'il le guide, ce souvenir-carte n'est pas un fantasme d'un âge d'or ni un horizon messianique, mais une promesse d'un monde qui demeure à venir et qui rend par là même le présent un peu plus vivable. En effet, *au centre* de leur parcours se trouve ce mystère des choses « plus

[428] Erich Auerbach, *Figura*, *op. cit.*, p. 67.

[429] Laura Gruber Godfrey, « "The World He'd Lost" », *art. cit.*, p. 173.

anciennes que l'homme », le *logos* innommé, symbolisé par le feu, qui met tout en mouvement et qui dépasse le sujet ; sans cette transcendance, l'individu est seul, condamné à ses fantasmes d'autodépassement.

En ce sens, le récit de McCarthy met en évidence les risques d'un avenir qui, lorsque compris comme un progrès, peut anéantir le monde et donc l'homme lui-même. Les cartes et les labyrinthes évoqués symbolisent au contraire le devenir du monde, sa substance même : auparavant composé d'une seule ligne continue, il s'est ensuite brisé pour devenir un *dédale*. Cette brisure est nécessaire, comme nous l'avons vu, à la narrativisation[430] ; or, ceci n'implique pas l'effacement de la forme originaire. Si le roman se termine sur cette image du labyrinthe, c'est parce qu'il y a bien une carte à lire, *autre* que celle, déchirée, que portent les personnages ; elle demeure néanmoins voilée, difficile à voir, tout comme le paysage lui-même. Pour tenter de la dévoiler, il faut retraverser les voiles du roman, s'adonner au travail herméneutique et, tel Perceval dans le conte du Graal, poser la bonne question qui garantirait au monde agonisant une régénération.

Ce passage final est donc effectivement un retour au commencement, à la Genèse[431] : il invite le lecteur à emprunter le mouvement de la spirale, à revenir au passé afin de récupérer ses reliques et de les préserver dans un récit : ce *logos* disséminé, ce monde en miniature. *La route* apparaît donc à la fois fragmentaire et circulaire, revenant sans cesse à *l'avant* pour en construire un *après* possible : ce qui semble de prime abord être un cercle vicieux, une errance à travers une Amérique sans frontières, donc sans aucun « au-delà », débouche sur une forme de nomadisme. Si désolé que soit la route éponyme, elle est sous-tendue par une carte du territoire qui permet de s'orienter, de trouver *le sens* du parcours. Le roman de McCarthy poursuit donc le changement de la vocation pèlerine, opéré déjà par Kerouac dans *Sur la route*[432] : puisque la route ne peut pas mener plus à l'Ouest, il faut s'engager dans un périple circulaire pour donner sens à la survie dans le désert, l'habiter sans attendre un salut, mais en construisant son avenir avec des mots et des rituels.

3.3.3 Pèlerinage du renouveau

Le temps mythique, figuré par le labyrinthe, évoque aussi des souvenirs personnels, comme le montre la description d'une « journée parfaite » par le père. Il y décrit « [l]e sombre du lac et les lumières des fenêtres […]. Une radio quelque part » (LR, 18). C'est une journée de pêche avec son oncle. Rien ne se passe, aucun mot n'est échangé entre les deux hommes. Pourtant, c'est « la journée parfaite de son enfance […] sur

[430] Je renvoie aux idées de Bertrand Gervais énoncées dans *La ligne brisée, op. cit.*

[431] Ashley Kunsa, « "Maps of the World in Its Becoming": Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's The Road », *Journal of Modern Literature*, 2009, 33.1, p. 67.

[432] C'est de ces changements dans l'imaginaire américain de la route que traite l'article de Guillaume Le Blanc, « On the road again », *Esprit*, dossier « L'Amérique contre elle-même », juillet-août 2024, No. 511-512, p. 114.

laquelle [il veut] modeler les jours » (*ibid.*). Ce souvenir, qui revient avec d'autres réminiscences en forme de rêve, permet au père de structurer et de donner un sens à la réalité postapocalyptique, autrement invivable.

L'homme rêve également de sa femme. Elle vient vers lui pendant son sommeil, apparaissant comme une pâle fiancée qui sort « d'un dais de feuillage verdoyant » (LR, 22) : ses « mamelons frottés d'argile blanche et ses côtes peintes en blanc », elle porte « une robe de gaze et sa sombre chevelure [est] maintenue très haut par des peignes d'ivoire, des peignes d'écaille » (*ibid.*). Cette image, dont émanent l'innocence, la douceur et la fragilité, oscille entre celle d'Aphrodite et celle de la Vierge Marie : en effet, les attributs de la femme la rapprochent de quelque figure divine, située à l'extrême opposé de la réalité grise dans laquelle l'homme se réveille peu après. Tout est alors réduit en poussière, à l'instar des « fresques antiques ensevelies depuis des siècles quand elles sont exposées soudain à la lumière du jour » (LR, 25). Ainsi, la narration alterne entre la vie dans les cendres du passé et « les rêves si riches en couleurs » (*ibid.*) ; les deux se confrontent et se confondent parfois, la beauté de la Femme étant aussi celle de la Mort qui appelle l'homme.

> Dans son rêve elle était malade et il la soignait. Le rêve avait l'apparence d'un sacrifice mais il l'interprétait différemment. Il ne prenait pas soin d'elle et elle mourait seule quelque part dans l'obscurité et il n'y a pas d'autre rêve ni d'autre monde au réveil et il n'y a pas d'autre histoire à raconter. (LR, 34-35)

Avait-il sacrifié sa femme pour pouvoir continuer à vivre avec son fils, ou l'avait-il plutôt laissé mourir toute seule, engloutie par l'obscurité ? La soigne-t-il, ou n'en prend-il pas soin ? La polysyndète, rythmée par une répétition anaphorique, superpose le rêve à l'éveil et à la narration : tout s'y passe alors *en même temps.* Il n'y a pas d'autre histoire à raconter : elle est morte, il est vivant. Les apparitions de la femme ne traduisent pas son désir de revenir, mais plutôt celui de s'approcher d'elle, c'est-à-dire aussi de la mort. En effet, le retour perpétuel du passé est le seul sens qui justifie l'existence même du récit, de l'avancée vers la mer. L'*Amor fati* de Nietzsche a donc ici une résonance encore plus radicale, car demandant de soutenir le monde effondré en tant que seul monde possible, celui-ci étant un éternel retour de ce qui n'est plus là[433].

Ne trouvant aucune autre réalité à laquelle il puisse s'accrocher, l'homme se parle ainsi à lui-même : « [c]rois-tu que tes ancêtres regardent ? Qu'ils marquent dans leur grand livre à combien ils t'estiment ? Par rapport à quoi ? Il n'y a pas de grand livre et tes ancêtres sont morts et enterrés » (LR, 175). Dans *La route*, le ciel est d'airain : ni le soleil ni la Voie lactée – repères célestes de pèlerins – ne sont visibles. Les seuls

[433] La célèbre formule de Nietzsche est la suivante : « ne rien vouloir d'autre que ce qui est, ni devant soi, ni derrière soi, ni dans les siècles des siècles. Ne pas se contenter de supporter la nécessité, et encore moins se la dissimuler – tout idéalisme est une attitude mensongère devant la nécessité – mais l'aimer… ». Voir Frédéric Nietzsche, *Ecce Homo. Pourquoi je suis si sagace*, §10, trad. J-C. Hémery, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 2012, p.141.

référents possibles demeurent des rêves dans lesquels réapparaît le monde d'avant l'effondrement, et où des parents « morts depuis longtemps ref[ont] surface » (LR, 167), demeurant pourtant sans parole. Ainsi les souvenirs demeurent teintés de douleur : l'homme passe d'une « journée grise dans une ville étrangère » (*ibid.*) aux ruines « carbonisées d'une bibliothèque » (*ibid.*), image de destruction illustrant une « sorte de rage contre les mensonges alignés par milliers rangée après rangée » (LR, 168). Les textes recueillis dans les livres gonflées d'humidité sont mensongers, car inutiles, ne correspondant plus au monde postapocalyptique. Pourtant l'homme décide de perpétuer leur existence, de donner corps au passé par les histoires qu'il raconte à son fils, car il se rend compte que « la valeur de la moindre petite chose » (*ibid.*) n'est pas inscrite dans le passé, mais dépend « d'un monde à venir » (*ibid.*). L'espace « que ces choses occupaient [est] lui-même une attente » (*ibid.*) : une attente de la révélation de leur valeur, pourrions-nous ajouter, celle-ci étant pourtant accompagnée par l'effacement de « la chose » même. Paradoxalement, l'Absence, que ce soit celle de Dieu ou de la Femme, exerce sur les personnages un pouvoir plus fort que la Présence, par le fait même de passer dans l'ordre symbolique. Les beaux rêves sont donc à la fois un « bon signe » (LR, 238) et un mauvais augure, faisant revenir le passé en même temps qu'ils annoncent la mort. Vers la fin du roman, lorsque l'homme se réveille « pendant la nuit dans cette noire et glaciale désolation il émerg[e] parfois de mondes délicatement colorés d'amour humain, de chants d'oiseaux, de soleil » (LR, 240). Anomalie parmi les images apocalyptiques qui imprègnent la narration, ce rêve est un espace interstitiel entre la vie et la mort ; cette dernière ne se situe pas *au bout* du pèlerinage, mais revient continuellement irriguer la terre aride que traversent les personnages. Plus qu'un simple *envers* de la réalité, ces visions sont de l'ordre du surnaturel, à l'instar des miracles et des apparitions qu'espère le pèlerin.

Si les rêves sont une irruption du temps *autre* dans la narration, les échanges entre les personnages y introduisent une circularité de la parole qui permet de garder la mémoire en vie. Souvent syncopés, ils reposent sur des répétitions et des questions rhétoriques ; l'homme répète les questions de l'enfant, mais sous forme d'affirmations, soit en employant un simple « oui », soit une anaphore ou une épiphore ; les phrases, si elles ne sont pas identiques, relèvent d'un parallélisme syntaxique et tournent en rond. Cela rapproche ces dialogues du théâtre de l'absurde de Beckett : dans un monde où se sont effondrées les institutions religieuses et séculières, « garants » du sens, les personnages jettent des paroles dans le vide dans la tentative désespérée de le combler, en attendant l'arrivée impossible de Celui qui les sauverait. Or cela pourrait être aussi une pratique de recommencement, de recréation par la parole, d'un retour à un monde pré-platonicien, donc d'une ouverture à une matrice culture autre qu'occidentale.

> Ils sont partis, Papa ?
> Oui, ils sont partis.
> Tu les as vus ?

> Oui. C'étaient les méchants ?
> Oui, c'étaient les méchants. Il y en a beaucoup, des méchants.
> Oui beaucoup. Mais ils sont partis. (LR, 86)

S'exprimer consiste à s'assurer que l'autre est toujours là : « [s]alut, Papa, dit-il. / Je suis juste là. /Je sais » (LR, 11). L'adresse verticale à Dieu étant impossible, la parole circule entre le père et le fils. Ce *logos*, mis en mouvement et symbolisé par le feu est, comme nous l'avons vu, un *pharmakon*, car signifiant à la fois la destruction et la régénération, la vie et la mort, l'oubli et la mémoire. Le père rappelle à son fils que certaines choses qu'on se met « dans la tête y sont pour toujours » (LR, 17) ; le problème est qu'on « oublie ce qu'on a besoin de se rappeler et on se souvient de ce qu'il faut oublier » (*ibid.*). Faudrait-il donc oublier le passé et rejeter toute filiation afin de pouvoir à nouveau *faire monde* ? Est-ce l'attachement du père au monde d'avant l'effondrement qui ne lui permet pas de sortir de ses ruines, ou sont-ce les rêves et les histoires contées à son fils qui rendent le présent vivable ? « Il faut que tu me parles » (LR, 236), se disent-ils l'un à l'autre vers la fin du roman. Pourtant, que reste-t-il à dire lorsqu'il n'y a plus de destination ? Quel est le *sens* de leur itinéraire ? Par rapport à quoi se situer sur la carte ? Le petit refuse que l'homme lui raconte des histoires, car il estime que ces dernières ne correspondent pas à la réalité de leur quête. Tout se termine bien dans ces récits, alors qu'ils n'ont aidé personne (*ibid*.). Pour lui, son père est un être « d'une planète qui n'[existe] plus » (LR, 139). Ses récits sont donc suspects, car il est incapable de « ranimer dans le cœur de l'enfant ce qui [est] en cendre dans son propre cœur » (*ibid.*). Tandis que l'image que donne le père correspond au monde réduit en poussière, le fils n'incarne pas le passé en ruines, mais le vide du présent dans lequel germe l'avenir : il n'a ni histoires ni rêves à raconter autres que le récit même que nous sommes en train de lire. Lorsque, après avoir atteint la mer, ils regardent de l'autre côté de la baie, le père arrive à la même conclusion : s'ils ont connu « pas mal de mauvaises choses » (LR, 237), ils sont néanmoins toujours *là*, vivants, et « ce n'est pas si mal » (*ibid.*). En effet, c'est une « assez belle histoire […] [qui] compte pour quelque chose » (*ibid.*). Le père revient ainsi sur leur parcours, qui relève déjà du passé, et en fait un récit afin de *faire sens* du présent. À ce moment-là se dessine clairement la forme de la spirale, la narration n'étant plus ritualisée par les renvois vers l'idiome sacré, mais par le retour du roman sur lui-même, sur l'itinéraire que celui-ci incarne et qui doit se suffire en tant que seule destination possible. Au centre de cette spirale se trouve l'enfant, cet *être des mots* qui, quoique façonné par les histoires de son père, ne se projette ni dans le passé ni dans l'avenir : au contraire, il est le corps du *logos en son devenir*. Debout sur la route, il regarde son père « du fond d'on ne sait quel inconcevable avenir, étincelant dans ce désert comme un tabernacle » (LR, 241). Cette image doit être mise en rapport avec celle d'un flocon de neige qui, au début du roman, expire dans la main de l'homme « comme la dernière hostie de la chrétienté » (LR, 20). Le père sait que son fils est à la fois une relique du passé et le seul avenir possible : or la temporalité n'est dès lors plus conçue selon la vision linéaire de l'Histoire, mais s'ouvre à une conception *autre* du temps, celui-ci renvoyant à la

fois à l'Apocalypse chrétienne et à l'univers grec archaïque d'avant les Olympes[434]. Dans ce monde primitif du chaos et de l'errance, de la fin mais également du commencement, le fils incarne le Verbe, cette force qui met en mouvement le Soleil ainsi que les autres astres[435], et qui sort la vocation pèlerine du fantasme occidental du progrès pour l'ouvrir à *autre chose,* à la cyclicité élémentaire de l'esprit nomade.

3.4 Habiter la parole

La circularité des dialogues est différente de celle des rêves, car n'étant pas une irruption du *temps autre* dans l'horizontalité de la narration, mais une forme de *conscience de soi* de celle-ci, reposant sur les courtes répétitions à l'intérieur des échanges, telles que « [d]'accord./D'accord » (LR, 52), qui relèvent de la fonction phatique du langage. Si la tâche du père consiste à faire une liste, à réciter une litanie et à se souvenir afin de conserver l'héritage du passé (LR, 34), donc à assurer la transmission, la présence de l'enfant lui permet de comprendre que « [c]haque jour [est] en lui-même providentiel. Chaque heure. Il n'y a pas de plus tard. Plus tard c'est maintenant » (LR, 54). La parole échangée, ce *feu-logos*, transgresse les limites du passé et de l'avenir. Lorsque le père mourant demande à son fils de s'entretenir avec lui, celui-ci lui assure à deux reprises qu'il s'engage véritablement dans une conversation. Celle-ci, réelle ou imaginaire, renouvelle le récit qui apparaît alors comme un rituel consistant à jouer l'absence de l'Autre.

> Si je ne suis plus ici tu pourras encore me parler. Tu pourras me parler et je te parlerai. Tu verras.
> Et je t'entendrai ?
> Oui. Tu m'entendras. Il faut que tu fasses comme si c'était une conversation que tu imagines. Et tu m'entendras. Il faut t'exercer. Ne renonce surtout pas. (LR, 246)

La parole échangée *vivifie leur parcours*. Elle peut rendre le père symboliquement présent dans les mots de son fils, y compris après sa mort. Cela exige une forme de jeu particulière qui repose sur l'imitation et sur une pratique régulière, semblable à une prière, que l'enfant ne doit pas abandonner. Le père devient alors une autre histoire à porter à laquelle il faut croire afin qu'elle soit vraie : le rêve éveillé du fils se substitue ainsi aux rêves de l'homme. Le lien entre les deux est assuré par la parole qui, sous la forme d'un dialogue – même imaginé –, est un jeu entre la présence et l'absence, entre le passé et l'avenir, entre le labyrinthe et le dédale qui en est une brisure. Ainsi s'élargit et se distend le temps présent; l'éternité n'est plus immobile, située au bout de la quête du sacré, mais se trouve ritualisée par la narration, qui est le seul monde possible.

---

[434] Nous pensons à *l'Orestie* d'Eschyle qui narre le passage du monde régi par les Euménides à la justice représentée par Athéna, ainsi qu'à *Œdipe à Colone* de Sophocle, analysé par Norman Doiron dans *Errance et méthode, op. cit.*

[435] Je fais référence aux derniers vers de la *Divina Commedia*: *L'amor che move il sole e l'altre stelle (Paradiso,* XXXIII, v. 145*).* À noter aussi que chaque chant se terminer, dans cette œuvre de Dante, par l'évocation des étoiles.

CHAPITRE 4 : RENCONTRER L'AUTRE

Le pèlerinage, s'il ne l'exclut pas, est bien plus qu'une simple « réalisation de soi », une façon de « se retrouver ». Dans les mots d'Alphonse Dupront, il est « quête de l'être entier à la rencontre de l'Autre [et] découverte de l'altérité, cette province d'un monde autre »[436]. Il semble cependant qu'à l'époque de tyrannie de la vitesse[437] il ne peut plus y avoir de parcours tendu vers l'Autre, ni vers le Bout du Monde : puisque tous les « au-delà » semblent cartographiés, ne reste qu'une mobilité sans fin ni but. La figure du nomade s'y trouve erronément associée, imaginée comme rebelle et marginale, sans attaches identitaires ou géographiques. Cette représentation ne correspond aucunement à celle des tribus nomades, qui restent en mouvement non par quelque caprice, mais par nécessité. Le nomadisme – nous l'avons vu – est un parcours structuré, reposant sur un retour cyclique sur des lieux de mémoire, de rassemblement et de rituels collectifs, et non un mouvement effréné tel que proposé par la postmodernité. De même, le pèlerinage n'est pas une quête de l'accomplissement de soi ou quelque parcours jalonné d'épreuves, mais une marche vers des lieux saints en vue de s'ouvrir à ce qui le dépasse et qui lui demeure insaisissable. Comme le montre *Les pérégrins*, œuvre prônant en apparence un mouvement perpétuel sans début ni fin, la quête pèlerine de l'altérité persiste dans la narration contemporaine: or le sujet ne cherche pas à rencontrer le Tout-Autre, mais autrui, qui demeure néanmoins signe de sacré. Ceci assure un sens à sa mobilité et l'ouvre à l'esprit nomade.

Le voyage, teintée d'un certain mysticisme, est au cœur de l'œuvre d'Olga Tokarczuk, la nobéliste polonaise de 2020. Son premier roman, intitulé *Podróż ludzi księgi* (non traduit), retrace le périple de quatre huguenots qui, lorsque le Roi Soleil établit le catholicisme comme religion nationale, se mettent en marche de Paris vers les Pyrénées à la recherche d'une nouvelle patrie et d'un livre ésotérique dont les secrets enflamment l'imagination de chacun. Il y a là déjà plusieurs éléments que l'autrice développe dans ses romans suivants : l'intérêt accordé au symbole, une forme de réalisme magique, ainsi que l'analogie entre le corps humain et le territoire traversé. Dans les œuvres qui suivent, Tokarczuk se consacre, entre autres, à la réflexion métaphysique sur la temporalité dans *Dieu, le temps, les anges et les hommes,* à la réécriture d'un mythe mésopotamien dans *Anna In w grobowcach świata* (non traduit) ainsi que, plus tard, à l'errance religieuse d'un soi-disant messie, Jakob Frank, dans *Les livres de Jakob.* Dans *Les pérégrins*, Tokarczuk développe une réflexion sur la mobilité contemporaine, s'appuyant sur l'image héraclitéenne du fleuve. En effet, en regardant l'Oder, la narratrice du roman prend conscience que ce qui est en mouvement « sera toujours

[436] Alphonse Dupront (dir.), *La quête du sacré, op. cit.,* p. 245.

[437] « [L]*a vitesse, c'est la guerre, la dernière guerre* » écrit Paul Virilio, arguant que le pouvoir se traduit maintenant par la capacité de se déplacer rapidement et de contrôler les vecteurs de mouvement. La vitesse miniaturise le monde. Voir *Vitesse et Politique : essai de dromologie*, Paris, Galilée, 1977, p. 136.

meilleur que ce qui est immobile, et que le changement sera toujours quelque chose de plus noble que l'invariance ; car ce qui stagne est voué inévitablement à la dégénérescence, à la décomposition et, en fin de compte, au néant, alors que tout ce qui évolue saura durer, et même éternellement » (LP, 10). Cette affirmation varie au cours du roman, mais ne change jamais véritablement de fond : ce qui est liquide et variable relève de la vie, alors que ce qui demeure figé est voué à la mort. En d'autres mots, pour les gens qui voyagent, « tout semble neuf, pur, vierge et, en un sens, immortel » (LP, 292). Cette affirmation pourrait être entendue au pied de la lettre; elle est cependant ironique, la fonction des *Pérégrins* étant de briser le fantasme postmoderne d'une mobilité perpétuelle, qui peut facilement s'ériger en un dogme figé, et d'en pointer des apories. La narration, à l'instar d'une parabole, déjoue la logique établie. Le seul mouvement qui paraît, en fin de compte, glorifié, n'est pas le déplacement géographique en tant que tel, mais une force qui met en branle la vie et qui « se traduit par une propension à aller de l'avant, à se bousculer, à se dépasser sans relâche. C'est une énergie aveugle, d'une grande puissance, le moteur de tous les changements. Lui prêter une quelconque intention ou finalité serait un malentendu » (LP, 273). La mobilité incarnée par le roman puise donc dans les traditions nomade et pèlerine, telles que véhiculées par le Moyen Âge européen, mais aussi dans l'art du XIX[e] siècle ainsi que dans la pensée moderne telle que celle de Nietzsche[438].

Le roman d'Olga Tokarczuk, intitulé *Bieguni* dans sa version originale, a été traduit en français par *Les pérégrins*. Employé au sens de la *peregrinatio,* ce titre renvoie à la fois au « pèlerinage » et à la « pérégrination ». Le nom des « pérégrins », appelés dans l'original « *bieguni* » – qui se distinguent, en polonais, des pèlerins (« *pielgrzymi* »), rencontrés par la narratrice dans les cabinets de curiosités – provient d'une ancienne secte russe. Ce terme, bien enraciné dans la culture slave, peut se traduire par « coureur », « vagabond », « apostat »[439], ou encore « paysan fuyant son maître »[440]. Comme le remarque Marcelina Pietryga, ce substantif se trouve contourné ou paraphrasé dans les traductions, « *biegunka* » (fr. « pérégrine ») devenant dans l'édition anglaise – intitulée *Flights*, à savoir « fuites » ou « voyages en avion » – « *a runaway woman* »[441]. Il est néanmoins, dans toutes les versions du roman, employé pour désigner un sujet qui court, qui s'évade. Lorsque employé en polonais au singulier, « *biegun* » n'est pas seulement dérivé du verbe « courir » (« *biegać* ») : il peut également vouloir dire « pôle ». Cela permet

[438] Je pense, entre autres, au mouvement impressionniste ainsi qu'au concept nietzschéen de la volonté de puissance.

[439] Voir Marcin Maciołek, « O biegunie – językoznawczo (rozważania w kontekście tytułu powieści Olgi Tokarczuk "Bieguni") », Postscriptum Polonistyczne, t. 25, nr 1 (2020), p. 69-88.

[440] Agnieszka Nęcka. « Podróżując w głąb człowieczego wnętrza. Na marginesie twórczości Olgi Tokarczuk », *Postscriptum Polonistyczne* , Nr 1 (2020), p. 30.

[441] Marcelina M. Pietryga. « Tłumacz jako autor na podstawie wybranych fragmentów powieści Olgi Tokarczuk "Bieguni" », *Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu*, 15 (2020), p. 293.

d'imaginer un voyage lointain vers l'un des Pôles comme analogue au voyage intérieur *en et vers soi-même*. Les valeurs se trouvant inversées, ce voyage intérieur est aussi *extérieur* : le sujet est *toujours déjà autre*.

Les illustrations qui parsèment le roman invitent à une lecture cartographique du texte qui, au fil des pages, se révèle de plus en plus cohérent. À la fin du livre nous retrouvons même l'*Itinerarium* de la narratrice. Ceci, en plus d'assurer ce que Barthes nomme *l'effet de réel*[442], rapproche le roman de Tokarczuk des témoignages des pèlerins du Moyen Âge[443], ainsi que des premiers récits de voyage de l'époque romantique[444]. Cependant *Les pérégrins* ne respecte aucunement la linéarité du parcours ni la chronologie que suivrait habituellement le sujet d'un récit de voyage, structuré comme une liste narrativisée des lieux et des rencontres sur le chemin. La narration n'est pas soutenue par une seule thèse, mais par une constellation de propos contradictoires dont la coexistence met le sens en mouvement. Ceci est caractéristique de la poétique postmoderne qui, selon Hutcheon, « ne déplace pas le marginal vers le centre. Il n'inverse pas la valorisation des centres en celle des périphéries et des frontières, mais utilise plutôt *ce double positionnement paradoxal* pour critiquer l'intérieur, tant de l'extérieur que de l'intérieur »[445].

« Soyez des passants ! », lisons-nous dans l'Évangile apocryphe de saint Thomas (logion 42). « Laissez ce que vous possédez, abandonnez vos terres et mettez-vous en route! », crie Euphémius, fondateur d'une secte de la vieille Russie, dont les membres « pérégrins » (du russe : « *странники* ») mettaient le Mal en rapport avec l'immobilité (LP, 248). Dans les Évangiles il arrive cependant l'Évènement qui bouleverse tout : en effet, le seul endroit où le Fils de l'homme puisse poser Sa tête est la croix. Ceci ne signifie aucunement un arrêt, mais une remise en branle de l'Histoire, la victoire non de la Mort mais de la Vie : une ouverture. Chez Tokarczuk, ce *moment crucial* est un entrecroisement du parcours horizontal du sujet avec la verticalité qui, jadis signifiée par le sanctuaire ou par la rencontre avec le Tout-Autre, est *incarnée* par la rencontre de l'autre (pérégrin). Dès lors, le sacré n'est représenté ni par une destination à atteindre ni par un *droit chemin* qui y mènerait à travers maintes épreuves, chacune rapprochant davantage le sujet du Tout-Autre. Le progrès linéaire étant remplacé par un mouvement *ex-centrique* vers autrui, le sacré est *relationnel*.

---

[442] Le caractère réaliste du roman est ainsi mis en avant. Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable, p. 84-89.

[443] Voir Denise Péricard-Méa, *Récits de pèlerins de Compostelle*, La Louve, Cahors, 2011, ou également Adeline Rucquoi, Françoise Michaud-Fréjaville et Philippe Picone (dir.), *Le voyage à Compostelle. Du Xe au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2018.

[444] Je pense à *l'Italienische Reise* (1816) de Goethe, à la *Mémoire d'un touriste* (1838) de Stendhal et à *l'Itinéraire de pèlerin à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand, œuvres dans lesquelles le pèlerinage devient une forme de tourisme.

[445] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism, op. cit.,* p. 69. Je souligne.

« Le but des pérégrinations est d'aller à la rencontre d'un autre pérégrin » (LP, 121). En ce sens, ce n'est pas la mobilité même qui se trouve érigée – immobilisée – comme la plus grande valeur, synonyme de liberté et d'émancipation, mais la rencontre avec l'Autre-que-soi en tant qu'elle meut et *ex-centre* le sujet. Ce dernier continue, selon Bielik-Robson qui montre par là même une autre voie pour la postmodernité, d'être conditionné par le monde de son existence, qui demeure celui de son asservissement et de sa limitation. Ceci « exprime de façon unique notre situation : ce qui nous asservit est aussi ce qui nous crée »[446].

Selon Tarnowski, le combat de Nietzsche avec Dieu, c'est-à-dire avec la Vérité comme mesure, a entraîné la relativisation de l'interprétation du monde et la mort du sujet au XX^e^ siècle : il note qu'il n'existe dès lors « pas de sujet humain, il n'y a que des éruptions de volonté de puissance qui varient dans le temps, pour lesquelles telle ou telle chose a, selon la situation, une valeur, donc *existe*. L'homme est plutôt un *projet* qui s'interprète constamment différemment et se transcende [...] »[447]. Dans *Les pérégrins*, cependant, le sujet ne s'autodéfinir par lui-même, mais est façonné par les autres et par le cadre de sa vie, agissant lui-même comme lien : le mouvement ainsi mis en valeur n'est pas celui, apparent, consistant à se déplacer d'un point à un autre, mais celui qui rend possible la circulation du sens. En termes d'herméneutique, cela se traduit par *ognosie*, « un mode de connaissance, concentré sur les détails, qui essaie de les ordonner en un réseau de sens interdépendants »[448]. Ce concept se manifeste sous forme de *constellation*, dont la narratrice dévoile l'importance en relatant l'une des conférences sur la psychologie du voyage qui ont lieu dans des aéroports :

> Pour cerner au mieux notre vision personnelle de la réalité, il faudrait plutôt [au lieu d'une séquence logique] imaginer un ensemble de particules d'à peu près le même poids qui seraient disposées d'une manière concentrique dans un même espace. C'est la constellation qui est porteuse de vérité, et non la séquence logique. Voilà pourquoi la psychologie du voyage décrit l'homme dans des situations d'importance égale, aucune logique, même approximative. (LP, 78)

Ce passage révèle la structure interne du roman de Tokarczuk, qui n'est ni un arbre vertical ni un rhizome refusant toute filiation. Au contraire, le roman-constellation reconfigure l'héritage pèlerin, leur donnant un sens nouveau. « Il faudrait raconter une histoire honnêtement de manière à susciter dans l'esprit du lecteur un sentiment d'intégralité, la capacité d'intégrer des fragments dans un seul modèle, de découvrir des constellations entières dans la poudre des événements »[449]. Elle note plus loin à propos des *Pérégrins* :

---

[446] Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność, op. cit.,* p.176. Ma traduction.

[447] Karol Tarnowski, *Pragnienie metafizyczne*, *op. cit.,* p. 60-61. Ma traduction. L'auteur souligne.

[448] Olga Tokarczuk, *Czuły narrator,* Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 2020, p. 29. Ma traduction.

[449] *Ibid.*, p. 285. Ma traduction.

> Toute ma vie j'ai été fascinée par les réseaux d'interconnexions et d'influences mutuelles dont nous ignorons le plus souvent l'existence, mais que nous découvrons par hasard, comme d'étonnantes coïncidences, des convergences du destin, tous ces ponts, ces vis, ces soudures et ces connecteurs que j'ai tracés dans *Les pérégrins*. Je suis fascinée par l'association des faits et la recherche d'ordres. […] Comment écrire, comment construire son roman pour qu'il puisse porter c*ette grande forme de constellation du monde* ?[450]

Ainsi le roman-constellation invite à une lecture hétérogène selon laquelle chaque voie d'interprétation est nécessairement inachevée[451] et garde ainsi le sens de la narration en perpétuel mouvement.

4.1 Unité et dispersion

La narratrice des *Pérégrins* note, vers la fin du roman, que la « similitude entre deux endroits est directement proportionnelle à la distance qui les sépare. Ce qui se trouve tout près ne nous paraît pas semblable mais, au contraire, différent, étranger. Bien souvent, nous trouvons les plus grandes ressemblances […] entre deux lieux situés aux antipodes l'un de l'autre » (LP, 341). Elle évoque ensuite le « phénomène fascinant » et « inexplicable » de « la symétrie des îles » (*ibid.*). Ainsi établit-elle la similitude entre l'Islande et la Nouvelle Zélande, qu'elle juge complètes seulement si elles sont observées ensemble. La mise « en couple » des lieux peut passer par la ressemblance du littoral ou, au contraire, par l'entrechoquement de deux sensations différentes. L'île – seule – constitue, selon la psychologie du voyage, « l'état le plus primitif, l'état d'avant la socialisation, quand l'ego s'est suffisamment individualisé pour acquérir un certain niveau de conscience de soi, mais n'a pas encore lié des relations complètes et satisfaisantes avec son entourage » (LP, 97). Or Tokarczuk emploie l'île avant tout comme *symbole*, qui ne renvoie pas à un « au-delà », mais permet de comprendre le monde dans son cadre immanent. Les îles sont perçues comme un seul territoire divisé en deux, ce qui relève de la pensée symbolique ; en effet, selon l'étymologie grecque, *súmbolon* est un objet coupé en deux morceaux qui doivent par la suite être assemblés (*sym-ballein*), comme les deux moitiés de l'âme selon le discours d'Aristophane dans *Le banquet* de Platon. Qui plus est, il faut penser non seulement par couples d'îles, mais par archipels en tant qu'ils s'apparentent à des constellations.

Par conséquent, le sens n'est jamais séparé, mais se retrouve seulement dans le jeu d'échos et d'analogies, autrement dit dans les liens. Il en résulte que les antipodes, s'ils sont visités *tous les deux*, peuvent paraître plus proches que deux lieux voisins. Nul homme n'est donc une île solitaire, mais chaque pôle (en polonais : « *biegun* ») se définit par l'autre, qui est à la fois le même et différent, se trouvant aux antipodes du premier. Par conséquent, le monde paraît composé, comme dans la philosophie de Plotin, de mille étincelles qui

[450] *Ibid.*, p. 280. Ma traduction. Je souligne.

[451] Krzysztof Hoffman, « Always Towards, Not From-to. Experiment, Travel, and Deconstruction in *Flights* by Olga Tokarczuk », *Czas Kultury*, 3, 2019, p. 5.

naissent toutes du même feu, source de lumière que l'on ne peut pourtant pas voir[452]. Cela s'oppose à une réalité statique et explicable, telle que la narratrice l'a apprise à l'école : « [l]e monde, dans son essence, est inerte, aucune vie interne ne l'anime – nous disait-on – et il est régi par des lois relativement peu compliquées qu'il convient d'expliquer et d'énoncer – à l'aide de diagrammes, de préférence » (LP, 17). Aux antipodes de cette vision s'en trouve une autre, qui conçoit le monde et le sujet non à travers des structures figées, mais à travers le mouvement et les relations qui tissent le sens, à la fois un et pluriel.

4.1.1 Venir à soi-même

Selon Klaudia Cymanow-Sosin, le voyage est, dès le premier roman de Tokarczuk, employé comme « un cheminement à travers soi-même, un outil permettant d'atteindre l'essence de son propre "je", une manière de découvrir les couches les plus profondes de la conscience et du subconscient, et même une tentative de se rapprocher de l'Absolu »[453]. En d'autres mots, il s'agit d'une quête de soi-même qui, géographique et intérieure, est aussi une ouverture à l'autre et au monde, c'est-à-dire à ce qui demeure inconnu, sacré. Cela est manifeste dès le début des *Pérégrins*, composé de sensations éparses dont s'imprègne la narratrice-enfant jusqu'à ce que celles-ci se condensent et forment un être *à part.* Son premier souvenir révèle un sujet qui vacille entre la lumière et l'obscurité : « [l]a lumière évanescente du jour a emporté tout l'air avec elle – c'est à peine si l'on a de quoi respirer. L'obscurité s'infiltre maintenant à travers la peau » (LP, 8). Le souvenir est immobile, semblable à l'air stagnant dans la pièce ; il est gravé à jamais dans la mémoire.

> J'ai cinq ou six ans. Je suis assise sur l'appui de la fenêtre et je regarde mes jouets éparpillés sur le plancher : châteaux de cubes à moitié effondrés, poupées aux yeux écarquillés. La maison est plongée dans la pénombre. Dans les pièces, l'air se fige petit à petit. Et s'assombrit davantage. Il n'y a personne à la maison. Tous sont partis. Éclipsés quelque part. Seuls me parviennent encore de faibles éclats de voix, l'écho de pas traînants et des rires qui fusent au loin. Derrière la fenêtre – la cour déserte. L'obscurité descend doucement du ciel et, telle la rosée, recouvre tout.
>
> La chose la plus poignante est cette immobilité épaisse, nettement perceptible : le crépuscule avec sa fraîcheur, et la lumière anémique des lampes au sodium qui, au-delà d'un mètre à peine, s'enlise déjà dans le noir. […]
>
> Ce soir-là, j'ai senti d'une manière palpable l'extrême bout du monde. Je l'ai trouvé tout à fait par hasard, sans le vouloir, pendant que je jouais dans ma chambre. […] me voici prise au piège, enfermée dedans comme dans une nasse. J'ai cinq ou six ans […]. Je voudrais sortir, mais je n'ai pas où aller. Seule ma présence dans cette pièce prend des contours de plus en plus précis, qui frémissent, ondoient, et ça fait mal. En un instant, je découvre la vérité : on ne peut plus rien y faire – je suis. (LP, 7-8)

Contrairement au français, les verbes en polonais n'ont pas besoin de « je » (« *ja* »), celui-ci pouvant être sous-entendu. C'est le cas dans les premières phrases des *Pérégrins*, où la narratrice emploie les verbes tels

[452] Hans Urs von Balthasar, *Le domaine de la métaphysique, I*, *op. cit.,* p. 278.

[453] Klaudia Cymanow-Sosin, « *Podróż ludzi księgi* Olgi Tokarczuk jako artystyczne motto debiutantki », *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*, Studia Historicolitteraria VII,Folia 44, 2007, p. 180. Ma traduction.

que « mam » (« j'ai »), « *siedzę* » (« je suis assise »), virevoltant autour de « *jestem* » (« je suis ») et rendant sa présence tangible, sans pour autant l'exprimer directement : nous pourrions qualifier ce procédé de prétérition. Titre excepté, le verbe « être » est évité dans l'original, ceci jusqu'au dernier mot de ce fragment. En ce sens, la narratrice se présente paradoxalement comme celle qui est et qui, en même temps, n'est pas.

La scène de l'enfance se déroule dans un espace-temps imprécis : le sujet dit avoir « cinq ou six ans », en polonais « *kilka lat* », ce qui se traduit littéralement par « quelques années ». Si le polonais de Tokarczuk privilégie les synonymes alignés à l'aide de l'asyndète (« *odeszli, zniknęli* »), la traductrice a choisi, pour employer les termes musicaux, le *staccato* au lieu du *legato* : « [t]ous sont partis. Éclipsés quelques part ». Ces phrases lapidaires illustrent bien la réalité qui se fige, se resserre autour de la narratrice faisant l'expérience des contours de son être. Le monde extérieur l'envahit: l'air « se fige » et « s'assombrit davantage » ; les bruits qui, dans un rythme ternaire, parviennent à l'enfant, s'éloignent de sa chambre en une forme de *decrescendo* ; l'obscurité « descend doucement ». Cette « avancée de la nuit s'arrête au seuil de la maison » (LP, 7); la « peau épaisse » (*ibid.),* formée par le tumulte du jour et comparée au « lait chaud en train de tiédir » (*ibid.*), frotte la peau de la narratrice. L'obscurité commence ensuite à s'infiltrer en elle en même temps que s'éloigne « le bruyant orchestre du monde » (LP, 8), ce qui lui permet de faire l'expérience de sa finitude et de distinguer son corps – qui recouvrait jusqu'alors le monde entier – de ce qui ne l'est pas. Les voyages décrits par la suite dans le roman sont le fruit de cette rupture première, la narratrice étant amenée à explorer des ailleurs lointains pour, selon l'expression de David Le Breton, « rassembler les fragments épars de soi »[454]. Cette « immobilité épaisse » lors de laquelle « [i]l ne se passe rien », est précisément le moment de la naissance du sujet qui, en même temps que l'existence vient à lui, vient lui-même à l'être, celui-ci étant défini par le mouvement. Comme l'écrit Merleau-Ponty,

> [….] c'est en m'enfonçant dans le présent et dans le monde, en assumant résolument ce que je suis par hasard, en voulant ce que je veux, en faisant ce que je fais que je peux *aller au-delà*. Je ne peux manquer la liberté que si je cherche à dépasser ma situation naturelle et sociale en refusant de l'assumer d'abord, au lieu de rejoindre à travers elle le monde naturel et humain. Rien ne me détermine du dehors, non que rien ne me sollicite, mais au contraire parce que *je suis d'emblée hors de moi et ouvert au monde.*[455]

Cela permet à la narratrice de se tenir dehors, d'*ex-ister,* de faire l'expérience de son être (dans lequel se verse l'obscurité) à travers la relation avec ce que celui-ci n'est pas (à savoir les bruits du monde). C'est la

[454] Je cite ici le titre du chapitre signé par David Le Breton dans *L'invention du voyage*, Paris, Le Passeur, « Chemins d'étoiles », 2016, p. 99-109. « Une contrée est là, quelque part, n'attendant que sa venue, une maison, un paysage, un lieu où le dépouillement de soi devienne enfin possible pour une remise au monde propice, dans l'oubli des tensions antérieures. L'ailleurs est l'endroit de la rectification d'un sentiment de soi trop lourd à porter », écrit Le Breton, ce qui résonne avec les mots de la narratrice qui cherche à se (re)trouver un jour au bon endroit, au bon moment.

[455] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Gallimard, « Tel », [1945] 2008, p. 520. Je souligne.

séparation qui se produit entre le corps et la chair du monde qui rend possible leur relation. Pour paraphraser Merleau Ponty, le sujet se fait monde et le monde se fait chair[456]. Gaston Bachelard l'appelle, quant à lui, « le mouvement de l'homme immobile ». Le sujet découvre en lui une « immensité intime » en vivant une « concentration de l'errance » qui lui permet d'accueillir en son for intérieur l'espace du monde[457].

La narratrice passe par ce que Wojciech Białus nomme l'hypostase : elle émerge du bruissement indistinct de l'être en tant que personne unique[458] par un va-et-vient entre elle et le monde, entre l'être et le non-être. Le « bout du monde », ce *Finis terrae* vers laquelle se dirigent les pèlerins de Compostelle, et qui porte un sens eschatologique, n'est ici autre chose que le bout de son propre corps, coïncidant avec « ce soir-là », comme dans la version polonaise : « *Ten wieczór jest krańcem świata* ». Il s'agit donc d'un pèlerinage littéralement ontologique, c'est-à-dire d'un mouvement dirigé vers la frontière, qui s'avère poreuse, entre Soi-même et l'Au-delà qu'est le monde extérieur. La narratrice, cette enfant coincée à l'intérieur de sa propre maison, se compare à un animal pris au piège, incapable de bouger ou de s'échapper. Cet isolement forcé favorise néanmoins une transformation profonde, une ouverture à *l'ex-istence*[459]. La narration revient à la fin par une boucle formelle à ce moment clé de la venue à soi.

> J'ai fait du progrès. Au tout début, lorsque je me réveillais dans un endroit inconnu, je croyais être chez moi. Il me fallait un petit moment avant de comprendre que tous les objets dont les détails ressortaient dans la lumière du petit matin appartenaient à un environnement inconnu […]. Ce nouvel endroit émergeait peu à peu, comme enveloppé d'un voile mystérieux […]. (LP, 373)

Dans la version française, l'expression « faire du progrès » suppose le développement personnel de la narratrice. En polonais, le terme « *rozwinęłam się* », choisi par Tokarczuk, renvoie à l'idée de croissance ou d'expansion. Il suggère un cheminement progressif que le sujet doit emprunter pour réaliser ses aspirations, à l'image des diverses phases qu'il traverse. Telle une spirale, elle s'étend vers l'extérieur, tout en se repliant sur elle-même. Son mouvement est simultanément centrifuge et centripète, tendant vers des ailleurs inconnus et vers soi-même *en même temps.* À travers la superposition du familier et du mystérieux chaque voyage apparaît comme une nouvelle naissance, une venue à soi, un jeu de voilement et de dévoilement.

> Par la suite, j'ai traversé la phase que les psychologues du voyage appellent : « Je ne sais pas où je suis. » Je me réveillais complètement désorientée et tâchais – tel un alcoolique au matin – de reconstituer, détail

[456] « L'intérieur et l'extérieur sont inséparables. Le monde est tout au-dedans et je suis tout hors de moi », écrit Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception, op. cit.*, p. 469.

[457] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace,* Paris, PUF, 1961, ch. VIII, p. 210 et p. 230.

[458] Wojciech Białus, « Do granic. Olga Tokarczuk i Władysław Strzemiński », *Teksty Drugie*, 3, 2009, p. 108.

[459] *Ibid.,* p. 104.

> après détail, ce que j'avais fait la veille au soir, de me rappeler où j'étais et quels chemins m'avaient guidée, afin de comprendre ce que je faisais *ici et maintenant.* (LP, 374)

La narratrice tente d'habiter la chambre d'hôtel, ce non-lieu[460], comme si elle était chez elle. La pièce éclairée par la lumière matinale émerge progressivement, révélant les objets qui s'y trouvent ainsi que sa propre conscience. Avant de comprendre que tous ces espaces se situent en elle, la narratrice doit passer par le « [j]e ne sais pas où je suis », l'endroit étant étranger et ressemblant en même temps à tant d'autres qu'elle a visités : cela provoque chez elle la sensation de *unheimlich.* En effet, la particularité des non-lieux que sont les chambres d'hôtel est leur interchangeabilité. Se comparant à un alcoolique, la narratrice paraît dépourvue d'agentivité : ce sont les chemins qui la guident, elle est un sujet anonyme et flottant, qui erre, tel Ulysse, sur les mers du monde au gré des vagues, en vue néanmoins de retrouver un chez soi. Le travail auquel elle s'adonne ensuite est celui de la reconstitution des faits, de l'interprétation de son parcours afin de « recevoir un coup de tampon sur son billet pour la suite du voyage » (*ibid.)*. Sa pérégrination, en même temps qu'elle *se déroule* en étapes telle une initiation, s'ouvre à une présence qui est *toujours déjà là*, à l'intérieur du sujet et le dépassant infiniment: « [e]t puis, il y a la troisième étape qui, selon les thèses de la psychologie du voyage, couronne tout, constitue l'étape clé, le but ultime ; quelle que soit notre destination, nous voyageons toujours vers ce but. Peu importe où je suis ; où je suis m'est égal. Je suis » (*ibid.)*.

La clé est donc donnée à l'étape finale : le pèlerinage est compris par Tokarczuk avant tout comme une façon de parcourir ses territoires intérieurs. Les destinations n'ont plus d'importance, tout comme les hôtels : tout finit par se ressembler, la mobilité n'étant qu'apparente. Le « but ultime » de la narratrice, qui est partout chez elle et nulle part chez soi, est donc le « [j]e suis », à savoir l'être qui s'enroule et se déroule autour de soi-même telle une spirale, mais que nous pouvons aussi rapprocher de la phrase prononcée par Dieu sur le mont Sinaï : « Je suis celui qui suit » (Ex 3, 14). Cela n'implique pas, pour autant, l'absence de déplacement physique et géographique, car la spirale s'ouvre sur l'extérieur et introduit une porosité entre le monde et le sujet. Si nous revenons au fragment du début du roman, la narratrice y répète qu'elle a « cinq ou six ans » et qu'elle reste « assise sur l'appui de la fenêtre », afin de s'assurer qu'elle *est* encore, malgré le fait qu'il n'y a « plus aucune lumière » et que « tout le monde est parti » (LP, 8). Tandis que le monde s'éloigne peu à peu du lieu d'ancrage de l'enfant, sa propre présence vient à elle dans un mouvement inverse, prenant « des contours de plus en plus précis ». Ce moment est narré comme si le sujet se trouvait en dehors de lui-même, faisant son apparition seulement à la fin de la phrase, ce qui lui « fait mal » ; en effet, la

[460] Si le lieu, écrit Marc Augé, « peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu ». Voir *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.

narratrice emploie le présent malgré la distance temporelle avec l'événement. Le sujet, par ce jeu entre le dedans et le dehors, naît du fait de *se mouvoir* : il s'*ex-centre* en même temps qu'il incorpore le monde.

Cet incipit pourrait faire penser que la narratrice est lancée dans une *quête de soi.* En effet, bien qu'elle ait pour objectif de trouver un autre pèlerin, caché dans divers cabinets de curiosités, son voyage revient finalement à son point de départ et à son centre — c'est-à-dire, à l'énonciation « je suis » — comme un serpent qui se mord la queue. Il serait alors légitime de se demander si le monde qu'elle découvre n'est pas une simple projection, prolongation de son être. La particularité des *Pérégrins* est cependant que l'extérieur et l'intérieur s'intervertissent sans cesse : tout fluctue, y compris le sujet. Si tout voyage ne servait qu'à *se retrouver*, il s'agirait d'un égocentrisme démesuré. Au contraire, la narratrice est *toujours déjà* à l'extérieur d'elle-même : en ce sens, *se retrouver* signifie *se découvrir en tant qu'autre.*

4.1.2 Où sommes-nous?

Après la scène quasiment mystique de sa naissance en tant que sujet, ainsi que quelques propos énoncés sur la mobilité, la narratrice procède à sa présentation. Pour ce faire, elle retourne son corps « comme un gant » et se met à l'extérieur d'elle-même afin de contempler ses organes comme lors d'un spectacle d'anatomie.

> Je ne suis pas très grande et j'ai un corps bien agencé, comme un sac de voyage soigneusement rangé, ce qui – pour diverses raisons – est très pratique. J'ai un estomac petit et peu exigeant, des poumons à toute épreuve, un ventre plat et des bras bien musclés. […] Mon foie est tout ce qu'il y a de plus normal. Pareil pour mon pancréas. Mes reins, droit et gauche, sont en parfait état. Mon aorte abdominale est également dans la norme. Idem pour ma vessie ; qui fonctionne correctement. Hémoglobine : 12,7. Leucocytes : 4,5. Hématocrites : 41,6. Plaquettes : 228. Cholestérol : 204. Créatinine : 1,0. Bilirubine : 4,2 et ainsi de suite. Mon QI – à condition d'y croire – est de 121 ; c'est bien suffisant. J'ai une imagination spatiale particulièrement bien développée, presque eidétique ; en revanche, je ne suis pas très bien latéralisée. J'ai une personnalité un peu instable, pas trop fiable probablement. (LP, 13-14)

La narratrice se décrit à travers sa capacité de rester en mouvement. Non seulement son ventre est plat et ses poumons sont « à toute épreuve », ainsi que le foie et les reins, mais elle possède également une imagination spatiale « presque eidétique », ce qui signifie qu'elle est en mesure de situer les objets les uns par rapport aux autres dans l'espace, ainsi que de reproduire – par l'écriture, puisque nous lisons son « journal de bord », parsemé de récits et d'illustrations – le souvenir des formes et des images à partir de sa mémoire. Le manque de latéralisation de son cerveau, c'est-à-dire une répartition imparfaite des tâches entre les hémisphères gauche et droit, contribue à *l'instabilité* de sa personnalité, mot clé pour comprendre à la fois le personnage, son parcours et la forme de son écriture. Effectivement, si elle se présente, en tant que narratrice, comme « pas trop fiable », comment pourrait-on faire confiance à ses propos sur la mobilité?

> Je pense qu'il y a beaucoup de personnes comme moi. Des personnes disparues, absentes, qui apparaissent subitement dans les terminaux des aéroports, dans les zones d'arrivées, et qui ne commencent à exister qu'une fois leurs passeports dûment tamponnés par les employés de la police des frontières ou bien quand un aimable réceptionniste d'un hôtel leur aura remis la clé de la chambre. Sans doute ces gens-là se sont-ils déjà rendu compte que leur être était instable et fortement soumis aux lieux, aux heures de la journée, à la ville, à son climat et à la langue du pays. La mobilité, la variabilité, le caractère illusoire de ce qu'il entreprend, voilà ce qui caractérise l'homme civilisé. Les barbares ne voyagent pas, ils ne font que cheminer d'un point vers un autre, pour un objet précis ou pour lancer une invasion. (LP, 55)

Ci-dessus est décrit le phénomène caractéristique de la *surmodernité* analysé par Marc Augé, où les aéroports et les hôtels fonctionnent en tant que « lieux-parenthèses », différents des espaces liminaires en ceci qu'aucune initiation ne s'accomplit lorsque les passeports sont « dûment tamponnés par les employés de la police des frontières » ou que la clé de chambre est remise par un réceptionniste; seul la réapparition de l'identité correspond à la dernière étape du rite liminaire, à savoir la réintégration. Puisque la narratrice est en mouvement, son être est instable, soumis à la variabilité du monde. Elle ne peut en conséquence « se situer » ni sur l'axe vertical ni sur l'axe horizontal (LP, 61), puisqu'elle disparaît des cartes : le temps et l'espace étant relativisés dans cet « entre-deux » (LP, 55), elle est « partout et nulle part » (LP, 54), confondant le point de départ avec sa destination. Fuyant le parcours qui s'étendrait « d'un point à un autre point » (LP, 76), elle se fait invisible, resurgissant seulement lorsqu'elle s'arrête dans les auberges.

Elle critique le quotidien de ses parents qui, après avoir voyagé dans leur roulotte – cette « maison de substitution » (LP, 12) – et s'être photographiés devant les monuments célèbres, reviennent à « cette étrange vie des sédentaires où, chaque matin, on retrouve ce que l'on a quitté la veille au soir, où les vêtements s'imprègnent de l'odeur du logis, tandis que les pieds, à force de tourner en rond, finissent par laisser une trace » (LP, 13). Le fait de « tourner en rond », qui caractérise la vie des sédentaires, est opposé aux expériences incessamment nouvelles qui appartiennent à ceux qui voyagent. Pour ces derniers, toute répétition rend esclave[461]. Le « nomadisme » se présenterait dès lors non comme un parcours cyclique, mais comme un progrès, ou une fuite : ce sont du moins les propos d'une femme rencontrée par la narratrice.

> Elle soutient que les peuples sédentaires, de tradition agricole, préfèrent les agréments d'un temps cyclique où chaque événement est censé revenir à son début, menant en boucle du fœtus à la phase de maturation, puis à la mort. En revanche, les nomades et les marchands, toujours sur les routes, ont dû s'inventer une autre forme de temps, mieux adaptée à l'errance, aux pérégrinations – un temps linéaire, qui est plus pragmatique, car il permet d'évaluer la distance à parcourir et la rentabilité du voyage. Chaque moment est alors unique et ne se reproduira plus, ce qui favorise la prise de risque et renforce la rage de vivre et de profiter pleinement de chaque instant. (LP, 55)

[461] Wojciech Józef Białus, « Nomadyzm Olgi Tokarczuk », *art. cit.*, p. 111.

Le temps cyclique, celui des saisons rythmant la vie des agriculteurs, incarne le perpétuel retour caractéristique des cosmologies anciennes. Si, dans les sociétés dites primitives, il exprime le refus de l'Histoire, revenir à la même action archétypale au moyen d'un rituel sacré et collectif ne relève pas de la redondance, mais *renouvelle* cycliquement le quotidien. Dans l'interprétation d'Eliade, le judaïsme messianique – qui trouve sa culmination dans le christianisme – a désacralisé ce type de temps rythmé par la régénération, en sacralisant par là même l'Histoire qui avance progressivement vers l'eschatologie et la révélation[462]. C'est ce temps-là, linéaire, que privilégie la femme rencontrée par la narratrice des *Pérégrins.* Or, le fait de l'associer à la fois au nomadisme, à l'errance et aux pérégrinations relève de la mécompréhension postmoderne de ces types de déplacement bien distincts ; pour elle, tout mouvement implique une possibilité de fuir le quotidien trop ennuyeux, afin de vivre des expériences toujours nouvelles. Comme le « touriste » selon la typologie établie par Bauman[463], la femme est une sédentaire qui fantasme sur un dehors pouvant lui promettre une sortie de l'enfermement par lequel elle comprend le temps cyclique. Le fait de « profiter pleinement de chaque instant » qui « ne se reproduira plus » est symptomatique d'une société hédoniste et consumériste qui prône l'autonomie ainsi que la liberté comme ses plus hautes valeurs. Cette conception du déplacement ne relève aucunement du nomadisme, mais rappelle la pérégrination telle que comprise par le romantisme, c'est-à-dire comme une exploration du monde par un individu mélancolique qui fuit la société pour explorer le monde et notamment la Nature, celle-ci devenant lors de ses rêveries vagabondes un reflet de sa pensée[464]. Comme l'indique plus loin la narratrice, « le seul moyen de survivre dans ce temps linéaire, qui s'étire à l'infini, est de garder une certaine distance, de pratiquer une sorte de danse qui consiste tantôt à s'approcher, tantôt à s'éloigner » (LP, 56). La femme décrit un temps de progrès infini sans accomplissement autre que le plaisir éphémère du touriste, ce qui signifie qu'il n'y a pas de transcendance. Pour éviter cette ligne droite, il faut *zigzaguer*[465], cartographiant l'espace-temps de manière non linéaire et multidirectionnelle : cela correspond à la vision de la narratrice, selon laquelle

> […] le temps des voyageurs c'est plusieurs temps en un seul, c'est une riche palette de temps. Il y a le temps des îles, un archipel d'éléments ordonnés dans un océan de chaos, il y a le temps que produisent

[462] Zbigniew Mikołejko s'appuie sur Eliade dans son analyse. Voir « Na duchowych rozdrożach », *art. cit.*, p. 3.

[463] « Le touriste quitte son foyer en quête d'expériences. Impressions, et récits d'impressions : voilà le seul butin qu'il rapporte, le seul qui compte à ses yeux. Il se distingue du vagabond, auquel il ressemble pourtant à bien des égards, en ce qu'il n'éprouve aucun besoin de voyager. Rien ne le pousse à quitter sa maison, si ce n'est une soif insatiable d'aventure », écrit Zygmunt Bauman, « *Ponowoczesne wzory osobowe », art. cit.,* p. 24-27. Ma traduction.

[464] Je pense, entre autres, à *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) de Lord Byron et à *Sonety krymskie* (1826) d'Adam Mickiewicz où, dans les deux cas, le motif du pèlerinage est employé pour décrire l'errance du sujet à travers le monde.

[465] L'action de zigzaguer permet de cartographier le monde de manière non linéaire et multidirectionnelle. Ce concept est employé par Braidotti pour décrire l'une des techniques auxquels ont recours les nomades postmodernes. Voir Rosi Braidotti, *The Posthuman,* Cambridge (UK), Polite Press, 2013, p. 164-165.

> les horloges des gares […], le temps hectique […] des grandes villes […] [et] le temps indolent – celui des immenses plaines désertes, aperçues à travers le hublot de l'avion. (LP, 56)

Ni linéaire ni circulaire, nous pourrions appeler ce type de temps *constellaire.* Correspondant à la forme que prend le roman même, il est composé d'une multiplicité d'espaces qui, uniques, sont interconnectés grâce au parcours du pérégrin allant de l'un à l'autre au hasard des rencontres et des événements. Le jeu consiste à saisir ce temps qui apparaît et qui disparaît tel un feu follet, à trouver une sortie du cercle vicieux de la chronologie et à relier les fragments du monde de manière à en former une constellation. Les illustrations des dédales et des labyrinthes qui ponctuent le roman expriment bien le caractère hétérogène, qui n'est pourtant pas décousu, des espace-temps dont celui-ci est composé : le temps des îles est relié au temps des horloges, celui-ci s'ouvrant sur le temps hectique entrelacé avec le temps indolent, et ainsi de suite.

Or qu'en est-il du temps vertical du rituel? Si tout est différent, il n'y a pas de distinction entre le quotidien et l'extraordinaire, entre le sacré et le profane, entre l'autre et soi-même. Ne reste que la différence : le renversement carnavalesque est impossible, puisque l'excès mène paradoxalement à l'homogénéité. Y a-t-il encore des points de référence pour orienter le parcours? Bien que la narratrice semble prôner une hétérogénéité sans fin, il y a néanmoins une certaine cohérence dans ses déplacements: en effet, il existe dans sa cartographie des points de référence par rapport auxquels elle se situe, et dont elle tisse son territoire.

> Lorsque je traverse toutes ces villes, je sais qu'il faudrait un jour m'y arrêter pour plus longtemps, voire m'y fixer à demeure. Je me mets alors à les comparer, à les estimer, à évaluer leurs qualités respectives, et j'en viens toujours à me dire que chacune d'elles est soit trop loin, soit trop près.
>
> Cela porte à croire qu'il existe donc un point pivot autour duquel je pratique mes circonvolutions ; car, sinon, trop loin de quoi ? trop près de quoi ? (LP, 296)

Le point pivot qu'elle mentionne est précisément « un reste », subjectivé et mis en branle, de l'héritage pèlerin qui résiste à la déconstruction postmoderne[466] et qui rend l'accès au sacré encore possible. En ce sens, la narratrice ne s'adonne pas à une errance sans fin ni but, mais pratique une circumambulation autour d'un *centre mouvant* qui, quoiqu'invisible ou inaccessible, oriente son parcours et lui donne également une possibilité d'ancrage. De même, la protagoniste d'un des fragments des *Pérégrins* reste un instant debout, immobile avant de se mettre en mouvement, « et s'emploie à régler son horloge interne, à formater son *timer* sur le monde, pourrait-on dire, à réarmer ce grand maintenant, ce chronomètre de chair humaine, qui tictaque en sourdine, au rythme de sa respiration » (LP, 262). Le pérégrin, un et pluriel, incarne donc ce centre éclaté. « Le mât sur lequel tes ancêtres dressaient leur tente était l'axe du monde, son centre. Là où tu dresseras ta tente, là sera ton royaume » (LP, 114), voilà les mots que prononce la mère du prince d'un harem, avant que

[466] La déconstruction derridienne, en tant qu'herméneutique, consiste à défaire les textes et les concepts du cadre de leur compréhension dite traditionnelle, en les réduisant en éléments séparés afin de faire émerger des sens marginaux.

son fils ne parte, avec sa caravane, en quête d'éternité. Lors du départ vers un ailleurs, il faut néanmoins poser des questions (« trop loin de quoi ? trop près de quoi ? »), car elles seules sauvent d'une illusion de liberté et d'autonomie des choix qui n'est qu'une forme de relativisme. En d'autres mots, voyager consiste à *se retrouver* et à *se situer*, sans pourtant *se figer*. Dans ce contexte, le temps des voyageurs, c'est la durée bergsonienne: non rhizomique, mais *constellaire*, ne se figeant jamais en une *chose* ou en un *point de* vue, mais demeurant en mouvement, à la fois multiple et traversée par une subjectivité particulière[467].

Chez Tokarczuk, ce sont les fictions qui composent le monde et qui rendent possible une interprétation plurielle et ambiguë, car toujours relancée. Les voyages sont ainsi à la fois intérieurs et extérieurs, comme l'est celui d'Ingibjörg, qui descend vers le Sud en restant au plus près du méridien, quitte à zigzaguer.

> Quand elle parl[e] de cela, elle y [met] une telle ardeur, une telle verve, que je [n'ose pas] lui demander pourquoi elle fai[t] cela. D'ailleurs, tout le monde sait ce qu'on répond en pareil cas : « Et pourquoi pas » ?
> Tout en l'écoutant, j'[ai] à l'esprit l'image d'une goutte en train de glisser le long du globe terrestre. Toutefois, son idée quelque peu saugrenue ne cesse de me turlupiner – ce méridien, après tout, n'existe pas. (LP, 105)

Quoique la femme en question veuille plaquer son parcours sur le méridien, elle est amenée à *zigzaguer*, c'est-à-dire à aller dans le même sens que la ligne droite : dans l'impossibilité de la suivre à la lettre, il s'agit de l'entrecroiser à plusieurs reprises. Le droit chemin se trouve ainsi reconcilié avec l'égarement. Cette coexistence des deux lignes, l'une droite et l'autre brisée, peut évoquer le caducée, à savoir le bâton de marche d'Hermès, entouré de deux serpents entrelacés et surmonté de deux ailes, ou le bâton d'Asclépios, symbole du dieu grec de la médecine, autour duquel s'enroule un seul serpent. Nous pouvons aussi penser à Jésus, crucifié analogiquement au serpent élevé par Moïse sur le bâton dans le désert (J 3, 14-15).

La verticalité du méridien est pourtant invisible ; plus encore, elle est artificielle, c'est-à-dire *inventée*.

4.1.3 Vérité et fiction

Au sens unique et littéral, la narratrice des *Pérégrins* préfère donc des infidélités et des embellissements permettant de mettre en branle l'imaginaire des lieux autrement trop figés par une description objective, cartographique. En d'autres mots, seules comptent les histoires qui, qu'elles soient vraies ou fausses, sont la matière même des voyages. Pensons à une amie de la narratrice, évoquée brièvement, qui est poétesse et

[467] La durée, qui s'oppose au temps chronologique, est selon Bergson « une multiplicité de moments reliés les uns aux autres par une unité qui les traverserait comme un fil ». Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, Les Presses universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1979, p. 114

qui travaille au Proche Orient en tant que guide. Lors de ses moments d'inspiration, elle note des histoires lui venant à l'esprit et les utilise ensuite pour « meubler le silence, pour distraire les touristes » (LP, 106).

> Certains de ses récits s'inspiraient des nouvelles de Borges qu'elle avait enjolivées en dramatisant un peu. Elle en tirait d'autres des contes des *Mille et Une Nuits,* mais, là aussi elle ajoutait toujours des détails de son cru. […] Il lui est arrivé souvent de commettre des bourdes historiques, mais personne ne l'a reprise – à croire que son auditoire n'était pas très attentif. Aussi a-t-elle cessé de se préoccuper de la véracité des faits. (*ibid.*)

La narratrice emploie le discours indirect libre, en incorporant le propos de la guide dans le sien. « À quoi bon être un spécialiste, alors qu'un peu d'imagination suffit ? » (*ibid.*), se demande-t-elle, question rhétorique qui concerne bien les deux femmes. La guide-poétesse, qui a étudié la littérature et la linguistique avant de se lancer dans le tourisme, admet ne pas être une experte en matière de pays arabes ou de culture islamique : « [i]nutile de se raconter des histoires, se justifie-t-elle. […] Il n'y a *qu'un seul monde* [je souligne] » (*ibid.*). En français, au lieu d'une traduction littérale (« *nie wygłupiajmy się* » étant l'équivalent de « ne soyons pas stupides ») est employée l'expression « se raconter des histoires », périphrase qui non seulement signifie « se mentir », mais décrit précisément ce que fait l'amie de la narratrice. Or, puisqu'il n'y a qu'un seul monde unifié – à savoir l'*unus mundus*[468] qui sous-tend notre réalité complexe – les « bourdes historiques » *coexistent* avec la « véracité des faits », l'imagination avec la réalité, les histoires enjolivées et dramatisées, c'est-à-dire la fiction romanesque, n'étant pas si différentes des témoignages ni des ouvrages savants, mais contribuant également à *faire monde*, en le rendant infini malgré sa finitude[469].

Dans ses propres voyages, la narratrice dit être fidèle aux deux ouvrages qui « sont le fruit d'une authentique passion et d'un désir ardent de décrire le monde » (LP, 72). Le premier est *La Nouvelle Athènes,* écrit en Pologne au début du XVIII[e] siècle par un prêtre catholique, Benedykt Chmielowski, possiblement affligé du même syndrome que la narratrice, « sauf que cet homme n'a jamais bougé de chez lui » (LP, 73). De plus, ses écrits, malgré leur prétention de dire la vérité[470], semblent reposer sur les mensonges des voyageurs ; autrement dit, sur des fictions[471]. Dans un chapitre qu'elle cite, il est en effet question des « Acéphales, autrement appelés hommes sans tête, [et des] Cynocéphales, autrement appelés hommes à tête à chien, [et

[468] Ce concept est popularisé par Carl Gustav Jung, auquel Tokarczuk fait aussi référence par le terme de synchronicité.

[469] Ne confondons cependant pas cette imagination-ci, qui enrichit la réalité, avec le *deep fake* ou le négationnisme de notre époque, qui nuisent à cette dernière en la fragmentant de sorte que l'on ait plus de *terrain commun.* À ce sujet, voir Claudine Tiercelin, *La Post-vérité, ou le dégoût du vrai*, Paris, Intervalles, coll. « Le point sur les idées », 2023.

[470] Au Siècle des Lumières les récits de voyages prétendaient en effet dire la vérité. Voir Ronald le Huenen, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature *»,* dans *Études littéraires,* 20 (1), p. 47.

[471] Comme le constate Sylvie Requemora, l'analogie entre un récit de voyage et un mensonge est courante depuis l'Antiquité. Voir « L'espace dans la littérature de voyage », *Études littéraires*, 2002, 34.1-2, p. 259.

des] autres hommes à la constitution bizarre » (*ibid.*). Ceci range cet ouvrage dans une autre catégorie que les guides touristiques qui, selon la narratrice « se démodent très rapidement » (LP, 72). Nous comprenons alors pourquoi, comme second ouvrage, elle cite *Moby Dick* de Melville, et qu'elle dit également consulter de temps en temps Wikipédia, ce qui lui « suffit largement « (LP, 74) : en effet, elle préfère la fiction, le travail de l'imaginaire et les savoirs apportés de manière subjective à la science rigide et objective des ouvrages des experts qui prétendent fournir toutes les informations sur la réalité pour, en fin de compte, *la remplacer.* C'est la raison pour laquelle, selon elle, les guides Baedeker « ont détruit à jamais une bonne partie de notre planète. En nommant les lieux, en les épinglant sur la carte du globe, ces ouvrages édités à des millions d'exemplaires et traduits dans de nombreuses langues, ont contribué à les affadir, à en estomper les contours » (LP, 71). Nommer équivaut à détruire, la cartographie figeant le monde, si elle ne rend pas possible le processus de la déterritorialisation et de la reterritorialisation. La description exacte et objective, caractéristique des guides, efface le lieu qui cesse à jamais d'être unique et inconnu. Comme les pèlerins de Compostelle, la narratrice des *Pérégrins* admet donc l'existence de l'incompréhensible. Ainsi l'invention, au sens étymologique de découverte et de fiction, prévaut toujours pour elle sur le savoir scientifique. Pablo Arribas, dans son ouvrage sur les *pícaros*, rappelle qu'« il faut prendre ce mot dans sa première acception latine, qui est : découverte. [Or l'invention renvoie aussi à la] tromperie, à la fiction, à la chose inventée »[472].

Les histoires racontées dans les *Pérégrins* s'apparentent souvent à des paraboles, dont la fonction n'est pas de rendre compte de la réalité, mais de déjouer la logique habituelle, de reconfigurer des liens existants et de dessiner des lignes de fuite afin de rendre le monde pluriel. L'une d'elles narre l'aventure de deux jeunes qui, en Islande, voyagent de Reykjavík à Ísafjörður en autostop. Laissés à mi-chemin au bord d'une route, par laquelle ne passe aucune autre voiture, ils sont amenés à passer la nuit au milieu de la terre volcanique.

> Il n'y avait même pas de bois pour faire du feu – juste de la mousse humide, froide, et de rares buissons rabougris que les flammes refusaient même de lécher, et encore moins d'embraser. Ils ont disposé leurs sacs de couchage sur la mousse, entre les pierres. Lorsque les nuages chargés de neige se sont dispersés, dévoilant un ciel glacé et étoilé, les jeunes gens ont cru voir des visages se dessiner sur les blocs de lave ; tout a commencé à murmurer autour d'eux, à chuchoter, à susurrer. En glissant la main sous la mousse, sous les pierres volcaniques, ils ont découvert que la terre était chaude. Leurs paumes percevaient des vibrations délicates, un mouvement lointain, un souffle. Pas de doute – la terre était vivante.
> Par la suite, des Islandais leur ont appris qu'il ne pouvait rien leur arriver : aux gens qui s'égaraient comme eux, la terre savait dévoiler ses mamelles chaudes. Il faut les téter avec reconnaissance et boire leur lait. Il paraît qu'il a le goût du lait de magnésie – celui qu'on vend dans les pharmacies pour soigner les brûlures d'estomac dues à l'hyperacidité gastrique. (LP, 343)

Le paysage aride de l'Islande, s'étendant sous le « ciel glacé et étoilé », semble enchanté. Inspirés par un certain esprit animiste, les jeunes gens croient voir des visages autour d'eux que l'on pourrait comparer

[472] Pablo Arribas, *Coquins, gueux, catins… sur le chemin de Saint-Jacques, op. cit.,* p. 334.

aux *génies du lieu*, à savoir des esprits prenant soin d'un lieu géographique précis et veillant sur ceux qui le visitent. Les murmures que les personnages croient entendre ouvrent dans leur sensibilité ce que Kenneth White appelle un « espace premier [qui] n'est pas […] un paradis perdu, un territoire adamique, mais simplement un terrain moins encombré de signes secondaires »[473]. En effet, le paysage islandais se pose comme épuré : tels les géopoéticiens, les personnages s'ouvrent au monde pour devenir à leur tour « un jeu d'énergie, un réseau de facultés »[474]. Ceci passe par l'éveil des sens leur permettant de ressentir la terre *vivante*. C'est par la suite seulement, et non avant leur voyage, que les personnages apprennent l'existence de la croyance populaire, relevant du registre du merveilleux[475], selon laquelle la terre dévoile ses « mamelles chaudes » aux voyageurs égarés. La scène décrite semble alors relever du paysage enchanté que l'on retrouve dans les aventures des chevaliers courtois : dans ce passage des *Pérégrins* la géographie précise n'a également pas d'importance, car l'aventure éloigne le sujet du monde réel pour le faire entrer dans un univers magique, rempli d'événements qui paraissent fortuits et qui sont pourtant « préparés » à des fins de quête[476]. Or la narratrice brise très vite cette illusion : la description du lait de la terre comme ayant « le goût du lait de magnésie […] qu'on vend dans les pharmacies » rapproche cet évènement miraculeux de la réalité quotidienne et brise l'illusion jusqu'alors soutenue par le registre du merveilleux.

De même, dans le fragment intitulé « Benedictus, qui venit » des *Pérégrins,* la narratrice écoute un requiem en conduisant sa voiture un Vendredi saint. « Au benedictus, les lampadaires s'allument tout le long de l'autoroute, comme pour valider cette bénédiction fortuite, qui vient de m'être accordée par le truchement des ondes » (LP, 38), écrit-elle, comme si elle participait vraiment, grâce à une émission diffusée sur son autoradio, à la liturgie pascale. Cependant, l'interprétation religieuse énoncée en premier est suivie par une autre, ironique, selon laquelle les lampadaires qui s'allument sont tout simplement signe qu'elle entre « sur le territoire belge où toutes les autoroutes sont éclairées » (*ibid.*). Le prétendu miracle, reposant sur la croyance en la magie de la synchronicité, devient alors un « coup de théâtre », démenti par une explication raisonnable. Bien que l'incompréhensible soit matinée d'ironie, le vocabulaire, la syntaxe des phrases et les analogies employés invitent néanmoins à lire ce passage à la lumière d'une liturgie chrétienne.

Le roman de Tokarczuk n'est pas un récit-carte témoignant de la Vérité et indiquant un bon chemin à suivre, à l'instar du *Voyage du pèlerin* de John Bunyan. Au contraire, l'allégorie morale laisse ici la place à l'ambiguïté. Le choix entre le vrai et le faux n'est jamais tranché : *ce qui n'est pas dit* garde l'interprétation

[473] Kenneth White, *Le plateau de l'albatros, op. cit.,* p. 39.

[474] *Ibid.*

[475] Il est à noter que l'écriture de Tokarczuk est parfois qualifiée de réalisme magique, ce à quoi s'oppose l'autrice.

[476] Erich Auerbach, *Mimésis*, « Les aventures du chevalier courtois », p. 139.

ouverte. En effet, c'est le désir de tout nommer et de tout définir qui mène à la disparition des *terrae incognitae* des cartes : celles-ci « doivent garder la nostalgie des taches blanches, de cette époque bienheureuse de leur enfance » (LP, 97). Ainsi la narratrice fait l'éloge des terres qui ont échappé aux cartographes et aux navigateurs, ou gomme elle-même différents lieux de sa mappemonde. En d'autres termes, elle joue avec le processus de création, inventant et effaçant des espaces comme s'il s'agissait des mots sur une feuille de papier. En effet, les points blancs n'éveillent-ils pas le désir des écrivains et des voyageurs? Ne sont-ils pas féconds en fictions? Dans le contexte des *terrae incognitae*, protéger de la destruction implique de ne pas nommer afin d'éviter de noyer le sens dans une surabondance de définitions et de concepts. De la même manière, il vaut parfois mieux oublier, cultiver le mystère et le doute, donc le sacré, car un monde « trop plein », fait de noms et de mesures, est un monde rationalisé et sans foi, impie.

4.2 *Peregrinatio in stabilitate*

Dans un fragment de *Pérégrins* intitulé « Le train des froussards », la narratrice réfléchit sur cette façon particulière de voyager que sont les trains de nuit. Il ne s'agit pas d'un *transport* qui, comme l'explique Tim Ingold, « a pour fonction de relocaliser des personnes et leurs effets »[477]. Le déplacement décrit est, au contraire, un éloge de la lenteur, permettant de rester en mouvement dans l'illusion de l'immobilité. Le temps d'une nuit, le sédentaire et le nomade, la maison et le voyage, semblent reconciliés. En employant le futur, la narratrice décrit ainsi la particularité des trains-couchettes : « [c]haque millimètre du rail entrera forcément en contact avec chacune des roues, devenant un point tangentiel pendant une fraction de seconde. La roue et le rail, le temps et le lieu formeront alors une configuration unique, exceptionnelle, dans tout le cosmos. » (LP, 64). L'inévitabilité, sous-tendue par l'imaginaire ferroviaire, coexiste avec l'imprévu : c'est bien cette répétition qui garantit l'aspect unique de chaque moment du voyage. Contrairement au mythe moderne de la vitesse, où le temps annihile l'espace, les passagers du train ont l'impression, du moins pour un moment, d'être « nomades », c'est-à-dire d'habiter le monde par le moyen de déplacement. La narratrice envie leur sort, car, « voyageant dans ce wagon, ils ont la chance d'être en mouvement, de se laisser porter à travers l'espace plongé dans la nuit noire. De ne connaître personne et de n'être reconnus par personne. De *s'échapper* un instant de leur propre vie où ils retourneront ensuite en toute sécurité [je souligne] » (LP, 65). Cependant, comme il s'agit d'une fuite, ce type de déplacement ne peut aucunement être rapproché de celui, cyclique et communautaire, qui est pratiqué par les tribus nomades : si le temps et le lieu forment une

[477] Le *transport* a lieu dans un *réseau*. Entre deux points connectés, le passager se trouve « nulle part ». Le *trajet*, au contraire, permet au voyageur d'être « quelque part », ce qui peut toujours le mener plus loin. Le monde habité est donc un *maillage* de fils qu'il s'agit de tisser. Voir Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes, op. cit.,* p. 110-111.

« configuration exceptionnelle » (LP, 64), les passagers du train sont néanmoins qualifiés de « froussards » qui, lorsque leur voyage sera terminé, pourront revenir à la maison « en toute sécurité » (LP, 65).

La particularité du roman de Tokarczuk est qu'il incarne l'hypermobilité actuelle précisément pour la critiquer, s'en distancier à l'aide de l'ironie, mettre en scène ses apories : nous le voyons bien dans une suite de conférences sur la psychologie du voyage que la narratrice écoute dans des aéroports. De même, si le récit sur la secte russe des pérégrins, qui sous-tend la narration entière, peut être interprété comme une fuite continue reposant sur une vision manichéenne du monde, ce type de déplacement n'est pas un simple refus de structures imposées : il est en réalité composé des rencontres, des points de repères, des liens.

4.2.1 La psychologie du voyage

Inspirées probablement par les études de l'autrice[478], les conférences sur la « psychologie du voyage » sont une mise en scène, si l'on peut dire ainsi, de la « thèse » principale du roman : ce qui bouge incarne le Bien, ce qui est figé représente le Mal. La narratrice dit avoir eu « l'occasion de rencontrer dans les aéroports des couples de scientifiques qui, au milieu du brouhaha ambiant, ponctué de communiqués annonçant les embarquements et les décollages imminents, organisent des petites conférences » (LP, 76). Ladite psychologie décrit le phénomène de la mobilité contemporaine, refusant l'analyse de l'humain selon des structures et des cadres définis. À celle-ci elle préfère « saisir » le sujet en mouvement. Ce dernier devient dès lors conçu non comme *l'étant*, mais comme *l'allant* (en grec, *iôn*) ou, dans les mots de Normand Doiron, un *être-de-l'aller* ouvert à l'espace, pour qui le déplacement compte avant tout, « quelle qu'en soit la direction : l'aller en tant que forme sur la voie du Beau »[479]. La psychologie du voyage s'intéresse donc

> […] à l'homme qui voyage, à l'homme qui est en mouvement et, ce faisant, elle prend le contre-pied de la psychologie traditionnelle qui a toujours étudié l'être humain dans un contexte immuable, dans une situation de stabilité et d'immobilité, par exemple, à travers le prisme de sa constitution biologique, de ses rapports familiaux, de sa position sociale et ainsi de suite. Pour la psychologie du voyage, ces éléments ne sont pas centraux, ils sont secondaires. Si l'on veut décrire l'homme d'une manière convaincante, il faut absolument le situer dans le mouvement – d'un point à un autre point. Le fait que tant de descriptions de l'homme stable et immuable soient peu convaincantes tendrait à remettre en question l'existence d'un « je » coupé de son environnement. (*ibid.*)

[478] En 1987, Olga Tokarczuk a obtenu le diplôme en psychologie à l'Université de Varsovie (UW).

[479] Normand Doiron, *Errance et méthode, op. cit.,* p. 127.

Il s'agit d'une *lectio brevis*, comme l'indique le sous-titre de cet ensemble narratif, à savoir une leçon brève donnée habituellement dans un contexte académique à des fins d'étude ou de discussion[480]. Faisant potentiellement partie d'« un projet mondial d'information » (LP, 76), ces leçons rassemblent un « petit cercle d'auditeurs » (*ibid.*), dont « bon nombre de visages accus[ent] la fatigue » (LP, 77), qui se retrouvent devant l'écran de projection souvent par un simple jeu de circonstances, ignorant « qu'une autre salle d'attente, équipée de confortables fauteuils, se trouv[e] au bout de la galerie » (*ibid.*). Puisque les voyageurs tombent sur les jeunes scientifiques par hasard, faute de trouver une autre forme de divertissement, ils ne sont pas « particulièrement intéressés par le sujet » (*ibid.*). Le mouvement alterne dans les aéroports avec le temps vide de l'attente, propice à l'ennui. Cette *lectio brevis* ne peut donc pas déboucher sur une *lectio divina,* faute d'adhésion des participants : les propos des deux conférenciers, se voulant érudits dans leur commentaire de ce phénomène sociologique qu'est la mobilité, sont vains et superflus. En d'autres mots, leur réflexion sur le mouvement et l'espace-temps, quoique fascinante, ne veut en réalité rien dire.

> « [n]otre perception de l'espace résulte de notre aptitude à nous déplacer. La perception du temps, quant à elle, tient au fait que nous sommes des êtres vivants sujets à des états fluctuants. Le temps n'est donc rien d'autre que le flux continuel de ces états.
>
> Cet aspect de l'espace qu'on nomme un lieu est une pause dans le temps, une fixation momentanée de notre perception sur une configuration des objets. Il s'agit là, à la différence du temps, d'une notion statique.
>
> Suivant cette conception, le temps humain se divise en étapes, de même que le mouvement dans l'espace est rythmé par des pauses, autrement dit, des lieux. Or ces pauses nous ancrent dans le flux du temps. Une personne qui dort et qui, par la suite, a perdu la notion du lieu où elle se trouve, perd également la notion du temps. Plus nous ménageons de pauses dans l'espace, et donc plus nous nous approprions de lieux, plus le temps s'écoule d'un point de vue subjectif, naturellement. À ces séquences du temps délimitées par des pauses, on donne souvent le nom d'épisodes. Ces derniers n'ont pas de conséquences, ils suspendent pour ainsi dire l'écoulement du temps, sans pour autant en faire partie. Ce sont des événements autonomes, chacun commence à partir de zéro, avec un début et une fin clairement fixés. On peut dire qu'ils n'auront pas de suite. (LP, 166-167).

Ces définitions du lieu, présenté à travers son caractère statique, ainsi que de l'espace, considéré comme un flux grâce au mouvement qui s'y introduit, correspondent à celles qu'en propose Michel de Certeau :

> [e]st un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. […] Il implique une indication de stabilité. Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de

[480] La *lectio brevis,* qui a un objectif purement éducatif et un contexte non liturgique, se distingue de la *lectio divina,* dont elle peut être néanmoins le point de départ. Pratiquée notamment par les bénédictins, la *lectio divina* consiste à étudier les Écritures en passant par quatre étapes, qui sont la lecture, la méditation, la prière et la contemplation. Cette herméneutique n'est pas à confondre avec les *quatre sens de l'écriture* de saint Thomas d'Aquin ou de la méditation ignatienne sur le texte biblique.

> mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. […] En somme, *l'espace est le lieu pratiqué*.[481]

Une telle compréhension de l'espace relève pourtant de l'abstrait, la géographie du monde étant comprise analogiquement à la linguistique : le lieu, en tant qu'« une pause dans le temps », sert au sujet de moyen pour *déchiffrer* son expérience par la *lecture* d'une configuration donnée des objets. Ainsi, selon la psychologie du voyage, comme l'indique son nom, et contrairement à la phénoménologie ainsi qu'à la géopoétique, le déplacement est conçu avant tout comme façon de *se retrouver*, comme si tous les lieux renvoyaient à Soi-même sans impliquer de transformation, sans ouvrir le sujet à l'Autre et au monde[482].

Ceci concerne également le temps. Tout comme le lieu, l'instant marque une pause et ancre le sujet dans le flux temporel sinon homogène. Il faut bien « tenir en cercle autour de [soi] le fil des heures, l'ordre des années et des mondes »[483], dit le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, pour ne pas être comme « ces dormeurs qui en s'éveillant dans la nuit ne savent pas où ils sont, essaient d'orienter leur corps pour prendre conscience du lieu où ils se trouvent, ne sachant dans quel lit, dans quelle maison, dans quel lieu de la terre, dans quelle année de leur vie ils se trouvent »[484]. La conférencière fait la même comparaison que Proust. Selon elle, reconnaître les « épisodes », c'est s'approprier le temps, en faire une expérience subjective.

> C'est le désir qui impulse le mouvement et la direction à l'être humain, c'est lui qui suscite l'envie de tendre vers quelque chose. En soi, le désir est vide, stérile, je veux dire par là qu'il indique seulement la direction, mais nullement le but, ce dernier restant toujours quelque chose de vague et fantasmagorique. Plus on approche du but, plus celui-ci devient énigmatique, inatteignable, ce qui fait que le désir reste toujours inassouvi. La préposition « vers » met bien en évidence ce processus moteur de l'inclination. « Vers quelque chose ». (LP, 77)

Selon le discours de Diotime, rapporté par Socrate dans *Le banquet* de Platon, nous ne pouvons désirer que ce dont nous sommes privés. Ce désir est incarné par Éros, fils de Poros (représentant la ressource et l'ingéniosité, du grec « *πόρος* » se traduisant par « voie, moyen ») et de Pénia (du grec « *πενία* » signifiant, « pauvreté, besoin »), agit dans un entre-deux de la plénitude et du manque. Cette constante tension permet à l'humain de s'élever *vers* le Beau et le Bien[485]. Baruch Spinoza s'oppose à la vision de Platon lorsqu'il écrit dans *l'Éthique* que « nous ne faisons effort vers aucune chose, que nous ne la voulons, ne l'appétons

---

[481] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, I, Arts de faire,* Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 172-173. L'auteur souligne.

[482] Rachel Bouvet, « Pour une approche géopoétique de l'espace romanesque », *Littérature et géographie, op. cit.,* p. 95.

[483] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Combray,* Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 14.

[484] Marcel Proust, « Préface », *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « NRF », 1954, p. 6.

[485] Voir Platon, *Le banquet,* 201d-212c.

ni ne la désirons, parce que nous jugeons qu'elle est bonne; mais, au contraire, que nous jugeons qu'une chose est bonne, parce que nous faisons effort vers elle, que nous la voulons, l'appétons et la désirons »[486]. Selon la célèbre formule de Spinoza, le désir est par conséquent une *persévérance dans l'être*. Gilles Deleuze s'en inspire, lorsqu'il écrit *l'Anti-Œdipe* de pair avec Félix Guattari, où le désir est conceptualisé en tant que production du réel qui « ne manque de rien, il ne manque pas de son objet. C'est plutôt le sujet qui manque au désir »[487]. Il n'y a donc ni de début ni de fin au désir : il consiste à *rester en mouvement,* ce qui rend possible, dans les mots de Michel Maffesoli, un « accroissement de l'être »[488].

Dans le contexte de la poétique pèlerine, le désir pousse le sujet vers un ailleurs sans lequel il n'y aurait pas de pèlerinage, vers un accomplissement sans lequel, pourrions-nous penser, la traversée d'épreuves aurait perdu tout son sens. Or les conférences de la psychologie du voyage mettent à mal cette conception selon laquelle il est nécessaire d'atteindre la destination afin de rendre le parcours signifiant ; il suffit, selon elle, de la préposition « vers ». Ainsi nous renouons avec le sens étymologique de la *peregrinatio*, qui est le cheminement à travers le monde dans le désir, inassouvissable si ce n'est après la mort, d'atteindre l'Au-delà. La réalité transcendante signifiée par le lieu saint devient par conséquent non un but à atteindre, mais une direction : le sujet est tourné *vers* le dehors*, vers* autrui. Nous sommes alors amenés à penser que seul compte l'élan, l'intention d'aller à la rencontre d'un ailleurs révélateur. Or chaque destination doit– ce que ne mentionne pas la conférencière – se situer dans l'espace *par rapport* à quelque chose: comment sinon choisir un lieu parmi tant d'autres? En vertu *de quoi* le rendre saint, ne serait-ce que subjectivement? Une simple quête *ex-centrique* ne suffit pas; sans géographie, il n'y a pas d'ancrage dans un lieu, qui rend possible la parole, et le mouvement n'est qu'une recherche brumeuse de tout et de rien, ne se dirigeant en réalité nulle part. Il faut donc se définir par les « Trois Questions Fondamentales du Voyageur », évoquées plus tôt par la narratrice : « De quel pays viens-tu ? D'où es-tu parti ce matin ? Où vas-tu ? La première question constitue l'axe vertical, les deux autres – l'axe horizontal. Grâce à cette configuration mathématique, ils [les voyageurs] parviennent à créer un système de coordonnées » (LP, 60-61). La verticalité représente ici le voyage vers l'Au-delà ainsi que celui « à la recherche de ses racines », désir de filiation qui « impulse le mouvement et la direction » (LP, 61). L'horizontalité, elle, permet de tisser des liens entre les individus, qui resteraient sinon à « l'état de l'île ». Les deux questions « d'où es-tu parti ? »

[486] Baruch Spinoza, *L'Éthique,* III, « Proposition IX. Scolie », trad. Armand Guérinot, Paris, Ivrea, 1993, p. 135.

[487] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *l'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1,* Paris, Minuit, 1972, p. 34. « Il n'y a désir que pour autant qu'il y a déploiement d'un tel champ, propagation de tels flux, émission de telles particules », dit Gilles Deleuze dans *L'abécedaire,* Pierre-André Boutang, 1988 (diffusé en 1995). À ce sujet, voir l'entretien avec Arnaud Bouaniche, par Octave Larmagnac-Matheron : « Le désir n'est pas naturel, il est produit, bricolé », *Philosophie magazine*, Hors-série « Deleuze », automne 2024, p. 75-79.

[488] C'est ainsi que Michel Maffesoli qualifie le pèlerinage dans *Du nomadisme*, *op. cit.* p. 171.

et « où vas-tu ? » permettent de se situer dans ce système de coordonnées appelé « carte » (*ibid.*). Celle-ci n'est pas figée, mais mouvante, car sans cesse transformée et recréée, tout comme l'est le sujet.

« Les autres pays sont devenus un complexe psychique, un nœud inextricable de significations » (LP, 170), affirme une autre conférencière, dans un aéroport différent. Tout revient ainsi à la psyché humaine : Compostelle, ou n'importe quelle destination de choix, ne se trouve pas en dehors du sujet, dans l'espace géographique, mais à l'intérieur de lui, l'intérieur ne signifiant pas seulement l'esprit, mais également le corps. Une question paradoxale se pose alors : « le Pérou, c'est-à-dire où ? » (LP, 171). Si les lieux réels sont perçus à travers les complexes psychiques, nous pourrions reformuler ainsi cette question : que veut *me dire* Pérou ? Que veut donc *dire* « Compostelle » ? Est-ce un lieu géographique, ou un syndrome ?

La psychanalyse topographique, l'un des outils de la psychologie du voyage, propose d'approfondir « la signification des lieux pour déchiffrer ce qu'on appelle un "itinéraire", autrement dit, le chemin individuel d'un voyageur, le sens profond de son voyage » (LP, 167). Son questionnement porte « sur le sens, sur la signification profonde du voyage, en vertu du principe : je deviens ce à quoi j'assiste. Bref, je suis ce que je regarde » (LP, 167). Ce qui est au départ une plongée dans l'imaginaire jungien s'apparente ensuite à l'une des ritournelles du roman : « voir c'est savoir » (LP, 378). Ce que White remarque à propos des chevaliers errants concernerait donc aussi les pérégrins : « [v]oyage et vision vont ensemble. Il faut sortir de soi pour *voir apertement,* pour atteindre à la *clère congnoissance* »[489]. Le déplacement géographique relève ainsi de la *co-naissance* de soi, du monde et de Dieu, au sens claudélien de *naître ensemble*. Pourtant, jadis

> [l]es difficultés et les efforts pour gagner un lieu saint lavaient les pèlerins de leurs péchés, leur conféraient une parcelle de sainteté. Se passe-t-il quelque chose de comparable lorsque nous voyageons vers des lieux profanes, voire des lieux de perdition? Et vers des lieux désertiques, désolés, austères ? Ou, au contraire, joyeux, propices à la création? (LP, 167-168)

Formulons ces questions rhétoriques autrement : est-ce que la préposition « vers », c'est-à-dire le désir d'aller dans un endroit précis, suffit pour rendre le voyage signifiant ? La quête du sacré peut-elle aussi s'accomplir dans un lieu profane? L'on tente ici de sortir le pèlerinage de son cadre traditionnel et de l'appliquer à d'autres contextes, en cherchant à établir des repères qui permettraient de dire ce qui en relève et ce qui n'en relève pas. Or les propos des jeunes scientifiques, se livrant dans les aéroports du monde à l'exercice d'explication du phénomène de l'hypermobilité, sont toujours rapportés par la narratrice avec un brin d'ironie : même si elle y fait référence à plusieurs reprises, elle n'adhère pas à la psychologie du voyage, mais moque plutôt cette tentative d'intellectualisation du mouvement, analysé tel un objet dans un

[489] Kenneth White, *Le plateau de l'albatros, op. cit.,* p. 262.

laboratoire. Le portrait des conférenciers est une parodie de la recherche sociologique sur la mobilité, les scientifiques n'y participant pas, mais se contenant de la concevoir, ce qui rend leurs propos abstraits.

Wojciech Burszta adresse la même critique à Tokarczuk, qui semble se languir après la *chôra* (du grec « *χώρα* »), concept introduit par Platon et repris notamment par Augustin Berque qui le définit comme un « milieu, à la fois indéfini et nécessaire, où le monde prend forme et où l'existence s'enracine. Elle n'est ni l'être, ni le non-être, mais ce qui les rend possibles »[490]. *Le milieu* que mentionne Berque, à savoir un monde vécu et relationnel dans lequel nous nous inscrivons, s'oppose à *l'environnement*, qui est une réalité objective et mesurable qui environne l'humain. De la même manière la *chôra* – condition d'existence – s'oppose au *topos* qui est un lieu fonctionnel, un simple point dans l'espace qui figure sur des cartes se présentant, comme l'écrit bien Tim Ingold, comme des surfaces destinées à être inspectées et non des territoires à habiter[491]. Selon Burszta, dans *Les pérégrins* de Tokarczuk seule persiste la seconde réalité : il n'y est pas question de coexistence dont parle Berque entre l'être humain et son milieu, c'est-à-dire entre la société et l'étendue terrestre qu'elle habite, avec toute la production signifiante que cette relation implique. La fuite, cette aversion à l'ancrage, avance Burszta, transforme l'habitation en occupation temporaire et invalide le « nomadisme » proclamé dans les *Pérégrins* où la *chôra* n'est qu'un mièvre objet de mélancolie.

> À la place des lieux identitaires du passé, nous nous retrouvons avec une mentalité bourgeoise qui devient l'objet de la critique de Tokarczuk dans ses livres les plus récents. Mais l'enracinement n'est pas seulement une caractéristique de la stabilité bourgeoise ou de l'aversion au changement – c'est en fait notre plus grand besoin, indépendamment du fait qu'il est devenu une sorte de handicap social, du moins selon ceux qui semblent privilégier le mouvement nomade et le fait de collectionner des sensations.[492]

Cette critique entre ici, sans le vouloir, dans la dichotomie entre l'immobilité et le mouvement, entre la stabilité et le changement. Or ce sont ces opposés que Tokarczuk essaie précisément de faire coexister. Bien que le roman semble prôner une fuite perpétuelle en guise de révolte contre la sédentarisation des gens, comprise comme leur asservissement aux idées préétablies dont ils attendent les moissons sans chercher à chasser et à cueillir ailleurs[493], il joue en réalité le rôle d'un miroir déformant de la société. Si les nomades sont mentionnés à quelques reprises dans le roman, la narratrice ne prétend à aucun moment en être une : ni

---

[490] Augustin Berque, *Médiance : de milieux en paysages,* Paris, Belin, 1990, p. 43. Platon emploie introduit la *chôra* dans *Timée*, 48e-53c en tant qu'espace sans forme permanente, un réceptacle qui accueille l'apparition des choses.

[491] Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes, op. cit.,* p. 27.

[492] Wojciech Józef Burszta, « Nomadyzm Olgi Tokarczuk », *art. cit*., p. 110. Ma traduction.

[493] Yuval Noah Harari argumente que ce ne sont pas les chasseurs-cueilleurs qui ont domestiqué le blé, mais qu'une fois la culture agricole instaurée, ils sont devenus des esclaves dépendant des moissons. Voir *Sapiens. Une brève histoire de l'humanité*, Paris, Albin Michel, 2015, ch. 6 « Bâtir des pyramides ».

au sens traditionnel du terme, ni au sens postmoderne. Si ce qu'elle cherche est en effet à ne pas se soumettre à l'embourgeoisement, elle est consciente que ce dernier peut non seulement impliquer la stabilité, mais également un certain culte du mouvement qui n'est pas moins une vision figée du monde.

Il serait donc faux de considérer la thématique du roman comme simpliste, car elle se compose plutôt d'une constellation de thèses sur le mouvement, certaines apparemment contradictoires, mais qui coexistent sans se résoudre en un simple antagonisme. Selon Zbigniew Mikołejko, dans l'écriture de Tokarczuk, « il s'agit d'une mise en relation de perspectives opposées et apparemment irréconciliables, d'une réconciliation cohérente avec le rationnel et l'irrationnel, de l'histoire réelle avec le conte de fées, la magie ou le mythe »[494]. Par conséquent, les pérégrinations de la narratrice ne sont pas *insensées*, mais toujours *orientées*. Chaque personnage qu'elle rencontre suit sa propre direction, soigneusement choisie. Le sacré n'est pas purement subjectif, mais émerge dans des lieux de rassemblement et de convergence : ces *sanctuaires mouvants.*

Ce qui permet leur existence, c'est la rencontre entre les pérégrins qui transforme toute distance en lien et rend la mobilité signifiante. La psychologie du voyage décrit cependant le mouvement selon le paradoxe de Zénon de Millet : « [c]haque distance est en soi infinie, constituée d'une infinité de points dont chacun s'ouvre sur de nouveaux espaces, infranchissables ; tout mouvement n'est qu'une illusion, soutenait ce philosophe. Nous faisons du surplace » (LP, 128). Au lieu de s'opposer à la thèse du roman – qui n'en est pas une, la narration étant tissée par une multiplicité de propos mues précisément par le paradoxe – ce constat la complexifie. En effet, la mobilité coexiste dans *Les pérégrins* avec l'immobilité de telle sorte que l'une équivaut l'autre, de la même manière que l'immensité du monde est reflétée par un espace infiniment petit, tel que le corps humain. Il est donc possible, dans ce contexte, de pérégriner – ou « pèleriner » – sans se déplacer, de même que l'individu peut se déplacer physiquement sans réussir à effectuer un pèlerinage. En revenant sur ce constat vers la fin du roman, la narratrice est loin de considérer tout mouvement comme illusoire ; la fonction de cet énoncé est, avant tout, celle d'une parabole qui met la pensée en branle :

> En fait, aucun mouvement n'existe. Comme la tortue du paradoxe de Zénon, nous n'avançons vers nulle part, nous ne voyageons qu'à l'intérieur d'un moment, et il n'y a aucune fin ni aucun but. On pourrait en dire autant de l'espace – puisque nous sommes tous pareillement éloignés de l'infini, il n'existe aucun quelque part – personne ne peut être ancré ni dans un jour ni dans un lieu. (LP, 364)

La référence au paradoxe de Zénon est pour le moins provocatrice : loin d'anéantir le sens du mouvement, elle invite à le penser *autrement.* Avancer « vers nulle part » serait donc à comprendre à la lumière de la

[494] Zbigniew Mikołejko, « Na duchowych rozdrożach…"Nie-dualistyczne" podejście do zagadnień duchowych w prozie Olgi Tokarczuk », *Slavia Meridionalis*, 2020, 20, p. 4. Ma traduction.

psychologie du voyage, selon laquelle le but demeure toujours voilé et fantasmagorique, tel un horizon qui recule à mesure que l'on avance. Les notions opposées, telles que « vide » et « plénitude », « infini » et « finitude », « ancrage » et « mouvement » coexistent dans cet énoncé qui transforme le progrès pèlerin en une constellation. Si la mobilité excessive, fruit de la sédentarité, déborde jusqu'à équivaloir à l'immobilité[495], condamnant ainsi le sujet à l'impossibilité de s'enraciner, d'habiter l'être et le monde *par le mouvement* – appelons-le *l'exil sédentaire* –, Tokarczuk reproduit ce phénomène avec un recul qui lui permet de *jouer avec* les éléments de la réalité, en rendant *en toute conscience* certains propos paradoxaux, incohérents et relativistes. La parabole de Zénon de Millet montre que le devenir ne se réduit pas à un progrès chronologique, mais qu'il est infini malgré sa finitude apparente. Ainsi, comme l'affirme Deleuze « [l]e bon sens est l'affirmation que, en toutes choses, il y a un sens déterminable ; mais le paradoxe est l'affirmation des deux sens à la fois »[496]. L'immobilité existe donc *dans* la mobilité, comme le non-sens est présent dans le sens. En effet, selon Mikołejko le monde de Tokarczuk « est imprégné – aussi profondément que possible – par la nostalgie spirituelle : le désir, pourtant empreint de tristesse et de pessimisme, d'une certaine plénitude préétablie et sacrée, qui serait au-delà de toutes les divisions et qui, par le pouvoir du *paradoxe*, les annulerait en même temps qu'elle les relierait et assimilerait [je souligne] »[497].

4.2.2 La sortie d'Anouchka

Cette dialectique paradoxale entre l'immobilité et le mouvement, l'une illustrée par la pierre et l'autre par l'eau, est au cœur du récit sur Anouchka. La jeune femme est emprisonnée dans son appartement de Moscou, dont elle ne sort qu'une fois par semaine afin d'acheter des médicaments pour son fils handicapé. Son parcours hebdomadaire à travers le dédale de la ville semble figé jusqu'à sa rencontre avec une itinérante, membre de la secte des pérégrins. Ses jurons, une forme de prédication ou de prière rageuse, bouleversent la vie d'Anouchka, la poussant à l'action et la *sortant* de l'*exil sédentaire* dont elle souffre.

Le quotidien de la jeune femme se déroule au fil des soins apportés à son enfant, immobile comme une roche, mais décrit à travers un vocabulaire évoquant les fluides : « [i]l faut le laver, le nourrir, changer ses draps mouillés par l'urine et la transpiration, lui donner ses médicaments » (LP, 222). Le père n'est plus là, le service militaire l'ayant rendu de plus en plus absent jusqu'à sa disparition totale : « [b]ien souvent, il se contentait de fermer la porte et, dès lors, le son du téléviseur se brouillait, devenait une espèce de magma sonore ulcérant, comme un appel adressé au monde, un appel qui aurait perdu tout sens » (*ibid.*). La

[495] La frénésie des voyages est, à notre époque, « une manière déguisée de vivre l'immobilité », note Michel Maffesoli dans *Du nomadisme*, *op. cit.*, p. 102.

[496] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, « Critique », 1969, p. 9.

[497] Zbigniew Mikołejko, « Na duchowych rozdrożach », *art. cit.*, p. 19. Ma traduction.

connexion avec le monde extérieur – si nous filons la métaphore de la télévision – est donc brouillée, ressemble à un bruit indistinct. Il n'y a plus aucune verticalité ni extériorité. Après le départ de son mari, Anouchka s'enferme à l'intérieur de son appartement et à l'intérieur d'elle-même, rentrant dans sa coquille à l'instar de son fils muet et immobile. Parfois, s'il fait beau, elle le sort sur le balcon,

> […] bien qu'il n'y ait pas grand-chose à voir de là-haut : des barres d'immeubles comme d'énormes récifs de corail gris, au fond d'une mer asséchée, peuplés d'organismes perpétuellement mobiles. Et ce jusqu'à l'horizon indistinct de la mégapole, de l'immense Moscou. Le garçon lève toujours son regard vers le ciel, l'arrime au ventre ballonné des nuages et les accompagne dans leur voyage céleste, jusqu'à ce qu'ils disparaissent de son champ de vision (LP, 222-223)

La métaphore marine ne fait qu'accentuer le vide de ce désert gris et indistinct d'immeubles soviétiques sans vie, parmi lesquels circulent cependant les citadins « perpétuellement mobiles ». Depuis le balcon, Pétia ne peut que se déplacer par procuration, en suivant de son regard le mouvement des nuages : car, dans cette « ville inhumaine » (LP, 223), décrite comme une « mer asséchée », donc infertile, il n'y a « pas grand-chose à voir ». « Habiter au huitième étage pendant la nuit polaire, qui s'étire sur plusieurs mois, c'est comme se trouver prisonnier d'une goutte d'eau gelée, suspendue sous la voûte bétonnée du monde, au centre de l'enfer de glace » (LP, 235). La narratrice, dont la focalisation relève tantôt de l'omniscience, tantôt du regard d'Anouchka, décrit le paysage de la mégapole moderne – que l'on associe habituellement à l'hypermobilité – à l'image de « l'enfer de glace ». Cela rappelle la *Divine Comédie* de Dante, où le dernier anneau de l'Enfer n'est pas un endroit où brûlent les âmes, mais où elles sont emprisonnées dans la glace : plus l'on s'éloigne de Dieu, moins l'on peut se déplacer. Ainsi dans Moscou le mouvement est illusoire, la mobilité excessive de la mégapole se figeant dans sa propre frénésie collective.

> La nuit, l'enfer se lève au-dessus du monde. La première chose qu'il fait, c'est déformer l'espace ; il rend tout plus étroit, plus massif, inamovible. Les détails s'estompent, les objets perdent leurs visages, deviennent excessifs, flous. […]
>
> Puis l'enfer vous arrache sans pitié du sommeil. Quelquefois, il vous sert ses images inquiétantes, terrifiantes ou encore railleuses […]. Mais, le plus souvent, il vous réveille sans cérémonie : vos yeux s'ouvrent sur l'obscurité, ils scrutent le noir néant et sont à l'avant-garde du flux des pensées qui vont tourbillonner sous votre crâne. Le cerveau nocturne est une Pénélope qui défait la nuit la tapisserie de sens qu'elle a tissée dans la journée. […]
>
> À ce stade, une évidence s'impose – la nuit restitue au monde sa forme naturelle, originelle, elle ne se permet pas de fantaisies. Le jour est une extravagance, et la lumière – seulement une minuscule exception à la règle, une inadvertance, un bouleversement de l'ordre. Le monde, en vérité, est sombre, presque noir. Immobile et froid. (LP, 220)

L'enfer n'est pas ici défini comme un lieu, mais plutôt comme une force qui le modèle, ou plutôt le déforme : ce qui était spacieux se rétrécit, ce qui était facile à manier devient lourd et ce qui était mobile devient immobile. En un mot, le liquide se transforme en solide. Tout lien signifiant s'effiloche, l'excès du mouvement, c'est-à-dire le manque de frontières, résultant en un effacement des contours, la rivière sans

berges se transformant en marais et l'eau s'évaporant une fois qu'elle s'immobilise. C'est ainsi que cette mégapole qu'est Moscou – un véritable *locus terribilis* – est décrite comme un désert de glace, un dédale infini à l'intérieur duquel le sujet avance à tâtons dans l'obscurité, parmi des images terrifiantes.

Ce que la narratrice nomme « la tapisserie de sens » – expression qui renvoie à la stratégie de Pénélope tissant le linceul d'Ulysse afin d'éloigner les prétendants lors de son absence – est un tissu qui se desserre, le cerveau défaisant les fils entrelacés, et laisse le sens à nu, dans le vide et dans les ténèbres. L'alternance jour/nuit est ainsi une alternance de construction/destruction : paradoxalement, ce n'est pas la lumière, mais l'obscurité qui permet de voir, de sentir de façon palpable la matière noire qui « se trouve partout, ici, à côté de nous, tout autour » (LP, 218), comme le dit un scientifique rencontré par la narratrice, et de comprendre de quoi le monde est fait. Le jour n'est qu'une fissure dans la nuit qui « restitue au monde sa forme naturelle, originelle » (LP, 220). Les frontières se dissolvent, « [l]es détails s'estompent, les objets perdent leurs visages, deviennent excessifs, flous » (*ibid.*) : paradoxalement, l'homogénéité rétrécit, contracte l'espace.

À l'image de Sisyphe poussant sa pierre ou de Pénélope se remettant au travail, Anouchka « tisse » le sens lors de « son jour de sortie » (LP, 222), c'est-à-dire lorsque sa belle-mère vient s'occuper de son petit-fils et que la jeune femme peut enfin quitter l'appartement. Son parcours est ponctué de multiples tâches – faire les courses, payer les factures, obtenir les ordonnances pour Pétia et visiter un cimetière –, mais ce qui lui tient le plus à cœur c'est de « s'asseoir enfin dans l'obscurité et pleurer doucement » (LP, 223). En d'autres mots, elle cherche à s'ouvrir à la prière. Or, aussitôt entrée dans un sanctuaire où un jeune pope recevant un groupe de touristes s'active « comme un marchand dans un magasin bien achalandé » (LP, 225), Anouchka veut fuir cet espace qu'elle juge désacralisé. Se sentant incapable de pleurer au milieu des touristes, elle

> […] décide alors de chercher un autre endroit pour épancher ses larmes. Il lui faut trouver un endroit où elle pourra enfin pleurer, un endroit tranquille, mais pas un endroit désert. Il lui faut la présence perceptible de quelque chose de plus grand qu'elle, d'immenses bras grands ouverts, palpitant de vie. Anouchka a aussi besoin de sentir sur elle un regard compatissant, afin que ses pleurs soient vus par quelqu'un et que ses prières ne soient pas lancées dans le vide. (*ibid.*)

Un temple plein de touristes est décrit comme un « endroit désert », de la même manière que le fourmillement incessant de la mégapole est l'espace de *l'exil sédentaire.* Tel un pèlerin, elle cherche à se rapprocher du Tout-Autre, à s'ouvrir à quelque chose de « plus grand qu'elle », à une force transcendante qui, sans être mue, met le monde en mouvement. La communion, ce « rituel de pleurs » (LP, 226), est atteinte dans une église orthodoxe – « toute petite, très ancienne, le plus souvent fermée » (LP, 225) – où, en haut, presque sous la coupole, est accrochée une sombre icône sur laquelle est inscrit le visage du Christ,

> […] sans aucune auréole, sans couronne ; seuls les yeux brillent d'un vif éclat et la fixent intensément, comme elle le désirait. Pourtant ce n'est pas le regard qu'elle cherchait ; elle s'attendait à voir des yeux pleins de douceur et d'amour, alors que ceux-ci la pétrifient, l'hypnotisent. Le corps d'Anouchka se recroqueville sous ce regard coulant du plafond, venu de très loin, de la plus épaisse obscurité – c'est là-bas la place de Dieu, c'est là-bas qu'il s'est caché. Ce Dieu n'a besoin d'aucun corps pour exister, Il a juste un visage qu'Anouchka doit maintenant affronter, les yeux dans les yeux. Ce regard est pénétrant, il lui vrille la tête, tel un foret, lui creuse un trou dans le cerveau. Cela pourrait être le visage non pas du Sauveur, mais d'un noyé […] qui, poussé par des courants inconcevables, remonterait à la surface de l'eau, conscient, archilucide, pour lui dire : regarde, me voici ! Mais elle ne veut pas Le regarder, elle baisse les yeux ; elle ne veut pas savoir que Dieu est dans les poubelles du monde, dans ses gouffres infects. Pas la peine de pleurer ici, ce n'est pas l'endroit pour verser des larmes. Ce Dieu-ci ne l'aidera pas, ne la soutiendra pas, ne la réconfortera pas. Pas de purification ni de salut à attendre de Sa part. (LP, 226-227)

Contrairement aux représentations des saints caractéristiques du culte catholique, les icônes orthodoxes sont des *fenêtres vers l'Au-delà,* des symboles fissurant la réalité matérielle pour laisser entrer un regard *autre* et transporter le sujet plus loin. Plutôt que d'être le regardant, ce dernier *est regardé*, le point de fuite venant vers lui par le moyen d'une perspective inversée. De plus, l'icône est écrite, et non peinte : c'est une *condensation de l'écriture,* ou des Écritures, à travers la prière de l'artiste et de l'observateur. Karol Tarnowski affirme que, en tant que « trace », elle symbolise l'ambiguïté de la Présence transcendante dans le signe symbolique qui non seulement renvoie, mais engage l'être dans une relation qui le fait sortir de lui-même. Cette relation, infinie dans la finitude de l'expérience, exige de répondre : « Me voici ! »[498] !

« Si l'homme, de son regard, rend l'idole possible, dans la contemplation révérante de l'icône, au contraire, le regard de l'invisible, en personne, vise l'homme. L'icône nous regarde – elle nous *concerne*, en ce qu'elle laisse advenir visiblement l'intention de l'invisible », écrit quant à lui Jean-Luc Marion[499]. Cela n'implique pas une fuite vers l'Au-delà, mais une pénétration de celui-ci dans l'immanence. Anouchka reste ainsi pétrifiée, immobilisée par l'injonction de cette altérité radicale qu'est le regard du Christ. Son visage n'est pas, comme les objets pendant la nuit, flouté par l'enfer, mais lourd et tranchant, comparé à un foret qui « creuse un trou dans le cerveau ». Dans les mots de Deleuze et Guattari, le visage « constitue le mur du signifiant […], [il] creuse le trou dont la subjectivation a besoin pour percer. […] Le visage, c'est le Christ » au sens où il fixe les subjectivités en tant que paradigme de l'humain, constituant une forme d'interface entre la plan immanent et l'invisible[500]. Anouchka refuse de regarder en retour ces deux trous noirs, ces yeux d'un Dieu incarné et pourtant sans corps, incapable encore de *dé-visage*r le lourd éclat qui en émane, de l'ouvrir. Figée au début, elle se tourne ensuite vers une autre forme de présence, cette ligne de fuite se

[498] Je paraphrase ici Tarnowski qui s'appuie, de son côté, sur *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* de Levinas. Voir Karol Tarnowski, *Usłyszeć niewidzialne, op. cit.,* p. 215-217.

[499] Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 31. L'auteur souligne.

[500] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.,* p. 206 et p. 217.

dessinant sous forme d'un « lointain grondement souterrain », « inaudible pour les autres », aussi fort que s'il venait, comme la pulsation de son sang, des flux de ses entrailles (LP, 227).

L'icône qu'Anouchka voit dans la petite église fonctionne donc comme un « appel de l'invisible » qui l'invite à aller *ailleurs*. Le registre élevé du langage laisse alors place au registre bas, passant du haut de la coupole aux poubelles du monde et ses gouffres infects, du Sauveur au noyé dont on ne peut attendre ni la purification ni le salut. Anouchka sort de l'église et se dirige sous la terre, dans les entrailles de Moscou, où elle circule parmi les miettes de sa vie, son corps – sa mémoire – étant analogique à celui de la ville.

> Autour d'elle, les gens vont et viennent en silence, vers le haut, vers le bas, coude à coude, dans la cohue. Chacun d'eux glisse, comme tiré par un câble, jusqu'à son domicile, quelque part dans une banlieue lointaine, au dixième étage d'un immeuble délabré, où il se couvrira peut-être la tête d'une couette, pour sombrer dans un songe encombré de lambeaux de jours et de nuits. Et, à dire vrai, le matin, ce songe ne s'achève pas, ces lambeaux se recomposent en collages, en tâches ; certains de ces assemblages sont ingénieux, on pourrait même dire : réfléchis. (LP, 229-230)

Les habitants de Moscou sont décrits comme des marionnettes dont les déplacements sont préétablis par les câbles, les intestins de cet énorme corps-machine qu'est la ville broyant leurs existences en « lambeaux de jours et de nuits ». La description paratactique dépouille les allers-retours des citadins de toute agentivité ; quoique « perpétuellement mobiles », ils ne bougent pas vraiment, mais hallucinent un mouvement qui n'est qu'une recomposition contingente des fragments de leurs vie. Le lexique du corps, ainsi que de la décomposition et de l'effondrement (« immeuble délabré » ; « songe encombré ») met en évidence ces bribes – *reliques du sacré* – à travers lesquelles circulent les gens, pressés d'aller au travail ou de revenir à la maison. Cette mobilité hâtive et chaotique dans les corridors de métro apparaît donc comme illusoire, emprisonnant les habitants dans le cercle vicieux des parcours codifiés et contrôlés par un rythme mortifère. En effet, les entrailles de la mégapole sont décrites comme celles de l'enfer où, par un mouvement vertical s'étendant entre le recueillement de la petite église orthodoxe et le vacarme du métro, descend Anouchka.

> Les escaliers mécaniques mènent tous ces êtres droit dans le gouffre infernal, dans l'abîme. Voici les yeux des cerbères dans leurs guérites vitrées, au pied des escalators, voici les colonnes et les marbres trompeurs, les sculptures colossales de démons : certains tiennent une faucille, d'autres une gerbe de blé. Des jambes puissantes comme des piliers, des bras de géants. Des tracteurs – machines infernales, tirant derrière elles des instruments de torture, avec lesquels elles infligent à la terre des plaies qui ne cicatrisent pas. Partout, des gens affolés, serrés comme des sardines, leurs bras implorants lancés vers le ciel, dans la panique, leur bouche ouverte sur un cri. Le Jugement dernier a bien lieu ici, dans les souterrains du métro, éclairés par des lustres de cristal qui projettent une lumière jaunâtre, sans vie. Et si l'on ne voit pas les juges, leur présence est partout perceptible. Anouchka veut faire demi-tour et remonter l'escalator quatre à quatre, à contre-courant, mais cet engin ne la relâchera pas, et elle doit descendre jusqu'en bas, rien ne lui sera épargné. Les mâchoires des wagons du métro s'ouvriront devant elle, avec un sifflement, et elle se retrouvera aspirée dans des sombres tunnels. Après tout, les abimes sont partout, même aux étages supérieurs de la ville, même aux dixième et seizième étage des gratte-ciels, au sommet des flèches et des antennes. Impossible d'y échapper. Peut-être était-ce cela que la folle hurlait entre les jurons ?

> Anouchka chancelle et prend appui contre un mur. Sur son manteau en drap de laine, à hauteur de l'épaule, apparaît une longue trace blanche – l'extrême-onction du mur fraîchement enduit. (LP, 230-231)

La jeune femme accomplit le même parcours que Dante dans *La Divine Comédie,* mais à l'envers : du ciel, dont l'icône de l'église orthodoxe est la fenêtre, elle entre dans « le gouffre infernal ». Cependant, l'imaginaire de l'enfer chrétien s'entremêle ici avec celui des Enfers de la mythologie grecque : si l'entrée est défendue par les cerbères, c'est également là que les âmes des morts attendent le « Jugement dernier » – le temps eschatologique de la parousie du Christ –, et qu'Anouchka, frôlant de l'épaule un mur fraîchement peint, reçoit « l'extrême-onction », à savoir le sacrement de la bénédiction des malades. Ce lexique de la liturgie ponctuant le parcours de la jeune femme contraste avec celui, machinique, qui décrit les entrailles du métro: on y descend par les « escaliers mécaniques » dont les « tracteurs – machines infernales » non seulement transportent les « gens affolés » vers des lieux de torture, mais infligent des plaies à la Terre même ; si Anouchka tente de faire demi-tour, l'escalator ne la lâche pas et l'amène droit vers les « mâchoires » métalliques des wagons du métro. L'exubérance des lustres de cristal et des « marbres trompeurs » accompagne le métal omniprésent, ce matériau de l'architecture moderne, qui sur la surface de la Terre se manifeste par « des gratte-ciels » couronnés par « des flèches et des antennes »[501]. En effet, l'enfer n'est pas seulement situé sous terre. Il s'étend aussi à d'autres endroits, au point qu'il semble constituer la substance même de la mégapole. Les « bras implorants lancés vers le ciel » ne suffisent donc pas, car « les abîmes sont partout, même aux étages supérieurs de la ville ». Ceci rappelle le fragment qui précède le récit sur Anouchka : la narratrice y rencontre un physicien qui défend l'hypothèse que la matière noire, remplissant l'univers « aux trois-quarts », est partout. « Le pire, c'est que nous ne savons pas ce que c'est. Ni pourquoi. » (LP, 218). Cet écho narratif, l'un des moyens par lesquels Tokarczuk assure la cohérence de son œuvre, n'explique pourtant pas comment échapper à l'antimatière, ce gouffre infernal. Est-ce impossible ? Les jurons de la pérégrine, bien que non retranscrits dans le texte, semblent le suggérer. De même, les symboles communistes (faucille et gerbe de blé), qui évoquent la sédentarisation de l'homme, sont tenus par les démons du métro. La sédentarité transforme ainsi le temps circulaire du mythe en un cercle vicieux, en une illusion de progrès qui empêche l'homme de participer aux cycles de la vie.

Sortie du métro, Anouchka s'arrête devant son immeuble et regarde brièvement la lumière dans l'appartement, puis fait « demi-tour, relève le col de son manteau et retourne d'un pas rapide là d'où elle est venue » (LP, 231). Décision *absurde,* par laquelle elle se lance dans le flux de la ville, de la vie, son parcours

[501] John Dos Passos écrit bien que les nouvelles métropoles de la décadence – après Babylon et Ninive – seront construites non de briques, mais d'acier, de verre, de carrelage et de béton. Voir *Manhattan Transfer* [1925], Penguin, Vintage Classics, New York, 2021, p. 13.

prévisible devenant une circulation flottante, un enchaînement de trajets dans les transports en commun – avec ses nombreux incidents – qui ouvre le parcours de la jeune femme au hasard des vues, des rencontres et des sensations. Tout se resserre progressivement, passant de l'aléatoire au nécessaire, jusqu'au *nœud* de son parcours incarné par la vieille pérégrine à la gare de Kiev. C'est elle qui la mène vers le centre de la secte, situé dans les souterrains de la ville, où Anouchka passe la nuit. Or, elle y est conduite également par divers événements, jugés signifiants car répétés. En effet, lorsqu'elle prend le métro, elle erre au hasard à travers la ville : son mouvement est, à l'instar d'une spirale, à la fois centripète et centrifuge. Pour *faire sens* de ce déplacement, elle s'accroche à des personnes qu'elle croit voir pour une raison.

> Pourquoi se souvient-elle de ces deux-là ? À mon avis, parce qu'ils sont d'une certaine manière immuable, comme s'ils se mouvaient différemment des autres, plus lentement. Les autres sont un fleuve, un courant, de l'eau qui coule d'un endroit à l'autre, générant tourbillons et vagues, des formes instables qui disparaissent, oubliées aussitôt par le fleuve. Or ces deux-là se meuvent à contre-courant, s'affranchissant des lois qui régissent les cours d'eau ; voilà pourquoi on les remarque si facilement. Je pense que c'est ce qui attire Anouchka. (LP, 238-239)

Anouchka est attirée par ce qui est différent, bizarre et imparfait, à savoir par ce qui n'obéit pas aux règles : cela explique pourquoi à l'immobilité elle préfère le mouvement incessant ; à l'intérieur de ce « fleuve », elle remarque davantage ceux qui se déplacent à contre-courant, sans respecter les lois qui le régissent. Il apparaît alors évident que ce n'est pas le simple fait d'être en mouvement qui importe, mais le fait d'*être autrement* : c'est la raison pour laquelle la narratrice est attirée par les « pérégrins » – pourtant immobiles – dans les cabinets de curiosités et Anouchka par les passagers qui se meuvent différemment, alors que le reste de la population de Moscou ne fait que subir le mouvement de « tourbillons et vagues ». Nous avons donc la masse qui obéit aveuglement au mouvement et ceux qui s'en distinguent : les *ex-centriques*. La question qui se pose est la suivante : ces derniers se définissent-ils entièrement par la *différence*, ou forment-ils aussi des communautés? S'ils sont déjà en dehors d'eux-mêmes, s'auto-transgressant, qu'en est-il de l'altérité? Victor Turner présente deux modèles d'interdépendance humaine, qui se juxtaposent et alternent :

> La première considère la société comme un système structuré, différencié et souvent hiérarchisé de positions politico-juridiques et économiques, assorti de multiples types d'évaluation, séparant les hommes en termes de « plus » ou de « moins ». La seconde, qui apparaît clairement à la période liminaire, considère la société comme un *comitatus*, une communauté, voire une communion, non structurée ou rudimentairement structurée et relativement indifférenciée d'individus égaux qui se soumettent ensemble à l'autorité générale des anciens rituels.[502]

Les pérégrins rejettent les structures établies, figeant à la fois le sujet et le monde dans une hiérarchie, et privilégient davantage le second modèle de communauté. Or que reste-t-il d'« anciens rituels » auxquels ces

[502] Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, *op. cit.*, p. 96. Ma traduction.

« individus égaux » pourraient se soumettre? Dans la réalité postmoderne qu'incarne le roman de Tokarczuk seule demeure la mobilité et la rencontre avec autrui sans laquelle le mouvement ne serait qu'une étape liminaire infiniment distendue, manquant de cadre et de sens. C'est ainsi que nous pouvons lire le récit d'Anouchka non comme une sortie habituelle en ville, mais comme *une sortie d'elle-même* lors de laquelle elle essaie, par son errance dans la ville, de trouver quelque point de repère qui puisse la sortir de l'immobilité de sa vie routinière. Au début, elle se plaît à « se fondre dans la foule » (LP, 240), à s'abandonner au mouvement du train et à ondoyer « comme un brin d'herbe parmi d'autres brins d'herbe, un épi de blé parmi d'autre épis » (*ibid.*). Elle évite néanmoins tout conformisme, n'utilisant le métro ni pour aller au travail ni pour revenir à la maison, comme le font d'autres habitants de Moscou, tirés par les chaînes de leurs habitudes tels des pantins, et absorbés par la foule anonyme, multiple et pourtant homogène.

> Lorsqu'à l'approche du terminus le wagon se vide, Anouchka trouve un journal. Elle le regarde d'abord de loin avec une certaine méfiance – elle a peut-être oublié comment lire ? – mais, enfin, elle le ramasse et le feuillette avec un brin d'inquiétude. Elle y apprend qu'une mannequin est morte d'anorexie et que les autorités se demandent s'il ne faudrait pas interdire aux filles trop maigres de défiler. Elle lit aussi qu'un attentat a encore été déjoué ; du TNT et des détonateurs ont été découverts dans l'appartement des terroristes. Elle lit que des baleines désorientées viennent s'échouer et mourir sur des plages. Que la police est parvenue à démanteler un réseau de pédophilie repéré sur Internet. Que les températures vont baisser. Que *mobilnost' stanovitsa realnostiu*[503].
>
> Il y a quelque chose qui cloche avec ce journal ; il doit être faux, truqué. Chaque phrase qu'elle lit est insupportable et lui fait mal. Ses yeux sont gonflés de larmes et, maintenant, de grosses gouttes s'écrasent sur le journal. Le mauvais papier les absorbe comme un buvard. (LP, 240-241)

Dans ce journal trouvé par hasard, les faits divers se mélangent aux événements d'envergure avec une telle insistance que l'on ne peut plus distinguer les uns des autres. Cette énumération désordonnée de nouvelles, rythmée vers la fin par l'anaphore (« que »), met en évidence l'insignifiance des faits rapportés ; le journal est « faux, truqué » de la même manière que l'est la mobilité des habitants de Moscou. L'énumération des actualités qui annoncent l'Apocalypse finit par l'ironique affirmation que « la mobilité devient une réalité ». Comme dans le reste du roman, la mobilité omniprésente est ici glorifiée en même temps qu'elle est ironisée. Elle joue un double rôle, tout comme la métaphore du fleuve. En effet, il s'agit bien de la « publicité pour les téléphones portables » (LP, 218) que la narratrice des *Pérégrins* a remarquée, dans un autre fragment, sur un immense panneau dans un aéroport; ainsi le récit d'Anouchka doit se lire à travers les échos et l'itération des thèmes dans le roman. La jeune femme effectue un parcours dont le sens rejoint *à la fois* le nomadisme et le pèlerinage ; en effet, le sanctuaire recherché réside dans le mouvement *et* dans la rencontre. Si elle laisse couler des grosses larmes sur le journal trouvé, est-ce la prise de conscience de la futilité de

[503] « La mobilité devient une réalité » (traduit du russe). (*N.d.T.*). Cette phrase rappelle, par ailleurs, ce qu'Henri Bergson dit à propos de la durée : « [c]ette réalité est mobilité. Il n'existe pas de choses faites, mais seulement des choses qui se font, pas d'états qui se maintiennent, mais seulement des états qui changent. Le repos n'est jamais qu'apparent, ou plutôt relatif ». Voir Henri Bergson, *La pensée et le mouvant, op. cit.*, p. 116.

tout mouvement qui la fait pleurer ou, inversement, se rend-elle compte enfin de la sédentarité qui l'emprisonne de partout, et notamment à travers son fils Pétia, cette *pierre*[504], « cette pesante mer de plomb » qui ne lui permet pas de bouger ? Nous ne le savons pas. Le fait est que c'est dans le wagon du métro, et non dans le silence d'une église, qu'elle finit par trouver un endroit où épancher ses larmes. Elle retrouve également une personne qui peut la « sauver » non dans le Christ de l'icône, mais dans la vieille pérégrine.

Lorsqu'elle la voit pour la première fois, Anouchka est attirée par sa « manière saugrenue » (LP, 224) de s'habiller. La pérégrine est à « son poste » (LP, 237) où elle reste « à piétiner dans le froid » (LP, 231). Cette rencontre, qui advient au tout début du jour de sortie de la jeune femme, est structurante pour le reste de son parcours qui, dès lors, tourne autour de la gare de Kiev, ce centre irradiant de Présence qui transforme le dédale de la ville en labyrinthe et permet à Anouchka de « sortir de sa coquille » et de circuler librement.

La femme, membre de la communauté des pérégrins, ne cesse de bouger à l'intérieur d'une étroite « bande de terre », semblable à une prison bordée par les « clôtures et les dalles de trottoir » (LP, 224). Passant la nuit dans les corridors souterrains du métro, elle s'est aménagé cet espace en un véritable habitat, son point d'ancrage. Cette manière d'habiter, loin d'être une errance sans début ni fin à travers le monde, puise dans la tradition nomade. En effet, le déplacement de la pérégrine, qui alterne entre l'abri dans le métro où elle passe la nuit et l'autre où elle prêche, est bien structuré. À la gare de Kiev, elle préside « au défilé ininterrompu des piétons fatigués, perpétuellement pressés » (*ibid.*). La pérégrine incarne ainsi un *centre mouvant*, paradoxalement *ex-centré* : à l'instar des prophètes bibliques, elle invite à revenir à la Loi[505] qui, selon l'enseignement de la secte à laquelle elle appartient, appelle à se mettre en dehors de soi-même, à mettre son être en mouvement. Or celui-ci n'est pas une fuite, mais une façon d'habiter l'être et le monde en tant qu'ils restent en mouvement, c'est-à-dire à travers les changements et les contradictions que cela implique. La vieille emmitouflée est elle-même une incarnation de « l'entropie *haute couture* » (*ibid.*), ses habits étant une polyphonie de styles et de couleurs qui, assortis plus par hasard que par un choix délibéré, finissent néanmoins par créer un « certain sens esthétique » (*ibid.*). Cette manière d'assembler tout ce qui s'effiloche et qui se disloque traduit sa façon d'être. C'est un « spectacle saisissant » (*ibid.*) pour Anouchka.

> Mais c'est surtout la tête de cette femme qui frappe par son étrangeté […]. De son visage dissimulé, on ne voit que la bouche d'où, sans discontinuer, s'échappent des jurons. Le spectacle est si saisissant qu'Anouchka n'a jamais cherché à comprendre s'il y avait un sens à ces imprécations. Et, maintenant

[504] L'équivalent du nom russe Pétia en français serait Pierre, pris ici au sens littéral. Ce nom est en effet *parlant*, tout comme celui d'Anouchka, rappelle la femme qui, au début du *Maître et Marguerite* de Boulgakov, a renversé de l'huile a provoqué ainsi un accident de tramway : elle se situe à mi-chemin entre le hasard et la prédestination.

[505] Le prophète biblique, contrairement aux prophètes grecs, ne prédit pas l'avenir, mais *rappelle* la Loi, à savoir la Parole de Dieu. Voir André Néher, *Prophètes et prophéties, op. cit.*

> aussi, elle presse le pas en arrivant à son niveau, de crainte d'être interpellée par cette femme et d'entendre son prénom mêlé à ce flot de mots rageurs. (*ibid.)*

Tandis que le visage du Christ était défini par son regard vrillant, celui de la vieille femme paraît n'être qu'une bouche qui ne cesse de parler. Le mouvement de son corps, ce piétinement constant dans son petit espace de la gare de Kiev, apparaît ainsi comme une mise en scène et une mise en mouvement de la Parole. Ses vociférations prophétiques, qui s'apparentent par leur répétition davantage à une prière qu'à une simple suite désordonnée de jurons, ne semblent ni varier ni progresser selon une quelconque rhétorique, mais plutôt tourner en boucle de la même façon que son corps tourne en rond : au sens positif du terme, qui invite à revenir cycliquement sur le passé afin de le renouveler. « Balance-toi, remue-toi ! Bouge ! » (LP, 246), croit-on l'entendre crier sans cesse. Est-ce que ce sont bien ces mots qu'elle vocifère à la gare de Kiev ? Nous ne le savons pas, car la parole de la vieille femme est un pur souffle de la vie, un rythme par lequel elle se met hors d'elle-même et qui interpelle Anouchka, l'obligeant à s'arrêter dans le flux de la fausse mobilité qui est celle de la ville et à s'ouvrir à ce mouvement *autre,* celui du Verbe. Or le « flot de mots rageurs » qui coule de la bouche de la pérégrine suscite chez la mère de Pétia une crainte d'être arrêtée par l'injonction de ce visage-parole. Elle craint d'être interpellée, ce qu'elle confond avec le fait d'être figée, et se laisse emporter par la vague des gens du métro. Itinérante au sens proche de la *peregrinatio*, à savoir étrangère – non seulement à l'étranger, mais dans son pays –, la pérégrine est sans domicile fixe, invitant Anouchka à oublier son adresse (LP, 234). Galina – le nom que l'on apprend plus tard (LP, 237) et qui est le contraire de son comportement (en grec « γαλήνη », « Galène », qui donne le nom russe, signifie « sérénité ») – se fige seulement pour *rencontrer l'autre* et l'écouter, « comme si elle ne pouvait assimiler ce qu'on lui dit qu'en gardant une immobilité complète » (LP, 242). Anouchka, quant à elle, ne peut encore s'ouvrir à cette mobilité *autre.* Elle continue son chemin et longe « une large chaussée où s'écoule, sur plusieurs files, un *flot* ininterrompu de véhicules [je souligne] » (LP, 224). Elle s'abandonne ainsi à ce flux, cet *exil sédentaire* – apparence de mobilité – liquéfiant le rigide à travers un enchaînement infini de déplacements effrénés. Cette liquéfaction qui brouille les contours du monde jusqu'à effacer tout sens – qui a bien besoin des cadres et des « pierres » si l'on peut dire – est à distinguer du mouvement de la pérégrine qui est une forme d'habiter, une mise en branle de l'être même, son ouverture. Cette mobilité n'est pas perpétuelle, car la vieille emmitouflée doit bien s'arrêter, se figer rien qu'un instant afin de *rencontrer l'autre* et de l'écouter (LP, 237), ou de lui adresser la parole, ce dont Anouchka est encore incapable.

Refusant de revenir auprès de son fils, elle fait un trajet aller-retour jusqu'à « la station Iougo-Zapadnaïa, avant de changer pour la ligne circulaire Koltsevaïa. Ainsi, elle tourne en rond et, vers minuit, elle descend à la gare de Kiev, comme si elle allait chez elle » (LP, 235). Le matin, elle reprend le métro, en changeant « fréquemment de rame, de peur que quelqu'un ne l'attrape par le bras, ne la secoue comme un prunier et,

pire que tout, ne la fasse enfermer » (LP, 236) ; seulement le lendemain elle a le courage de rester sur la même ligne pendant toute la soirée, en regardant « avec indifférence son visage qui se reflète dans la vitre du wagon, sur le fond noir des tunnels » (LP, 237). Que cherche-t-elle par cet abandon au mouvement ? Cela devient explicite lorsque, en tenant des blinis fumants dans ses mains, elle regarde les jeunes dans la rue boire de la bière et jouer de la guitare, ainsi que deux filles qui se promènent sur des chevaux.

> Dans tous ces jeunes gens qu'elle dévore des yeux, elle croit voir son Pétia, ils ont le même âge que lui. Pétia retourne dans son corps, comme si elle ne l'avait jamais mis au monde. Il est blotti là, lourd comme une grosse pierre, douloureux ; il bourgeonne, pousse tout doucement dans son ventre – peut-être devra-t-elle l'enfanter de nouveau, mais, cette fois-ci, à travers chaque pore de sa peau, comme si elle le transpirait. Pour l'heure, elle le sent monter vers sa gorge, mais il se coince dans ses poumons et ne pourra en être expulsé autrement qu'avec un sanglot. Non, pas questions d'avaler un blini, elle est pleine, gavée. Pétia lui est resté coincé à travers la gorge, alors qu'il pourrait être là-bas, en compagnie des autres, à tendre une canette à cette jeune cavalière ; il pourrait rire aux éclats en rejetant son corps en arrière. Il pourrait bouger aisément […] (LP, 244-245)

Bouger aisément : voilà le rêve de la femme pour son fils, voilà sa prière de pérégrine, qui est également la raison pour laquelle elle réagit si ardemment lorsque la jeune cavalière bride son cheval, en hurlant « Bouge pas, sale bête ! » (*ibid.*). Lorsqu'Anouchka s'écrie « [l]aisse-le ! » (*ibid.*), ce n'est pas seulement à la fille qu'elle parle : dans cette scène s'exprime plutôt son désir, sa demande – qu'elle avait déjà négociée avec la Vierge Marie, plusieurs saints et Dieu Lui-même – de libérer Pétia de sa prison de pierre et de lui assurer une *re-naissance* en tant que fleuve, c'est-à-dire en tant qu'*allant.* Pour ce faire, Anouchka doit abandonner le déplacement illusoire de sa sortie hebdomadaire – cette circulation autour du centre immobile qu'est son fils – et se mettre elle-même en mouvement, s'ouvrir au hasard et au changement, à l'instabilité.

C'est ce à quoi l'invite la vieille pérégrine : « [b]alance-toi ! […] Remue, fais comme moi ! » (LP, 246). La rencontre fortuite des deux femmes apparaît ainsi comme un dialogue entre le mouvement et l'immobilité, entre le liquide et le rigide. Leurs valeurs se contredisent et s'intervertissent tout au long du roman, en coexistant en tant qu'opposés sans pour autant s'annuler, comme les pierres dans un ruisseau. C'est une recherche d'équilibre, car, répétons-le, la mobilité excessive débouche sur *l'exil sédentaire* de la même manière que la rivière sans frontières se transforme en un marais. La pérégrine apprend à Anouchka à embrasser la *coincidentia oppositorum*[506], c'est-à-dire l'harmonie des contradictions, et *à les habiter*. Elle fait de la gare, traversée par le mouvement, sa maison, et vice versa. C'est en ce sens que sa harangue constitue une intrusion de la parole *autre* dans la vie rigide d'Anouchka, la faisant *sortir* de la fausse mobilité par la mise en mouvement de l'être. Bouger, remuer, se balancer sans cesse : ce sont là les verbes-préceptes

[506] Ce terme, développé par Nicolas de Cues dans *De la docte ignorance* [1440], mais que l'on retrouve aussi chez Jung, implique que les forces opposées dans notre monde coexistent dans une réalité autre qui échappe à notre logique.

de la secte. Ses membres sont semblables aux clochards, aux itinérants, à tous ces personnages de la marge qui tiennent tant au cœur de la narratrice des *Pérégrins*, parce qu'ils s'écartent de la norme (LP, 22). Ils sont *ex-centriques*, menant leur vie en dehors des règles établies et d'eux-mêmes, *toujours déjà autres*, car le but de tout pérégrin, même s'il est en apparence seul, n'est pas son for intérieur, mais l'altérité, l'extériorité.

4.2.3 Le credo des pérégrins

Lorsque les officiers de la police de Moscou arrête la pérégrine emmitouflée (LP, 246) ils emploient dans la version originale un substantif féminin « *biegunka* », homonyme en polonais de « diarrhée ». Ceci fait partie de la métaphore aquatique traversant le roman entier, commençant par le fleuve qui, « comme une aiguille, [vient] se ficher dans la bulle sécurisante du paysage » du jardin d'enfance, « en y introduisant une troisième dimension – la verticale » (LP, 10). S'opposant à tout ce qui est stable et stagnant, voué « à la dégénérescence, à la décomposition », le fleuve est l'image de ce qui évolue et saura durer, « même éternellement » (*ibid.*). Il évoque non seulement la fluidité, mais aussi *la verticalité,* notion illustrée par une aiguille perçant un « ballon de baudruche » (*ibid.*), donc permettant la fuite de ce qui restait enfermé. La diarrhée (pol. « *biegunka* ») est, en fin de compte, un flux. En jouant avec la polysémie de ce mot, Tokarczuk, loin d'inviter à se laisser emporter par le courant tumultueux de l'hypermobilité actuelle, met en garde contre la liquéfaction totale du rigide, caractéristique de la modernité, comme le rappelle Zygmunt Bauman dans son ouvrage[507]. C'est donc avec un léger recul qu'on lit les injonctions de la pérégrine emmitouflée:

> Balance-toi, remue-toi ! Bouge ! Y a que comme ça que tu pourras lui échapper. Celui qui dirige le monde n'a pas de pouvoir sur le mouvement. Il sait que notre corps en mouvement est sacré. Tu lui échappes que quand tu bouges. Il n'a pas de pouvoir que sur ce qui est immobile et pétrifié, sur ce qui est passif et inerte.
>
> Alors, remue-toi, balance-toi, cours, file ! Si tu oublies ça, si tu t'arrêtes, il va t'attraper avec ses grosses pattes velues et faire de toi une marionnette. Il t'empestera de son haleine qui sent la fumée, les gaz d'échappement et les décharges de la ville. Il va transformer ton âme multicolore en une petite âme toute raplapla, découpée dans du papier journal. Il te menacera du feu, de la maladie, de la guerre. Il va te foutre la trouille, jusqu'à ce que tu en perdes la tranquillité et le sommeil. Il va te marquer de son sceau, comme du bétail, t'inscrire dans ses grands registres et te donner un document attestant ta chute. Il saura occuper ta tête avec des choses futiles […]. (LP, 247-248)

Le sujet qui oublie le Verbe, le *logos* divin qui met le monde en mouvement, se retrouve immobilisé par le Diable, nommé par Jésus dans les Évangiles « prince de ce monde » (J 12, 31 ; J 14, 30) et qui, dans l'Apocalypse, est représenté sous forme de Bête (Ap 13, 17) marquant de son sceau les habitants de la terre.

[507] Je fais référence au titre de l'ouvrage de Zygmunt Bauman, *La vie liquide*, trad. Christophe Rosson, Rodez, Le Rouergue/Chambon, [2005] 2006. Une société « moderne liquide », écrit Bauman dans l'introduction (p. 7-10), « est celle où les conditions dans lesquelles ses membres changent en moins de temps qu'il n'en faut aux modes d'actions pour se figer en habitudes et en routines. […] La vie liquide est [donc] une succession de nouveaux départs ». Le sujet doit y rester en mouvement, sans cesse progresser, incarnant ainsi l'idéal capitaliste qui liquéfie le rigide.

Ceci rappelle, encor une fois, la *Divine Comédie* de Dante*,* où l'Enfer est compartimenté, figé car loin de Dieu[508] qui *fait mouvoir sans être mû*[509]. Les choses futiles et éphémères sont associées à *l'exil sédentaire*, c'est-à-dire au cercle vicieux de répétitions infertiles : « [q]uiconque s'arrête de bouger sera pétrifié. Quiconque marque une pause sera épinglé comme un insecte : une aiguille de bois transpercera son cœur, tandis que ses pieds seront cloués au seuil et ses mains aux solives du plafond » (LP, 249). Au contraire, les membres de la secte sont animés par le même désir de marche que Nietzsche, Rimbaud, Bashô, Thoreau et autres grands compagnons de White : pour tous ces pérégrins, « [c]e qui compte, c'est le cheminement »[510].

> Jadis, il y a bien longtemps, le tsar a voulu réformer le monde, mais il n'a pas réussi, et le monde est tombé droit dans les bras de l'Antéchrist. Dieu, le vrai, celui qui est bon, a été chassé du monde ; les vases contenant la puissance divine ont été brisés, et celle-ci a fini par être absorbée par la terre et par disparaître dans ses profondeurs. De sa cachette, Dieu a parlé d'une voix faible, lointaine, et un homme juste, un soldat nommé Euphémius, a entendu ce chuchotement. […] Il allait maintenant d'un hameau à un autre pour annoncer la sombre nouvelle. Sauvez-vous, quittez vos maisons, qu'il disait, mettez-vous en marche, ô pérégrins ! Car c'est pour vous la seule manière d'échapper aux pièges de l'Antéchrist. Toute lutte ouverte avec lui est d'avance vouée à l'échec. Laissez ce que vous possédez, abandonnez vos terres et mettes-vous en route ! (LP, 248)

Dans son monologue, la pérégrine emmitouflée livre l'histoire des origines de sa secte. De la suite d'injonctions nous passons au registre du Mythe en tant que celui-ci s'entrelace avec l'Histoire, ce que nous pouvons constater par la référence au tsar. L'échec de la réformation du monde – référence pour le moins elliptique – a comme conséquence directe la Chute. Selon la vision manichéenne déployée le monde est un champ de bataille entre le bon et le vrai[511], entre Dieu et l'Antéchrist. Or le récit fondateur de cette vieille secte russe, au cœur du roman de Tokarczuk comme l'indique son titre, ne se réduit pas à cette vision: en effet, il s'agit d'un savant mélange entre le manichéisme, la Kabbale lurianique, la figure de *tzaddik*, à savoir du juste (Euphémius), et l'appel que reçoit Abraham de quitter sa terre, sa famille, de laisser tous ses repères pour accomplir la promesse qui lui est donnée par Dieu[512]. Retenons que le salut – terme chrétien qui s'ajoute à ce véritable palimpseste –, implique l'abandon du mode de vie sédentaire et la mise en route, autrement

[508] Voir à ce propos l'analyse de Thierry Hentsch dans *Raconter et mourir*, *op. cit.,* p. 308.

[509] Cette vision d'Aristote est en tension avec celle de l'hylozoïsme, selon laquelle la vie est inhérente à la matière.

[510] Kenneth White, *Le plateau de l'albatros, op. cit.,* p. 109.

[511] Notons que la formule tautologique employée pour décrire Dieu imite le style biblique. Je pense ici notamment à l'appel que reçoit Abraham : « […] prends ton fils, ton unique, celui que tu aimes, Isaac » (Gen 22, 2).

[512] Les références d'Olga Tokarczuk au judaïsme mériteraient d'être davantage analysées : étant donné que cela sort des préoccupations directes de cette thèse, un travail séparé devrait y être consacré. Je renvoie néanmoins déjà au livre de Marc-Alain Oukanin, *Mystères de la kabbale*, Paris, Éditions Assouline 2002, ainsi qu'à l'article de Karina Jarzyńska, « Wywoływanie duszy : Olgi Tokarczuk gra na wielu religiach », Ruch Literacki, 61.5 (362), 2020.

dit le fait de se rendre pèlerin. Cette pratique d'itinérance, assez répandue au Moyen Âge, consistait à devenir étranger à l'instar du Christ et à parcourir le monde *pro amore Dei*. Comme l'écrit Leclercq,

> [l]e *peregrinus* est celui qui désire le ciel ; il y aspire, il est insatisfait sur terre, il tend vers sa patrie : tel est le cas de tout chrétien. En un sens plus précis, dans le langage ascétique et même juridique, le *peregrinus* est un chrétien qui, pour entretenir en soi cette aspiration vers l'au-delà), renonce volontairement à tout ce qui pourrait le stabiliser sur cette terre. Il part dans une région dont il ne connaît pas la langue, où il ne jouit pas des droits garantis au citoyen (*civis*) ; c'est un exilé volontaire ; c'est, comme nous dirions aujourd'hui, une « personne déplacée », mais qui l'est de son propre gré.[513]

Dans le cadre du mythe fondateur de la secte des pérégrins, la pérégrination apparaît comme une éternelle fuite sans aucune Terre Promise en vue. L'appel d'Euphémius peut être cependant aussi entendu comme une injonction à rester en mouvement, à la fois intérieur et extérieur, à ne pas se laisser leurrer par la sécurité des vérités figées. Ainsi le sens doit être inachevé, se faire « en chemin »[514]. Ne pas bouger, c'est se laisser prendre aux pièges de l'Antéchrist, ce qui entraîne la mort, l'enfer, la pétrification : en d'autres mots, la soumission à celui qui a en son pouvoir « tout ce qui est stable en ce bas monde » (LP, 248) et à ceux qui

> […] persécutent les Tsiganes et les Juifs, sédentarisent de force les gens libres, les estampillent d'une adresse, ce qui, pour nous, est une condamnation […] Ce qu'ils veulent, c'est établir un ordre figé une fois pour toutes, rendre l'écoulement du temps illusoire. […] Ce qu'ils veulent, c'est épingler le monde à l'aide de codes-barres, attribuer une étiquette à chaque chose, pour qu'on sache précisément ce que c'est comme marchandise et combien ça coûte. […]
> Bouge, allez, bouge ! Béni soit celui qui marche ! (LP, 249*)*

Le discours de la pérégrine ne vise pas à effacer toute identité, mais met en garde contre le contrôle par la majorité des identités *minoritaires*, telles que les Tsiganes et les Juifs. Les références aux codes-barres, aux étiquettes et à la marchandisation font passer ce discours du registre mythico-biblique au registre économique contemporain. L'insertion d'un membre d'une secte de l'ancienne Russie dans la modernité brouille les époques et pourvoit le récit de Tokarczuk d'un aspect atemporel. Cela participe de l'effort consistant à relier tout ce qui est opposé, éparpillé, incongru, et recherche une forme d'harmonie discordante, d'équilibre dans le déséquilibre du mouvement. Le récit originel de la secte des pérégrins a en effet le statut d'un véritable évangile. L'exclamation « Béni soit celui qui marche ! », qui a la tonalité et la syntaxe d'une prière, fait en effet écho aux bénédictions de Jésus sur la montagne (Mt 5, 1-16), mais surtout à la phrase des Psaumes (Ps 118, 26) qui revient ensuite dans les Évangiles (Mt 23, 39) : « Bénis soit celui qui vient au

---

[513] Dom Jean Leclercq, *Aux sources de la spiritualité occidentale*, *op. cit.*, p. 42-43.

[514] Comme l'écrit Marc-Alain Ouaknin, « [t]out texte de la kabbale s'ouvre par l'énoncé inaugural de l'« être en chemin », même lorsque l'expression n'est pas formulée explicitement. La kabbale, et la pensée hébraïque en général, recèle une pensée voyageuse, celle d'hommes qui pensent en marchant et selon la vérité de la marche […] : « Tu en parleras quand tu es en route sur le chemin » (Dt 6, 7). Voir *Mystères de la kabbale*, *op. cit*., p. 65.

Nom de l'Éternel ! ». De la même manière l'appel de la vieille pérégrine, criant « Donne une sépulture décente à tes parents […] – et vas-y! Décampe ! » (LP, 248-249) résonne avec les paroles de Jésus :

> *Pendant qu'ils étaient en chemin*, un homme lui dit : Seigneur, je te suivrai partout où tu iras. Jésus lui répondit : Les renards ont des tanières, et les oiseaux du ciel ont des nids : mais le Fils de l'homme n'a pas un lieu où il puisse reposer sa tête. Il dit à un autre : Suis-moi. Et il répondit : Seigneur, permets-moi d'aller d'abord ensevelir mon père. Mais Jésus lui dit : Laisse les morts ensevelir leurs morts ; et toi, va annoncer le royaume de Dieu. Un autre dit : Je te suivrai, Seigneur, mais permets-moi d'aller d'abord prendre congé de ceux de ma maison. Jésus lui répondit : Quiconque met la main à la charrue, et regarde en arrière, n'est pas propre au royaume de Dieu (Luc 9, 57-62) [je souligne].[515]

Remarquons tout d'abord que le dialogue dans ce passage de l'Évangile de Luc est introduit par l'action d'être en chemin : la nécessité de *chercher en allant* signifie que c'est du mouvement qu'est constitué le sujet, ainsi que la foi qu'il porte. Ainsi, comme le dit bien Doiron à propos de *Théétète* de Platon, « [l]'*allant* se présente […] comme un degré de l'être, situé entre la *phusis* et l'*idea* ; entre la présence "physique" de l'étant et l'absence métaphysique de l'être qui nous appelle en s'éloignant »[516]. Selon les paroles de Jésus, *le croire se crée en chemin*. Le Royaume céleste se trouve donc défini par le mouvement ; pour l'annoncer, il faut se mettre en marche, à l'instar d'Abraham. Cette injonction invite non seulement à se diriger vers le Royaume, mais à vivre selon cette réalité *par le fait même de se mouvoir*, à la fois à travers son for intérieur et à travers le monde. Tandis que rester sur place équivaut, dans les paroles de Jésus, à la Mort, Le suivre sans savoir si but ou fin il y a, et sans regarder en arrière, relève de la Vie. « Lève-toi […] et marche » (Jean 5, 8), dit-Il à Lazare. L'*imitatio Christi* ne consiste donc pas à *accomplir* un chemin, ni même à suivre le Christ jusqu'à l'Au-delà, mais à adopter un mode de vie « propre au royaume de Dieu », à l'instar du pèlerin russe dont le parcours est une mise en pratique des paroles de saint Paul invitant à prier sans cesse[517]. Selon la pensée chrétienne, il s'agit de vivre selon le Verbe, dans *le paradoxe* tel qu'incarné par le Christ : les montagnes peuvent alors se jeter dans la mer et les figuiers donner des fruits en dehors de la saison (Mc 11, 20-23). La foi doit donc s'affirmer même quand la raison renonce, comme le souligne Northrop Frye, ce qui est étroitement lié à l'expression des doctrines centrales du christianisme sous la forme d'une métaphore[518]. Il en va de même dans *Les pérégrins* : « [m]esdames et messieurs les voyageurs vous êtes les impulsions nerveuses du monde, les fractions d'un instant, à peine une toute petite partie de cet instant, celle qui permet de passer du plus au moins, ou l'inverse, et de maintenir toute chose dans un flux permanent » (LP, 173), annonce la narratrice. Ainsi, le monde apparaît comme un corps à l'intérieur duquel se déplacent les

[515] Pour une autre version de ce passage, voir Mt 8, 18-22.

[516] Normand Doiron, *Errance et méthode*, *op. cit.,* p. 120.

[517] *Récits d'un pèlerin russe*, trad. Jean Laloy, Boudry, Baconnière/Seuil, 1963, p. 21.

[518] Northrop Frye, *Le Grand Code*. *La Bible et la littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 102.

voyageurs. Ils en font partie au même titre que les catholiques forment l'Église qui pèlerine à travers le monde. De même les pérégrins, sans se connaitre, gardent le monde en équilibre, « dans un flux permanent ». Comme le remarque la narratrice lors de ses séjours dans les hôtels, « [p]eut-être que, sans en avoir encore conscience, nous formons *une sorte de communauté* dont la raison d'être nous échappe complètement [je souligne] » (LP, 311). Voilà le paradoxe *:* les pérégrins sont *une communauté d'ex-centriques*.

4.3 Anatomie du monde

La distance qui, en pèlerinage, sépare le sujet de sa destination, équivaut à la relation qu'il entretient avec le Tout-Autre. Le chemin chrétien est donc l'attente d'une rencontre, d'un « face à face ». Selon Dupront, « […] le fait pèlerin, dans sa quête de l'ailleurs et de l'Autre, est une marche à la rencontre d'une présence de puissance surnaturelle, transmutante de la nature, celle du quotidien des jours et des simples forces humaines »[519]. Lorsque l'immanence est poreuse à la transcendance, des miracles surviennent, le sujet croyant être accompagné par des saints. De même les rencontres au cours du chemin, à défaut de l'union mystique et de l'intervention directe de Dieu, sont signes de l'Au-delà. Ce sens ne disparaît pas à l'âge séculier, mais se trouve horizontalisé. Ainsi, l'ouverture de la vocation pèlerine à l'esprit nomade n'implique pas de chute de la verticalité. Celle-ci demeure présente, mais *autrement* : les apparitions surnaturelles, telles que celles de la Vierge ou de saint Jacques deviennent la rencontre avec l'autre qui continue à transporter le sujet vers le Tout-Autre, car étant signe d'un ailleurs inatteignable et énigmatique, c'est-à-dire du sacré.

En même temps, la modernité condamne le sujet à lui-même et à la réalisation de son fantasme de mobilité perpétuelle, d'une fête sans limites et donc sans le sacré, à un réseau interconnecté qui s'avère pourtant, tôt ou tard, dépourvu de liens. Comme l'écrit Kenneth White, un tel espace est une *atopie*[520], définie par un manque de lieux d'ancrage, donc également de lieux de parole. Or, dans *Les pérégrins*, il y a bien « un reste » de la métaphysique qui persiste dans le monde fragmenté; en effet, le parcours de la narratrice, héritant de la *peregrinatio ad loca sancta*, s'articule autour des reliques du sacré. Celles-ci sont à comprendre à la fois au sens propre – pensons par exemple au cœur du Chopin (LP, 304) dont on suit les pérégrinations le menant jusqu'à Varsovie –, et au sens figuré, telles des métaphores transportant le sujet vers un passé qui resterait sinon oublié. Comme le dit Michel de Certeau, « [c]e qui fait marcher, ce sont les reliques de sens, et parfois leurs déchets, les restes inversés de grandes ambitions. Des riens, ou des presque-riens, symbolisent et orientent les pas. Des noms qui précisément ont cessé d'être "propres" »[521]. Les

[519] Alphonse Dupront, *La quête du sacré*, *op. cit.,* p. 176.

[520] Kenneth White, *Le plateau de l'albatros*, *op. cit.,* p. 208.

[521] Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien, op. cit*., p. 158.

pèlerinages vers les cabinets de curiosités – ces nouveaux sanctuaires – témoignent également de l'importance que la narratrice accorde au corps. Comme nous le voyons dans l'histoire de Philipe Verheyen, l'anatomie humaine, loin de faire obstacle à l'esprit, permet de connaître Dieu, c'est-à-dire d'admettre, contrairement à ce qu'avance la pensée moderne, que l'inconnu rationnellement inexplicable existe.

Le monde est cartographié de la même manière que le corps. Il n'y a pas de déplacement géographique qui ne serait accompagné par un pèlerinage intérieur: faute d'aller plus loin, le sujet chemine vers soi-même *et* vers autrui. Ainsi le *plus ultra* des pèlerins de Compostelle, exprimant le désir d'aller vers l'Au-delà, se trouve remplacé par le *plus intra*. « Mais peut-être cet intérieur tant désiré n'est-il pas compliqué du tout, peut-être est-il, au contraire, tout simple – juste l'envers de l'enveloppe extérieure, une spirale s'absorbant elle-même » (LP, 129) délire docteur Blau dans son sommeil de « voyageur du ciel » (*ibid.*). Le monde, au bout du compte, « se trouve à l'intérieur de nous-mêmes, niché dans les circonvolutions du cerveau, dans l'épiphyse, plus exactement. Il est cette petite boule coincée dans la gorge. À vrai dire, il suffirait de toussoter et de le recracher » (LP, 56). Cet espace-temps recraché, n'est-ce pas le roman lui-même ?

4.3.1 Voir et savoir

Si les dieux, ainsi que tous les ailleurs se trouvent en nous, reste-t-il encore de la place pour l'altérité, ou sommes-nous condamnés au même? Il fut un temps, écrit Tokarczuk dans *Le tendre narrateur*, « où les cartes du monde soigneusement élaborées contenaient des zones blanches qui stimulaient l'imagination et servaient d'avertissement à l'*hybris* humain. […] Aujourd'hui, le monde semble contenu dans notre calendrier et dans notre montre […] – la sensation de [cette] finitude [le rend] claustrophobique »[522]. Comme le constate la conférencière dans son *lectio brevis* sur la psychologie du voyage,

> [p]ar le passé, le « moi » était discret et avait tendance à s'éclipser, à rester soumis au collectif. Il était muselé par les convenances et les rôles qui lui étaient assignés, écrasé par le poids de la tradition et d'autres exigences. À l'heure actuelle, le « moi » gonfle, bourgeonne, il est en train d'annexer le monde.
>
> Autrefois, les dieux étaient lointains, inaccessibles à l'homme ; ils venaient d'un autre monde, tout comme leurs messagers : les anges et les démons. Mais depuis que l'ego humain a explosé, il a absorbé les dieux, il les a installés quelque part entre l'hippocampe et le tronc cérébral, entre l'épiphyse et l'aire de Broca. Ce n'est qu'ainsi que les dieux pourront survivre – dans les recoins obscurs et paisibles du corps humain, dans les scissures cérébrales, dans les vides interstitiels entre les synapses. (LP, 169)

L'immensément grand se trouve dès lors dans l'infiniment petit. Il semble possible, pour la narratrice des *Pérégrins*, de construire un océan comme une piscine, à l'aide des simples « [i]nstructions de montage » (LP, 81). Se rappelant l'histoire que « Borges s'était un jour rappelée avoir lue quelque part », elle affirme

[522] Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, *op. cit.,* p. 9-11. Ma traduction.

non sans ironie dans ce récit enchâssé que le voyage vers le pôle Nord était jadis nécessaire pour obtenir le salut de l'âme; aujourd'hui, il suffit d'une petite virée, d'une promenade ou d'un trajet en métro (LP, 96-97). En effet, le monde entier se contracte jusqu'à être entièrement incorporé par l'homme. Ceci déplace le sanctuaire : ce n'est plus vers un ailleurs lointain que chemine le sujet, mais vers le fond de lui-même.

> Plutôt que de chercher à l'élargir [le monde], à l'agrandir sans fin, il conviendrait plutôt de le réduire. Et de l'enfermer de nouveau dans une petite boîte métallique – une sorte de *panopticum* portatif – que nous ne serions autorisés à inspecter que le samedi après-midi, une fois toute les corvées domestiques expédiées […]. On aurait alors tout le loisir de regarder le monde à travers un petit trou pratiqué dans cette boîte, comme on le fait pour les images du *photoplastikon*, et de s'étonner en examinant chacun de ses détails. (LP, 62)

Le mouvement que prône la narratrice est donc opposé au désir de repousser la frontière du monde toujours plus à l'Ouest, selon le refrain de la vieille chanson des pèlerins invitant à aller plus haut et plus loin. À l'instar d'Hamlet, elle pourrait être enfermée dans une coquille de noix et s'y sentir comme une reine de l'infini[523]. Séparé du quotidien, le monde serait sa propre miniature, examiné par l'homme-dieu et enchâssé dans la prose de sa vie: immobile et restant pourtant en mouvement – ceci grâce au regard du sujet, c'est-à-dire grâce à l'interprétation – ce monde-roman serait enfermé dans un *panopticum* ou dans un *wunderkammer*, ce « couple sage et honorable qui a précédé l'apparition des musées » (LP, 38). La fonction de ces derniers est de sauver de l'oubli des objets singuliers ramenés des voyages, ayant le statut de reliques. Comme le dit lors d'une conférence en Grèce un professeur vieillissant, accompagné de sa femme Karen,

> …peut-être, chers amis, est-il possible de plonger dans le passé, d'y jeter un coup d'œil, comme dans un *panopticum*… On pourrait aussi envisager le passé comme s'il était toujours là, mais seulement déplacé dans une autre dimension. Peut-être faudrait-il juste changer notre façon de regarder, pour reconsidérer tout ça de biais, en quelque sorte. Si le passé et l'avenir sont, par essence, infinis, alors aucun « autrefois » n'existe en réalité. Divers moments du temps flottent dans l'espace comme des draps sur une corde à linge, comme des écrans sur lesquels on projette un moment particulier ; le monde est composé de tels moments immobiles, d'immenses métaphotographies et nous passons de l'une à l'autre en faisant des sauts de puce. (LP, 364)

Le *panopticum* dont il est question ci-haut est d'une façon évidente une synecdoque du roman entier, renvoyant aussi au temps des voyageurs mentionné plus tôt. Cette notion s'écarte pourtant de la *constellation* ou d'*ognosie*, employées auparavant pour décrire la vision du monde et du roman, en ce que la prison de Bentham, à laquelle la narratrice fait référence, n'est pas composée d'éléments dispersés et interdépendants, mais implique une surveillance constante des cellules des prisonniers sans que ceux-ci sachent s'ils sont observés ou non par le gardien dont la tour est située au centre de la structure. Si nous considérons *Les*

[523] Je fais référence à la scène 2 dans l'acte II de la pièce de Shakespeare. Voici la réplique du prince de Danemark à Rosencrantz (dans la traduction d'Hugo): « Ô Dieu ! je pourrais être enfermé dans une coquille de noix, et me regarder comme le roi d'un espace infini, si je n'avais pas de mauvais rêves ».

pérégrins comme un *roman panoptique*, il devient clair que ses différents fragments s'organisent autour du regard de la narratrice qui, se voulant *ex-centrique*, demeure néanmoins centrale à l'instar du *logos* dans le cercle métaphysique décrit par Derrida, devenu selon Poulet le rayonnement du sujet à l'époque moderne[524].

Le roman paraît avoir la même mission que les cabinets de curiosités : conserver le passé, ouvrir au regard ce qui serait sinon oublié ou alors écarté car considéré comme étrange, donner la voix aux autres. Il ne relève pas d'une *hybris* démiurgique de l'humain, mais d'une tentative de conserver ce qui a été perdu ou brisé, de le recréer par la parole, car il faut « [s]e parler et parler aux autres, relater chaque situation, nommer chaque sentiment, chaque état d'âme » (LP, 171). Il faut également inventer, recourir à tous les moyens possibles qu'offre la langue, que sont, entre autres les « métaphores, paraboles, bégaiements, phrases inachevées » (LP, 172). Ainsi « le péché avoué est absous. La vie racontée – sauvée de la damnation » (*ibid.*). Sans entrer dans le mouvement perpétuel de la parole, sans l'*habiter*, le sujet reste « à jamais pris au piège » (*ibid.*), c'est-à-dire figé, se condamnant lui-même à l'enfer de l'immobilité, incapable de déjouer la mort. Or l'écriture dont il s'agit ici n'est pas celle d'un « cours magistral où, phrase après phrase, se clarifie une idée qui, dans les paragraphes suivants, sera reliée aux autres » (LP, 205). La narratrice des *Pérégrins* ne se dit pas maîtresse de son récit, mais assume qu'il reste toujours une part qui lui échappe : elle est par conséquent une « sage-femme » qui, dans la tradition de la maïeutique socratique, mène le lecteur vers des vérités subjectives qui l'habitent ; elle est une « jardinière dont le seul mérite est de jeter des graines en terre et, plus tard, de faire une guerre fastidieuse aux mauvaises herbes » (*ibid.*). Pour employer une autre métaphore, il faut être assez naïf pour pouvoir se « mener en bateau » (*ibid.*) par le récit qui, selon Maurice Blanchot, va « comme au hasard et pour fuir tout but », à l'instar d'Ulysse errant sur les mers et attiré par « le chant des Sirènes »[525], cet appel qui l'amène toujours plus loin en dehors de lui-même.

C'est donc dans la mobilité *telle qu'incarnée par l'écriture* que la narratrice puise son énergie.

> J'ai appris à écrire dans les hôtels, dans les trains, dans les halles d'attente, sur les tablettes repliables des avions. Et, pendant les repas, je prends des notes sous la table. […] Il m'arrive d'être attirée par une silhouette repérée dans une foule ; je change alors d'itinéraire pour la suivre pendant un moment et amorcer un récit. […] Je peux me déplacer comme un fantôme, regarder par-dessus l'épaule des gens, écouter leurs disputes, les regarder dormir, la tête posée sur un sac à dos, les observer en train de parler seuls, inconscients de ma présence – leurs lèvres bougent et forment des mots que je vais l'instant d'après énoncer à leur place. (LP, 24)

[524] Voir la sous-partie intitulée « L'âge (post)séculier » de l'introduction de la thèse.

[525] Maurice Blanchot, *Le livre à venir, op. cit.* p. 13.

La narratrice donne en effet l'impression d'être sans cesse en mouvement, y compris lorsqu'elle écrit : se confondent ainsi les récits narrés au passé et les discours de vérité générale donnés au présent; le temps de raconter et le temps raconté fusionnent également en un seul Grand Temps Présent, cette éternité miniaturisée par la narration, brisée et pourtant empruntant la forme de la spirale au cœur de laquelle se trouve la narratrice. Intradiégétique et pourtant omnisciente, est-elle une Shéhérazade ou un démiurge dont le monde créé n'est que le reflet de lui-même ? Ironisant sur la relation entre celui qui écrit et son personnage, qui serait celle du sujet à l'objet, elle mesure les limites de l'approche scientifique et conçoit la création comme un processus davantage participatif dont elle n'est qu'un élément, soumis au pouvoir du hasard. La narratrice est donc un centre, au même titre que les autres pérégrins, qui se met en mouvement afin de rencontrer autrui. Dans un avion, elle observe un homme en train de sortir son cahier et son feutre pour écrire. Elle se demande s'ils ne travaillent pas tous les deux sur la même chose, mais à partir de points de vue différents. Si tel est le cas, l'avion dans lequel ils se trouvent – cet espace-temps clos à l'instar d'une parenthèse, *d'un pèlerinage* – serait un *panopticum* de la prison de Bentham, conçu cependant à des fins non de surveillance, mais d'observation réciproque, de constant échange de regards et de mots qui formerait, au bout du compte, un roman, une vie. « Voir c'est savoir, nous n'en avons aucun doute » (LP, 378), affirme la narratrice. Puisque la science ne suffit pas pour *dire* ni l'humain ni le monde, elle invite les autres à écrire :

> N'ayez pas honte ! (Je m'adresse mentalement aux autres personnes qui attendent l'embarquement.) Sortez vos carnets de voyage et écrivez dedans. Après tout, nous sommes nombreux à noircir ainsi nos cahiers. Nous ferons mine de ne pas nous observer les uns les autres, nous garderons les yeux baissés sur nos chaussures. Nous nous décrirons mutuellement – c'est le moyen de communication le plus sûr –, et ainsi serons-nous transformés en lettres et en initiales, immortalisés sur le papier, plastinés, noyés dans le formol des phrases. (LP, 380)

Selon cette vision du roman comme vie en miniature, et de la vie comme roman, nous nous écrivons les uns les autres dans la tentative de se faire *autre*, de se placer en dehors de soi-même et d'adopter un point de vue différent : le dialogue n'a pas besoin de se faire face à face, mais peut se dérouler « les yeux baissés sur nos chaussures », un pérégrin décrivant l'autre depuis son siège, depuis sa place dans le grand *panopticum* dont le sens est dès lors positif. Ainsi le sujet peut se faire *autre* et immortaliser cette altérité en la transformant « en lettres et en initiales ». Si nous nous racontons les uns les autres, nous composerons ensemble un Livre-Monde dans lequel nous serons conservés, rêve la narratrice, à l'instar des pérégrins dans les cabinets de curiosités, « dans le formol des phrases ». Se posent alors deux questions : immortaliser veut-il dire immobiliser ? Et ensuite, « [q]ui va lire tout ça ? » (LP, 381). En guise de réponse, la narratrice donne à la description du décollage les allures d'une parabole. Elle imagine chaque passager faire son « examen de conscience silencieux, histoire de s'assurer […] qu'il sait où il va. Et pourquoi il y va. Et s'il trouvera là-bas ce qu'il cherche, s'il a choisi la bonne destination » (*ibid.*). Le choix de destination, quoiqu'il puisse sembler aléatoire, donc *léger*, est présenté comme *lourd* de conséquences. Cela paraît paradoxal, étant donné

que l'itinéraire de la narratrice n'est pas préétabli, mais se fait au gré des rencontres. Si ses récits peuvent donner à penser que les pérégrins sont « suspendus » dans une mobilité perpétuelle, sans fin ni but, la narratrice imagine que tous les passagers de l'avion s'envolent « vers des mondes nouveaux. Leur sourire – nous semble-t-il – cache une promesse. Celle de renaître, peut-être, mais cette fois, au bon moment et au bon endroit » (*ibid.*). Le tout ressemble à une ascension vers l'Au-delà, partie finale de quelque cérémonie religieuse. Or dans l'eschatologie des *Pérégrins* l'éternité à laquelle accèdent les passagers ne les attend pas, figée, au bout du parcours : c'est une promesse de retour dans l'immanence *à travers* la transcendance, de remise en mouvement et de renaissance *dans les mots* par laquelle est offerte la chance de se retrouver « au bon moment et au bon endroit ». Le *kairos*, dieu des pérégrins, est toujours en voyage, apparaissant là où s'entrecroisent les chemins. Se laisser noyer « dans le formol des phrases » (LP, 380), comme les corps fragmentés ou déformés des cabinets de curiosités, n'équivaut donc pas à l'arrêt, car de nouvelles rencontres, de nouveaux commentaires et de nouveaux liens dessinent encore un horizon du possible.

Afin de permettre la circulation pérenne de la parole, donc de la question, il ne suffit pas d'écrire, car il faut aussi lire ce qu'écrivent les autres. « Ah, si tout le monde voulait bien lire ce qu'écrivent les autres !... » (LP, 75) s'exclame Yasmina, une femme musulmane avec laquelle discute la narratrice plus tôt dans le roman, et qui veut inciter « les gens de son pays à écrire des livres » (*ibid.*). « Cette idée d'envisager la lecture des livres comme une obligation morale – fraternelle et sororale – envers nos semblables me plaît énormément » (*ibid.*), commente la narratrice. C'est ainsi que les « cellules » du roman, si on peut le dire ainsi, peuvent être reliées et le *panopticum* devenir une *constellation*. En ce sens, lire permettrait au lecteur de se rendre compte qu'il est lui-même le personnage-narrateur de son récit, celui-ci n'étant pas le seul possible, car faisant partie d'une pluralité infinie. Selon elle, le Livre-Monde n'est pas unificateur, mais existe de manière fragmentaire dans tous les lieux et récits qu'il s'agit de relier selon la méthode de l'*ognosie* : ils s'avèrent avoir été, dès le début, *intersubjectifs.* Elle conçoit de la même façon Wikipédia, « le projet le plus honnête que l'homme ait jamais entrepris dans le domaine de la connaissance » (LP, 74) ; pourtant, elle croit qu'une « pareille encyclopédie ne pourra jamais tout contenir » (LP, 75). Afin d'établir une forme d'équilibre, il faut alors penser « l'envers, la doublure du savoir » (*ibid.*).

> Car nous ne cheminons pas à travers l'immensité du savoir avec des mots, mais nous posons les pieds entre les mots, dans les gouffres insondables qui existent entre les concepts. À chaque fois, le pied se dérobe et nous tombons.
> Il semblerait que le seul mouvement possible soit le mouvement vers le fond.
> La matière et l'antimatière.
> L'information et l'anti-information. (LP, 75)

Il est impossible, selon la narratrice, de *progresser* de manière horizontale et linéaire dans le savoir : s'il est loisible de recueillir en une constellation les différents récits afin de les faire s'entrechoquer les uns avec les

autres, une seule vérité objective ne peut pas s'en dégager, car il y a toujours une partie qui nous échappe ; nous tombons inévitablement dans les abîmes de ce que nous ne saurons jamais. L'œuvre doit être inachevée : c'est précisément ce vide qui rend le sens vivant, qui garde la question brûlante *à travers* la pluralité de réponses. Si le seul mouvement possible est vertical, « voir » ne suffit pas pour « savoir » : dans « les gouffres insondables », il faut *croire*, c'est-à-dire *créer*, *inventer* et *relier* les fragments du monde.

4.3.2 Les lieux saints

Le *sens* du pèlerinage catholique, à la fois géographique et symbolique, est de vénérer les reliques d'un saint. Or dans le roman de Tokarczuk il s'agit d'un autre type de reliques : en effet, la narratrice visite des cabinets de curiosités qui deviennent pour elle des nouveaux lieux saints, ou plutôt des *espaces de rencontre*. Ainsi la pratique de *vistare loca sancta* déborde de son cadre traditionnel et dérive vers d'autres contextes.

Au début des *Pérégrins*, en guise de présentation, la narratrice dit souffrir du Syndrome de Détoxication Persévérante, variante du Syndrome du Monde Odieux qui explique la fascination du sujet par l'horrible. Le concept même de syndrome « s'accorde parfaitement avec la psychologie du voyage. Un syndrome, c'est peu encombrant, facilement transférable et provisoire ; c'est indépendant de toute théorie établie » (LP, 21). Cet « outil cognitif à usage unique » (LP, 22) permet à la narratrice de mettre un nom sur sa « tendance à revenir obstinément à certaines représentations mentales, et parfois même à les rechercher compulsivement » (*ibid*.). Il s'agit donc d'un moteur narratif qui pourvoit ses pérégrinations et, par conséquent, le roman entier, d'une structure sous-jacente. Touchée par ce syndrome, elle est attirée par

> […] tout ce qui est déglingué, imparfait, estropié, fêlé. Je m'intéresse aux formes qui sont comme des erreurs dans la création, des impasses. À ce qui était censé s'épanouir, mais qui, pour des raisons inconnues, est resté atrophié ou bien, tout au contraire, s'est développé à l'excès, au-delà du projet initial. À tout ce qui s'écarte de la norme, est trop petit ou trop grand, excessif ou incomplet, monstrueux, répugnant. Aux formes qui ne suivent pas la symétrie, qui se multiplient, bourgeonnent, croissent de partout ou, au contraire, réduisent la pluralité à l'unité. (*ibid.*)

C'est bien la raison pour laquelle elle visite avec un si grand intérêt les cabinets de curiosités, qui jouent le rôle de sanctuaires où des « pèlerins » vénèrent les reliques des autres « pèlerins » (pol. *pielgrzymi*). « Je n'ai jamais été une fervente visiteuse des musées d'art et si cela ne tenait qu'à moi, je les transformerais volontiers en cabinets de curiosités où l'on collectionne et expose ce qui est rare, exceptionnel, singulier et monstrueux » (LP, 23). Tandis que les musées réunissent des objets artistiques, culturels et historiques dans un souci de rendre ces reliques d'un passé souvent idéalisé quasiment éternelles, les cabinets de curiosités mettent en lumière tout ce qui a dévié de la norme, qui s'est égaré du *droit chemin*, et qui est donc tordu, échappant habituellement au regard ou suscitant une profonde inquiétude plutôt qu'une admiration. « C'est

pour de telles choses que je me déplace sans hâte lors de mes voyages, désireuse de traqueur sans répit les erreurs et les loupés de la création », (LP, 24) affirme la narratrice, intervertissant ainsi les valeurs de l'accomplissement et de l'échec, de la conformité à la norme et de la monstruosité. Ces corps, caractéristiques du *réalisme grotesque* dont parle Bakhtine dans son analyse de Rabelais, révèlent la vie « dans son processus ambivalent, intérieurement contradictoire. Rien n'est tout prêt, c'est l'inachèvement même [qu'ils incarnent] »[526]. La narratrice de Tokarczuk va jusqu'à dire que ces pièces anatomiques, pourtant immobiles car enfermés dans des bocaux, sont des pérégrins. Ils incarnent donc la *difformité* et la contradiction sur lesquels repose le roman et appartiennent, grâce à leur *non-conformisme,* à la même communauté que la narratrice, dont le but est toujours la rencontre « d'un autre pérégrin. Cette fois-ci, il est difforme, en pièces détachées » (LP, 25). Dans l'original, c'est le mot « pèlerinage » qui est employé pour parler de son voyage : « *Celem mojej pielgrzymki* [pèlerinage] *jest zawsze inny pielgrzym* [pèlerin] »[527]. Alors que l'on associe habituellement le premier terme à une forme de vagabondage, et le second au *droit chemin*, ils ne sont pas si clairement distingués par Tokarczuk. Le pérégrin dont il est question n'est pourtant pas seul, car « [p]lusieurs dizaines de personnes, étrangères les unes aux autres, éloignées dans le temps et dans l'espace, cohabitent dans cette vitrine, […] vouées à l'éternité muséale » (*ibid.*). Plus tard, un autre pérégrin rencontré est cette fois-ci « de cire » (LP, 121) ; ailleurs encore, c'est « un pérégrin noyé dans du plexiglas ou – comme dans les autres salles – qui a subi une plastination » (LP, 376). Les visiteurs de ces cabinets de curiosités sont eux aussi des pérégrins qui avancent « à la queue leu leu, en silence » (*ibid.*). Un étrange sentiment de réciprocité émerge entre celui qui regarde et celui qui est regardé, présentés comme à la fois semblables et différents En effet, même si l'un est immobile et l'autre en mouvement, ils partagent néanmoins le même nom. La narratrice se garde de réduire l'altérité à un simple « outil » permettant de s'affirmer ; au contraire, reconnaissant *le même* dans ce qui est radicalement *autre*, elle décrit le pérégrin comme une *figure défigurée.*

L'anatomie humaine étant analogique à la géographie du monde, tous les deux peuvent se lire tels un livre ou une carte ; de même, l'infiniment petit n'est pas opposé à l'infiniment grand, mais se retrouve *à l'intérieur* de celui-ci. Dans l'un des cabinets de curiosités, où la narratrice observe un pérégrin « en pièces détachées » (LP, 305), donc possédant un seul corps, mais fragmenté, elle lit au-dessus de l'étagère sur laquelle il se trouve l'inscription suivante en latin : *Eminet*[528] *in Minimus*/ *Maximus Ille Deus* (*ibid*.). Ceci veut dire : « il se distingue dans les choses les plus petites. Il est le plus grand Dieu ». En d'autres mots, du

[526] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 35.

[527] Je renvoie à la version originale, *Bieguni*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2007, p. 25.

[528] Mal traduit dans la version française comme « *minet* », ce qui voudrait dire : « il menace ».

moindre détail émane la grandeur de Dieu, que le fait d'être « en pièces détachées » ne peut pas corrompre. Par conséquent, l'horizontalisation de la relation verticale au Tout-Autre, au profit de la rencontre avec autrui, ne signifie pas la disparition de la première. Elle subsiste sous une forme autre dans un monde à la fois un et disloqué, dont le sens est relié par le travail de l'écriture. Ces deux hommes, imaginés par la narratrice, en sont un exemple : l'un regarde vers le bas à travers le hublot d'un avion, tandis que l'autre observe le ciel depuis sa maison. Ils peuvent être considérés comme des « voisins à la verticale » (LP, 312).

De même, si la narratrice cherche à se retrouver, elle le fait en rencontrant autrui et en se faisant ainsi *autre*.

> Ça ne me [fait] pas plaisir de tomber sur des compatriotes à l'étranger. [Je fais] semblant de ne pas comprendre les sons de ma propre langue. Je [préfère] rester anonyme. Avec un malin plaisir, j'[observe] à la dérobée ces personnes qui n'[ont] pas conscience qu'il y [a] là quelqu'un qui compren[d] tout ce qu'elles dis[ent]. Je fai[s] la morte dans mon coin. (LP, 168-169)

Restant anonyme, elle noue néanmoins des relations avec ceux qui lui sont semblables, tel ce Britannique, « jaugeant du regard les personnes qui entr[ent] dans le bar, [qui avoue] ressentir la même chose qu'[elle] » : « [ç]a ne me fait pas du tout plaisir de tomber sur mes compatriotes » (*ibid.*). Ces « nomades » postmodernes, qui louent la mobilité perpétuelle, fuient tout attachement et tout lien avec leur communauté de départ, mènent une vie dictée par l'idéal d'autosuffisance ; une forme de communauté les relie néanmoins malgré leur dispersion et grâce à la même expérience de voyage. Ainsi la narratrice cherche des gens aussi *ex-centriques* qu'elle : ce qui est paradoxal est que les pérégrins qu'elle rencontre ne sont pas simplement des voyageurs, toujours en mouvement, partageant des anecdotes dans un avion pour ensuite continuer leur propre quête ; ce sont des corps humains, entiers ou en morceaux, qui restent immobiles, attendant que la narratrice les retrouve dans un cabinet de curiosités et que, en les décrivant, elle les mette en mouvement.

Cette fascination pour les corps enfermés dans des bocaux de formol s'inscrit dans la tradition de la *peregrinatio ad loca sancta*. Dans un fragment portant ce titre, elle énumère les reliques des saints se trouvant au XVII^e^ siècle à Prague, où l'on pouvait en effet trouver « les deux seins de sainte Anne, conservés dans un bocal de cristal, la tête de saint Étienne, premier martyr chrétien, et celle de Jean-Baptiste » (LP, 103). La narratrice rapporte ensuite une lettre écrite par un Polonais vivant un siècle plus tard. Celui-ci, à La Valette, sur l'île de Malte, a vu la main droite entière (« *palmam dextram integram* ») de saint Jean-Baptiste. Il a aussi baisé une partie du nez du saint, puis la jambe entière de saint Lazari Quadriduani, ainsi que les doigts de sainte Madeleine et une partie de la tête de sainte Ursule (*ibid.*). La présence de cette dernière l'a fort étonné, puisqu'il en avait vue « une bien complète à Cologne sur le Rhin » et l'avait aussi touchée de « [s]es lèvres indignes » (*ibid.*). La piété qui émane de ses phrases est ici mêlée à une légère

incrédulité, au doute par rapport à la véracité des reliques : si ce sont des copies, peuvent-elles être porteuses de vérité et exercer le pouvoir de l'original ? La recréation porte-t-elle encore la force du sacré ?

Vers la fin du roman, après toutes les visites des cabinets de curiosités, la narratrice explique un procédé de conservation par l'utilisation de polymère qui transforme les organes humains en « jouets en caoutchouc dur, comme ces petites balles qu'on lance aux chiens pour qu'ils les rapportent » (LP, 379). Selon elle, cette technique brouille la frontière entre l'artificiel et l'authentique en transformant « pour toujours l'original en copie » (*ibid.*). Il ne s'agit donc plus de la reproductibilité[529] de l'original, caractéristique de la modernité, mais de son effacement *au profit* d'une copie. Est-ce que, dans ce cas-ci, la *peregrinatio ad loca sancta* a encore un sens ? Plus tôt dans le roman, la narratrice rencontre un homme qui lui parle de la satisfaction de « se trouver en présence d'une œuvre originale. Plus il y a de copies de par le monde [explique-t-il], plus fort est le pouvoir de fascination de l'original, proche quelquefois de celui d'une *relique* [je souligne]. » (LP, 62-63). Ceci explique pourquoi elle compare le clic d'un appareil photo à un « amen » (LP, 63) : la reproduction de l'original donne à ce dernier une aura de sacré. La copie est-elle aussi valable ? Oui, car il y a dans *Les pérégrins* une analogie entre les reliques des saints, les corps enfermés dans des bocaux de formol et les œuvres d'art. Un homme, rencontré dans un train de nuit, dit regarder au Louvre la toile de Léonard de Vinci représentant saint Jean Baptiste « à intervalles plus ou moins réguliers » (LP, 62). Il suit « des yeux la direction que montre l'index levé du saint » (*ibid.*). La *palmam dextram integram*, qui pouvait être vénérée à Malte, devient ici *la mano di Giovanni Battista* du tableau du maître italien. Bien que la seconde ne soit pas une relique au sens propre du terme, elle continue à exercer un pouvoir sur l'homme qui suit l'index du saint, visitant le Louvre comme si c'était un véritable sanctuaire. Or, si les reliques donnent un sens au parcours, quelle direction indique la main de saint Jean-Baptiste? Éric, un autre personnage des *Pérégrins*, ne regagne jamais son pays, car à chaque fois « une opportunité se présent[e] […] qui l'emm[ène] au loin, dans une tout autre direction » (LP, 89). Il continue ainsi ses pérégrinations et, pour en faire sens, se dit : « à quoi bon se soucier des directions puisque la Terre est ronde ? » (*ibid.*). En effet, comme le remarque la narratrice, « pour un déraciné […], tout déplacement équiva[ut] à un retour » (LP, 89).

Elle-même, lors d'une de ses pérégrinations, « [a]près plusieurs heures de marche le long du rivage escarpé de l'océan, parmi les yuccas aux pointes acérées […] » (LP, 312), entre dans un abri dans lequel elle découvre un livre d'or. Elle parcourt avec intérêt les entrées, qui sont composées de trois éléments : pays d'origine, point de départ, point d'arrivée. Ses yeux s'arrêtent alors sur un nom en particulier :

[529] Voir Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1935], Paris, Payot, 2013.

> Szymon Polakowski, Świebodzin, Polska. Comme hypnotisée, je regarde ces quelques mots griffonnés à la hâte. Mes lèvres prononcent à voix haute le nom de Świebodzin. Ce nom cocasse, difficile à prononcer, avec ce « ś » mouillé, pervers, contre lequel la langue paresseuse se rebiffe, suscite à l'instant une vague sensation, quelque chose comme la fraîcheur d'une toile cirée sur une table de cuisine, un panier de tomates fraîchement cueillies dans un jardin ouvrier, l'odeur des gaz d'échappement d'un Junkers. Tout cela fait que seul ce Świebodzin devient réel, et plus rien d'autre. Le reste de la journée, un immense mirage flotte au-dessus de l'océan. Et bien que je ne sois jamais allée dans cette bourgade, je vois confusément ses ruelles, son arrêt de bus, sa boucherie et le clocher de son église. La nuit, une vague nostalgie me submerge, douloureuse comme une crampe d'estomac ; et, dans un demi-sommeil, je vois une bouche inconnue qui articule, impeccablement, ce « ś » si singulier. (LP, 313)

Loin de la Pologne, elle retrouve un morceau de sa patrie. Bien qu'il soit différent du territoire à travers lequel elle voyage, il lui est pourtant familier : en effet, il s'impose à elle telle la verticalité du sacré, et l'hypnotise. Le nom propre « Świebodzin », si difficile à prononcer pour quelqu'un qui n'est pas Polonais, lorsque prononcé à voix haute, ramène *l'ailleurs* qu'il incarne dans *l'ici* où se trouve la narratrice. Cet acte de parole qu'elle tente de transcrire dans l'écriture, en décrivant le son « ś » – une sorte de *schibboleth* polonais, insignifiant pour les étrangers –, permet à « ces quelques mots griffonnés à la hâte » de prendre vie. La « vague sensation » que suscite ce nom de ville « cocasse » équivaut à la « vague nostalgie » qui la submerge et qui se manifeste dans son corps par « une crampe d'estomac ». Afin de saisir ce qu'elle ressent, elle recourt à des comparaisons qui évoquent un village d'enfance dont l'imaginaire fait penser à l'Europe centrale : la toile cirée « sur une table de cuisine », « un jardin ouvrier », « l'odeur des gaz d'échappement ». Le paysage intérieur ainsi créé paraît plus *réel* que l'environnement naturel à travers lequel elle voyage qui, évoqué seulement au début de son récit, disparaît ensuite au profit de ce mirage qui flotte au-dessus de l'océan. « Świebodzin » possède la qualité d'un sort jeté à la réalité : cette « bourgade », que la narratrice n'avait jamais visitée, est un élément déclencheur qui met en mouvement son imagination. La description de la topographie pourrait correspondre à n'importe quel village. Ce qui est cependant important, c'est qu'elle confronte la narratrice à son lieu d'origine qui demeure le sens et la direction de ses voyages lointains. Le nom de famille « Polakowski » révèle son appartenance linguistique et nationale, alors qu'elle avait volontairement choisi de s'exiler pour mener une existence de pérégrine. La bouche qu'elle voit « dans un demi-sommeil », et qui articule « impeccablement » ce « ś », est bien la sienne, mais vue d'en face, comme par un effet de miroir qui lui permet de se voir de l'extérieur, en tant qu'étrangère et familière à elle-même, à la fois une et multiple. Aller ailleurs équivaut ainsi à un retour à soi-même, le sujet se trouvant dispersé à travers le monde, composé d'une multiplicité d'altérités qu'il tente de relier : or ces fragments de soi qu'elle recueille ne sont pas des morceaux perdus nécessaires pour se sentir « complète », mais des bribes de son origine qui, transformé donc *autre*, se laisse (re)découvrir comme s'il s'agissait d'un ailleurs inconnu.

4.3.3 Les *terrae incognitae*

C'est avec un brin d'ironie que la narratrice des *Pérégrins* relate les voyages des marins à l'âge de la découverte du Nouveau Monde ainsi que le travail des anatomistes, les premiers prétendant révéler le monde entier à l'Occident à travers la conquête des terres inconnues, et les seconds tentant de dévoiler les mystères du corps. Comme elle le montre, ce désir de la modernité de tout connaître sur l'humain à travers la matérialité de sa constitution biochimique – jusqu'aux tentatives de matérialiser la pensée même –, et d'appréhender le monde seulement par le moyen des sciences dures, est nécessairement frustré.

Selon la narratrice, l'année 1542 marque le début d'une nouvelle ère, car elle « vit la parution des premiers chapitres du *De revolutionibus orbium coelestium* de Copernic et du texte intégral du *De humani corporis fabrica* de Vésale » (LP, 176). L'infini du cosmos et la finitude non moins mystérieuse du corps humain ont pour la première fois, tous les deux, été mis en livre. Copernic a mis en mouvement la Terre, jadis figée au centre de l'univers, tandis que Vésale a rendu possible le voyage intérieur, à travers le corps humain. « À cette époque, des cartes du monde, tant intérieur qu'extérieur, avaient déjà été ébauchées. L'ordre, une fois perçu, a éclairé l'esprit et imprimé en lui les lignes et les plans principaux » (*ibid.*). C'est ainsi que James Cook, lors de la découverte d'une île encore innommée, s'employait « à reporter avec émotion les contours de cette nouvelle terre, afin d'en dresser les cartes » (LP, 258). Comme l'indique le titre du fragment narrant cette expédition, il cartographiait « les espaces vides » (LP, 257). À partir du moment où le nom a été donné et la carte ébauchée, l'île a cessé d'être un point blanc sur l'atlas du monde. C'est ainsi que la Nouvelle-Zélande a été, conclut la narratrice, « la dernière terre que nous ayons *inventée* [je souligne] » (LP, 258). Conformément à sa rhétorique, qui repose sur le recours à l'analogie permettant des relier les îles, elle compare le navigateur avec « l'autre Cook », un Britannique portant le prénom de Thomas, qui a mis sur pied le premier voyage organisé. Il a organisé un voyage de groupe en train pour transporter des militants antialcooliques à une réunion d'une société de tempérance à Longborough. Ce voyage réussi, il s'est mis à en vendre d'autres pour Brighton, Calais et Glasgow. En 1871, il a conduit en personne le premier circuit touristique autour du monde[530]. « Avec le capitaine, écrit la narratrice des *Pérégrins*, ils ont été l'un et l'autre au nombre de ces cuisiniers qui mitonnent la réalité à notre usage » (LP, 259). Ainsi l'industrie du tourisme a été mise en place pour, à son tour, créer, inventer, vendre. Peut-on explorer le corps humain de la même manière que l'on circule dans le monde et y découvrir de nouvelles terres, à l'instar de James Cook avec la Nouvelle-Zélande ? Est-ce que le pèlerinage, à l'instar du tourisme, *invente* également ses destinations?

[530] Voir Jacques Attali, *L'homme nomade, op. cit.*, p. 271.

« Voir c'est savoir » (LP, 177), voilà l'une des ritournelles du roman. Or, ouvrir des corps et dessiner des cartes du monde n'est pas une simple science ; c'est « de l'art » (LP, 178), comme le soutient Philippe Verheyen, un théologien-anatomiste lorsqu'il dévoile, aux yeux de van Horssen – son élève qui aurait préféré faire de la poésie que de la médecine –, un muscle enfermé dans un bocal qu'il appelle alors *chorda Achillis.* Cette scène est décrite comme un pèlerinage vers un mythe enchanté dans un morceau de corps :

> C'est invraisemblable, on découvre les parties de son propre corps de la même façon que l'on remonte un fleuve en quête de sa source. On progresse avec un scalpel le long d'un vaisseau sanguin pour découvrir son origine. Peu à peu, on remplit les blancs laissés sur le dessin.
> On découvre et on nomme. On conquiert et on civilise. Un bout de cartilage blanc sera dorénavant soumis à nos lois, nous allons le faire obéir au doigt et à l'œil. […]
> Et si Philippe Verheyen venait d'amorcer la découverte de l'ordre caché – notre corps contient peut-être tout l'univers et la mythologie ? Peut-être existe-t-il une sorte de correspondance entre l'infiniment grand et l'infiniment petit que le corps humain réunit en une totalité : mythes et héros, dieux et animaux, ordre harmonieux du monde végétal et minéral. (LP, 181)

Philippe Verheyen emploie ici le même vocabulaire que les premiers navigateurs : son entreprise consiste à remonter un fleuve « en quête de sa source », et à remplir « les blancs laissés sur le dessin » afin d'établir une carte complète, pour ainsi dire, du corps humain. Nommer, selon cette méthode, équivaut à conquérir et à civiliser, en se soumettant les *terrae incognitae*. Ce lexique de la colonisation est assorti de la possibilité d'un savoir ésotérique, d'une intuition de l'harmonie du monde, d'une connaissance de « quelque chose » de sacré : or, ce qui est découvert ne peut plus susciter l'effroi et l'admiration de l'homme, car aucune limite ne sépare le profane du sacré. Ce dernier ne peut être sauvé que par la fiction : rappelons-nous que la narratrice conçoit, à travers le double sens *d'inventio* latin, chaque découverte comme une création.

Le pèlerinage dans lequel est lancé Philippe Verheyen ne le mène pas seulement vers le tendon d'Achille; il le mène, plus tard, vers *ce qui manque*, c'est-à-dire vers sa jambe amputée dont il continue à ressentir la *douleur fantomatique.* « C'est à la jambe que j'ai mal. Je sens la douleur tout le long de mes os, et mon pied me rend fou. Le gros orteil et les jointures sont enflés et brûlants, la peau me démange » (LP, 182). Dans l'histoire du maître, « consignée par son disciple et confident, Willem van Horssen » (LP, 184), nous apprenons qu'un jour, lorsque Philippe Verheyen regagnait sa mansarde lors de ses études à Leyde, un clou a déchiré son pantalon, en lui laissant une griffure au mollet que son disciple, recourant au langage théologique, appelle un « geste imprudent du Graveur sur le fragile corps de l'homme » (LP, 186). Une forte fièvre s'est déclarée dans les jours suivants ; la plaie s'étant infectée, il a fallu amputer la jambe et la remplacer par une prothèse en bois. Van Horssen y voit un sceau de Dieu, une marque de destin :

> Je suis persuadé que nous ne savons pas lire les lignes du destin que la main divine grave pour chacun de nous à l'envers de la vie. Nous avons peine à y accorder du crédit tant qu'elles n'apparaissent pas

> clairement, noir sur blanc, sous une forme accessible à notre entendement. Dieu écrit de la main gauche en s'aidant d'un miroir (LP, 186)

Afin de savoir, il faut donc voir « noir sur blanc », lire – qu'il s'agisse d'un corps, d'une carte ou d'un roman – ce qui est écrit « à l'envers de la vie ». Comme le soutient la narratrice des *Pérégrins*, la vie – qui, comme telle, « n'existe pas » – est composée « des lignes, des surfaces et des volumes qui se transforment dans le temps » (LP, 176). C'est ainsi également, en suivant les préceptes de Spinoza pour les anatomistes, que van Horssen regarde les hommes (LP, 183). Cette vision matérialiste du monde se trouve ainsi répétée et transformée : le point de vue a cependant changé. En effet, tandis que selon la narratrice, il n'y a que « des bribes, des configurations fugaces qui, à peine surgies dans l'existence, se désagrègent en mille morceaux », le temps lui-même étant « un simple outil pour mesurer les tout petits changements » (LP, 175-176), van Horssen convoque la figure de Dieu ainsi que la théologie pour, dans le cadre de l'anatomie, traiter des problèmes insondables de l'âme humaine. Comment autrement expliquer la douleur de son maître, Philippe Verheyen, que lui-même avait qualifiée de « fantomatique » (LP, 198) ? Impossible de le faire par une approche matérialiste et rationaliste du monde, c'est-à-dire au moyen des calculs froids, par le recours à la raison cartésienne ou par la réduction du corps humain aux lignes, surfaces et volumes. Le désir moderne de rendre le monde transparent à travers son analyse scientifique atteint ainsi sa limite, est mis en doute.

Lorsque van Horssen se promène avec Philippe Verheyen dans l'exposition (un *theatrum*) de squelettes humains, conçue par le professeur-chirurgien Ruysch, il est profondément remué, notamment par les *tableaux* des squelettes des fœtus, morts *avant même* d'être nés : il a l'impression « d'être devant les preuves attendrissantes non pas de la mort, mais d'une mort *en miniature* [je souligne] » (LP, 192). Plus tard, alors que Ruysch expose à l'assemblée de son théâtre de l'anatomie le corps parfaitement conservé d'une femme morte deux ans auparavant, van Horssen réfléchit à la relation entre la possibilité de tout avoir, de « s'accomplir soi-même » – puisque « notre monde est un monde humain, et non pas divin ou de tout autre nature » –, et le « concept d'éternité » (LP, 194). D'où vient ce dernier, si la vie n'est que matérielle ?

> Alors je compris l'essence même de ce spectacle et la raison de sa popularité : par la magie de ses gestes fluides, d'une habileté époustouflante, Frederik Ruysch réduisait un être humain à son enveloppe corporelle, la dépouillant devant nos yeux de tout mystère. Il décomposait le corps en pièces, tel un horloger démontant un mécanisme de précision. Et la terreur suscitée par la mort s'envolait. Pourquoi aurions-nous peur, puisque nous sommes un mécanisme, une sorte d'horloge de Huygens ? (LP, 195)

Si la mort est annulée, la vie l'est aussi; il ne reste alors que « des bribes, des configurations fugaces » (LP, 175) et des outils pour les mesurer. L'humain et ses valeurs sont, selon cette vision, des objets à analyser et à déconstruire en vue d'amélioration. De même, si l'espace se réduit à une mesure de distance, le pèlerinage et le nomadisme sont impossibles. La vision du corps comme une horloge à pendule peut,

certes, contribuer à un progrès considérable dans le domaine de la technologie et faire scintiller devant nos yeux, aujourd'hui, la promesse du post-humanisme, mais elle n'est aucunement un approfondissement de la réalité phénoménale : dans un monde où les individus sont des machines, les reliques n'ont pas lieu d'exister. De même, dans un temps objectif et homogène, le sacré demeure inaccessible, et le *kairos* ne peut pas se cristalliser, car il n'est pas un simple entrecroisement des lignes dans un réseau, mais *une relation* qui suppose une disposition à la reconnaissance et une *ouverture à la révélation*. Il n'y pas de *sens en soi*, figé : il est toujours *reliant.* Or le *theatrum* de Ruysch transforme le sujet en objet, le corps en machine. L'humanité, et par extension tout l'humanisme, sont écartés, la science se versant dès lors dans l'antihumain.

Ce qui arrive à Philippe Verheyen nie la conviction cartésienne qu'il enseignait lui-même avant l'amputation, et selon laquelle les facultés cognitives, convenablement utilisées, emploient le doute afin de rendre possible l'accès à des vérités inébranlables (LP, 196). Même s'il a fait conserver sa jambe dans un bocal, qu'il l'a posée à côté de son lit tel un morceau de corps d'un saint enfermé dans un reliquaire, il continue à ressentir la partie amputée *comme si* elle appartenait encore au corps vivant qui, par conséquent, ne peut pas être une simple machine. Une nuit, en cherchant la source des démangeaisons qui l'épuisent, il ouvre le bocal et inspecte la surface de la chair froide, mais ne trouve pas la douleur (LP, 197). Elle demeure immatérielle, fantomatique, irrationnelle. Il rédige alors les *lettres à sa jambe amputée*, que van Horssen qualifie de « sorte de voyage vers une *terre inconnue* et [de] tentative d'en établir la *carte* [je souligne] » (LP, 200). Selon son disciple, « avoir une obsession, c'est pressentir qu'il existe une langue à part, une langue personnelle, unique, susceptible de nous dévoiler la vérité » (LP, 201). Cela ne ressemble-t-il pas au désir mystique, cette langueur envers Celui qui manque, qui reste insaisissable et indicible, et qu'il faut pourtant dire ? De même pour Philipe Verheyen se sont effondrées toutes les assises théoriques et institutionnelles sur lesquelles reposaient avant ses convictions ; il est seul, tel un ermite volontairement exilé dans le désert, condamné à cette unique Présence qui n'est que l'Absence. Ses réflexions sur l'origine de la douleur l'amènent à établir une correspondance entre l'âme et le corps (LP, 201), ce qui s'apparente au langage des mystiques où l'on trouve souvent des métaphores corporelles[531]. « Quelque chose qui n'existe pas me fait souffrir », écrit Verheyen (LP, 202). Ce qui n'est pas *là* se laisse connaître ; sa jambe devenue autre, étrangère, demande à réintégrer son corps-âme, son être. Si décrire le corps ne signifie alors « nullement que nous le connaissons » (*ibid.*), le fait de *voir* équivaut-il toujours au *savoir* ? Selon van Horssen, spinoziste comme son maître, « Philippe croyait que toute notre connaissance de la nature est au fond une connaissance de Dieu et que c'est elle qui nous libérera de la tristesse, du désespoir, de la jalousie et de l'angoisse qui sont notre enfer » (LP, 203). Tous les deux croient à la célèbre formule de Spinoza, « *Deus sive natura* », selon laquelle Dieu

[531] Michel de Certeau, *La fable mystique, op. cit.*, p. 206.

équivaut à la Nature, n'étant donc ni extérieur au monde ni anthropomorphique, mais s'exprimant à travers tout ce qui existe. Cela permet à Verheyen d'établir une analogie entre le monde, Dieu et le corps :

> Ma douleur serait-elle Dieu ?
> J'ai passé ma vie à voyager ; j'ai voyagé à travers mon propre corps, à l'intérieur de mon membre sectionné. Ce faisant, j'en ai dressé les cartes les plus précises. J'ai démonté mon objet d'étude en éléments premiers […], j'ai répertorié tous les muscles, tendons, nerfs et vaisseaux sanguins. […] Il me semble que je n'ai omis aucune partie, aussi petite soit-elle.
> Aujourd'hui, je peux me poser cette question : que cherchais-je ? (LP, 204)

L'anatomiste, selon ses propres mots, est un pèlerin immobile. S'il n'a pas dessiné, autrement dit inventé les contours des îles inconnues, en leur donnant des noms et donc une existence à l'instar de James Cook, il a cartographié les *terrae incognitae* de son propre corps. Cependant, démonter l'anatomie « en éléments premiers » et répertorier ses éléments, comme le faisait Ruysch dans son *theatrum*, ne l'a pas mené à une réponse, à une vérité. Autrement dit, sa quête est restée inachevée ; plus encore, son objet même lui échappait tout au long. Était-ce la douleur qu'il cherchait, ou plutôt Dieu, « amputé » du monde telle une jambe du reste du corps ? L'entreprise de Verheyen, qui avait poursuivi des études de théologie avant de s'intéresser à la médecine, se révèle être bien plus qu'une simple étude anatomique. Elle s'apparente plutôt à un véritable pèlerinage, soit à une quête du sacré, un cheminement du sujet vers une relique au sens strict. Si la narratrice des *Pérégrins* stipule que nous ne pouvons voir que « des fragments du monde, […] pas autre chose » (LP, 174), l'anatomiste compare le monde à « une énorme boule de verre » qui, même fracassée « en d'innombrables éclats », demeure, « dans ce quelque chose d'immense, de puissant et d'infini, un tout » (LP, 204). Cela est valable également pour le roman de Tokarczuk, à la fois fragmenté, conformément à la poétique postmoderne, et formant un tout grâce à un jeu d'échos entre les différents récits. Il est impossible de tout savoir, de connaître l'œuvre dans son entièreté : elle échappe tant à la narratrice qu'au lecteur qui ne peuvent que suivre des chemins d'interprétations, de relier les fragments. Comme le remarque humoristiquement un couple d'ichtyologistes ailleurs dans le roman, « [d]écrire Dieu et Ses intentions serait comme si un poisson essayait de décrire l'eau dans laquelle il nage. […] Et son ichtyologiste (LP, 310) ». Si « la coupe » est une méthode scientifique de connaissance, illustrée par l'anatomie, chaque couche porte des ressemblances avec les autres en tant que partie de l'un, mais est régie par ses propres lois. « On pourrait même penser que l'ensemble n'existe pas, qu'il n'a jamais existé » (LP, 297). Il n'y a donc pas de preuve ni de fin à la recherche. Reste le corps sacré de l'Église pèlerine, à

travers les fragments duquel circule le sujet pérégrin qui essaie, à l'instar de Philippe Verheyen, de les relier (*religare*) dans un rapport à un tout (*katholou*), c'est-à-dire à ce corps dont nous faisons partie[532].

4.4 Le bon endroit au bon moment

La narratrice des *Pérégrins* ne cherche pas la verticalité de l'apothéose. Rencontrer Dieu au bout du parcours se transforme en ce que Taylor appelle *nœuds du kairos*[533] et Jung synchronicité[534] : le sacré y relève de la contingence, surgissant en tant que moment opportun, point de rencontre entre la linéarité et la circularité. Kairos, comme l'écrit Tokarczuk dans l'un de ses essais, est un « petit dieu » grec, incarnation de l'excentricité, « si par excentricité nous entendons l'abandon du point de vue "centrique", des chemins battus de la pensée et de l'action, et le fait d'aller au-delà des domaines bien connus et en quelque sorte convenus par les habitudes communes de pensée, les rituels, visions du monde stabilisées »[535]. Afin de le trouver, il faut bifurquer, volontairement s'égarer du *droit chemin* et s'ouvrir au jeu de la chance. Cette désobéissance rappelle les expériences psychologiques que la narratrice décrit au début du roman.

> Lorsque nous introduisions des rats dans le labyrinthe, il y en avait toujours un dont le comportement contredisait la théorie et faisait fi de nos brillantes hypothèses. Il se dressait sur ses deux pattes, nullement intéressé par la récompense qui l'attendait au bout du parcours expérimental ; dédaigneux des avantages du réflexe pavlovien, il jetait sur nous un regard circulaire, avant de rebrousser chemin ou de se mettre à explorer méthodiquement le labyrinthe ; sans se presser, il furetait alors dans les couloirs latéraux, cherchant à attirer notre attention. Complètement désorienté, il finissait par couiner, tant et si bien que les filles, en dépit des consignes, le ressortaient du labyrinthe et le prenaient dans leurs mains pour l'apaiser. (LP, 16-17)

Ce récit du rat dans le labyrinthe prend les allures d'une parabole valable pour l'ensemble du roman. En effet, c'est une clé pour comprendre le changement de paradigme qui s'opère à l'intérieur de la poétique pèlerine et qui caractérise le parcours du pérégrin par sa désobéissance par rapport au *droit chemin ;* en un

---

[532] Je paraphrase ici saint Paul qui, dans 1 Cor 12, 12, écrit : « [c]ar, comme le corps est un et a plusieurs membres, et comme tous les membres du corps, malgré leur nombre, ne forment qu'un seul corps, ainsi en est-il de Christ. »

[533] Charles Taylor note que le temps de l'anti-structure, soit du carnaval, « est celui du *kairos*, c'est-à-dire que la linéarité du temps est rompue par les nœuds du kairos, par des moments d'une nature différentes où se donnent à entendre les appels à l'inversion suivis par d'autres exigeant un réengagement, et d'autres encore qui se rapprochent toujours de la parousie : Mardi gras, carême, Pâques ». Il le rapproche de ce qu'il nomme *les temps supérieurs*, compris comme des moments collectifs forts tels que, par exemples, les révolutions. Voir *L'âge séculier, op. cit.*, p. 104.

[534] « Il est sans doute opportun d'attirer l'attention sur un contre-sens éventuel que le terme de synchronicité pourrait susciter. Je l'ai choisi parce que la simultanéité de deux événements reliés par le sens et non par la causalité m'apparaissait comme un critère essentiel. J'emploie donc ici le concept général de synchronicité dans le sens particulier de coïncidence temporelle de deux ou plusieurs événements sans lien causal et chargés d'un sens identique ou analogue ; ceci par opposition au "synchronisme", qui ne désigne que la simple simultanéité des événements ». Carl Gustav Jung, *Synchronicité et paraclesica,* trad. Claude et Christine Maillard, Paris, Albin Michel, 1988, p. 43.

[535] Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, *op. cit.,* p. 25. Ma traduction.

mot, par son *ex-centricité*. Malgré la conquête progressive des terres et des domaines du savoir, ce qui conduit, comme nous l'avons vu, à la disparition des « au-delà » du Réseau du monde, il demeure encore possible, à Jérusalem ou à New York, de se perdre dans un dédale ou de suivre la voie d'un labyrinthe sans que celle-ci débouche sur une certitude. Les villes et les aéroports sont des livres à travers lesquels *se lit* le sujet : le déplacement est une herméneutique du monde et le récit une carte dessinée avec les pas. Ces non-lieux sont dès lors habités par les *ex-centriques* qui forment une communauté en mouvement.

S'ouvrir, s'*ex-centrer,* s'accorder[536] au monde permet une sortie de *l'exil sédentaire* dont est frappé Kunicki, un autre personnage des *Pérégrins,* dont le récit est coupé en deux – « Eau » et « Terre » –, et qui ne sait précisément pas comment *faire lien*, s'efforçant à lire les traces de sa femme qui pourraient lui indiquer un chemin à suivre. En effet, projetant un dédale sur une île croate, il se condamne au royaume du Même. Seule la rencontre, telle qu'incarnée par Kairos, peut lui permettre d'en sortir, de s'ouvrir à l'Autre.

4.4.1 Lecture du monde

Cependant, l'Au-delà n'existe plus, comme le constate la narratrice des *Pérégrins* : tout semble avoir déjà été découvert. L'ailleurs inconnu, ce « cadeau au bout du voyage », qui équivalait jadis à quitter le cadre immanent pour aller vers la transcendance, est devenu le fait de se trouver « hors de portée d'un quelconque réseau téléphonique » (LP, 306). Le vide auquel fait face la narratrice est en effet celui du téléphone portable qui la « dévisage bêtement de sa pupille carrée » (*ibid.*). Cette réflexion, qui prend la forme d'une parabole, s'appuie sur la gravure sur bois de Flammarion pour expliquer la miniaturisation du monde et son désenchantement. Arrivé à l'extrême Bout du Monde, le voyageur sur l'estampe quitte le Réseau (celui-ci signifiant la Terre) et parvient dans l'Au-delà. Aujourd'hui, cela ne veut pourtant plus rien dire.

> C'est avec des sentiments mitigés que j'évoque un voyage lointain au cours duquel je me suis trouvée hors de portée d'un quelconque réseau téléphonique. Mon portable, pris de panique, s'est d'abord mis à chercher un point de contact. En vain. Ses communiqués devenaient de plus en plus hystériques. « Aucun réseau trouvé », affichait-il désespérément. Il a finalement abandonné la partie et s'est mis à me dévisager bêtement de sa pupille carrée – voilà, un petit gadget inutile, un méchant bout de plastique.
>
> Cet incident me rappelle une vieille gravure qui représente un voyageur parvenu à l'extrême bout du monde. Tout excité, il a balancé son balluchon et regarde maintenant vers l'extérieur, au-delà du Réseau. Le voyageur de cette estampe peut se considérer comme chanceux – il voit des planètes et des étoiles disposées soigneusement sur le firmament ; il entend aussi la musique des sphères célestes.
>
> Nous avons été privés de ce cadeau au bout du voyage. Au-delà du Réseau, il y a le silence. (LP, 306-307)

[536] Pour Taylor, écrit Bielik-Robson, l'épiphanie révèle « "l'ordre moral de l'univers", pointe vers "les sources cachées du bien". Son but est *attunement*, c'est-à-dire "l'harmonisation" avec l'harmonie de l'être, "la vision de la bonté qui purifie" et, de cette manière, travestit le langage traditionnel du salut ». Voir *Inna nowoczesność, op. cit.,* p. 294.

Le roman de Tokarczuk est composé des dédales et des labyrinthes qui coexistent à l'intérieur du *réseau*[537] : celui-ci est compris à la fois en tant que réseau téléphonique et, lorsqu'écris avec une majuscule (Réseau), en tant que réalité terrestre telle que représentée sur la gravure de Flammarion. Il s'agit d'un espace-temps façonné par les relations intersubjectives, donc par l'interdépendance. La *constellation*, quant à elle, est subjective, dessinée par le parcours du sujet. Les deux formes sont closes : il est possible de les quitter et, par conséquent, de se perdre, ou essayer d'atteindre l'Au-delà. À l'âge postmoderne, le Réseau paraît pourtant s'étendre sans fin ni début : en un mot, il devient un *rhizome*, pluricentrique et interconnecté. Ceci ouvre le sujet à la mobilité perpétuelle, en le privant cependant des liens ainsi que de l'Au-delà, ce « cadeau » au bout du voyage. Le dédale et le labyrinthe sont des figures qui persistent néanmoins dans des parties de la structure rhizomique. Si le premier est un espace de perdition, le second, en forme de coquille, représente la voie de l'initiation, c'est-dire le temps *autre*, s'opposant au quotidien, du pèlerinage. Celui-ci peut avoir lieu partout : dans une ville, dans un aéroport ou dans un avion qui, telle une *métaphore*, comprise au sens étymologique, *transporte* le sujet vers un ailleurs, en le détachant du reste du monde et en le plongeant en même temps dans la réalité la plus profonde, ce qui lui garantit une vision à la fois personnelle et omnisciente. Comme le note la narratrice, sur la ligne Irkoutsk-Moscou l'avion atterrit à la même heure qu'il décolle. Pendant le vol, elle a l'impression de demeurer « dans le même instant, qui s'étire, comme un immense et paisible Maintenant » (LP, 217). Dans la carlingue de l'avion, les heures s'écoulent *à l'intérieur,* « mais pas à l'extérieur » (*ibid.*). Le paradoxe relevé est provocateur au même titre que l'affirmation, énoncée à deux reprises, que tout mouvement n'est qu'une illusion, ou qu'il n'existe tout simplement pas (LP, 128 ; 364). De la même manière, le temps qui s'étire lors du voyage en avion à travers plusieurs fuseaux horaires – qui sont d'ailleurs aussi artificiels que les méridiens (LP, 105) –, pourrait être tout à fait contenu dans un seul instant, « un immense et paisible Maintenant » aussi vaste que l'espace parcouru. En effet, la narratrice des *Pérégrins* à bord d'un avion traversant la Russie entre dans une temporalité où un quart d'heure, comme nous le lisons ailleurs, peut « durer une heure ou même davantage » (LP, 117). Le voyage en avion « devrait être un moment propice à la confession de toute une vie » (LP, 217). Autrement dit, c'est une parenthèse où le sujet, comme en pèlerinage ou dans un labyrinthe, croit être plus proche de Dieu.

L'œuvre de Tokarczuk, selon Anna Larenta, est en effet *labyrinthique*[538], car sa structure

[537] Selon Jacques Attali, le réseau incarne notre réalité en tant que territoire du nomadisme virtuel. Voir *Chemins de sagesse : traité du labyrinthe,* Paris, Fayard, 1996, p. 30. Cité par Bertrand Gervais, *La ligne brisée*, *op. cit.*, p. 69.

[538] Ceci est vrai, par ailleurs, à propos des autres romans de l'écrivaine polonaise. Je pense notamment à *Dieu, le temps, les hommes et les anges* où, dans le chapitre « Le temps du jeu », un kabbaliste offre au châtelain Popielski un jeu composé de huit dédales afin de remédier à la mélancolie de ce dernier, qui est invité à *en sortir*. Voir Olga Tokarczuk, *Dieu, le temps, les hommes et les anges,* trad. Christophe Glogowski, Paris, Robert Laffont, 2019, p. 125-128.

> […] reflète la nature fragmentée de l'expérience humaine […] L'hétérogénéité du récit contribue à l'absence de séquence de cause à effet. […] Le récit se réfère souvent non pas à la réalité mais à des textes, créant un labyrinthe d'intertextualité qui, d'un point de vue postmoderne, est pratiquement infini. […] Le caractère labyrinthique est également intensifié par la répétition des phrases, qui crée l'impression de revenir au même endroit.[539]

Les endroits évoqués dans le roman, comme les villes et les aéroports, sont des *hétérotopies*[540], à la fois concrètes et symboliques, fonctionnant selon leurs propres règles. Reflets des pérégrins eux-mêmes, ils rendent manifeste la poétique du roman qui joue avec les oppositions telles que le mouvement et l'immobilité, la linéarité et la circularité. Ce jeu repose sur un entrechoquement de valeurs qui s'intervertissent sans s'annuler, garantissant une paradoxale cohérence dans la structure du roman ainsi que dans la disposition des lieux disséminés par la narration. L'un d'eux est la ville, décrite de façon ambiguë : tantôt comme un dédale – espace de perdition –, tantôt comme un labyrinthe, espace de pèlerinage. Elle existe, dans les mots de Bertrand Gervais, « indépendamment de nous, elle est un objet du monde. […] [En même temps] [l]a ville est le résultat de nos expériences, une construction imaginaire. Un idéal ou, à l'opposé, un symptôme »[541]. En effet, la ville est à la fois géographique et fictive: elle est un livre à lire.

> Prenez garde, ô vous, pèlerins, touristes et bourlingueurs ! Vous qui êtes arrivés jusqu'ici en bateau, en avion, vous qui avez franchi à pied des ponts, des détroits, puis des cordons de soldats et des lignes de barbelés. […] Prenez garde, parcourez ce labyrinthe de ruelles en suivant les signes, les stations, laissez-vous guider par l'index de la main tendue, par la numérotation des versets du Livre, par ces chiffres romains peints sur les murs des maisons. Ne vous laissez pas séduire par ces étals débordant de verroterie […]. Ne vous laissez pas distraire par la foule bigarrée […]
>
> Au centre du labyrinthe, il n'y a ni trésor ni Minotaure à qui livrer combat ; le chemin butte subitement sur un mur – blanc, comme toute la ville, très haut, infranchissable. Ce serait, paraît-il, le mur d'un temple invisible, mais un fait reste un fait – nous sommes arrivés au bout du voyage, plus loin, il n'y a plus rien. […]
>
> Il est temps de s'en retourner. (LP, 345-346).

La narratrice s'adresse, par cette apostrophe lyrique, aux visiteurs de la vieille ville de Jérusalem. En enchaînant deux énumérations, elle met en avant la diversité de leurs intentions et de leurs modes de transport. Le parcours précédant l'arrivée est décrit comme une traversée d'épreuves et de conflits qu'évoquent « des cordons de soldats et des lignes de barbelés ». La destination est présentée par la suite non comme un lieu fixe mettant fin au voyage, mais comme un espace dans lequel le sujet est invité à entrer, tel un pèlerin dans un sanctuaire ou « dans une coquille », afin d'y accomplir un autre parcours, davantage codifié et ritualisé. La cité historique de Jérusalem est par conséquent comparée à un labyrinthe*,* qui est un

---

[539] Anna Larenta, « Labirynt jako przestrzeń mityczna w *Biegunach* Olgi Tokarczuk », *art. cit.*, 346.

[540] Selon Foucault, une hétérotopie est une mosaïque spatiale et temporelle, réelle et symbolique, fonctionnant selon ses propres règles. Voir Michel Foucault*, Dits et écrits,* t. IV, « *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967*) », in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5,* octobre 1984, p. 46-49.

[541] Bertrand Gervais, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence, op. cit.*, p. 95.

livre à lire. Le voyageur doit y être attentif aux indices, aux versets et aux chiffres qui jalonnent son chemin, se laissant guider par *l'index tendu*, que nous pourrions interpréter comme un équivalent de *la palmam dextram* de Jean le Baptiste pointant vers le ciel (LP, 62), ou du yad, cet outil en forme de main conçu pour la lecture liturgique du rouleau Sifrei Torah. Ce livre-labyrinthe est parsemé d'embûches et de tentations contre lesquelles la narratrice met les autres visiteurs en garde. Or ces épreuves, contre toute attente, ne mènent à aucun accomplissement, aucun combat ; le pèlerinage comme un dévoilement progressif est déjoué, car ce chemin butte à la fin « subitement sur un mur » qui ne signifie rien d'autre que l'arrivée *au bout*. Ce qui se situe derrière – peut-être rien, peut-être un temple invisible – reste à imaginer. Le voyageur ne peut que revenir sur ses pas, laissant cet espace-temps encore inexploré : en un mot, sacré[542].

Cette description contraste avec le rêve que la narratrice relate avoir eu lors de sa première nuit à New York. L'entrechoquement entre le labyrinthe de Jérusalem et le dédale moderne du plan quadrillé[543] est recherché, car les deux fragments se trouvent l'un à côté de l'autre dans son « journal de bord » :

> J'erre dans les rues de la ville, complètement perdue. J'ai pourtant un plan que je consulte de temps en temps, en cherchant une issue dans ce labyrinthe quadrillé. Soudain, je débouche sur une vaste place où je vois un amphithéâtre antique. Je m'arrête, déconcertée. À ce moment, un couple de touristes japonais s'approche de moi et me montre le monument sur mon plan de la ville. Oui, en effet, il est là, je respire avec soulagement.
>
> Dans le dédale inextricable des rues qui se croisent à angle droit, comme la trame et la chaîne d'une pièce tissée, au milieu de ce maillage monotone, je vois un immense œil rond qui fixe le ciel. (LP, 346)

Contrairement à l'espace de Jérusalem que le voyageur sacralise à travers sa marche, la topographie de Manhattan est désenchantée et dépourvue de signes ; le plan que consulte la narratrice n'est pas le Livre dont il faut suivre les versets afin d'arriver au cœur du labyrinthe. Si New York en est un, c'est un texte (lat. *textus* : « textile ») non en forme de spirale se déroulant/s'enroulant à partir de/vers son centre, mais un « maillage monotone ». Il est un véritable espace de perdition au sein duquel le sujet étouffe, étranglé par les rues qui l'enlacent telles les mailles d'un filet. Tandis que la narratrice s'attarde sur la description de Jérusalem, rapportant des on-dit selon lesquels elle serait une piste de décollage « que les dieux utilisaient, autrefois, pour s'arracher de la terre » (LP, 244), elle décrit New York de façon elliptique, se concentrant davantage sur l'amphithéâtre antique sur lequel elle tombe par hasard, errant à travers le plan quadrillé (conçu pour, paradoxalement, ne pas se perdre). Le monument qui surgit au milieu de la monotonie grise de

[542] La codification de la topographie de Jérusalem rappelle la description de la ville de Pékin dans *René Leys*, où la Cité Interdite de l'Empereur est décrite comme une planche du jeu d'échecs au centre de laquelle se trouve le palais de l'empereur. Voir Victor Segalen, *René Leys*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », [1921] 2000.

[543] Je fais référence au plan topographique de Manhattan selon lequel les rues et les avenues s'entrecroisent à angle droit, à l'exception des quartiers plus anciens tels que Greenwich Village ou Financial District. Il est à noter que ce type de planification urbaine fut inventé par Hippodamos de Milet, au V^e^ siècle avant Jésus Christ.

Manhattan est une altérité radicale, *un point fixe absolu* qui s'impose à la narratrice en tant que seule forme ronde, *autre* – et non simplement *différente*[544] – par rapport à l'espace du *même* qu'est la ville. L'amphithéâtre grec, décrit comme un « immense œil rond qui fixe le ciel », est une apparition de l'ordre du surnaturel – qui vacille, dans la relation de la narratrice, entre l'espace mental et le plan de la ville – rappelant la transcendance et l'harmonie exprimées par le cercle. Il *ex-centre* la ville vers le sacré qui se trouve en haut, dans le ciel. Le plan quadrillé, fruit de la pensée rationnelle, manque par conséquent de sens que la narratrice retrouve dans d'autres topographies, comme celle du détroit du Péloponnèse et la Crète, décrits comme « un grand tao composé d'eau et de terre » qui « s'enlacent intimement » (LP, 346).

Que ce soit Jérusalem, New York ou les aéroports, le voyageur, à l'instar du flâneur parisien de Benjamin[545], est invité à les lire comme s'il s'agissait d'un livre. Une herméneutique paraît alors nécessaire : la narratrice soutient qu'il n'y a que deux points de vue, celui de la grenouille et celui de l'oiseau, depuis lesquels on peut regarder le monde. Se positionner ailleurs que sur cet axe vertical engendrerait du chaos. Ainsi, lorsqu'elle regarde l'aéroport de Sydney d'en haut, elle remarque qu'il « a la forme d'un avion. En l'occurrence, ils ne sont pas allés chercher bien loin – un avion se posant sur un autre avion. La voie devient le but, et l'instrument – le résultat » (LP, 172). Dans la forme de cet aéroport elle lit le changement dans la poétique pèlerine qu'expose le roman entier : le chemin devient la destination, la quête du sacré étant celle de la mobilité même. Chaque aéroport est différent, demande une nouvelle lecture. Celui de Tokyo est « en forme d'immense idéogramme » (LP, 173), celui de Francfort est « un circuit imprimé, cette plaquette toute fine qu'on trouve dans nos ordinateurs » (LP, 173), tandis que les plans des aéroports chinois

> […] font penser aux caractères de l'alphabet du pays. Mais il faudrait les connaître, les mettre dans le bon ordre et composer une anagramme – qui nous livrerait peut-être une pensée inattendue sur le voyage. On pourrait aussi y voir les soixante-quatre hexagrammes du *Livre des Mutations* et, dans ce cas, chaque atterrissage serait un augure. (*ibid.*)

À l'intérieur de ce réseau, dont la carte recouvre le monde ainsi que le corps humain grâce au travail des navigateurs et des anatomistes, chacun dessine sa *constellation,* subjective et close : sa demeure.

Alors que le point de vue de la grenouille permet de s'immerger dans le lieu et de participer à son mouvement, celui de l'oiseau profite du recul nécessaire pour en comprendre la forme et les contours. Ensemble, ils construisent la vision du sujet qui suit un axe vertical allant de l'un à l'autre. Nous alternons ainsi entre la

[544] Notons que ce qui est autre, donc sacré, s'établit par rapport au même ; il ne s'agit pas d'une simple *différence*, prônée davantage par les études postmodernes et posthumanistes se proposant de résoudre une telle dichotomie.

[545] Voir Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIXème siècle*, *op. cit.,* « Baudelaire ou les rues de Paris ».

profondeur et la surface, entre le fait d'être plongés dans les évènements et de les analyser. Nous ne sommes alors ni dans une horizontalité pure, qui résulterait en un émiettement du sens, ni dans une verticalité qui figerait la structure du roman. Ce qui importe, ce n'est pas la vérité objective, mais la vision du sujet en tant qu'elle se rend capable de passer du *même* à *l'autre*. Ainsi, l'alternance entre la grenouille et l'oiseau relie le profane au sacré, l'immanence à la transcendance, l'objectif au subjectif. Les aéroports, qui sont des cartes à déchiffrer, lorsque vus d'en haut, jouent un rôle particulier dans la structure du roman, car c'est en eux que convergent les deux visions : la grenouille est prise dans l'horizontalité du mouvement incessant, tandis que l'oiseau, situé verticalement par rapport à elle, est capable de lire dans la forme même du bâtiment « une pensée inattendue », « un augure » ; inversement, l'oiseau a besoin du point de vue de l'autre pour faire l'expérience de la vie dans tout ce qu'elle a de chaotique et d'incohérent. Cette symbiose s'oppose au désir moderne de déchiffrer entièrement l'univers ainsi que l'humain, comme s'il s'agissait, dans les deux cas, d'un mécanisme à « déconstruire » grâce à une technoscience voulant révéler et annuler la pensée.

Les aéroports et les villes sont une synecdoque du monde entier. Ces premiers ont, de nos jours, « acquis suffisamment d'autonomie pour avoir leur propre identité. Et dans un avenir très proche, on pourra dire des villes qu'elles sont les annexes de l'aéroport, dédiées au travail et au repos. On sait bien que la vraie vie rime avec le mouvement » (LP, 58). Le fourmillement qu'observait jadis Baudelaire dans la Ville-Lumière ne suffit plus ; pour la narratrice des *Pérégrins*, la mobilité ne doit pas se faire dans un espace clos, mais disposer de multiples lignes de fuite connectant les aéroports et recouvrant le globe terrestre telle une toile d'araignée. Celle-ci, reposant sur l'interconnexion immédiate et infinie, n'est-elle pas pourtant dépourvue de liens? Elle n'est ni une spirale, telle qu'on la voit encore dans le plan de Paris qui ressemble à une coquille d'escargot, ni un dédale de rues tel que formé par le plan quadrillé de New York, mais un rhizome qu'il est impossible de quitter pour un « au-delà ». Reste cependant la possibilité de converger en des lieux qui, à l'instar des aéroports, relient les pérégrins par la condensation de leur mobilité. S'agit-il de nouvelles auberges qui joueraient le rôle de *sanctuaires postséculiers*[546] ? Revient ici la critique de l'immobilité, traversant le roman du début à la fin. Le ton employé (« [o]n sait bien ») laisse pourtant transparaître une certaine ironie. La narratrice énumère les divers endroits et services où l'on peut établir un parallèle entre les villes et les aéroports. Ces derniers ne sont pas seulement des lieux de transit : ce sont aussi des universités, des centres d'études qui ponctuent son itinéraire. C'est bien dans une salle d'attente qu'elle écoute des conférences sur la psychologie du voyage, et qu'elle approfondit ses connaissances en anatomie au XVII^{e} siècle. Pour que ces rencontres soient possibles, elle doit néanmoins s'arrêter, et c'est bien là que

[546] J'emprunte à Douglas Challenger la formule qu'il emploie dans « Walking together: the Camino de Santiago Pilgrimage as postsecular sanctuary », *Peace journeys: A New Direction in Religious Tourism and Pilgrimage Research*, McIntosh et al., Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2020, p. 121-140.

se trouve la nuance qui ne lui permet pas de prôner la mobilité perpétuelle comme solution à tous les maux de la société postmoderne. Sans cette nuance, aucune anti-structure, qu'elle soit une fête, une cérémonie ou un pèlerinage ne serait possible. Au lieu donc de perpétuer la dichotomie entre ce qui est figé et ce qui bouge, Tokarczuk met en avant le paradoxe de *l'arrêt en mouvement* qu'incarnent les aéroports où, contrairement aux villes, le nombre « d'habitants », anonymes comme les pèlerins d'autrefois, « est toujours variable, fluctuant, avec – chose curieuse – des pics de densité par temps d'orage ou de brouillard » (LP, 59). Les aéroports sont donc propices à l'observation des individus et deviennent, pour la narratrice, un véritable roman à lire, *un monde en miniature* doté de son propre rythme d'annonces, de décollages et d'atterrissages : c'est « [u]n requiem qui commence par un majestueux introït au décollage, pour finir par un angoissant amen à l'atterrissage » (LP, 60). Les aéroports ne sont-ils pas des *imagines mundi,* des lieux-métaphores qui, à l'instar des cathédrales médiévales, *transportent* le sujet au sens propre comme au sens figuré?

4.4.2 Le *kairos* de Kunicki

Dans l'un des derniers récits des *Pérégrins*, un professeur retraité traverse l'Athènes qu'il connaît « comme sa poche » (LP, 358) : il ne s'agit pourtant pas de la ville contemporaine, mais de la capitale grecque « du temps de Périclès, la cité dont le plan se superpos[e] sur celui de la métropole d'aujourd'hui, conférant à cette dernière un aspect quelque peu fantomatique, irréel » (*ibid.*). La ville s'offre comme un palimpseste à interpréter, composé de souvenirs et de récits, du Mythe et de l'Histoire. Le professeur y séjourne dans le cadre d'une croisière qui suit les traces d'Ulysse, lors de laquelle il offre une conférence sur Kairos, qui

> […] se manifeste toujours à l'intersection du temps linéaire des humains et du temps divin – qui est cyclique ; mais aussi à l'intersection du temps et du lieu, à cet instant qui s'ouvre brièvement pour accueillir cette possibilité unique, opportune, une configuration qui ne se reproduira plus. C'est le point où la ligne droite qui va de nulle part à nulle part rencontre le cercle, l'espace d'un instant. (LP, 366-367)

Ce dieu grec un peu oublié incarne un moment crucial, une possibilité de communion, unique et éphémère, entre l'humain et le divin, entre le temps et le lieu. Le professeur cite ensuite l'épigramme du poète grec Posidippe, inscrit sur un morceau de marbre qu'il dévoile religieusement devant le public, et sur lequel est sculptée « la figure de la chance »[547]. En une série de questions et de réponses, ces vers dévoilent les caractéristiques de Kairos, qui se présente comme « le maître du monde » autour duquel il court sans cesse, avec des « petites ailes à chaque pied » qui lui permettent de voler « comme le vent ». Sa chevelure « ramenée par devant » permet aux autres de le saisir – jamais par-derrière, car il faut *faire face* à ce dieu de

[547] Il s'agit de la sculpture de Kairos, datant du IV^e^ siècle avant Jésus Christ, qui se trouvait à l'Agora de la cité hellène de Sikyon et dont Lysippe était l'auteur.

la chance – lorsqu'ils le rencontrent (LP, 367-368). Le *kairos*, synonyme de la synchronicité jungienne[548], est « preuve s'il en est que le monde n'est pas dépourvu de sens et qu'au milieu de ce beau chaos, il existe des fils chargés de signification qui, déployés dans toutes les directions, créent un maillage d'une étrange logique » (LP, 87). L'éternité s'avère ainsi non figée et immuable, mais immanente; plus, elle est *fugace*. La possibilité de saisir la chance lorsqu'elle apparaît, et de rendre ainsi un moment décisif, porte en elle le sacré. « Pour ceux qui croient en Dieu, ce sont les circonvolutions de ses empreintes digitales » (*ibid.*).

> Beaucoup de gens croient qu'il existe, sur la surface orthonormée du globe, un point parfait où temps et lieu sont dans une conjonction idéale, en parfait accord l'un avec l'autre. Peut-être même est-ce pour cette raison qu'ils partent de chez eux – ils pensent qu'en se déplaçant de manière chaotique, ils augmenteront la probabilité de tomber sur un tel point. Se trouver au bon endroit au bon moment et saisir par la queue cette bonne occasion, profiter de la situation pour décoder la combinaison secrète, trouver la martingale et avoir enfin accès à la vérité. Surfer sur le hasard, jouer avec les coïncidences et les aléas de la fortune, ne pas laisser passer l'occasion. Il n'est besoin de rien – il suffit de se présenter, d'entrer dans cette configuration spatio-temporelle unique. Et là, c'est le grand amour, le bonheur, le gros lot ou l'explication d'un grand mystère sur lequel tout le monde se casse en vain, la tête depuis la nuit des temps… ou la mort. (LP, 80-81)

Croire en l'existence d'un « bon endroit au bon moment », pour reprendre le titre de ce fragment, relève d'une forme de *religion sans religion* caractéristique de la postmodernité. En effet, les pérégrins, bien qu'ils veuillent disparaître des cartes, doivent toujours se situer « sur la surface orthonormée du globe » ainsi que dans un système de coordonnées. Si le déplacement sans but remplace les pèlerinages d'autrefois vers des sanctuaires ancrés dans une géographie précise, la foi religieuse subsiste dans la croyance en une probabilité statistique, en une « combinaison secrète » et en une « martingale » pouvant encore mener à la « vérité ». Un tel jeu qui repose sur « les coïncidences et les aléas de la fortune », autrement dit sur les algorithmes régissant notre Réseau, reste sujet aux superstitions. Le ton de la narratrice laisse effectivement entendre une certaine ironie face à cette croyance pérégrine. Les expressions telles que « [i]l n'est besoin de rien – il suffit de se présenter, […] [e]t là », ou le lexique de la chance – « le *grand* amour, le bonheur, le *gros* lot, l'explication d'un *grand* mystère [je souligne] » – sont pour le moins moqueurs, car faisant référence au mirage du succès qui, dans une société individualiste et séculière, ne fait que remplacer le salut religieux. Or, si ce doute est vrai, comment expliquer l'itération du thème du *kairos/synchronicité* à travers *Les pérégrins*, que ce soit dans le récit de Kunicki, d'Éric dans « Zone de Dieu » ou dans la conférence du professeur en Grèce? Les derniers mots du roman sont bien « au bon endroit et au bon moment » (LP, 381).

[548] Par ailleurs, Jung exprime la synchronicité par la *constellation* – au sens du verbe réfléchi *se consteller* –, chère, comme nous l'avons vu, à la narratrice de Tokarczuk. « La *constellation*, c'est l'apparition d'un ordre tenu pour signifiant dans le désordre apparent des multiples éléments coïncidents constitutifs d'une situation donnée. Qu'un archétype, facteur de structuration subjective et objective chargé d'un potentiel énergétique se "constelle", signifie pour Jung qu'il est activé et se manifeste par des effets, subjectifs et objectifs, dont la coïncidence constitue précisément le phénomène de la synchronicité », notes les traducteurs de Carl Gustav Jung, *Synchronicité et paraclesica, op. cit.*

Les propos de la narratrice, paradoxaux et disséminés à travers les fragments de son « journal de bord », laissent supposer qu'elle croit *malgré tout* en « cette configuration spatio-temporelle unique ». Celle-ci n'est pourtant rien d'autre qu'une rencontre entre les pérégrins. Ainsi le mouvement *ex-centrique* permet de se découvrir en tant qu'*autre,* d'abandonner les ruminations de son esprit et d'adopter le point de vue d'autrui.

C'est précisément ce dont Kunicki est incapable. Thésée croate, chevalier errant un peu ridicule ou policier maladroit qui prend en photo les étapes de sa recherche (LP, 50), ce héros solitaire de la modernité croit sa femme et son enfant perdus sur une île croate qui forme pour lui un véritable dédale. Or celui-ci est inventé, plaqué, à défaut de preuves, sur la réalité. Kunicki essaie tant bien que mal d'en sortir, espérant trouver un labyrinthe qui le mènerait au cœur de son histoire, au *kairos*. Il se passe cependant une chose inverse : le dédale imaginaire se met à s'agrandir, les chemins se ramifient et il semble alors qu'il n'y a plus de sortie possible de ce réseau infini d'indices dans lequel est enfermé Kunicki. Son problème est qu'il ne réussit pas à marier le ludique avec le rituel : tantôt il jongle avec des traces, comme s'il s'agissait de quelque jeu puéril réduit à sa dimension superficielle, tantôt il a l'impression de participer à une forme de rite de passage. Les deux ne se rejoignent cependant à aucun moment. Si nous considérons le ludique comme une variation libre autour d'une répétition, Kunicki ne fait que multiplier les indices sans trouver de tronc commun – de rituel – auquel les attacher. Tout devenant relatif et interchangeable, il est impossible de choisir un chemin à suivre.

Lorsqu'il conduit à travers l'île croate, sa femme ressent une envie soudaine d'uriner. Il arrête la voiture et la regarde disparaître dans les broussailles avec son fils. Tandis que les deux, selon son point de vue, se perdent en explorant l'île, lui-même se perd *en demeurant immobile.* « Il ne va pas bouger, il va attendre là » (LP, 29). Quand le temps de l'attente, d'abord suspendu, se met à fuir, Kunicki part à la recherche de sa famille. Traversant les broussailles, il croit tout à coup *se voir de l'extérieur.* Cette vision l'effraie.

> [L]a peur lui noue les entrailles ; il voudrait trouver une cachette, se réfugier dans sa voiture, mais son corps l'ignore superbement – sa jambe refuse de bouger, il n'arrive pas à faire le moindre mouvement. Il n'aurait jamais pensé qu'il pût être si difficile de faire un pas. Les connections sont coupées. Son pied chaussé d'une sandale est une ancre qui le retient à la terre, il est bel et bien coincé. Pleinement conscient, au prix d'un effort surhumain, il oblige sa jambe à bouger, toujours étonné de ce qui lui arrive. Il n'y a pas d'autre moyen pour quitter cet immense espace écrasé par une chaleur torride. (LP, 32)

Dehors, exposé au soleil et à l'espace inconnu, il est figé par la peur ; pendant que ses forces le quittent, il se trouve séparé de son propre corps, essayant de le *faire bouger* comme s'il s'agissait d'un jouet. Une telle vision de lui-même introduit une dichotomie qui restera infranchissable tout au long du récit. Impossible, pour Kunicki, de s'ouvrir au monde ainsi qu'à autrui. En effet, « [l]es connections sont coupées » : sa famille s'étant éloignée, le lien qui les reliait s'est effiloché, le laissant seul, aliéné au monde sur « cet immense espace écrasé par une chaleur torride », espace devenu lisse, dépouillé de signes et ensuite strié par leur

surabondance. Il se croit jeté dans un jeu kafkaïen dans lequel il demeure « bel et bien coincé », incapable de trouver sa place, ce qu'il compense par la suite par la surinterprétation de l'événement qui rend tout rituel impossible. Kunicki ne réussit pas non plus à *jouer avec* les nouveaux éléments afin de se les approprier ; il est distant du monde, incapable de nouer un dialogue[549]. Il a perdu le fil d'Ariane : tandis que sa femme, Jagoda, pénètre dans le labyrinthe et en ressort, pour lui l'île reste un fantasme, une énigme insolvable à l'instar d'un tiroir sans clé cachant un savoir secret, ou encore d'une carte illisible : le labyrinthe de l'île, qui n'en est pas un pour ceux qui y vivent, demeure ainsi une expérience unique et personnelle[550]. Lorsque Kunicki revient sur le lieu de cette disparition incompréhensible de sa famille avec Branko, propriétaire de la pension où il séjourne, il est à nouveau déboussolé, saisi par la sensation d'*unheimlich.*

> Ils avancent par les rangs ombragés de la vigne, tout en appelant : « Jagoda!... Jagoda!... » Soudainement, Kunicki se rend compte de la signification du prénom de sa femme. Et il a l'impression de prendre part à un vague rituel ancestral, quelque peu grotesque. Le voilà au milieu des pampres de la vigne d'où émergent les grappes violet foncé, tumescentes, aux multiples tétons charnus, aguicheurs. Et lui, il erre dans ce labyrinthe végétal, en criant : « Jagoda! »… « Jagoda!... ». Qui appelle-t-il ? Qui cherche-t-il ? (LP, 35)

En polonais, le prénom « Jagoda » se traduit littéralement par « baie sauvage » ou « bleuet ». Est-ce donc bien sa femme que cherche Kunicki, ou s'agit-il d'*autre chose* ? Le paysage ressemble à celui que l'on connaît des quêtes des chevaliers errants, ou à un fantasme dans lequel les grappes de raisin, « aux multiples tétons charnus, aguicheurs », sont sexualisées. Ces images ne représentent rien : comme dans un rêve, elles *parlent*, elles voilent des noms, en l'occurrence celui de « Jagoda ». La recherche de la femme est comparée à un « vague rituel ancestral » ; cette initiation, se déroulant dans un « labyrinthe végétal » met en scène le désir de Kunicki, transposé sur les vignes : le tout est un cache-cache sournois, un jeu entre la présence et l'absence, teinté de mysticisme et narré étrangement comme s'il s'agissait d'un récit policier.

Le protagoniste échoue à la fois à accomplir la quête et à mener à bien le rituel : peut-être parce que le labyrinthe, pourtant si tangible pour lui, n'existe pas réellement (tout comme le mouvement et le temps). Lorsqu'il revient une autre fois sur les lieux avec les policiers pour leur rapporter la disparition de sa famille, ceux-ci lui répondent, en anglais, qu'il est quasiment impossible de s'y perdre (LP, 36). Tout le monde lui répète que cette île « n'est pas si grande » (LP, 38) pour pouvoir s'y volatiliser. « On est tous visibles ici, comme sur la paume », lui dit plus tard un caissier. « Visibles, mais *pour qui* ? [je souligne] » (LP, 53), se demande alors Kunicki. Voici l'un de ces paradoxes qui bâtissent la structure des *Pérégrins* : le visible *et*

[549] Ce sont les qualités du jeu que relève D.W. Winnicott dans son célèbre ouvrage *Jeu et réalité : espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, p. 91 et 98.

[550] Anna Larenta, « Labirynt jako przestrzeń mityczna », *art. cit.,* p. 354.

l'invisible sont la matière même de l'homme et de l'univers ; le mouvement est omniprésent *et* n'existe pas ; l'extérieur se trouve à l'intérieur ; le temps passe *et* se trouve suspendu ; le monde est *à la fois* trop vaste et trop petit. Le problème primordial, celui dont tout le reste dépend, concerne le point de vue : « y a-t-il quelqu'un au-dessus de moi qui me regarde? », ainsi pourrait-on reformuler la question de Kunicki.

Les recherches de la femme et de l'enfant ne débouchent sur rien : le chien policier perd leurs traces (LP, 41) ; il n'y a pas non plus de corps au fond de la mer. Kunicki s'attarde alors sur les divers signes qui, croit-il, peuvent réparer les liens coupés et le mener jusqu'à sa famille. Il remarque que le paysage est imprégné par la mythologie : les noms de Poséidon et de Neptune semblent être partout (LP, 42) ; les grottes ressemblent à des cathédrales (LP, 44). L'île, pour ainsi dire, respire le sacré. Kunicki surinterprète tout ceci, s'imaginant comme un lecteur ou un narrateur de son propre récit, incapable donc de participer à la vie même. Il demeure irrémédiablement solitaire, détaché des autres et incompris, condamné aux élucubrations de son propre esprit. Le problème auquel il fait face est donc *avant tout intérieur.* Dans un restaurant, en regardant les couples danser, il rêve de bouger lui aussi, de se lever et de participer à la danse. « Il aurait voulu se joindre à eux, et peu importe où ils allaient. Il aurait voulu qu'ils l'emmènent avec eux » (LP, 48). Cependant, il y a un grand écart qui sépare l'injonction « Allez, lève-toi! Vas-y! » (*ibid.*) et le conditionnel passé.

De retour à sa chambre d'hôtel, il examine le sac à main de sa femme, en espérant trouver dans ses affaires un indice de sa disparition. « Tout au fond, il trouve encore un billet d'entrée du musée de Trogir avec, au verso, un mot écrit dans une langue étrangère. Il rapproche ce bout de carton de ses yeux et déchiffre avec difficulté : καιρός, soit K-A-I-R-O-S » (LP, 49). Saisissant mal le sens de sa trouvaille, il s'en empare comme si celle-ci pouvait lui permettre de déchiffrer le labyrinthe dans lequel est emprisonnée sa femme.

« Les détails, l'importance des détails » (LP, 321) : voici l'herméneutique de sa recherche dont l'objectif est de trouver une sorte de motif dans le tapis[551], et qui ne s'arrête pas une fois sa famille réapparue, de façon aussi naturelle que mystérieuse. Bien au contraire, sa recherche s'intensifie. Kunicki est convaincu que le récit de sa femme ne peut pas constituer l'entièreté de l'histoire ; il y a forcément une omission, un oubli, une face cachée. En effet, « [l]a vérité se trouve bien quelque part » (ibid.). L'été terminé, il ressent toujours le même manque, la même « douleur irréelle, fantomatique, douleur propre à toute forme incomplète, ébréchée qui, de par sa nature, se languit du tout » (LP, 314). Comme les autres personnages des *Pérégrins*, notamment Philippe Verheyen ressentant lui aussi la douleur fantomatique de sa jambe amputée, il est un mélancolique perdu, dont le désir, selon la conception platonicienne, naît forcément d'un manque. Le doute

[551] Je fais référence au titre de la célèbre nouvelle d'Henry James, *The Figure in the Carpet* (1896).

absurde continue à le ronger même lorsqu'il retrouve sa femme, devenue quasiment étrangère, à laquelle il ne fait plus confiance. Il « s'imagine que sa main pénètre en terrain inconnu et y découvre quelque chose qui lui aurait échappé pendant leurs sept années de mariage » (LP, 316). Ils ne sont plus capables de communiquer, de se mettre d'accord sur un récit de sa disparition, d'éclairer toute l'histoire afin que chacun de ses détails soit rationnellement explicable, transparent. Son fils ne lui répond pas non plus (LP, 331), la psychanalyse ne pouvant pas remédier à son refus de parler (LP, 338). Kunicki fait alors une découverte terrifiante : *l'autre* reste impénétrable, aussi inaccessible que *le réel*. Il est un Perceval qui n'ose pas poser à sa femme la question cruciale : « Où es-tu allée ? » (LP, 332). Errant dans son dédale mental, il ne sait plus quel sentier emprunter, quel indice suivre. Il refuse le désir comme possible force motrice, comme élan et non manque. Lorsqu'il se réveille, « [l]'extrémité de son pénis, tel un vecteur, pointe vers le haut, vers la fenêtre, vers le monde » (LP, 332) ; or, contrairement à l'énumération s'ouvrant sur l'universel, il ne se décide pas encore à se laisser guider par son propre corps et par la verticalité qu'il incarne, par cette ligne de fuite reliant son for intérieur au monde. Un changement survient cependant : auparavant immobile, dès la réapparition de sa femme, il ne cesse de bouger. « Même quand il s'arrête de marcher ou quand il s'assied, [ses jambes] continuent d'avancer » (*ibid.*). Où va-t-il ? Faute d'explications rationnelles, il s'accroche aux détails qui, espère-t-il, formeront un jour un ensemble cohérent. C'est pour cette raison qu'il s'arrête sur « le dernier bestseller au titre peu explicite, *Constellations* » (LP, 322), qu'il se promet de lire, ou qu'il est interpellé par le nombre des photos des vacances : il y en a « soixante-quatre en tout » (*ibid.*). L'île croate apparaît donc comme un énorme jeu que Kunicki s'est inventé et qu'il a plaqué sur la réalité. Son problème est qu'il regarde le monde *soit* depuis la perspective de la grenouille, *soit* depuis celle de l'oiseau, ne réussissant pas à relier les deux. Si la vérité se trouve bien dans un « autre Point de Vue » (LP, 324), ce dernier doit être non seulement relié, mais *reliant*. Autrement l'Autre demeure le fantasme du Même, ce qui rend impossible pour Kunicki de résoudre le mystère de l'Eau et de la Terre, ces deux éléments composant l'île-labyrinthe qu'il transforme en dédale, se croyant personnage d'un mythe dont il ignore pourtant la logique. Convaincu de pouvoir parvenir à l'omniscience, il surinterprète, fige la réalité en concepts et en symboles, en *ceci* ou *cela*, incapable de plonger spontanément, comme l'a fait sa femme, dans le flux du mouvant de la vie. Une fois retourné en Pologne, le monde est encore saturé d'indices. Kunicki coupe les cheveux en quatre, complexifie la réalité. Le sens est alors écrasé par la multiplication des signifiants.

> Il voit avec une clarté saisissante que tout ce trajet, qu'il connaît par cœur, est jalonné de signes – ça crève les yeux –, d'informations qui lui sont exclusivement destinées. […] Il a vu tous ces signes ce matin, mais, à ce moment-là, ils ne lui disaient encore rien, il pouvait les ignorer, alors que maintenant il n'y parvient plus. Ces signes s'adressent à lui silencieusement, mais de façon péremptoire. Ils sont toujours plus nombreux, l'espace en est saturé. Les enseignes de magasins, les publicités, les symboles du bureau de poste, de la pharmacie, de la banque ; […] [c'est un] complot, un réseau de signes, l'entente secrète derrière son dos. Rien n'est innocent dans tout cela, rien n'est sans importance. Un casse-tête immense, infini. (LP, 323-324)

L'espace se met ici à *parler comme un livre*. Qui plus est, c'est une carte destinée *exclusivement* à Kunicki, au point que le lecteur peut se demander s'il ne s'agit pas d'une projection du sujet dans le paysage qui l'environne. En effet, il observe les détails du trajet quotidien entre la maison et le travail comme s'il s'agissait d'une séance de psychanalyse dans laquelle il serait à la fois l'analysant et l'analysé, ou alors d'une séance d'anatomie lors de laquelle – fantasme ultime – il étudierait les circonvolutions de son propre cerveau pour voir, dans sa matérialité même, la naissance de la pensée. Plongé dans l'artificiel, il est « un œil géant qui joue à résoudre un énorme casse-tête » (LP, 339), un lecteur qui surinterprète le texte par le recours à une méthode si pointilleuse, si détaillée et à cheval sur le sens figuré qu'elle perd de vue le sens premier, littéral et concret – géographique – qui est pourtant sous ses yeux. En herméneute amateur qui pèche par l'ambition, Kunicki se noie dans les détails épars qui voilent le sens au lieu de le révéler ; il devient alors paranoïaque, passant de l'ignorance à l'hybris du savoir. La vérité est qu'il n'y a pas de « complot, [de] réseau de signes, [d]'entente derrière son dos ». Il n'y a pas non plus de dédale ou de « casse-tête énorme » : seule existe la topographie locale, à savoir « [l]es enseignes de magasins, les publicités, les symboles du bureau de poste, de la pharmacie, de la banque » qui ne sont ni des symboles ni des indices menant jusqu'au Minotaure. Kunicki, de même que les autres pérégrins du roman, souffre d'un syndrome particulier qui à la fois le met en chemin et l'enferme dans une des cellules de la prison panoptique de Bentham. Par conséquent, il croit pouvoir accéder à un autre point de vue, peut-être même au Point de Vue, mais demeure enfoui au fond de lui-même, à l'instar des hommes de l'allégorie de Platon regardant la danse des ombres dans la caverne. Son monde, tel Internet, est un *réseau* interconnecté et pourtant sans liens.

> Internet le conduisait d'un mot à un autre, lui proposait des liens, pointait du doigt. Quand Internet ne savait pas quelque chose, il se taisait avec beaucoup de tact ou, au contraire, s'obstinait à présenter les mêmes pages, jusqu'à l'écœurement. Kunicki avait alors l'impression d'avoir atteint les limites du monde connu, de se heurter à un mur, de se heurter à la membrane de la voûte céleste. Pas moyen de passer la tête à travers pour jeter un coup d'œil à l'extérieur. (LP, 326)

Le fait de « se heurter à un mur » évoque le labyrinthe de la ville de Jérusalem, décrit plus tôt, ou encore la gravure de Flammarion qui représente un homme ayant atteint « les limites du monde connu », sa main traversant le ciel comme s'il était une « voûte ». Cependant, tandis que les deux autres cas sont bien des facettes différentes de la poétique pèlerine – dans le premier, le sujet avance vers un temple invisible, tandis que dans l'autre il suit les étoiles sur le chemin vers l'Au-delà –, peut-on dire que Kunicki est également pèlerin, et en quel sens? Son parcours, qui est *avant tout intérieur,* souffre du manque de liens et devient par conséquent incohérent et décousu, ce que le protagoniste tente de voiler, en se réfugiant dans son esprit. Non seulement cela introduit une séparation entre lui et le monde, mais cela fragmente aussi son itinéraire :

> Très vite les chemins se séparent, se dédoublent et se multiplient, tu les suis, en courant derrière l'objet de tes recherches qui devient de plus en plus imprécis et subit des métamorphoses. Tu ne tardes pas à

> perdre pied, tu en viens à oublier ton point de départ, et ton objectif disparaît définitivement de ton champ de vision […]. (LP, 326)

L'oubli du point de départ désancre l'identité qui devient alors flottante ; la perte de vue de la destination fragmente ou efface complètement le sacré. Kunicki, errant à travers un jardin aux sentiers qui bifurquent[552], n'est pas un pèlerin, mais un pion solitaire sur une planche de jeu dont les règles changent sans cesse et dont la fonction rituelle se trouve confondue avec la dimension ludique. Le parcours, dépourvu de son point de départ ainsi que de son objectif, n'est ici aucunement structuré, ce qui le distingue du déplacement tel que pratiqué par les pèlerins et par les nomades. La métamorphose, comprise comme une hétérogénéisation constante, efface en effet l'essence même de la recherche, devenant alors un fourmillement d'indices qui, manquant de point de référence, sont impossibles à interrelier. Il y a cependant bien une chose qui interpelle le sujet et qui relève avant tout de *l'esprit nomade* : le *kairos*. Lorsque Kunicki repasse en revue les photos de leur voyage, il retombe sur le mot écrit en grec sur le billet du musée de Trogir, convaincu qu'il s'agit d'une clé du labyrinthe, d'un sortilège qui « va lui permettre de tout élucider » (LP, 326)

> Il regarde attentivement ce mot mystérieux, c'est lui qui va le guider désormais, il n'aura qu'à le lâcher dans le vent, comme un cerf-volant, et courir derrière lui. « *Kairos* », lit Kunicki. Et il répète : « *kairos* », avec quelque hésitation, car il ne sait pas comment se prononce ce mot. […] Il a la certitude maintenant d'être sur la bonne piste. Il ne peut plus s'arrêter. Il sélectionne tous les clichés du contenu du sac à main (quelle heureuse idée d'avoir photographié tout ça !) et les dispose en lignes et en colonnes, comme s'il s'apprêtait à faire une réussite. Une nouvelle cigarette. Le voilà qui tourne autour de la table comme un détective sur la piste d'une affaire compliquée. (LP, 327)

Dans son errance à travers cette réalité rhizomique, abondante en détails tous plus significatifs les uns que les autres, Kunicki trouve l'indice ultime, le *kairos*. Celui-ci, comme il le croit, « va le guider désormais », lui donnant ainsi la certitude d'être « sur la bonne piste ». Le lexique du pèlerinage remplace alors celui du doute et de l'errance ; le parcours qui tournait en rond prend la forme d'une flèche qui va droit à la cible. La filiation avec le récit policier est une tentative de Kunicki de donner un sens à son histoire. L'intrigue de celle-ci, comme celles de Murakami ou d'Antonioni[553], se dissout cependant peu à peu, *se liquéfie.* En même temps la quête initiale — résolue en fin de compte — devient de plus en plus irréelle et s'ouvre sur *autre chose*, c'est-à-dire sur l'étrangeté même du monde, qui demeure impossible à comprendre. Faute de l'expliquer rationnellement, il faut accomplir un saut dans l'absurde, dans l'inconnu, dans l'altérité ; plus encore, dans l'envers même de la réalité que Kunicki découvre en inspectant son appartement qui s'avère presque complètement vide, sans vie. La sensation d'étrange familiarité l'envahit alors à nouveau ; plus il

[552] Je fais allusion à la nouvelle de Borges « *El jardin de los senderos que se bifurcan », Ficciones* (1944).

[553] Je pense précisément à aux *Chroniques de l'oiseau à ressort (*1994-1995*)* de Haruki Murakami et à *L'avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni. Dans les deux œuvres, l'intrigue initiale se fragmente, se transforme au fil du récit.

veut éclairer le mystère, plus celui-ci demeure obscur ; plus il s'approche du but, plus il s'en éloigne. Qu'est-ce qu'il comprend donc dans son appartement vide, après « [t]oute la soirée, toute la nuit et encore la matinée suivante » (*ibid.*) ? Comme les visiteurs de Jérusalem, il tombe sur un mur derrière lequel se trouve un temple invisible, et qui l'empêche de se retrouver dans l'espace sacré. Sa destination ne peut donc pas être *là*, mais plus loin, ailleurs ; pour l'atteindre, il faut d'abord changer de Point de Vue, *donc bouger*.

> Il se rend compte tout à coup qu'il existe différentes façons de voir les choses. L'une permet de voir tout bonnement des objets, des choses utiles pour l'homme, de braves choses, bien concrètes, dont on sait d'emblée à quoi elles servent et comment on les utilise. Mais il y aussi une façon de voir plus globale, panoramique, qui permet d'entrevoir les liens entre les objets, le jeu de leurs reflets. Les choses cessent alors d'être des choses, et ce à quoi elles servent devient secondaire, ce n'est qu'un faux semblant. Maintenant, elles indiquent quelque chose qui ne figure pas sur la photographie, elles sont des signes qui renvoient à ce qui est en dehors du cadre de la photo. (LP, 327)

Le défi est de relier les points de vue, de circuler entre eux de manière qu'ils coexistent dans un espace-temps à la fois un et pluriel. Kunicki, tout au long de sa quête, essaie de « sortir du cadre » et de découvrir ce qu'il y a « en dehors » : devenir un joueur et non un pion, gagner l'omniscience et voir sa propre vie – même si cela se fait au prix d'une séparation avec soi-même – *comme un narrateur*, et non un personnage. Or c'est précisément là que réside son problème car, plus que de quitter une perspective pour une autre, il s'agit de les *relier*. Le *kairos,* qui rend cela possible, est manquant chez Kunicki : s'il a effectué des recherches afin de le comprendre (LP, 330), ce concept lui reste étranger. Ce qu'il veut, c'est « savoir, […] avoir la certitude » (LP, 340) ; en d'autres mots, sa recherche consiste à mettre à nu la vérité sur la disparition de sa femme et de son fils, ce que ces derniers ne comprennent pas. Le dédale inventé par Kunicki l'aliène à sa famille qui finit par partir, laissant vide leur appartement. Il n'y a pas de dénouement, pas de scène de ménage mettant fin à l'enquête. Il prend alors une route « droite comme une aiguille » (*ibid.*) pour revenir en Croatie. Cette verticalité, qui surgit à la fin du récit, ne s'entrecroise pas avec l'horizontalité de son enquête. Le récit reste brisé : les détails se multiplient et les lignes de fuite indiquent de nouvelles directions, l'arbre ne cessant de s'effacer au profit du rhizome. Kunicki se perd de plus en plus dans l'infini du Même, incapable de changer de perspective : son seul espoir est de revenir en Croatie avec la foi d'un pèlerin qui part pour un sanctuaire lointain, croyant qu'il y sera au bon endroit et au bon moment pour rencontrer sa femme, que le *kairos* le sauvera de lui-même et qu'il lui révèlera, enfin, le monde tel qu'il est.

4.5 Un roman-constellation

Le roman de Tokarczuk est un miroir de la postmodernité, qui témoigne des reconfigurations et des déformations des topoï de la poétique pèlerine : ainsi le monde devient Réseau et la chance paraît dépendre des algorithmes. Or la thèse qui traverse et structure la narration des *Pérégrins*, selon laquelle tout ce qui bouge relève du Bien, et tout ce qui est figé relève du Mal, s'avère tout à fait *paradoxale*. La psychologie

du voyage parodie la volonté constante des chercheurs contemporains d'intellectualiser le mouvement qui échappe nécessairement à toute conceptualisation. En dépit des tentatives répétées de la modernité pour percer le mystère de l'être humain, que ce soit par l'étude de l'âme (psychologie) ou du corps (anatomie), il reste insaisissable. Ainsi, la quête de la transcendance continue d'être entravée par les limites du monde physique. Les pérégrins paraissent donc éternellement « coincés » entre la peur de la stagnation et l'errance éternelle. Le seul sens de la mobilité demeure la relation, cette distance infinie à parcourir sans cesse entre le Moi et l'Autre. « Nous sommes de ceux qui vont à la rencontre » (LP, 348), affirme au cours de son voyage en Grèce sur les traces d'Ulysse le professeur retraité. Il oppose la profondeur de son expérience – cheminement géographique et intérieur – à celle de touristes, qui laissent « leurs yeux glisser sur les monuments signalés par leur guide de voyage imprimé en plusieurs millions d'exemplaires, l'équivalent livresque de McDonald's pour la restauration » (LP, 354). Il souligne par là même l'importance d'une relation qui n'explique rien, ne sauve personne, et demeure un mystère insondable sous-tendant le monde : un « au-delà » inatteignable, une éternité qui est *déjà-là* et toujours *à venir*.

Comme le remarque Emmanuel Carrère dans *Le royaume,* c'est devant la tentation de l'infini, qui est chez Tokarczuk celle de la mobilité perpétuelle, qu'est posé Ulysse lorsqu'il séjourne chez Circée, ainsi que saint Paul lorsqu'il prêche sur le Christ ; tandis que le premier choisit la finitude du *royaume de ce monde* – pour employer le titre de l'un des romans d'Alejo Carpentier –, le second troque la réalité terrestre pour l'Au-delà. « Ulysse dit que la sagesse est toujours de se tourner vers l'ici-bas et la condition humaine, Paul dit que c'est de s'y arracher. Ulysse dit que le paradis est une fiction, et peu importe alors qu'elle soit belle, Paul que c'est la seule réalité »[554]. C'est par ce choix, essentiellement platonicien et caractéristique des mélancoliques croyant que la vraie vie est ailleurs, qu'avait été influencée pendant des siècles la poétique pèlerine. Le parcours était alors réduit à la destination. Or, tandis que le postmodernisme d'aujourd'hui prône une *finalité sans fin*, ne revient-on pas également à l'Église pèlerine, celle qui renoue avec l'esprit nomade et se définit non par le but situé *au-delà* du chemin, mais par la mise en mouvement du sens?

[554] Emmanuel Carrère, *Le royaume,* Lonrai, P.O.L, 2014, p. 296.

CHAPITRE 5: VERS L'AU-DELÀ

La fonction du pèlerinage est, comme celle de tout rite, de rapprocher le temps mythique de la sphère de la vie et de l'action[555]. Le problème est que le pèlerin, se dirigeant vers un lieu *saint* d'où émane la sainteté de Dieu rayonnant sur le reste du territoire, *sacralise* souvent sa destination et l'oppose à ce qu'il connaît, qualifié de profane[556]. Ainsi le mirage de l'Au-delà se dessine sur l'horizon en tant que promesse d'échapper au temps et de pénétrer dans une forme d'éternité qui, située dans le passé ou dans l'avenir, sauverait le sujet du présent : telle est précisément la quête du narrateur du *Partage des eaux* d'Alejo Carpentier.

Comme l'écrit Charles Taylor, le Moyen Âge a deux modèles de l'éternité : celle « que nous pourrions nommer l'éternité de Platon, d'une immobilité parfaite, impassible, à laquelle nous aspirons en nous arrachant au temps, et l'éternité de Dieu, qui n'abolit pas le temps, mais le réunit dans l'instant. À cette dernière, nous ne pouvons accéder qu'en participant à la vie de Dieu »[557]. À cela, poursuit Taylor, il convient d'ajouter le Temps magistral, cet *illud tempus* dont parle Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane,* « où toutes choses ont été ordonnées, aussi bien les piliers du monde présent que la Loi fondamentale de notre peuple »[558]. Situé dans un passé révolu, il est à la fois derrière nous et au-dessus de nous, car il peut être renouvelé, recréé par le moyen d'un rituel qui nous rapproche alors des origines. Selon Alphonse Dupront, le pèlerinage permet de renouer, à travers la géographie réelle, avec les mythes fondateurs. Il s'agit de

> [r]etrouver avec un arrière-fond de nostalgie la grandeur d'un passé qui, plus il est lointain, plus il est marqué de révérence et d'extraordinaire humain, c'est l'élémentaire, voire l'habituel d'un romantisme de temps en temps ravivé. [Il s'agit aussi de] revivre ou ressusciter une mémoire sacrale de la terre, comme une richesse enfouie en elle et à nouveau nécessaire, et confusément, par la route pèlerine, restaurer une orientation sacrale de l'espace : le chemin passe, il marque la voie.[559]

Le temps des origines peut être également ritualisé par la narration, en tant que celle-ci est « une répétition de l'acte créateur, une *recréation des origines*, des premiers instants, des choses initiales »[560]. L'écriture

---

[555] Paul Ricoeur, *Temps et récit,* t. III, *Le temps raconté,* Paris, Seuil, 1985, p. 156.

[556] « La destination est-elle sacrée ou sainte ? […] Le sacré et la sainteté relèvent tous deux du divin, mais tandis que le sacré souligne la séparation d'avec le profane d'une manière quasi matérielle ou géographique, la sainteté met l'accent sur sa source personnelle, à savoir Dieu. Ce n'est qu'en relation avec le divin qu'un lieu ou un objet peut être considéré comme saint. Ce qui réside au cœur du lieu saint se rapporte à la source même de la sainteté, que les chrétiens voient en Dieu et en sa présence ». André Brouillette (SJ), *The Pilgrim Paradigm*, *op. cit.*, p. 33. Ma trad.

[557] Charles Taylor, *L'âge séculier, op. cit.*, p. 109.

[558] *ibid.*, p. 110.

[559] Alphonse Dupront (dir.), *La quête sacré, op. cit.* p. 228.

[560] Carlos Santander, « Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier », *art. cit*., p. 106. Ma traduction. Je souligne.

serait, en ce sens, l'un de ces instruments qui, comme le note Mircea Eliade, « tendent vers le même but : annuler le temps écoulé, abolir l'histoire par un retour continu *in illo tempore*, par la répétition de l'acte cosmogonique »[561] ; elle seule, et non le fait de remonter l'Histoire, permettrait de vivre, *périodiquement*, sous forme d'éternité, le temps des origines vers lequel chemine le narrateur du *Partage des eaux* d'Alejo Carpentier, qui espère fuir le présent de l'époque moderne et parvenir *au-delà* de la chronologie.

L'écrivain cubain, qui était également musicologue, s'intéressait beaucoup aux parallèles possibles entre la structure romanesque et la composition musicale, ce qui l'amenait à jouer avec la temporalité. En effet, la musique n'est-elle pas un art du temps[562]? Pour l'imiter, *Le concert baroque*, par son rythme de phrases et son exubérance verbale, évoque un concert de l'époque de Vivaldi; la nouvelle *Le chemin de Saint-Jacques* incarne le temps cyclique à l'instar d'un canon de Bach[563]; *Le partage des eaux* a été comparé par certains critiques à une sonate[564]. Ce n'est, par ailleurs, pas le seul roman dans lequel apparaissent le Chemin de Compostelle et la figure de saint Jacques. Si les légendes médiévales, en rapport étroit avec ce pèlerinage, sont déterritorialisées de l'Europe et reterritorialisées de l'autre côté de l'Atlantique où elles se mélangent aux croyances indigènes, Carpentier a déjà employé ce syncrétisme dans *Le royaume de ce monde*, son deuxième roman dans lequel saint Jacques est comparé à un dieu de feu, Ogún-Fai, dont l'attribut ressemble par ailleurs au nom donné à l'apôtre par Jésus, qui est *Boanerges*, le fils de tonnerre[565]; dans *Le siècle des lumières,* lorsque Estéban voyage en Europe, il se retrouve également sur le chemin de Compostelle.

En tant que précurseur du réalisme magique – terme qui apparaît dans la préface au *Royaume de ce monde* –, Carpentier jugeait que le réalisme n'était pas suffisant pour représenter la complexité et la richesse de l'Amérique Latine, mêlant le réel et le merveilleux. Ainsi, *Le partage des eaux*, tissé par une prose baroque aussi dense, pour ainsi dire, que la végétation de la jungle traversée, est truffé, tel un pèlerinage, de saints, de rites et d'histoires fantastiques. Qui plus est, nous y trouvons des multiples références érudites : mythiques, musicales et littéraires. En d'autres mots, il s'agit donc d'un véritable labyrinthe intertextuel.

---

[561] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour,* Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2025, p. 98.

[562] Georges Amar, *Homo mobilis, op.cit*. p. 113.

[563] Antonio Benitez Rojo, *« El camino de Santiago », de Alejo Carpentier, y el canon perpetuus*, *art. cit.,* p. 297.

[564] Karen Taylor, « La creación musical en *Los pasos perdidos* », *Nueva revista de filología hispánica*, 1977, 26.1, p. 141.

[565] « Et puis, saint Jacques est Ogún Fai, le maréchal des tempêtes, à la conjuration de qui s'étaient soulevés les hommes de Bouckman », lit-on dans *Le royaume de ce monde,* trad. René L.F. Durand, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, p. 85 Cette correspondance, ainsi que la scène de la Fête-Dieu à Santiago de los Aguinaldos, sont analysées dans mon article « Saint Jacques aux Amériques », paru dans *Ad Limina,* XIV, 2023.

Le roman de Carpentier, structuré par ce que Bakhtine appelle *l'inversion historique*, explore le temps révolu des origines, remontant à travers l'Histoire jusqu'au Mythe. En effet, « le but, l'idéal, l'équité, la perfection, l'état harmonieux de l'homme et de la société »[566] sont localisés dans un passé fantasmé.

> Pour doter de réalité tel ou tel idéal, on l'imagine comme ayant existé jadis, dans quelque âge d'or, à « l'état de la nature », ou on le conçoit dans le présent, aux confins de la terre, au-delà des océans, et si ce n'est sur la terre, c'est sous terre ou dans les cieux ! On est plutôt prêt à surélever l'actualité (le présent) le long d'une verticale qui monte et qui descend, qu'à avancer le long d'une horizontale du temps.[567]

L'*inversion historique* fonctionne donc de la même manière que l'eschatologie – qui annule la possibilité de l'avenir en la remplaçant par une promesse de salut –, mais dans un autre sens : le passé devient en quelque sorte intemporel et gagne la valeur d'une éternité, d'un véritable « au-delà » qui relève toujours de l'actualité. Ainsi, la quête du *Partage des eaux* de Carpentier est verticale : non de façon métaphysique, mais historique, structurée par une vision manichéenne du Bien (la jungle) et du Mal (la modernité)[568], s'enfonçant tel un foret dans le temps. C'est une quête nécessairement frustrée, car il est impossible, pour un homme occidental, de vivre en dehors de son époque : il est condamné au labyrinthe de la chronologie. Cependant, comme c'est le cas sur le Chemin de Compostelle, le caractère inatteignable de l'Au-delà, signifié par le *Finis terrae*, permet de garder la quête inachevée, c'est-à-dire ouverte. Le sujet chemine donc vers une promesse qui reste toujours *à venir* : il en va de même dans *Le partage des eaux,* où le narrateur, incapable de demeurer à Santa Monica de los Venados, souhaite y revenir et revivre, ne serait-ce par le moyen de son journal, le Grand Temps Présent représenté par la jungle. Ce voyage change en effet sa vision de l'art, qu'il considère alors non comme une activité purement esthétique, mais comme un rituel qui permet d'accéder à une forme d'éternité. Par conséquent, si l'écriture l'oblige à revenir à New York pour se procurer du papier et de l'encre, elle le sauve aussi du théâtre de la modernité et de son progrès illusoire.

Le narrateur de Carpentier est fasciné par les tribus de l'Amazonie qui connaissent par cœur leurs mythes fondateurs mélangés aux légendes occidentales : sa traversée de la jungle est aussi celle de l'écriture cherchant sa source dans une forme d'oralité perdue, où la musique cohabiterait avec les mots. *Le partage des eaux* tend en effet vers le *temps pur* de l'écriture qui est, selon Maurice Blanchot, « sans événements, vacance mouvante, distance agitée, espace intérieur en devenir où les extases du temps se disposent en une simultanéité fascinante […], le temps qui n'est pas *hors* du temps, mais qui s'éprouve comme *dehors*, sous

---

[566] Mikhaïl Bakthine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit*., p. 294-295.

[567] *Ibid*.

[568] Carlos Santander, « Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier » Atenea (Chile: Universidad de Concepción) a. XLII, t. CLIX, n. 400 (julio-setiembre 1965), p. 105

la forme d'un espace »[569]. Il ne s'agit pas du temps homogène ou de l'épisode, qui répond à l'expérience moderne du temps, discontinue et marquée par la rupture, mais de l'*aiôn* (*Αἰών*), que je nommerai également le Grand Temps Présent. Ce terme peut avoir de multiples significations en grec ancien, telles que « vie », « passé lointain », « monde à venir », « force vitale » ou encore « éternité ». Pour Gilles Deleuze,

> [a]lors que Chronos était limité et infini, Aiôn est illimité comme le futur et le passé, mais fini comme l'instant. Alors que Chronos était inséparable de la circularité, et des accidents de cette circularité comme blocages ou précipitations, éclatements, déboîtements, indurations, Aiôn s'étend en ligne droite, illimitée dans les deux sens. Toujours déjà passé et éternellement encore à venir, Aiôn est la vérité éternelle du temps : *pure forme vide du temps*, qui s'est libérée de son contenu corporel présent, et par là a déroulé son cercle, s'allonge en une droite, peut-être d'autant plus dangereuse, plus labyrinthique, plus tortueuse pour cette raison[570].

L'*aiôn* incarne le devenir pur, « infiniment subdivisible »[571] en instants passés et à venir. Il se trouve au cœur du roman de Carpentier en tant que temps éternel des origines, promesse d'une circularité *autre* que celle du cercle vicieux du *chronos* : impossible d'y parvenir par le moyen d'une évolution ou d'un progrès, qui n'est qu'illusoire; l'on ne peut goûter à l'Au-delà que dans l'éternel retour tel que rejoué par le rituel.

5.1 Le cercle vicieux de la modernité

Le roman d'Alejo Carpentier commence par une épigraphe biblique composée des passages du Deutéronome (28, 23-28), allant comme suit : « [l]e ciel sur ta tête sera d'airain et la terre sous tes pieds sera de fer… en plein midi tu tâtonneras comme l'aveugle dans son obscurité »[572]. Ces versets sont marqués par l'isotopie de la lourdeur et de la noirceur. Afin de comprendre le futur qui y est employé, il faut lire le début du chapitre 28 du Deutéronome, où l'avertissement donné au peuple hébreu est suivi d'une énumération de malheurs qui surviendront « si tu [Israël] n'entends pas la voix d'Adonaï, ton Élohim, pour garder et pour faire tous ses ordres et ses règles » (Dt, 28, 15). Ainsi, comme dans les chansons de geste, le sujet est dans le roman de Carpentier présenté comme coupable, puis exilé, sans qu'il entende « la voix d'Adonaï » ou « ses ordres et ses règles ». Pour connaître sa faute initiale, nous avons comme seul indice un autre intertexte qui traverse le roman, à savoir *Prométhée délivré* de Shelley, qui constituait également le « vieux projet d'une composition » (PE, 21) du narrateur. Tel Prométhée ayant volé le feu des dieux, il doit sans raison apparente subir le supplice de la répétition infertile du même, se languissant à l'infini après

[569] Maurice Blanchot, *Le livre à venir, op. cit.,* p. 23.

[570] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 194. L'auteur souligne.

[571] *Ibid.*, p. 77

[572] Pour l'épigraphie, je copie la traduction utilisée dans la version française du *Partage des eaux.* Pour tous les autres passages j'utilise, comme ailleurs, la Bible de Louis Segond.

l'âge d'or perdu. Il est de la lignée de Caïn, condamné à être « errant et vagabond sur la terre » (Gen 4, 12), de même que ses descendants qui sont « en répulsion pour tous les royaumes de la terre » (Dt 28, 25) : expression paraphrasée par Carpentier dans son autre roman, *Le royaume de ce monde,* et employée souvent dans ses œuvres pour signifier la réalité immanente, décrite dans *Le partage des eaux* comme celle où règnent la peur, le mépris de soi et l'espoir stérile (PE, 21). Le poids de la chronologie écrase le narrateur, le troisième intertexte le comparant à Sisyphe, une autre figure mythique souffrant de la répétition infinie qui, contrairement au parcours pèlerin, ne débouche pas sur l'Au-delà. La quête du paradis est invariablement manquée, ce qui est indiqué déjà dans le Deutéronome par une énumération des châtiments suivant la désobéissance : « [t]u ne triompheras pas dans tes routes » (Dt 28, 29). Le voyage de la ville de New York jusqu'en Amérique Latine est néanmoins précédé par un autre intertexte de Shelley : « *Ha ! I scent life !* » (PE, 52). C'est par cette note d'espoir de fuite que se termine la partie romanesque appartenant, comme la vie à New York, au passé, et que commence le journal du narrateur.

5.1.1 Le règne du Même

Tentant de quitter la chronologie, illustrée par le travail répété de Sisyphe, le narrateur est en quête d'une autre forme de temps, soit l'*aîon* qui, même s'il repose également sur la répétition, apparaît *éternellement nouveau.* Il constitue la source du récit : le narrateur remonte la chronologie tel un fleuve, en espérant arriver à ce temps des origines. Pour raconter son voyage, il a recours à la forme du journal qui, à certains moments, donne néanmoins l'impression d'une focalisation omnisciente. Il s'efforce également de maintenir l'illusion de simultanéité, faisant croire qu'il écrit en même temps qu'il (re)vit les événements.

> Au bout d'un temps dont la mesure m'échappe, à présent, à cause de la brièveté apparente de son écoulement dans un processus de dilatation et de récurrence qui m'avait été alors insoupçonnable, je me rappelle ces gouttes tombant sur ma peau en coups d'épingles délicieux, comme si elles eussent été le premier avertissement, inintelligible pour moi à ce moment, de la rencontre. (PE, 22)

L'indication temporelle « à présent » fait référence au moment de l'écriture. Cette phrase hypotaxique se caractérise par des instants qui se succèdent : « à ce moment » renvoie au temps des événements, tandis que la mention « de la rencontre » qu'annonce la pluie – procédé récurrent dans l'œuvre de Carpentier – évoque ce qui se déroulera plus tard dans le récit. Le passé est donc ce qui revient: or ceci peut relever soit du cercle vicieux, soit de la circularité du Mythe. Dans le premier cas, tout progrès est refusé au narrateur *ainsi qu'à la civilisation qu'il incarne.* En effet, selon la théorie d'Oswald Spengler exposée dans *Le déclin de l'Ouest*, le passage du stade de la culture au stade de la civilisation marque la fin de la vitalité d'une société. Galen Brokaw, qui utilise ce prisme pour analyser le roman de Carpentier, écrit : « [i]ntellectuelle et autoréflexive, la société civilisée spenglérienne a aliéné l'individu de sa culture, au point qu'il n'y a plus de sens à la vie.

Les traces du passé sont perdues, tout comme celles du futur. La civilisation ne peut ni reculer ni progresser »[573]. Ayant rejeté la filiation et les racines, l'Occident tourne en rond, en attendant sa propre fin.

Analogiquement, le narrateur du roman de Carpentier semble condamné à parcourir sans fin l'imaginaire occidental, y compris lorsqu'il croit en sortir lors de son voyage en Amazonie; à cette autoréflexivité s'ajoute l'immobilité paradoxale de la chronologie, le martèlement constant du même, tandis que le temps des habitants de la jungle, répétitif lui aussi, est néanmoins une régénération cyclique du monde et de la vie par le moyen des rituels qui constituent l'éternel retour du mythique acte fondateur[574].

C'est la même tâche de la recréation des origines que se donne la narration de Carpentier. Si la forme du journal est bien présente dans *Le partage des eaux*, le premier chapitre, qui sert de prologue au voyage décrit dans les chapitres suivants, est dépourvu d'indications temporelles, malgré l'emploi de la première personne du singulier. La description de la théâtralité répétitive du quotidien à New York s'oppose ainsi au voyage en Amazonie, narré sous forme de journal dont les dates des entrées marquent le progrès du narrateur cherchant à fuir à la fois l'aliénation et la chronologie. Ce désir est manifeste dès l'incipit.

> Il y avait quatre ans et sept mois que je n'avais pas revu la maison aux colonnes blanches, avec son fronton orné de moulures revêches, qui lui donnait une sévérité de palais de justice ; et maintenant, devant les meubles et les objets toujours placés au même endroit, j'avais presque la sensation pénible que le temps avait fait marche arrière. (PE, 9)

Le plus-que-parfait et l'imparfait employés convergent vers le « maintenant » : le sujet semble voir la maison comme dans ses souvenirs qui paraissent indissociables de l'instant présent; comme il le note, les choses restent inchangées, et donc échangeables entre les époques de sa vie ; la mention précise du temps (« quatre ans et sept mois »), anodine à la première lecture, ancre le sujet dans un univers de dates et d'horaires, dans une chronologie. Ceci est primordial pour le reste du récit qui, quoiqu'accomplissant des bonds temporels, est condamné à deux directions de mouvement : la progression et la régression.

Pour illustrer l'usure du monde par la répétition, le narrateur recourt à l'exemple du théâtre dans lequel Ruth, sa femme, joue le même rôle, condamnée par le succès de sa pièce qui compte déjà « mille cinq cents représentations » (PE, 11) : « [l]es murs mêmes de la pièce s'étaient flétris, d'être toujours touchés aux

[573] Galen Brokaw, « The "Decline of the West" and "Los Pasos perdidos" », *art. cit.,* p. 109. Ma traduction.

[574] Mircea Eliade consacre un ouvrage célèbre au le refus de l'Histoire que l'on trouve chez les peuples dits « primitifs », rencontrés précisément par le narrateur du *Partage des eaux.* Chez les « primitifs », écrit Eliade, « non seulement les rituels ont leur modèle mythique, mais n'importe quelle action humaine acquiert son efficacité dans la mesure où elle *répète* exactement une action accomplie au commencement des temps par un dieu, un héros ou un ancêtre ». Voir *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 2023, p. 35.

mêmes emplacements, et ils portaient les marques de leur longue vie commune avec le maquillage, les fleurs passées, les travestis » (PE, 10). Le théâtre, nous l'avons compris, constitue une synecdoque du monde moderne. Il n'est cependant pas exubérant, ni rempli de folie, comme le souhaitait la métaphore baroque du *teatrum mundi*. Il est devenu uniforme et répétitif, les objets du décor ayant perdu leur éclat et se fondant les uns dans les autres. Pour Ruth, le théâtre, loin d'être une fenêtre ouverte sur le grand monde du drame, représente l'Île du Diable. Ce n'est donc pas un moyen d'évasion momentanée du monde quotidien, mais une condamnation. La civilisation occidentale moderne est un théâtre dépourvu de sa fonction rituelle, un monde de masques. En revanche, la jungle, telle que décrite par le narrateur, se révèle être un lieu de dissimulation, où tout est travestissement, « stratagème, jeu d'apparences, métamorphose » (PE, 223). Cependant, elle est aussi une révélation, un dévoilement[575]. Comme l'écrit Patrick Collard, dans la ville

> [l]'espace artistique n'est plus qu'un espace envahi par la société matérialiste et technocentriste aliénant l'homme ; il n'est plus le lieu d'accomplissement d'un rite qui aide les participants à se situer dans un espace où ils se reconnaissent, à travers sa dimension et leurs aspirations et où, précisément, ils peuvent échapper à l'aliénation.[576]

Le narrateur du *Partage des eaux,* en décrivant le théâtre de Ruth, s'y voit comme dans un miroir : « ma femme se laissait porter par l'automatisme du travail prescrit, de même qu'à mon tour je me laissais porter par celui de ma profession » (PE, 12). La répétition de « se laisser porter » et un certain parallélisme syntaxique incarnent l'homogénéité de leur vie à deux. Ruth et le narrateur se rapprochent seulement le dimanche, ce jour solennel rythmant le reste de la semaine : «[n]ous arrosions le géranium oublié depuis le dimanche précédent ; nous changions un tableau de place ; nous faisions des comptes. Mais bientôt les cloches d'un carillon voisin nous rappelaient la proximité de l'heure de la claustration » (PE, 13). Les événements de la vie journalière demeurent pour le narrateur un décor vide dont la signification s'est usée au fil des années. La répétition l'aliène au monde : elle ne régénère pas, mais use le sens. Le théâtre de Ruth, cette « prison où elle aurait purgé une condamnation à vie » (*ibid.*), se présente ainsi comme une synecdoque de la ville de New York et, par extension, de l'Occident entier. Le narrateur n'y appartient pas. Étranger, pèlerin dans sa propre patrie[577], il décide de fuir ce règne du Même en quête d'un ailleurs possible. Comme l'écrit David Jiménez, « le voyage est donc [ici] l'élément qui bouscule la vie et génère de l'espoir, c'est la

[575] Patrick Collard, « La máscara, el traje y lo teatral en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas II, Vervuert, Frankfurt*, 1989, p. 507-514. p. 512.

[576] *Ibid.,* p. 508. Ma traduction.

[577] Je fais ici référence à la pièce de Lope de Vega, *El peregrino en su patria* (1604), ainsi qu'à l'ouvrage de Roberto Gonzaléz Echverarría : *Alejo Carpentier, el peregrino en su patria*, Madrid, Gredos, 2004.

promesse du bonheur qui manque au protagoniste, plongé dans une routine théâtrale, une formule mathématique dérivée à l'infini, pleine de "devoirs de mari" […] et horaires toujours les mêmes »[578].

Il n'est pas satisfait de la simple admiration des époques révolues depuis la sienne, qui lui donne un sentiment de « pèlerin frustré par la profanation des Lieux Saints, dans le monde presque sans fenêtres des Musées » (PE, 50). À l'époque moderne, il souhaite substituer un autre présent, qu'il croit être aussi proche que possible de l'éternité, figée dans les musées à l'intérieur desquels il voyage, pourtant immobile.

> J'aimais vivre parfois avec les bourgeois du Moyen âge, grands buveurs de vins aux aromates, qui se faisaient peindre à côté de la Vierge […] Une boucle en fer, une couronne barbare hérissée de pointes martelées, me transportaient ensuite dans l'Europe mérovingienne, aux profondes forêts, aux terres sans chemins […] Puis c'étaient les pierres de Mycènes, les ornements sépulcraux, les lourdes poteries d'une Grèce rude et aventurière antérieure à son classicisme, sentant le bœuf grillé, la tonte, la bouse, la sueur d'étalons en rut. Ainsi, de degré en degré, j'arrivais aux armoires emplies de grattoires […], me sentant parvenu jusqu'aux confins de l'homme, jusqu'à la limite du possible, qui pouvait avoir été, selon certains cosmographes primitifs, le bord de la terre plate, là où, penchant la tête sur le vertige sidéral de l'infini, on devait voir le ciel *en bas aussi*… [l'auteur souligne]. (PE, 50-51)

L'érudition du narrateur ouvre dans chaque objet un espace de pèlerinage vers le passé. Toute œuvre d'art est alors pourvue d'une fonction métaphorique, capable de sortir celui qui s'en « saisit » de la prison de son époque, de sa marche vers l'avant, et de le transporter, de le projeter vers l'un des ailleurs qui miroitent sur les murs des musées. Nous avons ici, dans une forme de miniature narrative jouant le rôle de prolepse, la trajectoire que le narrateur va suivre – chaque étape étant marquée par une conjonction de coordination (« puis » ; « ainsi ») – une fois dans la jungle amazonienne. Si au début il se montre actif (« [j]'aimais vivre parfois »), les phrases qui suivent passent à la forme passive (« me transportaient ») et jusqu'à une description objective (« c'étaient les pierres de Mycènes »), témoignant du fait que la projection de son esprit prend les dimensions d'une réelle présence. S'étant laissé emporter par les vagues de mémoire incarnées par les œuvres d'art, ces reliques du passé, sa subjectivité ressurgit, comme celle de Jonas après trois jours dans le ventre de la baleine, pour témoigner de son arrivée, marquée par l'anaphore (« jusqu'à »), au « bord de la terre plate », au Bout du Monde connu. Ce pèlerinage, s'étendant de l'« angoisse de voyageur déçu » jusqu'au *nec plus ultra,* est alors accompli. Les œuvres artistiques assument dans ce contexte un rôle similaire à celui des objets sacrés qui transportent le sujet : cette accumulation est accompagnée de nombreux adjectifs, qui rendent l'écriture aussi touffue que la jungle que le narrateur sera amené à traverser plus tard. Ce pèlerinage le mènera jusqu'à l'acmé qu'est le partage des eaux d'en bas avec les eaux d'en haut (comme dans la Genèse[579]), lieu d'où il pourra, comme il le prévoit, « voir le ciel *en bas aussi...* ».

[578] David Barreiro Jiménez. « La selva y la búsqueda de la felicidad » *art. cit.,* p. 5. Ma traduction.

[579] « Dieu dit : Qu'il y ait une étendue entre les eaux, et qu'elle sépare les eaux d'avec les eaux » (Gen 1, 6).

Voici, en cette aposiopèse, la fin de sa rêverie, le narrateur étant interrompu par un tableau qui n'est pas dû au hasard : le « Cronos » de Goya, qui le ramène à son époque. Revenu de l'*ailleurs* jusqu'à *ici*, il se languit de « modes de vie que l'homme avait perdu à jamais » et se demande si « les hommes d'autrefois avaient [aussi] eu la nostalgie du passé » (PE, 51). Dès le début du roman, nous comprenons donc qu'il ne réussira pas à quitter son époque, condamné à jamais au cercle vicieux des fantasmes de la modernité.

Prisonnier des horloges, il craint le cercle vicieux de la chronologie, des aiguilles revenant toujours à la même place et de la pure répétition qui, n'apportant aucune nouveauté, rend le temps homogène. Il voit ses années « s'écouler, de l'automne à Pâques, de la bise glacée à l'amollissement de l'asphalte, sans avoir le temps de les vivre […]. Il y avait de grandes lacunes de semaines et de semaines dans la chronique de ma vie ; des périodes qui ne me laissaient aucun souvenir valable […] » (PE, 16). Ce moment de réflexion, de face à face avec son temps survient lorsque le narrateur, ne voulant plus attendre l'entracte, fuit la représentation théâtrale dans laquelle joue sa femme. Il se retrouve alors seul dans leur chambre, « sans avoir sur-le-champ une tâche à remplir [et] sans devoir courir vers la rue avec la crainte d'arriver trop tard quelque part » (*ibid.*). Loin « de l'étourdissement et de la confusion », il fait enfin l'expérience de sa propre présence dans une pièce vide, « déconcerté par la possibilité de parler avec [soi- même] » (*ibid.*). Ce moment *fixe* de la solitude, lors duquel il repasse dans sa mémoire les dernières années, lui permet de se rendre compte que le faux mouvement de la vie moderne, cet affairement constant comptabilisant tous les moments, n'est qu'un piétinement sur place qui annule le temps comme durée au profit de la vitesse. Les saisons deviennent indistinctes et les frontières entre les différents événements se brouillent, le sens s'efface : la répétitivité, l'individualisme et l'anonymat dénudent sa vie de Sisyphe de souvenirs valables.

> En montant et en descendant la pente des jours, la même pierre sur l'épaule, j'étais soutenu par un élan acquis à force de paroxysmes, qui céderait tôt ou tard à une date qui figurait peut-être au calendrier de l'année en cours. Mais s'évader, dans le monde que le sort m'avait donné en partage, était aussi impossible qu'essayer de revivre, à notre époque, certaines gestes saintes ou héroïques. (PE, 17)

Sisyphe est, comme nous l'avons vu, l'une des figures mythiques auxquelles s'assimile le narrateur du *Partage des eaux.* Cependant, comme le remarque Carlos Mirailles, il est difficile de l'interpréter à travers un seul modèle, qu'il soit réel ou mythique: il ne s'agit pas seulement « de l'intellectuel insatisfait ni de l'homme en général frustré et désespérément dégradé. Et ce n'est pas seulement Ulysse, ni […] Jason, ni aucun héros mythique sauvé de la mort, du labyrinthe ou de la magicienne sorcière qui le garde prisonnier pour des raisons d'amour » [580]. Soumis au *fatum* des tragédies de la Grèce Antique, il n'a choisi ni la pierre

[580] Carlos Mirailles, « La nostalgia de los orígenes y sus modelos míticos. Sobre *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », *Estudios sobre el Humanismo Clásico. Cuadernos de la Fundación Pastor*, 1977, 22, p. 90. Ma trad.

à porter ni le monde dans lequel il lui est donné de vivre, les deux lui étant imposés « en partage » par un sort aveugle. Il imagine alors la chronologie comme une ligne droite du progrès qui, paradoxalement, s'avère être un cercle vicieux. La tâche du sujet consiste à monter et à descendre « la pente des jours ». Le gérondif (« en montant » ; « en descendant ») accentue le caractère infini du supplice auquel il est soumis, puisant sa force dans les rares paroxysmes – ces « fièvres du moment » – qui se terminent tôt ou tard par un paroxysme final, par la mort à laquelle fait allusion la mention de « la date » fatidique. Celle-ci n'est pas suivie par la régénération, comme le voudrait la conception cyclique du temps, mais demeure un vain chiffre figurant au calendrier, qui ne veut rien dire. En revanche, si l'âme diurne du sujet est vendue au Comptable, la nuit, elle entreprend des voyages dans les méandres de la ville nocturne, cette cité dans la cité dont les demeures servent à oublier le jour, comme le Venusberg et la Maison des Constellations (PE, 17). L'alcool bu dans les auberges lui fait oublier « la fuite des heures » (PE, 18). Malgré ces courtes échappatoires, aucune évasion n'est possible ; il est à noter d'ailleurs que celle-ci est comparée, dans le passage cité ci-dessus, au fait de revivre « certaines gestes saintes ou héroïques » : c'est bien ce qu'il cherche dans la jungle amazonienne, poussé par cette croyance absurde de pouvoir s'échapper du temps linéaire, devenu un supplice répété et infini, et d'entrer dans le temps circulaire où chaque geste serait verticalement signifiant.

Le narrateur dit être prisonnier d'un milieu sans issue, exaspéré de ne pouvoir rien changer dans « [s]a vie, toujours soumise à la volonté d'autrui, qui [lui] laisse à peine la liberté, tous les matins, de choisir la viande ou les céréales qu'[il] préfère pour [s]on petit déjeuneur » (PE, 25). Il exècre la modernité, qu'il mythifie par la même occasion en ayant recours aux majuscules: « l'ère de l'Homme-Guêpe, de l'Homme-Néant, où les âmes ne se [vendent] pas au Diable, mais au Comptable ou au Garde-Chiourme » (PE, 17). Tandis que la vie de chrétien est un pèlerinage entre la terre de l'exil et le paradis céleste, la modernité réduit l'homme à la productivité dépourvue de sens autre que la rentabilité, les nouveaux rituels, reposant sur le temps libre consacré au divertissement et à la consommation, n'ayant pas la valeur transformatrice des rituels collectifs[581]. Afin de « se trouver un destin », le narrateur est donc obligé de fuir, quitter le cercle vicieux de la vie à New York. « Je suis vide! Vide! Vide !... » (PE, 33), s'écrie-t-il face au Conservateur. Alors que celui-ci lui offre la mission de partir à la recherche des instruments primitifs, le narrateur se confesse à lui.

> De même que le pécheur déballe au confessionnal le sac noir de ses iniquités et de ses concupiscences, poussé par une sorte d'euphorie de l'auto-médisance qui va jusqu'au désir de l'exécration, je décris à

[581] « C'est qu'à la différence de nos ancêtres, nous avons tendance à considérer exclusivement nos vies d'après le cours horizontal du temps séculier. Là encore, je ne dis pas que les gens ne croient pas, disons, à l'éternité divine. C'est le cas de beaucoup. Seulement, l'enchâssement du temps séculier dans des temps supérieurs ne représente plus aujourd'hui pour la majorité d'entre nous une expérience commune, "naïve", quelque chose qui pourrait faire l'objet d'une croyance ou d'une incrédulité, simplement parce que le fait serait là, évident, comme ce fut le cas au XIVe siècle pour les pèlerins en route vers Compostelle ou Canterbury », écrit Charles Taylor, *Le temps séculier*, *op. cit.*, p. 113.

> mon maître, avec les couleurs les plus sales, les plus laides et les plus noires, l'inutilité de ma vie, son étourdissement pendant le jour, son inconscience pendant la nuit. Mes phrases, qu'on dirait prononcées par un autre, par un juge que j'aurais porté en moi sans le savoir et qui se serait servi de mes propres moyens physiques pour s'exprimer, m'accablent tellement que je suis atterré, en m'entendant, de voir combien il est difficile de redevenir l'homme quand on a cessé de l'être. Entre le Moi présent et le Moi que j'eusse voulu être un jour se creusait dans les ténèbres le fossé des années perdues. On aurait dit à présent que c'était moi qui me taisais et que c'était le juge qui continuait à parler par ma bouche. Nous vivions ensemble dans un seul corps, lui et moi, soutenus par une architecture secrète qui était déjà, dans notre vie, dans notre chair, présence de notre mort. (PE, 33)

Le narrateur se montre impuissant : c'est l'*autre,* c'est-à-dire le juge, figure allégorique de droiture morale, qui s'exprime à travers lui. La scène a un aspect tout à fait théâtral. Le « Moi » qui aurait pu être demeure dissimulé sous le masque du « Moi » présent. Ces deux hommes qui se débattent dans sa vie et dans son corps sont comparés au Libertin et au Sermoneur, « personnages principaux de toute allégorie édifiante, de toute moralité exemplaire » (PE, 34). Le premier incarne les dangers de la liberté excessive – c'est celui qui, rêvant des utopies et des pays inconnus, pousse le narrateur vers la forêt vierge –, alors que le second représente l'équilibre et la rigueur morale, en commentant et en intellectualisant à travers les références savantes et mythiques le parcours de ce premier. Or, si le désir de se libérer du joug de la modernité plonge le sujet dans l'illusion de pouvoir vivre en dehors du temps chronologique, c'est précisément l'intellectualisation surabondante de son expérience qui l'empêche d'accéder à l'*aiôn*: il oppose ainsi sans cesse le temps *autre*, idéalisé et se trouvant dans un *ailleurs*, au temps homogène au sein duquel il vit.

La conversation avec le Conservateur lui ouvre de nouveaux horizons. Lorsqu'ils écoutent un disque sur lequel est enregistré le gazouillement d'un oiseau reproduit par un instrument en terre cuite, « avec lequel les Indiens les plus primitifs du continent imitent le chant d'un oiseau avant d'aller à la chasse » (PE, 29), une quête possible se dessine devant les yeux du narrateur. Après sa confession au Conservateur, il est présenté par celui-ci, à son grand étonnement, « comme le collecteur tout indiqué des pièces qui manquaient à la galerie d'instruments des aborigènes d'Amériques, encore incomplète, bien qu'elle fût unique au monde par son abondance documentaire » (PE, 34). Il s'enfuit cependant sans accepter l'offre. Mouche, son amante, lorsqu'elle entend la nouvelle, « s'embarqu[e] dans les grands lieux communs du désir d'évasion, l'appel de l'inconnu, les rencontres fortuites, sur un ton qui fa[it] penser aux haleurs cloués nus et aux incroyables Florides du "Bateau Ivre" » (PE, 45). Quoique conscient des clichés de l'imaginaire de la grande aventure qu'elle lui présente, le narrateur finit par partir. En quittant le cadre de sa vie new-yorkaise, il croit se désaliéner, mais reste pourtant confiné dans l'imaginaire occidental : il continue à intellectualiser l'ailleurs qu'est l'Amazonie, présenté comme solution aux maux de la modernité à la fois exécrée et mythifiée.

5.1.2 La nostalgie de l'Autre Côté

De passage en Amérique Latine, le narrateur s'étonne que la conversation des artistes locaux « roul[e] sur un seul et unique sujet : Paris. [Il observe] […] que ces jeunes gens interrog[ent] [s]on amie comme les chrétiens du moyen âge pouvaient interroger le pèlerin de retour des Lieux Saints » (PE, 96). C'est donc à l'image d'un sanctuaire que les habitants de Los Altos imaginent l'espace parisien.

> La culture, affirm[e] le peintre noir, n'[est] pas dans la forêt vierge. […] Et il évoqu[e] mentalement la ville dont la topographie intellectuelle [est] présente à l'esprit de ses camarades, très portés de leur propre aveu à rêver tout éveillés devant une Carte Taride où les stations de métro [sont] encadrées d'épais cercles bleus : Solférino, Oberkampf, Corvisart, Mouton-Duvernet. Entre ces cercles, sur le dessin des rues, coupant à plusieurs reprises la claire artère de la Seine, les lignes du métro sembl[ent] entrelacées comme les mailles d'un filet. Les jeunes Rois Mages y tomber[ont] bientôt, guidés par l'étoile qui brill[e] sur la grande crèche de Saint-Germain-des-Prés. Selon la couleur des jours, on leur parler[a] du désir d'évasion, des avantages du suicide, de la nécessité de souffleter des cadavres ou de tirer sur le premier venu. (PE, 98)

Au-delà de la binarité entre la Nature et la Culture dessinée par le peintre noir, la « topographie intellectuelle » de la Ville – Carpentier utilisant les majuscules pour donner aux noms une dimension mythique – est évoquée mentalement : la Carte Taride représente donc un lieu fantasmé qui enchante, qui ensorcèle. En effet, les formes sinueuses des rues et des lignes de métro sont les « mailles d'un filet » qui attrapent les voyageurs. C'est, en quelque sorte, une image négative de saint Jacques « pêchant » les fidèles dans la Voie lactée. De même, l'étoile ne guide pas vers l'origine et, par là même, vers la régénération; attirant les allégoriques Rois Mages et les faisant tomber dans le piège qu'est Paris, elle symbolise la tentation et le leurre, exprimés par l'impersonnel « on ». C'est ainsi que le narrateur, prenant du recul par rapport à sa propre jeunesse, voit « l'éblouissement facile des hommes de [s]a génération, poussés par certaines théories dans les mêmes labyrinthes intellectuels, pour se faire dévorer par les mêmes Minotaures » (PE, 98-99). La forme dont il est question n'est donc pas un *labyrinthe* qui permet de se retrouver, mais un *dédale*, espace d'errance et de perdition pour les voyageurs et les intellectuels qui tombent dans les lieux fantasmés – situés toujours *ailleurs, de l'autre côté* – telles des mouches dans une toile d'araignée.

Le narrateur rêve lui-même de l'Europe, terre de ses ancêtres et berceau des grands récits du Moyen Âge. Un peu plus tard, lorsqu'il écoute la Neuvième Symphonie[582], il se laisse également emporter par la nostalgie de l'Europe grandiose, dont lui parlait souvent son père et qui est véhiculée par la célèbre composition de Beethoven ; la réminiscence de son séjour européen n'est pourtant qu'un récit de déception. Les mouvements de la composition musicale correspondent ici aux étapes de son voyage à travers les souvenirs.

[582] Ce chiffre, fatidique tant pour Ludwig van Beethoven (et d'autres compositeurs) que pour le narrateur lui-même, coïncide d'ailleurs avec le numéro du chapitre.

La narration est déclenchée par « une quinte de cors » (PE, 114), entendue dans une émission radiophonique (signifiant renvoyant le narrateur vers le signifié qu'est son père), qui est également celle qui l'a « fait fuir d'une salle de concerts il n'y avait pas si longtemps » (*ibid.*). Le narrateur est fasciné par cette « lointaine exécution » (*ibid.*) dont les sonorités, étrangères à Los Altos où il se trouve à ce moment-là, « ne sont pas de notes, mais d'échos trouvés » (*ibid.*) en lui-même. Il décrit avec minutie la musique, en employant un lexique évoquant des sentiments forts et des déchirements intérieurs : « frémissent de triolets », « l'angoisse », « un besoin impérieux de fuite », « force […] déchaînée » (PE, 115). Les souvenirs se greffent alors à la composition de Beethoven : « [s]i longtemps après avoir voulu ignorer son existence, l'ode musicale me revenait avec la masse des souvenirs que j'essayais vainement d'écarter du crescendo commencé à présent, hésitant encore et comme incertain de sa route » (*ibid.*). La symphonie se divise en différents mouvements que suivent les souvenirs du narrateur : tout d'abord, elle est centrée sur le père, lui montrant les « ancêtres de son noble instrument » (*ibid.*), le cor ; ceci est une préfiguration de sa propre quête d'instruments primitifs. Son jeu est décrit à l'aide de verbes au présent ; le même temps est employé pour expliquer la naissance du narrateur « de ce côté-ci de l'Océan » (PE, 116). Le présent se divise ensuite en plusieurs époques du passé, narrées à l'aide du passé simple et de l'imparfait, qui servent néanmoins à décrire le temps de l'énonciation, comme dans « j'entendais à présent » (PE, 117). Ces fils temporels sont noués par la Neuvième Symphonie qui revient constamment au cours du neuvième chapitre. Elle est objet de nostalgie, associé à son père qui, lui-même, « par la nostalgie des ensembles symphoniques […] prenait une baguette dans l'armoire, ouvrait la partition de la Neuvième Symphonie et se mettait à diriger des orchestres imaginaires » (PE, 117). Après avoir quitté l'Europe pour les Antilles, lieu de naissance du narrateur, il quitta, à la suite de la mort de sa femme, cette ville « chaude et bruyante » (PE, 118) pour déménager en Amérique du Nord où, lors des veillées bibliques,

> [l]a méditation de l'Ecclésiaste et des Psaumes s'associait dans son esprit à des nostalgies imprévues. C'est alors qu'il commença à me parler des ouvriers qui, dans son pays, écoutaient la Neuvième Symphonie. Son échec sur ce continent se traduisait de plus en plus par la nostalgie d'une Europe contemplée dans ses réussites, ses apothéoses, ses festivals. Ce qu'on appelait le Nouveau Monde n'était plus guère pour moi qu'un hémisphère sans histoire, étranger aux grandes traditions méditerranéennes […]. (*ibid.*)

L'Europe, telle que véhiculée par la Neuvième Symphonie, représente pour le père le berceau de l'Histoire et de la Culture, s'opposant ainsi aux Antilles, lieu de naissance du narrateur, ainsi qu'au reste du « Nouveau Monde ». Cependant, que ce soit d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique, la vie demeure imparfaite. Cela amène à rêver des ailleurs lointains, de l'Au-delà qui permettrait de « sauver » le sujet, mais qui s'avère toujours décevant. Malgré l'image de l'Europe que son père édifiait devant ses yeux – continent du respect « pour la vie sacrée de l'homme », des grandes universités, ainsi que des révolutions scientifiques et artistiques dont le progrès monumental était véhiculé par la Neuvième Symphonie (PE, 119) – le narrateur,

après avoir évoqué une rapide « *adoration des façades* » (PE, 120), avoue avoir été déçu de voir les monuments « des anciennes apothéoses » remplacés par « un énorme gâchis de sapin, planches d'un jour, et d'emblèmes en carton doré » (*ibid*.). Il est en effet parti en Europe pour « tâcher de connaître [s]es origines, […], convaincu que c'était sans retour » (*ibid.*). Il a cependant été emporté, comme beaucoup d'autres personnages de Carpentier, par la marche impitoyable de l'Histoire. Dans un style anecdotique, érudit et très imagé, à travers une accumulation de tableaux à l'imparfait, il décrit « la dispersion des rites, […] l'irrespect du verbe » (PE, 121) accompagnant la montée des nationalismes avant la Seconde Guerre mondiale. Il emploie soit la périphrase pour exprimer son étonnement et sa douleur, soit des métaphores érudites, jouant aussi le rôle d'antonomases : « [l]à où je cherchais le sourire d'Érasme, le Discours de la Méthode, l'esprit humaniste, l'aspiration faustienne et l'âme apollinienne, je tombais sur l'autodafé, le tribunal de quelque Saint-Office, le procès politique, ordalies d'un genre nouveau » (PE, 122). La phrase, rythmée par le parallélisme syntaxique, exprime sa désillusion envers ce radicalisme.

> L'époque me lassait toujours plus. Il était terrible de penser qu'aucune évasion n'était possible, hors l'imaginaire, dans ce monde sans cachette, à la nature maîtrisée depuis des siècles, où la synchronisation presque totale des vies avait centré les luttes autour de deux ou trois problèmes palpitants. Les discours s'étaient substitués aux mythes, les consignes aux dogmes. (*ibid.*)

Le narrateur dénonce la modernisation de la société qui a mené aux horreurs de la Seconde Guerre mondiale, qu'il a plus tard retracés dans ce qu'il appelle « les routes de l'Apocalypse » (PE, 126). Les grandes révolutions se sont transformées en systèmes politiques figeant le continent entier. L'Europe est décrite comme étant immobile, ses philosophies devenues dogmatiques, son passé érigé en un monument. Ce passage décrit le Vieux Continent comme l'inverse de celui dont rêvait le narrateur depuis l'Amérique du Nord. Or, la trajectoire de l'Occident entier le mène vers sa chute – vers la « faillite de l'homme Occidental » (PE, 127) – dont les signes avant-coureurs sont « la synchronisation presque totale des vies » et « la nature maîtrisée depuis des siècles », autrement dit la modernité qui a rendu possible l'existence des camps de concentration[583] pour lesquels le narrateur utilise la périphrase du « Domaine de l'Effroi ». La Neuvième Symphonie se trouve alors fragmentée : « [m]ais ces thèmes semblent brisés, lacérés, réduits en lambeaux, jetés dans une sorte de chaos qui est gestation d'avenir, chaque fois qu'ils prétendent s'élever, s'affirmer, redevenir ce qu'ils ont été » (PE, 126). Le rythme ternaire de la phrase qui amplifie les deux adjectifs opposés (« brisés » ; « s'élever ») par les synonymes contextuels (« lacérés », « réduits en lambeaux » ; « s'affirmer », « redevenir ce qu'ils ont été ») accentue la désillusion qui « perce » la bulle de l'idéalisme du narrateur par le truchement de la répétition. Écoutant une fois de plus la Neuvième Symphonie, « cause

[583] Zygmunt Bauman explore les conséquences des Lumières telles que vécues au XX^e^ siècle dans *Modernity and Holocaust,* Ithaca (New York), Cornell University Press, 1989.

de [s]on voyage » (PE, 129) et nœud de ce chapitre tissé de souvenirs, il avoue qu'elle n'est certes pas là où son père l'avait prévue. La tolérance humaniste qu'elle proclamait est déchue. Ainsi, elle l'ennuie « avec ses promesses non tenues, ses ambitions messianiques […] » (PE, 130), ce qui le pousse à couper l'audition, à revenir à l'instant présent, à la matérialité du monde, signifiée par un fruit tombé dans la nuit, la froideur du concombre, l'odeur d'herbes sèches, l'oie qui dégaine sa tête (PE, 131).

Nous revenons alors en Amérique Latine, celle qui, selon la dialectique d'Oswald Springer, incarne un renouveau culturel et s'oppose à l'Occident en déclin. Le Grand Temps Présent recherché par le narrateur au cours de son voyage et au départ imaginé comme le temps *autre,* se trouve préfiguré par le seul souvenir provoqué par la Neuvième Symphonie qui se rapporte à sa mère, ainsi qu'à une petite fille – Maria del Carmen – avec laquelle le narrateur jouait, enfant. C'est également le seul souvenir raconté *au présent :* « [e]lle se glisse par une brèche de la haie de cactus, se couche près de moi, dans la corbeille à linge en forme de barque où nous voyageons. […] Comme elle s'ennuie de rester là, sans bouger, je l'apaise en lui disant que nous sommes en mer […] » (PE, 124-125). Ce souvenir revient au moment où le narrateur remonte une rivière en recherchant un passage secret dans la broussaille de la jungle. « Le giron arrondi de la barque me rappelait la corbeille qui dans mon enfance avait fait l'office de barque véritable au cours de prodigieux voyages » (PE, 187). La polysémie du « giron » évoque la maternité et le milieu familial. Dans la jungle, il tombe sur « un objet en terre durci au soleil » (PE, 246) qu'il identifie comme une représentation de « la Mère, base de toute religion. Le principe femelle et génésique, que l'on trouve dans le prologue secret de toute théogonie » (*ibid.)* : retrouvé parmi les hamacs d'un village, il ne renvoie pas seulement à l'enfance du narrateur, mais à celle de l'humanité entière.

5.2 Suivre les pas perdus

Le narrateur du *Partage des eaux* se donne pour but de rebrousser le *chronos* jusqu'à l'*aiôn*, en suivant « les pas perdus » (esp. *los pasos perdidos*) – titre original du roman –, effacés par la modernité qui se définit par la rupture avec le passé et se projette uniquement dans les événements à venir. En Amazonie, il ne peut s'empêcher de comparer sa recherche, nécessairement frustrée, avec celles d'un Eldorado perdu. L'accomplissement de sa quête se trouve donc sans cesse différé, car l'origine, cette source vers laquelle méandre la narration, s'avère inatteignable et contraint le narrateur à l'éternel retour.

La jungle, lue tel un livre selon les codes de l'imaginaire occidental, s'avère imprégnée par la topographie de Compostelle. La mémoire véhiculée par les récits fondateurs, tels que l'Odyssée ou la Chanson de Roland, s'entremêle avec les croyances locales. « Je me demandais si le rôle de ces pays ne serait pas de rendre possible, pour la première fois, certaines symbioses de culture » (PE, 161), écrit le narrateur. Pour rendre

une telle symbiose possible, Compostelle a suivi le processus de *déterritorialisation*, d'arrachement à son contexte européen, puis de *reterritorialisation* en Amazonie où ses éléments se sont réorganisés en un nouveau territoire. Il ne s'agit pas d'imitation ou de ressemblance, mais d'un *devenir-Compostelle* de la jungle qui transforme aussi ce Chemin. Ainsi saint Jacques, lors de la Fête-Dieu dans un village qui porte son nom, gagne une dimension véritablement syncrétique, comparable aux divinités autochtones.

Dans ce contexte, les hôtels et les auberges, en tant que nœuds du parcours pèlerin, sont des espaces du renversement carnavalesque où le vrai s'entremêle avec le faux, le sacré avec le profane, le corporel avec le spirituel. Pablo Berechenko les identifie dans *Le partage des eaux*, en tant que « lieux narratifs symboliques, lieux complexes par le mélange des temps, des événements et des référents culturels qu'ils accumulent »[584]. L'hôtel où séjourne le narrateur lors de la première étape de son périple « représente une forme de modernité, mais légèrement décalée et obsolète, annonçant le voyage vers des temps anciens »[585]. Une taverne locale est un autre *nœud narratif* qui annonce et, plus tard, rappelle le voyage ; le présent y est noué avec le passé et l'avenir. C'est également là que les légendes du Vieux Continent, incarnées par les prostituées de Compostelle, font irruption dans le territoire amazonien. En effet, la mémoire collective, déterritorialisée de l'Europe et reterritorialisée dans la forêt dite « vierge », est rendue vivante et partagée notamment dans les auberges, véritables lieux de transition qui incarnent la condensation spatio-temporelle du récit.

5.2.1 Entre ici et là-bas

La narration de Carpentier est parsemée d'intertextes bibliques, musicaux et littéraires, de la même manière que les miracles et les légendes jalonnent le Chemin de Compostelle. Lors de son parcours, le narrateur rencontre en effet « deux jongleurs à mine noire chant[ant] des dizains qui parlaient de Charlemagne, de Roland, de l'évêque Turpin, de la félonie de Ganelon, et de l'épée qui à Roncevaux avait taillé en pièces les Maures » (PE, 159). Si quelque chose l'émerveille lors de ce voyage, c'est de découvrir

> […] qu'il rest[e] encore de par le monde d'immenses territoires dont les habitants rest[ent] étrangers aux fièvres du moment et qu'ici, bien que de très nombreuses personnes se content[ent] d'un toit en feuilles, d'une jarre, d'une marmite, d'un hamac et d'une guitare, il se perpétu[e] chez elles cependant un certain animisme, une conscience de très vieilles traditions, un vivant souvenir de certains mythes qui rév[èlent] en somme la présence d'une culture plus honnête et plus valable, probablement, que celle […] laissée « là-bas ». Il [est] plus intéressant pour un peuple de conserver le souvenir de *La Chanson de Roland* que d'avoir de l'eau chaude à domicile. (PE, 166-167)

[584] Pablo Berchenko, « La fonction narrative des lieux des auberges et d'autres lieux d'étapes dans *Los Pasos Perdidos* d'Alejo Carpentier », Cahiers d'études romanes, 17, 2007, p. 225.

[585] *Ibid.*, p. 221.

Les récits chevaleresques de Charlemagne, qui ont façonné le Chemin de Compostelle, sont effectivement mieux préservés par la tradition orale des hameaux de la jungle que par la société moderne, dominée par les désirs matériels et les « fièvres du moment ». La culture découverte par le narrateur dans sa traversée de la jungle, conçoit la littérature, *y compris orale*, comme un véhicule de l'histoire et un moyen de transmission spirituelle : le souvenir y est vivant, car entretenu par la répétition. Comme le remarque Hans-Georg Gadamer, « [l]'existence de la littérature n'est pas la persistance morte d'un être aliéné qui serait livré à l'expérience vécue purement instantanée d'une époque ultérieure. La littérature est plutôt une fonction de *transmission spirituelle* ; c'est pourquoi elle introduit dans tout présent son histoire cachée »[586]. Le Chemin de Compostelle joue le même rôle dans les romans d'Alejo Carpentier, qui l'emploie pour signifier le Moyen Âge européen sous-tendant le territoire parcouru par ses personnages. Ainsi, les récits qui composent ce pèlerinage, entendues en Europe par Juan dans *Le chemin de Saint-Jacques*, parsèment également la jungle amazonienne dans *Le partage des eaux.* Dans les deux textes est reproduite presque à l'identique l'histoire de la Harpie Américaine. Le protagoniste, errant à travers la foire de Burgos, s'arrête « devant les aveugles assis sur un banc, qui achèvent de chanter la prodigieuse l'histoire de la Harpie américaine »[587]. Celle-ci est répétée ensuite par son double, l'Indien, qui parle d'un « monstre horrifiant, [mort] à Constantinople, rageant et rugissant »[588]. La même légende ressurgit dans *Le partage des eaux*, cette fois-ci de l'autre côté de l'océan : « [p]endant deux siècles, [conte le narrateur], les aveugles du Chemin de Saint-Jacques avaient chanté les exploits d'une Harpie Américaine exhibée à Constantinople où elle était morte en écumant de rage et en rugissant… » (PE, 194). Les légendes rapportées par l'Espagnol revenu des Indes sont répétées de la même manière : « [e]nveloppés dans leurs manteaux, les muletiers parl[ent] d'arbres qui saign[ent] lorsqu'on leur donn[e] le Vendredi Saint un coup de hache ; et aussi de cactus qui naiss[ent] du ventre des guêpes tuées par la fumée d'un certain bois des monts » (PE, 100). La jungle amazonienne, dans le réalisme magique de Carpentier, est une terre où le narrateur peut en effet, tels les pèlerins sur les chemins de Compostelle, « retrouver un temps où tout était grand, marqué d'héroïcité »[589] : si les miracles sont encore possibles, c'est *ailleurs,* dans le temps *autre* du pèlerinage. Ces histoires convergent, comme les pèlerins eux-mêmes, dans les auberges, lieux pluriels car composés d'une mosaïque spatio-temporelle, où le surnaturel côtoie le naturel, le profane le sacré, et où le merveilleux se confond avec le réel.

[586] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode,* Paris, Seuil, 1976, p. 97. Je souligne.

[587] Alejo Carpentier, « Le chemin de Saint-Jacques », *Guerre du temps et autres nouvelles*, Paris, 1989, p. 68.

[588] *Ibid.*, p. 69.

[589] Alphonse Dupront (dir.), *La quête du sacré, op. cit.*, p. 228.

C'est grâce aux lieux de rituel, *verticalement signifiants*, aux récits qui circulent dans les auberges et aux prodiges qui jalonnent les sentiers qu'est préservé le souvenir du pèlerinage, semblable à une carte que l'on peut emporter partout, à l'instar de cette édition bilingue de l'Odyssée, « recouverte de moleskine noire, sur les pages de laquelle l'humidité a laissé des taches vertes » (PE, 208) que l'on garde toujours avec soi.

Les lieux, chez Carpentier, sont des pré-textes à des analepses et à des prolepses narratives. L'avancée géographique du narrateur le projette dans son enfance : en quittant l'Amérique du Nord, sa terre d'exil, il retrouve sa langue maternelle, « rouillée dans [s]on esprit par le manque d'usage, abandonnée tel un outil inefficace » (PE, 57). Elle l'amène à ses origines, c'est-à-dire à la Méditerranée, croisement des cultures et berceau de la civilisation occidentale[590]. Une fois descendu dans les rues, il est « ému de retrouver le parfum qu'exhalait la peau d'une fillette » (PE, 58-59) avec laquelle il jouait enfant. Le passé est ainsi rappelé à la vie par le présent du voyage, ce qui annonce le sens allégorique de son itinéraire. L'hôtel de la capitale, tout comme la taverne de Puerto Anunciación, est un lieu de passage, de transition vers un ailleurs, marquant la première étape de la remontée du temps. Or il est également un lieu d'enfermement où le narrateur erre « de la rampe au mur, avec des tâtonnements d'aveugle dans l'obscurité » (PE, 79).

> Quand je me vis sur des marches plus étroites, sur une espèce de faux marbre jaune, je compris que j'avais dépassé le quatrième [étage], après avoir beaucoup marché, mais je n'avais pas plus idée de l'endroit où était mon amie. Je suivais mon chemin cependant, en sueur, obstiné, avec une ténacité que n'arrivaient pas à distraire ceux qui s'écartaient ironiquement pour me laisser passer. Je parcourais d'interminables couloirs sur un tapis rouge, tel un sentier, devant des portes numérotées, que je comptais au passage comme si cela eût fait partie d'un travail imposé. Tout à coup une forme connue me fit m'arrêter, hésitant, pris de l'étrange sensation que je n'avais pas voyagé, que j'étais toujours « là-bas », dans l'un de mes déplacements quotidiens, dans quelque maison sans style, demeure de l'impersonnel (PE, 79-80).

Perdu dans les corridors, il suit « [s]on chemin, […] obstiné ». Si la comparaison à un « aveugle dans l'obscurité » définit son parcours en tant qu'errance, c'est parce que le chemin suivi ne peut aucunement relever de progrès : il tourne en rond, perdu dans les couloirs interminables qui se multiplient et bifurquent, tels les sentiers d'un dédale. En effet, il ne s'est pas vraiment déplacé, ce dont il se rend compte en comparant son parcours aux déplacements quotidiens « là-bas », c'est-à-dire New York. L'hôtel est donc une spatialisation du *chronos* au même titre que l'est la ville : un espace d'aliénation qui paraît sans issue.

> L'idée de ne m'être pas déplacé fit passer sur mon corps la raideur du visage. Ramené à un monde de ruches, je me sentis opprimé, comprimé, entre ces murs parallèles, où les balais abandonnés par les domestiques ressemblaient à des outils laissés par des bagnards en fuite. C'était comme si j'avais à accomplir une condamnation atroce, à passer toute une éternité parmi des chiffres, parmi les tables d'un

[590] Carlos Miralles, « La nostalgia de los orígenes y sus modelos míticos. Sobre *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », *Estudios sobre el Humanismo Clásico. Cuadernos de la Fundación Pastor*, no. 22, 1977, p. 82.

> grand calendrier encastrées dans les murs, labyrinthique chronologie qui pouvait être celle de ma vie, éternellement obsédée par l'heure, passée dans une hâte qui ne servait qu'à me ramener tous les matins au point de départ de la veille (PE, 80-81).

Le narrateur est soumis au supplice de la répétition : les couloirs, les meubles et les chiffres se reproduisent comme s'il s'agissait d'un jeu rejoué à l'infini et dépourvu de sens. Il emploie le lexique de l'enfermement (« opprimé, comprimé ») et du supplice (« bagnards en fuite » ; « condamnation atroce »). L'éternité n'est ici ni un espace-temps figé, ni l'éternel retour, mais le cercle vicieux des sédentaires : la circularité du Mythe étant déformée, réduite à la course des aiguilles, le narrateur, obsédé par la fuite des heures, cherche à fuir lui-même la « labyrinthique chronologie » incarnée par la ville et, en miniature, par l'hôtel, ce « lieu-parenthèse » où circulent des individus anonymes et semblables, où règnent le provisoire et l'éphémère. Une fois que le conflit éclaté à la capitale latino-américaine se calme, il finit par s'en évader avec Mouche.

Ils poursuivent alors leur voyage jusqu'à Los Altos où, contrairement à la capitale, « rien ne figur[e] sur les cartes postales, n'[est] recommandé dans les guides » (PE, 89). Nous quittons alors la modernité, et nous nous enfonçons dans le passé où la vie se déroulait avant tout dans les villages. Cela fait rêver le narrateur. Comme il le remarque, « en ce coin provincial où chaque angle de rue, chaque porte cloutée répondaient à un mode de vie particulier, je trouvais un charme qu'avaient perdu, dans les villes-musées, les pierres trop touchées et trop photographiées » (*ibid.)*. Cela est souligné dès l'incipit du roman : la répétition, ainsi que la reproduction – deux phénomènes propres au « monde des ruches » (PE, 80) – réduisent ou effacent complètement *l'aura* de l'objet. C'est à cette étape du voyage que, comme le note Berchenko, « les valeurs de la périphérie et du centre sont […] inversées »[591], la jungle devenant dans la sensibilité du narrateur le centre dont il veut se rapprocher et qui est incarné par Santa Monica de los Venados. Le mouvement centrifuge devient alors centripète, l'Amérique Latine remplaçant l'Occident. Ce territoire n'est pas « vierge », mais syncrétique, car entremêlant les croyances locales aux légendes médiévales. Lorsque le narrateur voit des figures noires faisant irruption « sur la vaste étendue embrasée de la Vallée des Flammes » (PE, 136), il leur donne « des noms de diables » (PE, 137) dansant autour des flammes. Arrivant à une auberge, il note que la salle à manger « [est] remplie d'hommes qui cri[ent] en parlant, enveloppés comme d'une brume par la fumée des grillades. […] Tous [boivent] sans retenue, en empoignant les bouteilles par le goulot » (*ibid.)*. C'est un lieu de brassage d'histoires, de communion entre le religieux et le populaire.

> Il se produisait un coup de théâtre : amenées par je ne sais quel véhicule, étaient apparues des femmes en costumes de bal […]. J'appris alors qu'on fêtait le lendemain le patron de la ville et que ces femmes étaient des prostituées qui voyageaient ainsi toute l'année d'un endroit à un autre, de foire en procession, de mine en pèlerinage, pour tirer parti des jours où les hommes étaient plus généreux. Elles suivaient

[591] Pablo Berchenko, « La fonction narrative des lieux dans *Los pasos perdidos* », *art. cit*., p. 223.

> ainsi l'itinéraire des clochers, faisaient l'amour à la Saint-Christophe ou à la Sainte-Lucie, le jour des Morts ou des Saint Innocents, sur les bords des chemins, près des murs des cimetières, sur les berges des grands fleuves ou dans les chambres étroites, avec une cuvette par terre, qu'elles louaient dans l'arrière-boutique des tavernes. […] Moi je pensais que ces prostituées errantes, qui venaient au-devant de nous, s'introduisant dans notre époque, étaient cousines des ribaudes du Moyen Âge, qui allaient de Brême à Hambourg, d'Anvers à Gand, au moment des foires, pour soulager de leurs humeurs mauvais maîtres et apprentis, tout en demandant en passant la paix de leur conscience à quelque pèlerin de Compostelle, dont elles obtenaient de baiser la coquille apportée de si loin. (PE, 138-139)

Ces prostituées mènent un mode de vie que l'on pourrait qualifier de nomade. Leur apparition à la porte de l'auberge relève d'un renversement carnavalesque. Elle équivaut à l'irruption d'un *temps autre*, celui du Moyen Âge, qui pénètre, selon l'analogie établie par le narrateur, dans la forêt vierge. Vêtues en costumes de bal, elles interrompent le cours de la vie quotidienne par un véritable « coup de théâtre », en annonçant par là même le temps de la fête qui, du moins jusqu'à la fin du Moyen Âge, à travers l'excès et le joyeux gaspillage, n'abolissait pas l'ordre du monde mais le régénérait, en le renversant l'espace d'un court instant[592]. L'auberge dans ce contexte est un « portail » vers un espace-temps *autre*: Santiago de los Aguinaldos, dont saint Jacques est le patron, pourrait aussi bien être Brême, Hambourg, Anvers ou Gand.

Carpentier présente les auberges et les tavernes comme des lieux carnavalesques. Dans *Le chemin de Saint-Jacques,* à la fin du chapitre IV ainsi qu'au début du chapitre XI – la nouvelle ayant une structure cyclique –, Juan donne à baiser les coquilles qui commencent à se découdre de sa pèlerine à une fille avec laquelle il passe la nuit ; « [l]es nombreux nuages qui planent sur la ville cachent, cette nuit-là, le chemin de Saint-Jacques »[593]. Le pèlerinage de Juan se transforme ainsi en une aventure picaresque, définie non par l'ascèse et la pénitence, mais par les plaisirs corporels contre lesquels le pape Calixte II met les pèlerins en garde[594].

---

[592] « Pendant le déroulement de la fête, le temps se renverse et se renouvelle, meurt et revit, la fête est un temps de métamorphose du temps », écrit Jean-Jacques Wunenberger dans *La fête, le jeu et le sacré, op. cit.,* p. 75.

[593] *Ibid.*, p. 73.

[594] *Livre de saint Jacques,* Livre I, ch. XVII, dans Bernard Gicquel, *La légende de Compostelle, op. cit.,* p. 364-365. Il s'agit du sermon *Veneranda dies*, dont le passage en question va comme suit : « À quoi bon, chers frères, partir en pèlerinage si ce n'est dans les formes ? Pour se rendre légitimement au sanctuaire de saint Jacques, il faut commencer par pardonner à ceux qui ont été injustes envers vous, éliminer toutes les préoccupations dont autrui ou votre propre conscience vous accusent, recevoir l'autorisation de ses prêtres ou de ses employés ou de son conjoint, rendre si on le peut ce que l'on détient injustement, transformer autant qu'on le peut les dissensions en harmonies, recevoir l'absolution de tous, mettre de l'ordre dans sa maison, prévoir ce qui doit être donné sur le conseil des proches et des prêtres et les aumônes à distribuer en cas de décès, attribuer, une fois parti, aux pèlerins nécessiteux les choses nécessaires au corps et à l'âme, ou donner autant qu'on le peut à ses frères, sans dire de mots inutiles, mais en parlant des modèles des saints, éviter l'ivresse, le conflit et le désir, entendre sinon journellement du moins tous les dimanches et jours de fêtes la sainte messe, prier sans relâche, supporter avec patience tous les désagréments et, après son retour, s'abstenir des choses indues et demeurer jusqu'à la fin dans de bonnes œuvres afin de pouvoir chanter avec le Psalmiste : « Tes prescriptions sont le sujet de mes chants, dans le lieu de mon pèlerinage (Ps 118, 54) ».

Dans *Le partage des eaux,* les auberges fonctionnent en tant que nœuds spatio-temporels du récit. C'est dans une taverne de Puerto Anunciación que le narrateur rencontre « le Grec en train de boire énormément en compagnie d'un petit homme aux sourcils emmêlés » (PE, 169-170), ce dernier se nommant l'Adelantado, personnage clé pour les événements à venir, le seul à connaître un « certain passage entre deux troncs, passage unique sur un espace de cinquante lieues, qui mèn[e] à un perron étroit de pierres plates par où l'on [peut] descendre jusqu'au vaste mystère baroque des enchevêtrements telluriques » (PE, 170). La forêt vierge, explique le Grec, est un vaste *livre* que seul l'Adelantado sait déchiffrer. Elle recouvre

> [d]'immenses territoires, renferm[e] des montagnes, des abîmes, des trésors, des peuples errants, des vestiges de civilisations disparues ; elle form[e] cependant un seul monde compact, qui nourri[t] sa faune et ses hommes, mod[èle] ses propres nuages, mont[e] ses météores, élabor[e] ses pluies : nation cachée, carte à déchiffrer, vaste pays végétal avec très peu de portes. (*ibid.*)

L'Adelantado mentionne au narrateur les hameaux, situés à trois journées de route par le fleuve, où il pourrait possiblement trouver les objets musicaux recherchés. Dans le bar est mentionné un « herborisateur curieux appelé Montsalvatje » (PE, 172) ; y apparaît également fray Pedro de Henestrosa, annonçant la mort du père de Rosario, cette dernière étant celle que le narrateur appellera plus tard « sa femme »: voilà que sont énoncés toutes les étapes de la quête du narrateur, tous les personnages qui l'accompagnent et tous les événements se retrouvant dans la même taverne. Ce n'est pas un hasard si celle-ci porte « un nom comiquement absurde : *Les Souvenirs de l'Avenir* » (PE, 173) car, par une prolepse, elle annonce les souvenirs de Santa Monica de los Venados, où *le passé*, *vécu comme le présent*, constitue, aux yeux du narrateur, *le seul avenir valable*. L'enseigne fleurie de la taverne lui sert d'indice à son retour dans la jungle (PE, 370). Il se la remémore lorsqu'il est de retour à New York, « sauvé » de la jungle par sa femme, Ruth.

> J'évoque en cet instant, et cela me soulage, le souvenir de la taverne de Puerto Anunciación où la forêt vierge est venue à moi dans la personne de l'Adelantado. Je retrouve la saveur du fort alcool à goût de noisette, avec son citron et son sel, et il me semble que derrière mon front se dessinent les lettres ornées d'ombres en trompe-l'œil et de guirlandes, qui composaient le nom de l'endroit : Les Souvenirs de l'Avenir. Je suis ici, ce soir, de passage, me souvenant de l'avenir du vaste pays des Utopies permises, des possibles Icaries. Car mon voyage a mêlé dans mon esprit toutes les notions de passé, de présent et de futur. Ce qui sera passé avant que l'homme ait pu le vivre sans le contempler ne peut pas être le présent ; cette froide géométrie sans style, où tout se fatigue et vieillit quelques heures après être né, ne peut pas être le présent. Je ne crois plus qu'au présent de ce qui est intact ; à l'avenir de ce que l'on crée face aux luminaires de la « Genèse ». (PE, 340-341)

Les indices géographiques employés par Carpentier sont avant tout symboliques. Le village de Puerto Anunciación est, en ce sens, le seuil entre la civilisation et la forêt vierge qu'annonçait l'Adelantado au cours du premier voyage du narrateur. À son retour, la taverne joue le rôle d'analepse vers le passé vécu, irrécupérable. Elle est un *seuil* entre un monde et un autre, entre la passé et l'avenir, comme le suggère déjà

son nom. Les déterminants spatiotemporels (« ici, ce soir ») renvoient à New York où le narrateur dit être « de passage », ignorant qu'il était également pèlerin, donc étranger, à Santa Monica de los Venados.

5.2.2 Le labyrinthe végétal

Alors que la modernité est décrite comme un monde de masques et de répétition stérile, la jungle émerge comme la Terre Promise, un refuge prometteur. La quête d'instruments primitifs n'est qu'un prétexte à l'évasion, alimentée par la conviction inébranlable que l'on peut non seulement remonter le *chronos* jusqu'à l'*aiôn*, mais aussi restaurer l'unité perdue entre le mot et le son, symbolisée par le *logos*, qui réside au cœur du labyrinthe amazonien. La traversée de la jungle, qui se fait « aux mesures de la Genèse » (PE, 244), ramène le narrateur « au commencement de la nuit des âges, pour pénétrer dans un monde qui fai[t] reculer les limites de la vie humaine au point le plus ténébreux de cette nuit » (*ibid.*). L'*aiôn* est ici imaginé comme un temps *autre*, une forme de plénitude s'opposant à la chronologie homogène de la modernité. Le narrateur est donc poussé par l'hybris prométhéen : incapable d'embrasser l'éternel retour, il tente d'atteindre cet « au-delà » par une quête linéaire, espérant qu'elle le mène jusqu'aux commencements du temps.

> La masse des eaux vient de se rassembler, la sécheresse est apparue, l'herbe verte a poussé et pour la première fois on essaye les luminaires qui présideront au jour et à la nuit. Nous sommes dans le monde de la Genèse, à la fin du Quatrième Jour de la Création. Si nous reculions un peu plus, nous parviendrions à l'époque où a commencé la terrible solitude du Créateur, la tristesse sidérale des temps sans encens et sans louanges, lorsque la terre était vide et en désordre et que les ténèbres recouvraient la face de l'Abîme. (PE, 250).

Dans cette narration que l'on pourrait qualifier, d'après Genette, de simultanée[595], le passé récent indique le peu de temps (« vient de ») qui s'est écoulé entre le Quatrième Jour de la Création et l'énonciation du narrateur, dont la voix tente de se fondre avec celle qui narre les évènements de la Genèse ; le présent de ce que Benveniste appellerait *la non-personne*[596] (« on essaye ») est employé dans la même phrase et tout de suite suivi du futur simple (« qui présideront »), marquant l'éternité des actions accomplies « au moment présent ». L'affirmation qui suit confirme les attentes du lecteur : le temps a en effet été rebroussé dans ce pèlerinage vertigineux. Ce n'est pourtant pas la fin, comme l'indique l'emploi du conditionnel : le désir prométhéen du narrateur le pousse encore plus loin, jusqu'au non-temps d'avant la création du monde.

« Nous marchons depuis deux jours sur l'armature de la planète, oublieux de l'Histoire et même des obscures migrations des ères sans chroniques » (PE, 249), écrit-il lors de sa traversée de la jungle. Lorsqu'il

[595] Gérard Genette, *Figures*, III, *op. cit.,* p. 221.

[596] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, « Les relations de personne dans le verbe », Paris, Gallimard, 1966, p. 225–230.

découvre les ruines de la « ville de titans », sa fuite est déjà bien avancée ; il a non seulement traversé les époques de l'Occident, mais croit même avoir quitté le *chronos*. La recherche d'instruments primitifs se transforme ainsi en un désir de renouer avec l'*illud tempus,* à savoir le temps des origines, compris également comme l'*aiôn.* Or, le narrateur ne veut pas seulement abolir l'Histoire comme le font, *périodiquement*, les peuples de l'Amazonie en répétant un geste archétypal qui, comme le note Mircea Eliade, « suspend la durée, abolit le temps profane et participe du temps mythique »[597] ; son erreur consiste à croire que ce temps circulaire se situe non pas *au-dessus*, relié verticalement par le rituel au quotidien, mais *avant* l'Histoire, et qu'il serait possible d'atteindre *effectivement* l'Au-delà. Ceci l'assujettit au *même* et l'oblige à imaginer l'éternité comme un temps *autre*, et non comme le Grand Temps Présent. Il tente de remonter le fleuve du *chronos* jusqu'à l'âge d'or inatteignable, jusqu'à « la terre mouvante de l'El Dorado » (PE, 192) qui enflamme l'imaginaire de tous les voyageurs. Le voyage vers le Nouveau Monde portait à l'Âge des découvertes en effet le même sens que le pèlerinage vers la Jérusalem céleste[598]. Or ce qui marque le début de l'époque moderne est précisément cette inscription du paradis perdu, ou plutôt de la Terre Promise, dans la géographie du monde, perçue dès lors non comme un habitat, mais comme une ressource.

> […] [L]'homme aime parler de Trésors. […] Et soudain apparaît, éloigné, argenté de lune, le mirage de l'El Dorado. Fray Perdo sourit avec malice. […] Donc, argumente Montsalvatje, il y a un massif central qui nous est inconnu, un laboratoire d'alchimie tellurique, dans l'immense échelonnement de montagnes aux formes étranges, toutes pavoisées de cascades, qui recouvrent cette zone – la moins explorée de la planète – sur le seuil de laquelle nous nous trouvons. (PE, 191-192)

Le discours de Montsalvatje est incorporé dans la narration ; son simple énoncé a le pouvoir de faire apparaître « l'El Dorado », rendant le fantasme tangible. Le conteur dessine un paysage merveilleux et utopique, s'inscrivant dans l'imaginaire des quêtes ésotériques : la présence des cascades, des montagnes aux formes étranges et avant tout de « l'alchimie tellurique » fait croire à ceux qui l'écoutent qu'ils se trouvent sur une terre mythique, hors du temps et intouchée par l'homme. Le narrateur évoque cependant ceux qui « s'étaient brûlés à la flamme du mythe » et comprend que ses compagnons ne sont « que des chercheurs d'El Dorado, comme les premiers hommes partis à l'appel magique de son nom » (PE, 196). Cependant, ne fait-il pas également partie de ceux qui se laissent « envelopper par le merveilleux, désireux de plus grands prodiges » (PE, 194) ? De même que les lieux peuvent être imprégnés de récits légendaires, ces derniers peuvent faire apparaître « éloigné, argenté de lune, le mirage d'El Dorado » (PE, 192).

---

[597] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour, op. cit.*, p. 51.

[598] Je pense aux « Pères pèlerins » (expression apparue au XIX^e^ siècle), qui sont partis à bord de *Mayflower* depuis l'Angleterre pour s'établir dans le Massachusetts ; ils sont considérés, selon la tradition, comme les premiers « Américains ». Voir John G. Turner, *They Knew They Were Pilgrims*, New Haven, Yale University Press, 2020.

> Là-bas, derrière les arbres gigantesques, se dressaient des masses de rochers noirs, énormes, massives, aux flancs verticaux, comme élevées au fil à plomb, présence réelle de monuments fabuleux. Ma mémoire devait évoquer le monde de Bosch, les Babels imaginaires des peintres du fantastique, des illustrateurs les plus hallucinés de tentations de saints, pour trouver quelque chose de semblable à ce que je contemplais. […] Ce que j'avais devant moi était une ville de titans, aux constructions multipliées et espacées, des mausolées qui disparaissaient dans les nuages […] Et au-delà, sur un fond de cirrus, se dessinait la Capitale des Formes : une incroyable cathédrale gothique, d'un mille de hauteur […] (PE, 231)

Le narrateur lit le paysage tel un tableau dans un musée, essayant d'y trouver les traces d'un âge d'or perdu dans les abysses de l'Histoire. Les rochers noirs sont en effet des « monuments fabuleux », semblables à des cathédrales[599]. Incapable de les exprimer dans son langage, il est obligé d'utiliser l'approximation (« comme ») et de puiser dans l'imaginaire des mondes mythiques dont il se nourrissait à travers l'art. Le paysage contemplé est ainsi forgé par l'esprit, *inventé* pour susciter une sensation du sublime, de l'émerveillement et de la terreur. Les formes de cette ville de titans, qui pourrait être l'Uruk mythique de Gilgamesh, disparaissent dans les nuages ; elles ne sont pas dénoncées comme une « dilatation de la verticale » (PE, 19) dont sont accusés les buildings modernes ayant perdu « le sens des styles » (*ibid.*). Ici, au contraire, ce que le narrateur nomme, en employant les majuscules, la « Capitale des Formes », est une formation rocheuse ressemblant à une cathédrale gothique « d'un mille de hauteur ». La majesté de la Nature inspire le sens du mystère qui le dépasse. S'il rêve de quitter l'Histoire et d'entrer dans l'espace-temps du Mythe, celui-ci demeure associé à l'imaginaire occidental : il ne découvre rien, mais *retrouve* en Amazonie ce qu'il connaissait déjà et ce qu'il croyait avoir perdu. Par conséquent, la modernité qui, fuyant vers l'avant et remâchant néanmoins le passé, rend impossible toute tentative de s'extraire de ses rouages. Le mirage de l'Eldorado, paraissant atteignable, remplace le désir de l'Au-delà. Or *la vraie* éternité n'est ni la Terre Promise ni l'unité originelle, mais ce qui transforme le sujet, c'est-à-dire des rituels et des rencontres.

C'est seulement au bout de son parcours, une fois traversés les paysages mythifiés de la forêt vierge et les légendes de l'Eldorado, que le narrateur se met véritablement *en marche*. Ceci arrive, paradoxalement, lorsqu'il *s'arrête* à Santa Monica de los Venados, où il rencontre une femme métisse nommée Rosario. Lorsqu'il la voit pour la première fois, il remarque qu'elle est « habillée hors d'époque, hors du temps, [son style] tenant à la fois de la boîte à couture romantique et du coffret de prestidigitateur » (PE, 112). Lui, habitant de New York condamné à vivre à jamais dans le cadre temporel de son époque, trouve en elle tout ce qu'il désire. Pourtant, les comparaisons qu'il emploie pour décrire son apparence relèvent de son imaginaire et ne parviennent pas à saisir l'être de cette femme qui reste un mystère insondable. Non

[599] À la fin du XIX^e^ siècle, la Nature était souvent décrite à l'image d'une cathédrale. Par analogie, les œuvres littéraires elles-mêmes, comme celles de Proust, Hugo et Huysmans, sont construites à l'image de ces monuments sacrés. À propos de ce topos, voir Joëlle Prungnaud, « Chapitre VI. La cathédrale miroir de la nature », *Figures littéraires de la cathédrale 1880-1918*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2008.

seulement elle vit dans la forêt vierge, mais elle l'incarne : elle parle « des herbes comme d'êtres toujours à l'affût dans un proche royaume ; royaume mystérieux que gardaient d'inquiétantes dignitaires. Par sa bouche les plantes parl[ent], proclam[ent] leurs pouvoirs » (PE, 113). Rosario représente pour le narrateur la possibilité d'échapper à la décadence urbaine et de vivre dans un espace-temps *autre*, précisément parce qu'elle incarne la vie végétale qui, associée étroitement à la féminité, se développe en dehors de toute chronologie ou de toute téléologie[600]. Dans son article, Fernando Varela compare la végétation au style baroque, en arguant que les deux n'ont pas de début, de fin ou de présent clairement délimités, mais qu'ils sont par excellence hétérogènes, multiples[601]. J'irai même plus loin en disant que Rosario n'est ni une clé ni un but, mais que sa présence imprègne entièrement le roman, celui-ci cherchant à incarner la forêt vierge et donc, par conséquent, à rejouer le Grand Temps Présent. En d'autres mots, la femme métisse incarne la jungle que le narrateur essaie d'imiter par son écriture, en rapprochant ainsi l'exubérance baroque du caractère touffue de l'Amazonie. Rosario est tout le contraire de Mouche, « terriblement étrangère » (PE, 143) à la jungle à l'intérieur de laquelle elle n'est qu'une touriste. La femme métisse semble « d'instant en instant plus authentique, plus vraie, plus exactement encadrée dans [le] paysage » (*ibid*.) auquel l'unit son corps même. Elle n'est jamais ni loin ni près « de quelque endroit prestigieux », car son *axis mundi* est la jungle rhizomique, qui n'a aucun centre ni frontière, à l'exception de son corps. Pour elle, « le centre du monde se trouve là où le soleil, à midi, l'éclaire verticalement » (PE, 242). Le narrateur ne cesse d'être admiratif de « […] cette façon de vivre dans le présent, sans rien posséder, sans traîner le passé à sa remorque, sans penser au lendemain » (PE, 243). Rosario est en effet à l'extrême opposé de la chronologie et du théâtre des répétitions auxquelles il est condamné. La description qu'il en fait n'est-elle pas pourtant une simple idéalisation de l'exotique et de l'inconnu qui ne lui sert que de miroir? Il avoue qu'ils sont séparés par leurs cultures et leurs croyances respectives : les mœurs de Rosario, ses superstitions et ses principes, ainsi que les livres que lui-même avait lus (PE, 144). Elle – autant la forêt que la femme – demeure tout au long de la narration un fantasme, car le narrateur, malgré quelques tentatives, ne réussit pas à se faire *autre* et à quitter l'imaginaire occidental, restant condamné au cercle vicieux de ses désirs et de ses frustrations.

> Aujourd'hui, pour la première fois, Rosario m'a appelé par mon nom, en le répétant beaucoup, comme si les syllabes avaient besoin d'être à nouveau modelées ; et mon nom, dans sa bouche, a pris un son si singulier, si inattendu, que je me sens envoûté par le mot que je connais le plus, qu'il me paraît aussi neuf que s'il venait d'être créé. (PE, 211)

[600] Fernando Varela, « Vegetal Life and the Baroque in Alejo Carpentier's *The Lost Steps* », *art. cit.*, p. 926.

[601] *Ibid.*, p. 918 et p. 923. Ces adjectifs font naturellement penser au rhizome. Or, comme nous l'avons vu au chapitre précédant, les sections de celui-ci, comme le village de Santa Monica de los Venados, peuvent revêtir des formes arborescentes, que sont les dédales et les labyrinthes, ces derniers menant le sujet jusqu'au Grand Temps Présent.

Rosario fait participer le narrateur au Grand Temps Présent de la Genèse, fertile et *éternellement nouveau*, façonné par la cyclicité du retour à l'action archétypale qui, en forme de spirale, est un passé actualisé par le présent et contenant en lui le germe de l'avenir. S'ouvre alors une possibilité de « salut » : le narrateur croit pouvoir non seulement séjourner dans cet *ailleurs* en tant que pèlerin, donc étranger, mais l'habiter.

> « L'or, dit l'Adelantado, est pour ceux qui retournent là-bas ». Et ce « là-bas » prend dans sa bouche un ton de mépris, comme si les occupations et activités des gens de « là-bas » étaient celles d'êtres inférieurs. Il est évident que la nature qui nous entoure est implacable et terrible, malgré sa beauté. Mais ceux qui vivent en son sein la considèrent moins mauvaise, plus supportable, que les terreurs, les effrois, les froides cruautés, les menaces toujours renouvelées, du monde de « là-bas ». Ici les fléaux, les souffrances possibles, les périls naturels, sont acceptés d'avance : ils font partie d'un Ordre qui a ses rigueurs. La Création n'est pas drôle et tout le monde l'admet par instinct, acceptant le rôle assigné à chacun dans cette vaste tragédie. Mais c'est une tragédie fidèle aux unités de temps, d'action et de lieu, où la mort elle-même agit sous l'action de mandataires connus, dont les vêtements de poison, d'écaille, de feu, de miasmes, s'accompagnent de la foudre et du tonnerre brandis encore aux jours de colère par les dieux qui résident depuis le plus longtemps parmi nous. (PE, 261)

Au début de son voyage, l'adverbe « là-bas » décrivait le territoire dans lequel s'aventurait le narrateur. Cet « ailleurs » est ensuite devenu la modernité qu'il n'a pas réussi à fuir et qu'il critique alors de loin, comme s'il pouvait, à la manière des *Lettres persanes* ou des *Lettres d'une péruvienne,* emprunter la perspective des autochtones de l'Amérique Latine pour commenter sa propre culture. Il partage l'avis de l'Adelantado, la locution conjonctive « comme si » ne servant qu'en tant qu'euphémisme atténuant le propos. Les terreurs et les menaces associées à « là-bas » semblent moins insupportables depuis la dureté impitoyable de la vie « ici », car celle laissée derrière reste figée dans l'illusion d'un progrès ininterrompu, alors que la jungle est une terre *ferme*, un monde *réel.* Les deux réalités sont décrites à l'aide d'une métaphore théâtrale : or, tandis que la première est une pièce « à succès » rejouée continuellement jusqu'à ce qu'elle se vide de sens, la seconde est une tragédie « fidèle aux unités de temps, d'action et de lieu ». L'une est un jeu réduit à son caractère purement ludique, l'autre est un rituel. L'Ordre, lorsqu'il est écrit avec une majuscule, acquiert une dimension transcendantale. Il embrasse les périls et les fléaux, ceux-ci faisant partie intégrante du cycle de vie et de mort qui englobe non seulement l'existence individuelle, mais aussi celle de la communauté : les habitants de Santa Monica de los Venados vivent dans une circularité qu'ils partagent avec les dieux.

Lors de son avancée, le narrateur apprend que les pétroglyphes qu'il contemplait dans une vallée perdue, ces traces du temps d'avant le temps, « avaient été tracés à une époque de crue gigantesque, quand le fleuve avait enflé ses eaux jusque-là, par un homme qui avait sauvé un couple de chaque espèce d'animaux dans un grand canot » (PE, 262). Il pense alors au Déluge et « aux Noés de tant de religions » (*ibid.*), croyant se trouver en dehors de l'Histoire, dans le Mythe. Fray Pedro le mène vers « une sorte de cratère aux abords obstrués dans le fond duquel poussent des herbes effrayantes » (PE, 274). Ils se trouvent à ce moment-là à un *axis mundi*, à savoir à « l'endroit jusqu'où l'Arche [de Noé] parvint et où elle s'échoua dans un choc

sourd, lorsque les eaux commencèrent à se retirer et que le rat fut revenu avec un épi de maïs entre les pattes » (*ibid.*). On peut y voir, sur les rochers, des dessins mystérieux de quelque civilisation oubliée ; la végétation, qui « semble appartenir à la flore sous-marine » (*ibid.*), témoigne d'un passé mythique.

> Et tout cela, dans le fond, se mêle, s'enchevêtre, se noue, dans un vaste mouvement de possession, d'accouplement, d'inceste, à la fois monstrueux et orgiastique, qui est la suprême confusion des formes. « Voici les plantes qui ont fui l'homme au début, me dit le moine. Les plantes rebelles, qui ont refusé de lui servir de nourriture, qui traversèrent des fleuves, gravirent des cordillères, sautèrent par-dessus les déserts, pendant des millénaires, pour se cacher ici, dans les dernières vallées de la Préhistoire » (PE, 275).

L'enchaînement de synonymes accentue l'enfermement, le rétrécissement, la condensation de l'espace de la jungle par le moyen de l'orgie végétale, désordre d'une nature d'avant la civilisation : cette vision ne peut être que celle de l'homme occidental de culture chrétienne, comme l'est Fray Pedro, qui *invente* ce paysage pour le lire par la suite comme s'il s'agissait d'un livre. Le roman de Carpentier repose en effet sur les dichotomies à valeur morale qui opposent, entre autres, la jungle à la ville et le *chronos* à l'*aiôn*, comme s'il s'agissait d'un véritable conflit entre le Bien et le Mal. Dans le passage cité plus haut, le narrateur voit, comme l'écrit Jimenéz, « […] un monde fermé, un univers de pièges, un *labyrinthe végétal*, une prison et une intrigue, un enfer vert. Mais [c'est] aussi l'espace […] d'un rêve perdu, d'Arcadie, du Jardin d'Éden, ce Paradis vierge de la Genèse, lieu pour obtenir (ou retrouver) un état de bonheur essentiel et primitif »[602]. Pour parvenir jusqu'au cœur de la jungle, jusqu'au centre de cette spirale, le narrateur est invité à suivre diverses traces inscrites sur « les vestiges d'une architecture créée dans un but ignoré » (PE, 186).

> L'entrée est secrète, ou, en d'autres termes, seuls les initiés peuvent la trouver ; il y a un signe gravé sur un arbre qui l'indique à ceux qui en connaissent la signification. […] C'est l'accès à l'inconnu, aux origines. *Au labyrinthe, en fin de compte*. […] Le point culminant des grandes épopées est [précisément] lorsque le héros descend aux enfers, dans le monde souterrain dont le labyrinthe est le symbole. Or ici, il ne peut y avoir aucun recours à un symbole forgé par la main de l'homme. C'est [bien] ce qui précède l'homme, [incarné par] la jungle, qui lui explique et lui rappelle continuellement ses limites ; ce qui l'isole aussi définitivement et le confronte à lui-même.[603]

Au cœur du labyrinthe, à Santa Monica de los Venados, le temps est structuré par des rituels qui, de manière cyclique, permettent au sujet d'entrer en relation avec le sacré compris comme irruption de verticalité. De même, le narrateur de Carpentier est amené à revenir sans cesse dans la jungle, cherchant à ouvrir « la porte du labyrinthe » (PE, 354), celle du retour au temps circulaire, à échapper à l'Hydre, à prendre à nouveau le

[602] David Barreiro Jiménez, « "La selva y la búsqueda de la felicidad" », *art. cit.*, p. 1. Je souligne.

[603] Carlos Mirailles, « La nostalgia de los orígenes y sus modeles míticos », *art. cit.*, p. 84. Ma traduction. Je souligne.

vaisseau Argo et à retrouver la chevelure de Bérénice (PE, 355). Or, ce n'est qu'un autre cercle vicieux : l'évasion de la décadence urbaine, donc de la linéarité, s'avère impossible, *si ce n'est dans l'écriture.*

5.3 Le Grand Temps Présent

La circularité que le narrateur du *Partage des eaux* découvre à Santa Monica de los Venados est une forme de répétition qui n'efface pas le sens, mais le rend fécond et *éternellement nouveau*. Cette irruption du temps mythique dans son parcours linéaire marque une ouverture à l'esprit nomade : la quête de l'Au-delà qui se trouverait hors de toute époque est ainsi relayée par une éternité vécue par le moyen du rituel. Au cœur de la jungle, le narrateur quitte l'homogénéité de la modernité et s'ouvre à une vie rythmée par une alternance du temps quotidien et du temps de la fête. Comme l'écrit Byung-Chul Han, ce dernier est « un *temps debout*. Il ne passe pas, il ne s'écoule pas. Il permet ainsi de s'attarder. Le temps, comme succession de moments éphémères et fugitifs, est aboli. Il n'y a pas de but vers lequel on pourrait marcher. C'est précisément la *marche vers quelque chose* qui fait passer le temps. Le fait d'*entrer* dans la fête abolit le trépas »[604].

Se définissant jusqu'alors comme « un maniaque mesureur du temps, attentif au métronome par vocation et au chronographe par métier » (PE, 149), le narrateur cesse de penser à l'heure. La jungle est un territoire sur lequel « [l]e rail et la route » (*ibid.*) n'ont pas d'emprise. C'est l'espace lisse du nomade, où les hâtes et les « agitations humaines » sont remplacées par « un temps immuable » (*ibid.*) incarné par la verticalité des rivières et des fleuves – dont l'océan est le grenier et la source, c'est-à-dire l'alpha et l'oméga – sur lesquels l'on voyage contre (vers le haut) ou avec le courant (vers le bas). La jungle soumet l'homme à son propre rythme, à savoir « au Code des Pluies » (*ibid.*). Ici, la montre s'arrête et l'heure ne compte plus, le métronome et le chronographe ne présentant aucune utilité. Abandonnant la mesure artificielle, le narrateur établit un lien entre « la hauteur du soleil et la faim ou le sommeil » (*ibid.*). À Santa Monica de los Venados, tant qu'il reste « éveillé », il est libre de porter ses pas où il veut : disposer de son temps lui apparaît « de la plus grande importance » (PE, 356). À l'occasion du passage entre la conception du temps comme progrès linéaire et celle qui le conçoit comme un éternel retour, il change aussi sa vision de l'activité artistique qui, considérée jadis selon sa dimension purement esthétique[605], gagne la fonction d'un rituel. En effet, c'est au cœur de la jungle que, comme par un coup de baguette magique, il peut enfin composer, essayant de traduire en musique l'union du mot et du son : ceci jusqu'à ce qu'il manque de papier et d'encre.

---

[604] Byung-Chul Han, *La disparition des rituels*, *op. cit.*, p. 56. L'auteur souligne.

[605] C'est ainsi que Schiller voyait le jeu qui, à travers l'éducation esthétique, pouvait garantir à l'homme de parvenir à l'authenticité et à l'essence de son être. À ce sujet, voir par exemple Laurence Roux, *Le concept de jeu comme moyen d'appréhension de la réalité dans l'art actuel*, thèse de master, UQÀM, 2008, p. 13-20.

5.3.1 Du théâtre au rituel

Mettant ses pas dans les pas des colons et des missionnaires, le narrateur tombe sur des reliques des saints au sens propre du terme, comme celle, horrifiante, « de la langue d'un évêque conservée dans de l'alcool en souvenir de son éloquence » (PE, 83). Il est néanmoins lancé dans une quête de reliques bien différentes, non religieuses, mais musicales, dont il s'approche, une fois retrouvées, avec la piété d'un pèlerin.

> Là par terre, près d'une sorte de fourneau, il y avait les instruments musicaux que l'on m'avait demandé de réunir au commencement du mois. Avec l'émotion du pèlerin qui obtient la relique pour laquelle il a parcouru à pied vingt pays étrangers, je mis la main sur le cylindre ornementé au feu, à poignée en forme de croix, qui signalait le passage du bâton de rythme au tambour le plus primitif. » (PE, 234)

Comme il l'écrit lui-même dans son journal, « [s]a mission [est] terminée » (PE, 235). En effet, les instruments trouvés prouvent *l'évolution* de la musique, qui l'avait amené, tel un chevalier errant dans une géographie symbolique, à traverser l'espace des époques révolues pour arriver à ce Graal. Peu après cette découverte, il remarque un « vacarme inhabituel » (*ibid*.) qui vient perturber le calme de la vie : Fray Pedro s'apprête à célébrer la Sainte Messe, au grand émoi des villageois. Le narrateur regarde avec « une surprise croissante le Calice et l'Hostie prendre place sur la Pierre d'Autel ; le Purificatoire se déplier sur le Calice, et le Corporal prendre place entre les deux luminaires rituels. Tout cela [lui] sembl[e], en un tel lieu, à la fois *absurde et saisissant* [je souligne] » (PE, 236). La messe ne relève pas des croyances des peuples indigènes, mais a été apportée par les missionnaires (Fray Pedro d'ailleurs demande au narrateur de donner un bon exemple et de se montrer pieux, et non indifférent aux préparatifs). L'aspect ostentatoire de ce rituel apparaît comme inutile et culturellement incompatible. La messe surgit néanmoins en tant qu'événement saisissant et verticalement signifiant : c'est une irruption du temps *autre* dans le quotidien.

> Il se fit un long silence. Puis : « *In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti. Amen*. » Je sentis ma gorge douloureusement sèche. Ces mots immuables, séculaires, revêtaient une solennité prodigieuse au milieu de la forêt vierge, comme s'ils avaient surgi du tréfond de la chrétienté primitive, des confréries de son début ; et ils retrouvaient sous ces arbres éternels une fonction héroïque antérieure aux hymnes entonnés dans les nefs des cathédrales triomphantes, antérieures aux clochers dressés dans la lueur du jour. *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*… C'étaient des troncs, les colonnes qui donnaient de l'ombre ici. Sur nos têtes pesaient des frondaisons lourdes de dangers. (PE, 237)

Les paroles qui surgissent du cœur du silence sont celles d'une Présence réelle et éternelle. L'Église catholique enseigne en effet que le sacrifice eucharistique, lors duquel est *rejouée* la Passion du Christ – non au sens ludique, mais au sens d'une anamnèse qui actualise et permet de revivre l'Évènement –, rend la présence de Dieu tangible sous la forme du pain et du vin. Il ne s'agit nullement d'un théâtre, mais d'un

véritable rituel où la distinction entre les acteurs et l'audience n'a pas lieu : tout le monde y participe[606]. Le narrateur cherche dans sa description de la Passion, un syncrétisme des cultures à travers l'entrechoquement d'une célébration religieuse occidentale et le cadre (« le milieu de la forêt vierge ») dans lequel celle-ci se déroule. Le catholicisme est ici *déterritorialisé*, dissocié de l'espace européen qu'il avait façonné depuis le Moyen Âge, se libérant ainsi des structures ecclésiales dont il dépendait et qui ne sont pas encore ancrées dans le Nouveau Monde. Il est par la suite *reterritorialisé*, c'est-à-dire redéfini dans un cadre culturel et géographique différent, dans lequel il gagne le sens de *l'éternel retour* de l'Événement *crucial* qu'est le sacrifice du Christ. Si ceci correspond tout à fait aux dogmes catholiques, leur encadrement par la vision circulaire du temps qu'est celle des peuples indigènes de l'Amazonie – et non celle, occidentale, du progrès de l'Histoire vers un avenir salvateur qui est pourtant *toujours déjà accompli* –, rend cette célébration à la fois familière et *autre*. Le narrateur n'a pas recours au topos de la cathédrale dans la Nature : la Sainte Messe à laquelle il participe est *antérieure* à celles récitées entre les murs des sanctuaires gothiques. La prière, immuable et séculaire, surgit « du tréfonds de la chrétienté primitive » ; c'est un retour à une « authenticité » des origines. Toute la scène est auréolée de sublime dans lequel s'entremêlent la beauté et la terreur.

> Le temps a reculé de quatre siècles. Voici une messe de Découvreurs, nouvellement débarqués sur des rives innommées, qui plantent les signes de leur migration solaire vers l'Ouest, au grand étonnement des Hommes du Maïs. […] *Miserere nostri Domine, miserere nostri : Fiat misericordia,* psalmodie l'aumônier de l'Expédition avec un accent qui arrête le temps. Nous sommes peut-être en l'an 1540. Nos vaisseaux ont été malmenés par la tempête et le moine nous conte à présent, selon les termes de la Sainte Écriture, comment il se fit sur la mer un si grand mouvement que le bateau était submergé par les ondes ; or Il dormait et s'approchant ses disciples le réveillèrent, disant : « Seigneur, sauve-nous car nous périssons » ; et Il leur répond : « Pourquoi craignez-vous, hommes de peu de foi ? » Alors, se levant, Il morigéna les vents et la mer, et il survint un grand calme. Nous sommes peut-être en l'an 1540, mais ce n'est pas certain. Les années diminuent, se diluent, s'estompent, en un recul vertigineux. Nous ne sommes pas encore arrivés au XVIème siècle. Nous vivons à une époque bien antérieure. Nous sommes au Moyen Age. (PE, 237-238)

La Messe, composée de liturgie de la Parole et de l'Eucharistie – reprise éternelle de l'acte fondateur de Jésus ayant lieu pendant la Pâque juive –, rend le salut présent et éternel, en tant qu'il est au-delà du temps *et* traverse les siècles. Elle est un *pèlerinage immobile* s'étendant entre la mémoire (du sacrifice) et l'attente (de la révélation). Cela permet au narrateur d'effectuer un saut temporel et de vivre, lors de ce rituel collectif, dans une époque qui n'est pas la sienne. Les majuscules employées (« Découvreurs » ; « Hommes du Maïs » ; « l'Expédition ») rendent la célébration encore plus solennelle, les événements historiques gagnant la dimension du Mythe, qui est celui du « dévoilement » du plan divin à travers les époques. La colonisation « des rives innommées » du Nouveau Monde est une « migration solaire vers l'Ouest », soit un prolongement du Chemin de Compostelle. Les paroles du prêtre, prononcées en latin comme cela était de

[606] Victor Turner, *From Ritual to Theatre*, *op. cit.*, p. 112.

coutume à l'époque de la Messe tridentine, alternent avec le voyage que revit le narrateur et ritualisent sa description. « Nous sommes peut-être en l'an 1540 », répète-t-il. Le récit de la traversée de l'Océan par les vaisseaux de l'Expédition est narré au présent sur le modèle du passage de l'Évangile selon saint Marc (Mc 4, 35-41) dans lequel Jésus sauve les disciples d'une tempête. Ainsi le présent se confond avec le passé et l'avenir. La Sainte Écriture imprègne le récit du voyage maritime, le faisant participer au présent éternel (lat. *nunc stans*) de la Parole de Dieu, ce Verbe qui traverse les âges emportant le moment vécu par le narrateur. Ce dernier, bien qu'immobile, se déplace, comme le souligne cette gradation descendante : « [l]es années diminuent, se diluent, s'estompent ». Ce voyage temporel est renforcé par l'énumération qui suit :

> [m]édiévaux sont les jeux de diables, les défilés de tarasques, les danses de Pairs de France, les romances de Charlemagne, qui se conservent si fidèlement dans tant de villes récemment traversées. Et je me rends compte à présent de cette étonnante vérité : depuis le soir de la Fête-Dieu à Santiago de los Aguinaldos, je vis dans un moyen âge primitif. (PE, 238-239)

Afin de justifier sa conviction de s'être réellement déplacé dans le temps, le narrateur évoque un enchaînement d'éléments culturels caractéristiques du Moyen Âge européen, en entrevoyant « la stupéfiante possibilité de voyage dans le temps, comme d'autres voyagent dans l'espace » (PE, 240). Ce qui est caractéristique de l'Eucharistie est appliqué ici au moment vécu par le narrateur qui, par le moyen de ce rituel alternant les paroles « immuables et séculaires » avec l'Histoire telle qu'articulée au Mythe, rend le passé présent de façon tangible. À l'instar de la Sainte Messe, ce moment est une Présence réelle et éternelle, une anamnèse et une communion. La célébration religieuse est en quelque sorte sécularisée, devenant *un acte de configuration temporelle*. Si elle prend fin – *« Ite missa est, Benedicamus Domino, Deo Gratias* » (*ibid.*) –, les chiffres de la chronologie continuent à diminuer dans « une fuite désordonnée », passant « des siècles à trois chiffres aux siècles à unités » (*ibid.*). Ainsi la narration du *Partage des eaux*, dans son ensemble, relève d'un rituel dont la description de la messe au milieu de la forêt vierge est une miniature: le parcours horizontal du narrateur, qui essaie de fuir le cercle vicieux du *chronos*, s'entrecroise à plusieurs reprises avec une circularité *autre*, caractéristique du mythe et semblable à une spirale qui, centrifuge, le mène jusqu'au au moment *kaïrotique* de la découverte de Santa Monica de los Venados.

Une fois qu'il atteint le *cœur* de la jungle, il travaille sur une composition qui exprimerait l'union entre le son et le mot, dont il a été témoin lors d'un rituel funéraire : c'est à ce moment-là, baptisé la Naissance de la Musique, et non lorsqu'il retrouve les instruments primitifs, qu'il connaît une véritable transformation, comprenant que c'est le rituel, et non un désir d'imitation, qui est à l'origine de l'art.

> Il se fait un silence rituel, annonciateur des formules magiques, qui porte à son comble l'expectative générale. Alors, dans la vaste forêt qui s'emplit de terreurs nocturnes, la Parole surgit. Une parole qui est désormais plus que simple parole, qui prend la voix de celui qui s'exprime et celle qu'on attribue

> aussi à l'esprit du cadavre. L'une sort de la gorge du rebouteur ; l'autre, de son ventre. L'une est grave et confuse tel un bouillonnement de lave souterrain ; l'autre, au timbre moyen, est coléreuse et criarde. Elles alternent et se répondent. […] On entend des espèces de portamenti gutturaux, qui se prolongent en hurlements ; des syllabes qui soudain se répètent beaucoup, finissant par créer un rythme ; il y a des trilles soudains coupés par quatre notes qui sont l'embryon d'une mélodie. Puis c'est la vibration de la langue entre les lèvres, un mugissement rentré, un halètement à contre-mesure, sur la calebasse. C'est quelque chose qui se place bien au-delà du langage et qui cependant est encore très loin du chant. […] Devant l'obstination de la Mort, qui refuse de lâcher sa proie, la Parole mollit, se décourage. Dans la bouche du Sorcier, du rebouteur orphique, le Thrène – car c'est un thrène que j'entends – râle et s'affaisse convulsivement et me laisse ébloui sous le coup d'une révélation : je viens d'assister à la Naissance de la Musique. (PE, 247-248)

La Parole qui surgit dans la jungle est bien le *logos*, situé au cœur du parcours du narrateur, qui le met véritablement en mouvement. Ce passage, qui décrit le Sorcier tâchant « d'éloigner les mandataires de la Mort » (*ibid.*), se trouve bien loin dans la remontée du temps, à savoir juste avant le partage des eaux et l'apparition des luminaires lors du Quatrième Jour de la Création (PE, 251). Le rituel auquel assiste le narrateur est un jeu à deux voix[607], l'une feinte – à la manière d'une prosopopée faisant parler le défunt – et l'autre qui appartient vraiment au Sorcier. Dans ce dialogue se répondent et s'entrelacent la Vie et la Mort, sans jamais pourtant se fondre l'une dans l'autre, empruntant plutôt des tonalités distinctes, opposées. Au fur et à mesure que le rituel progresse, les répétitions créent un rythme et les trilles prennent la forme d'une mélodie. C'est cette ritualisation de la voix qui rapproche la Parole de la Musique ; celle-ci, en tant qu'*art du temps*, a comme but de *structurer* le passage du défunt à travers le labyrinthe de la Mort. Narrer, c'est-à-dire, pour faire référence à Ricœur, configurer le temps à travers une mise en récit, ou comme le fait le Sorcier par la modulation de sa voix et le narrateur par la description qu'il en livre, oppose l'équilibre de la Vie au chaos de la Mort : en effet, « [l]e temps ordonné de la musique est celui de la vie ; au contraire, être hors du temps conduit à la mort »[608]. Celle-ci, obstinée, ne veut pas lâcher sa proie ; ainsi la Parole « mollit et se décourage, […] râle et s'affaisse convulsivement ». Le rebouteur ne réussit pas en effet à garder dans le monde l'âme du défunt qui s'échappe hors du temps. Plus tard, le narrateur compare cette scène à l'expérience de l'éloignement de la civilisation occidentale qui est aussi, selon lui, un rituel ayant « un sens de résurrection, de retour des ombres, très conforme à la conception originelle du thrène, chant magique destiné à rendre la vie à un mort » (PE, 291). Le « génie du lieu » y exerce sur lui le même pouvoir que le Sorcier sur le défunt : il le transforme et, si l'on peut dire, le « sauve », bien que ce salut ne dure pas.

[607] Connaissant l'amour de Carpentier pour les structures musicales, nous pourrions faire ici une parallèle avec les *Inventions à deux voix* de Bach.

[608] Je rapporte les mots de Anke Birkenmaier à propos de la structure d*'El camino de Santiago* de Carpentier. Voir *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 151. Ma traduction.

Le passage de l'âme vers l'Au-delà est un acte qui constitue un but en soi[609]. Cette scène révèle ainsi le désir du narrateur non seulement de remonter la chronologie jusqu'à la Naissance de la Musique, mais d'entreprendre un voyage à l'envers du langage pour arriver au Verbe d'où provient la phrase, c'est-à-dire aussi l'ensemble du récit. Il s'agit de pouvoir *rejouer l'origine* – qui correspond à l'émergence du chant – par le fait de rapprocher la configuration narrative de la composition musicale, le mot écrit de l'oralité, l'Occident de l'Amérique latine pour passer, si possible, *au-delà des partages* : « au-delà du thrène […]; au-delà de l'ode […]; au-delà du chant » (PE, 268). C'est en assistant au rituel de la Mort que le narrateur entend « quelque chose qui se place *au-delà* du langage [je souligne] » (PE, 248). La vérité sur l'origine du chant lui est révélée : il passe à ce moment-là de la vieille thèse mimético-réaliste à la thèse rythmico-liturgique selon laquelle la musique a une valeur non esthétique, mais fonctionnelle, celle d'un rituel.

> Moi « j'ai vu » en revanche, comment le mot s'acheminait vers le chant sans y parvenir. J'ai vu comment la répétition d'un même monosyllabe engendrait un rythme certain ; j'ai vu, dans le jeu de la voix réelle et de la voix feinte qui obligeait le rebouteur à alterner deux hauteurs de ton, comment d'une pratique extra-musicale pouvait surgir un thème musical. (PE, 268)

L'appréhension synesthétique de cet événement confond le rituel accompli par le Sorcier avec la Naissance de la Musique qui y trouve son ancrage. Une fois arrivé à Santa Monica de los Venados, le narrateur revient sur ce moment révélateur: il se met alors à critiquer les « sottises dites par ceux qui ont soutenu que l'homme préhistorique trouva la musique dans son désir d'imiter la beauté du gazouillis des oiseaux, comme si le trille de ces derniers avait un sens musical et esthétique pour celui qui l'entend » (*ibid.*). Affirmant que la musique a une origine magique, il se positionne en même temps contre ceux qui « sont parvenus à ce raisonnement à travers les livres et les traités de psychologie » (*ibid.*). Tel un pèlerin soulignant « avoir vu », ou « avoir vécu » un miracle, il note « combien sont vaines les spéculations de ceux qui prétendent remonter à l'aube de certains arts ou de certaines institutions humaines, sans connaître dans sa vie quotidienne, dans ses pratiques religieuses ou ses méthodes curatives, l'homme préhistorique, notre contemporain » (PE, 267). Ce statut de témoin devient par la suite celui d'un envoyé, d'un *apôtre* chargé de répandre le récit de la révélation dont il a fait l'expérience. Pour ce faire, il décide d'abandonner ses projets d'enfance tels que l'adaptation du *Promethée délivré* de Shelley, et d'écrire un thrène pour lequel il puise l'inspiration dans le thème musical entendu lors du rituel mentionné plus tôt. Convaincu que cette composition est une forme de grâce divine, car le titre s'est imposé à son imagination pendant le sommeil (PE, 286), il explore « les possibilités d'accoupler le mot à la musique » (PE, 286), désirant « une expression musicale […] capable

[609] Comme l'explique Johann Huizinga, la musique, en tant que jeu-rituel, n'a d'autre référent qu'elle-même et constitue en ce sens son propre but. Voir *Homo ludens, op. cit.,* p. 228.

de surgir de la parole nue […] par exagération et stylisation de ses inflexions, à la manière impressionniste » (PE, 287). Il imagine en effet une composition qui saurait imiter l'acte du Sorcier :

> […] une sorte de cantate dans laquelle un personnage remplissant les fonctions de coryphée s'avancerait vers le public et, dans un silence total de l'orchestre, après avoir réclamé d'un geste l'attention de l'auditoire, commencerait à dire un poème très simple, composé avec des mots d'un usage courant, des substantifs tels que *homme, femme, maison, eau, nuage, arbre* […] (*ibid.)*

Le langage serait ainsi, par la répétition même des mots, transformé en une mélodie qui marierait l'écriture polyphonique à celle de type harmonique (PE, 289), suivant le trope de Compostelle – *Congaudeant Catholici*[610] – révolutionnaire à son époque, puisque composé de trois voix[611]. Le narrateur croit que cette composition a toujours été *en lui*, mais que « sa semence a été replantée et […] a commencé à pousser dans la nuit du Paléolithique » où, entendant « les hurlements du sorcier sur un cadavre », la vérité lui a été révélée sous forme de « thrène authentique » (PE, 289-290) qui est, *originellement,* « un chant magique destiné à rendre la vie à un mort » (PE, 291). C'est dans l'alternance entre les deux voix du Sorcier qu'il a deviné « un embryon de sonate » (PE, 290), conscient « de la musique entendue et de la musique non entendue » (*ibid.*). Une fois les cahiers de l'Adelantado reçus, il se met donc à écrire, s'imaginant comme « le poète de l'île déserte de Rainer Maria [qui doit écrire seulement] par besoin profond » (PE, 292). « Maintenant, loin des salles de concerts, des manifestes, de l'ennui interminable des polémiques artistiques, j'invente de la musique avec une facilité qui m'étonne, comme si les idées, descendues du cerveau, me remplissaient la main, se bousculant pour sortir à travers le plomb du crayon » (PE, 296), note-t-il.

Le travail avance à grands pas, ce que nous pourrions attribuer aux génies du lieu, car le narrateur avait du mal à composer ne serait-ce que quelques notes avant d'arriver à Santa Monica de los Venados. La question qui se pose alors est la suivante : était-il imposteur à New York, ou l'est-il dans la jungle amazonienne ? Son succès n'est qu'éphémère, puisque reposant sur l'aspect miraculeux de la situation dans laquelle il se trouve. Il est en effet passif, car cette force créative dont il se trouve soudainement pourvu ne lui appartient pas : la jungle est sa Muse[612]. L'espace-temps de Santa Monica de los Venados, perçu comme magique, a un effet euphorisant qui s'épuise malheureusement en raison de l'insuffisance de papier, ce qui entraîne l'impossibilité de compléter sa composition. L'écriture est pour lui une grâce *et* un obstacle. Il

[610] Carpentier a dû consulter le *Liber Sancti Jacobi,* puisque *Congaudeant Catholici* fait partie du livre I contenant les sermons du pape Calixte II ainsi que des pièces liturgiques.

[611] Voir Philippe Picone, « Les musiques pour saint Jacques comme patrimoine immatériel. Les enjeux contemporains d'un répertoire multiséculaire », dans *Interroger les chemins de Compostelle au XXIe siècle, op. cit.*, p. 136-137.

[612] Karen Taylor, « La creación musical en *Los pasos perdidos* », *art.cit.*, p. 148 et p. 150.

> […] entretient une relation conflictuelle avec la pratique musicale indigène – qui ne repose pas sur l'écriture, mais sur une pratique rituelle – et ses propres désirs créatifs : il finit par quitter le village pour revenir avec du papier pour écrire de la musique, car il est incapable de concevoir pour lui un autre type de création musicale qui ne passe pas par l'écriture.[613]

C'est pour cette raison que son périple se solde par un échec : essayant d'aller « au-delà » du temps, il est obligé de revenir à son époque, à sa condition d'Homme-Guêpe surveillé par le Garde-Chiourme. Enchaîné à l'écriture, tel Prométhée, après avoir épuisé le dernier cahier offert par l'Adelantado (PE, 304) il se résout à quitter la jungle et à aller chercher ce qui lui semble nécessaire « pour mener ici [à Santa Monica de los Venados] une vie aussi pleine que les autres » (PE, 316), c'est-à-dire du papier et de l'encre.

5.3.2 L'éternel retour

Arrivé au cœur de la jungle, le narrateur se croit miraculeusement capable de disposer librement de son propre temps et non d'y être assujetti tel un martyr de la modernité. Sachant que les métiers dénués de sens ainsi que le temps chronométré par le Comptable rythment la « course de l'écureuil dans son tambour », image qui illustre sa vie à New York, il prend la décision de ne pas retourner « là-bas » (PE, 265).

> Je vais me soustraire au destin de Sisyphe que le monde d'où je viens m'a imposé ; fuir les professions creuses, la course de l'écureuil dans son tambour, le temps mesuré, les métiers obscurs. Les lundis cesseront d'être pour moi des lundis des Cendres ; il n'y aura même pas lieu de se rappeler que le lundi est lundi, et la pierre que je portais passera à celui qui voudra se charger de son poids inutile. (*ibid.*)

Cependant, malgré « la délivrance de l'homme enchaîné, [associé] mentalement à [s]on départ de là-bas [New York], [et qui] contient implicitement un sens de résurrection » (PE, 291), il demeure ancré dans un « là-bas » lointain, incapable d'abandonner l'expression écrite en faveur de l'oralité dans laquelle vivent les habitants de Santa Monica de los Venados. La plénitude de vie qu'il y trouve est donc apparente, car marquée par un manque: en dépit de la transformation vécue à l'occasion du rituel du Sorcier, il se rend compte qu'il est étranger, ne pouvant vivre ni selon l'*aiôn* de la jungle, ni selon le *chronos* de la ville. Son problème est que, en voulant fuir le temps chronométré, il continue sans cesse à mesurer. Ainsi, il s'étonne

> […] que les cinquante-huit siècles qui séparent le quatrième chapitre de la Genèse de l'année en cours, pour les gens de « là-bas », peuvent être franchis en cent quatre-vingts minutes ; que l'on peut dans ce laps de temps revenir à l'époque que certains identifient avec le présent – comme si la vie d'ici n'était pas aussi le présent – en survolant des villes qui appartiennent aujourd'hui encore au Moyen Âge, à la Conquête, à la Colonie ou au Romantisme. (PE, 312)

[613] Sergio Rosa Ferrero, « La escritura musical como pecado: *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier », thèse de master, Universidad de la Rioja, 2020, p. 4. Ma traduction.

La chronologie est divisée en époques et spatialisée. Il ne s'agit pas d'aller en avion voir des endroits moins « civilisés », car la vision déployée ci-dessus donne au narrateur une possibilité d'accéder à différents moments historiques, en partant du sien, qui sont assimilés à des territoires précis. Paradoxalement donc, l'ailleurs recherché paraît déjà connu et avant tout symbolique, comme s'il n'était qu'une illustration de la pensée érudite du narrateur. C'est la raison pour laquelle il ne peut pas se départir de la culture écrite.

> […] [J]'admets qu'il me manque ici des choses qui peuvent se résumer en deux mots : du papier, de l'encre. Je suis parvenu à me passer de tout ce qui m'était le plus habituel autrefois : j'ai rejeté, tel un lest inutile, objets, saveurs, tissus et goûts ; j'ai adopté la suprême simplification du hamac, de la toilette de mon corps faite avec de la cendre, du plaisir de ronger des épis de maïs grillés sur de la braise. Mais je ne puis rester sans papier ni encre : sans choses exprimées ou à exprimer au moyen du papier et de l'encre. (PE, 315)

Considérant la composition écrite comme la seule valable – ce que souligne l'insistance sur le papier et l'encre –, le narrateur se voit obligé de rebrousser chemin, en remettant les notes du Thrène à « sa femme », Rosario, comme garantie du retour (PE, 317). Alors qu'il jurait ne plus accepter la condition « d'Homme-Guêpe [et] d'Homme-Néant [dont le rythme de la vie est] marqué par le marteau d'un garde-chiourme » (PE, 341), il se soumet à la mission de sauvetage qui avait été préparée par sa femme, Ruth, depuis New York, et qui est symptomatique de l'absurdité et de la théâtralité de la société moderne à laquelle il accepte, malgré tout, de revenir (PE, 320). Il est d'abord reçu comme un héros, un musicologue-anthropologue qui a miraculeusement été sauvé du sort de martyre; il perd cependant son travail et, après une rencontre frustrante avec Mouche et un scandale dans la presse, tombe dans la déchéance, se rendant compte que le retour est impossible[614]. Par conséquent, il est partout un étranger incapable de transformer son exil en un habiter nomade, car demeurant éternellement déchiré entre la vie à laquelle il est soumis et l'Au-delà, pourtant promesse de libération. Il ne peut que comparer sans cesse son « ici » et un « là-bas » rêvé. Ainsi, lorsqu'il est de retour à New York, ayant pris l'habitude de marcher selon le rythme de sa respiration à l'instar des peuples semi-nomades de la forêt vierge, il s'étonne de voir les gens se déplacer, dans la labyrinthique chronologie de la ville, « sur un rythme étranger à leurs volontés organiques » (PE, 333).

> Ils mettent leur orgueil à conserver des traditions dont l'origine est oubliée, qui se réduisent la plupart du temps à l'automatisme d'un réflexe collectif, à recueillir des objets d'un usage inconnu, couverts d'inscriptions qui ont cessé de parler depuis quarante siècles. Dans le monde où je vais retourner, en revanche, on ne fait pas un geste dont le sens soit inconnu : le repas sur la tombe, la purification de la demeure, la danse des masques, le bain d'herbes, le gage d'alliance, le bal du défi, le miroir voilé, la percussion propitiatoire, les diableries de la Fête-Dieu, sont des pratiques dont la portée est mesurée dans toutes les conséquences. (PE, 335-336)

[614] Pablo Berchenko, « La fonction narrative des lieux dans *Los pasos perdidos », art. cit*, p. 227.

Le jeu des répétitions, puéril et infertile, auquel se livre le monde dans lequel revient le narrateur, doit être distingué d'un rituel rythmé par des gestes dont chacun est relié à son origine et lourd de sens ; en effet, la portée de ce dernier « est mesurée dans toutes les conséquences ». Ainsi « les diableries de la Fête-Dieu » sont une véritable fête, à savoir un désordre collectif qui, par un renversement carnavalesque lors duquel les hommes se font passer pour des animaux, monstres ou esprits maléfiques, abolit momentanément les règles de la société dans le but de les régénérer. Ceci permet, par le moyen de « l'attachement éternel de l'homme au Faux Semblant, au travesti » (PE, 157), de renouer avec le sacré, compris comme un sens préexistant et dépassant le sujet qui est néanmoins invité à le *subjectiver*. Lors de la Fête-Dieu à Santiago de los Aguinaldos, les diables contrastent avec la figure de saint Jacques qui sort de l'église après les prières d'intercession et les cris de propitiation. L'hymne « Dum pater familias », issu du *Codex Calixtinus*, est alors entonné : « *Primus ex apostolis/ Martir Jerosolimis/Jacobus egregio/Sacer est martirio »* (PE, 157). Ce jeu, s'il peut être qualifié de théâtral, a la valeur d'une transformation : c'est un rituel collectif qui inscrit le présent dans une filiation et l'ouvre à l'avenir. En revanche, les traditions dont les traces survivent dans la société moderne se réduisent à « l'automatisme d'un réflexe collectif » (PE, 335-336) ; les reliques, s'il en existe encore, « ont cessé de parler depuis quarante siècles » (*ibid.*) ; dans les vitrines des galeries de peinture l'on « exhibe des idoles mortes, vides de sens parce qu'elles n'ont plus d'adorateurs » (PE, 338). Comme le dit Wunenberger dans sa thèse, la fête a été ainsi déformée par l'abolition des limites qui l'encadraient, le sacré étant devenu faux, car interchangeable, relativiste et fonctionnel : autrement dit, c'est un spectacle permanent qui rend le temps homogène[615] , un ressassement infini des vieux *grands récits*, dépouillés de leur fonction rituelle et qui, quoique déjà achevés, refusent d'être oubliés. Le narrateur conclut que « la forêt vierge, avec ses hommes résolus, ses rencontres fortuites, son temps non encore écoulé » (PE, 339) lui avait appris bien plus que les livres, gisant « morts à jamais » (*ibid.*) dans sa bibliothèque. Si la littérature le condamne au royaume du Même, le rendant incapable de décrire l'Amazonie autrement qu'à travers l'imaginaire occidental, l'écriture n'est-elle pas en même temps le seul moyen de revenir, par l'intermédiaire des mots, à la Parole, au cœur de la jungle? N'est-ce pas cela, l'éternel retour?

La ville de New York est tout le contraire de la jungle, car associée « au monde de l'Apocalypse, dans lequel chacun semble attendre l'ouverture du Sixième Sceau, le moment où la lune prendra une couleur de sang, où les étoiles tomberont telles des figues mûres, où les îles changeront de place » (PE, 340). En effet, « [t]out l'annonce : les couvertures des publications exposées dans les vitrines, les titres que l'on crie, les lettres qui

[615] Le passage de la fête archaïque au spectacle que déplore ici le narrateur suppose, dans les mots de Jean-Jacques Wunenberger, « la construction d'une chambre d'écho par laquelle l'homme moderne veut se jouer narcissiquement, après avoir expulsé dans les sphères intellectualisées de la foi ou éthiques de la conscience, les rencontres avec un transcendant lui-même chassé du cosmos ». Jean-Jacques Wunenberger, *La fête, le jeu et le sacré*, *op. cit.,* p. 187.

s'inscrivent sur les corniches, les phrases lancées dans l'espace. C'est comme si le temps de ce labyrinthe et d'autres labyrinthes semblables fût pesé déjà, compté, divisé » (PE, 340). L'Apocalypse, évoqué de pair avec la figure du dédale pour décrire la modernité, est le fruit du temps conçu comme mesure et comme progrès, qui est pour le narrateur un espace de perdition. Après « l'épreuve des terreurs nocturnes [et] de la tempête [il est] soumi[s] à l'épreuve décisive : celle du retour » (PE, 361). Cependant, il ne réussit pas celle-ci, demeurant aliéné à la société « primitive » comme il l'était à la société moderne à New York. Il se rend compte qu'il ne peut pas échapper à l'emprise de la vie moderne pour atteindre le temps supérieur, c'est-à-dire l'éternité de l'*aîon.* Par conséquent, il se retrouve piégé dans un cycle infini de répétitions. Sa fuite est frustrée et répétée, le narrateur se condamnant volontairement au monde dont il voulait s'évader[616] : « [j]e fuis les métiers inutiles, les gens qui parlent pour s'étourdir, les jours creux, le geste qui n'a pas de sens, l'Apocalypse qui plane sur tout ça », écrit-il vers la fin du roman (PE, 355). La question qui se pose est alors la suivante : comment transformer ce cercle vicieux? La répétition peut-elle être *aussi* régénératrice?

> En cherchant la brûlante vérité à travers des mots que mon compagnon écoute sans comprendre, je me dis que la marche à travers des chemins exceptionnels s'entreprend inconsciemment, sans que l'on éprouve la sensation du merveilleux au moment où on le vit : on parvient si loin, au-delà des sentiers battus, au-delà du monde connu, que l'homme, tirant vanité du privilège de sa découverte, se sent capable de répéter l'exploit à volonté, maître désormais de la route interdite aux autres. Il commet un jour l'erreur irréparable de refaire la route, croyant que l'exceptionnel peut l'être deux fois ; il revient, mais il trouve les paysages changés, les points de référence effacés, tandis que ceux qui peuvent l'informer n'ont plus le même visage… (PE, 361-362)

Le narrateur est amené à comprendre qu'aucun retour n'est possible, s'il n'est pas *éternel*. Ni le temps de la Genèse dans lequel il a séjourné, ni Rosario qu'il appelait « sa femme », ne lui appartenaient ; en effet, il apprend que cette dernière est avec un autre homme, Marc, dont elle est enceinte. Imprégné de mythes fondateurs occidentaux, il pensait néanmoins pouvoir se libérer des entraves de son époque, comme Prométhée dans la pièce de Shelley, ou retourner, comme Ulysse, vers « sa femme » vivant dans le pays du Grand Temps Présent. Or, comme lui rappelle le Grec, « [e]lle non Pénélope » (PE, 368). Le narrateur comprend alors la vérité : « [j]'ai été un être d'emprunt. Rosario elle-même doit m'avoir vu comme un Visiteur, incapable de demeurer indéfiniment dans la Vallée du Temps Suspendu » (*ibid*). Étant parvenu au-delà des territoires explorés et du monde connu, il se trouve dans l'impossibilité de se départir du rôle de spectateur et de s'installer, de participer, de se faire un territoire. Au lieu de cela, il décrit et analyse son séjour dans le Grand Temps Présent, celui-ci ne cessant d'être imaginé comme temps *autre*, s'opposant ainsi à celui qu'il connaît. L'innocence de ceux qui « croient tout simplement que la vie supportable est celle-ci et non une autre » (PE, 369) ne lui est pas donnée en partage. Incapable d'imaginer une autre façon

[616] Selon Carlos Mirailles, c'est un destin que ce personnage existentialiste partage avec les héros tragiques. Voir « La nostalgia de los orígenes y sus modelos míticos », *art. cit*., p. 97.

d'appréhender la réalité que par l'écriture, donc selon le topos du Livre du Monde, il se trouve exilé du temps éternel (*aiôn*) et condamné « à celui des faiseurs d'Apocalypse » (*ibid.*), à savoir au *chronos*, où la genèse et la révélation sont inscrites non dans la cyclicité, mais dans la linéarité de l'Histoire.

Lorsque le narrateur revient en Amazonie, il s'étonne à nouveau de voir que pour ceux qui y vivent il n'y a pas de différence entre l'extérieur et l'intérieur, entre le monde et le corps : l'un peut se parcourir analogiquement à l'autre. En effet, quand les habitants de la jungle « partent naviguer ou errer durant de longues semaines », leurs « hamacs enroulés à l'épaule » (PE, 351) deviennent une véritable maison en mouvement. La terre est pour eux « sans clôtures, cippes ni bornes » (PE, 352) – c'est le *nomos* de l'espace lisse par excellence[617] –, tandis que l'homme cultivé éprouve de la frayeur devant des distances « rendues immenses par de précaires moyens de transport » (*ibid.*). Si le narrateur pose ici un regard occidental sur la façon d'habiter des peuples indigènes de l'Amazonie, rêvant en tant que sédentaire du nomadisme – vu comme synonyme de liberté « sans frontières » – il ne tombe néanmoins pas dans le même piège que ses contemporains qui « cherchaient la barbarie dans des choses qui n'avaient jamais été barbares quand elles accomplissaient leur fonction rituelle dans leur atmosphère propre » (PE, 339). Il est vrai qu'il est un homme aliéné à son imaginaire; il réussit néanmoins à s'*ex-centrer* lorsqu'il change d'opinion à propos de l'origine de la musique. Il vit à ce moment-là une véritable transformation qu'il tente de *répéter* lors de la composition du Thrène et, plus tard, lors de l'écriture du journal, tous les deux ayant dès lors la valeur d'un rituel. C'est ainsi que la Parole, telle que vécue au cœur de la jungle, l'ouvre à l'esprit nomade : elle n'est pas le *logos* de l'espace strié de la ville, mais le Verbe qui met en mouvement le monde. Le cercle vicieux auquel le narrateur se croit condamné se transforme, par le moyen de la répétition[618], en un rituel qui est une tentative cyclique et ponctuelle de vivre le Grand Temps Présent. Puisqu'il est impossible d'échapper au *chronos* autrement que par les mots et que ceux-ci condamnent précisément à la chronologie, le pèlerinage, qui s'étend entre la nostalgie et la promesse, demeure nécessairement inachevé et frustré. Reste le chemin de l'art – des signes et des traces –, qui est à la fois le péché (obstacle) et le seul salut possible. En effet,

> […] la seule race humaine qui ne peut pas se détacher des dates est la race des créateurs d'art : non seulement elle doit dépasser un passé immédiat, représenté en témoignages tangibles, mais deviner encore le chant et la forme de ceux qui viendront plus tard, créant de nouveaux témoignages avec la pleine conscience de ce qui a été réalisé jusqu'à nous. (PE, 370)

[617] Le *nomos* « s'oppose à la *polis,* comme un arrière-pays, un flanc de montagne ou l'étendue vague autour d'une cité », notent Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux, op. cit.,* p. 472. Comme mentionné plus tôt, tandis que le chemin sédentaire distribue aux hommes un espace fermé, le trajet nomade distribue les hommes dans un espace ouvert.

[618] Benito Pelegrín souligne, par ailleurs, l'importance de la répétition dans l'écriture de l'écrivain cubain, qui s'apparente en effet à un véritable rituel. Voir *Alejo Carpentier. Écrire, décrire l'Amérique*, Paris, Ellipses, 2003.

L'art n'est pas un monde clos, autosuffisant et suspendu dans le vide, mais doit s'inscrire dans le temps. Ceci n'est pas une simple condamnation : c'est une possibilité. Sa tâche consiste à puiser dans le passé et le reconfigurer dans le présent afin de l'ouvrir sur l'avenir. L'artiste se présente donc comme un héritier et un annonciateur. En ce sens, la ligne continue du pèlerinage, quoique brisée, demeure maintenue par la création artistique qui ne jaillit pas d'*ex nihilo* et n'aboutit jamais à elle-même. Le passé lointain contient toujours en lui le germe de ce qui reste à venir : l'écriture, loin d'être un progrès, emprunte sa forme à la spirale. Si tel est bien le cas, le parcours du narrateur n'est pas un cercle vicieux, mais s'ouvre à l'esprit nomade par un retour cyclique vers le Grand Temps Présent, qui constitue le cœur de son parcours et de son journal.

5.4 Un passage secret

Arrivé pour la première fois à Santa Monica de los Venados, après s'être aventuré sur « la route interdite aux autres » (PE, 361-362), le narrateur croyait avoir accompli un exploit héroïque. Essayant, tel un chevalier errant, de retrouver le chemin, il voit cependant « les paysages changés, les points de référence effacés » (*ibid.*). Il est rendu à la vieille route, « le corps rempli de cendres, incapable d'être une autre fois celui [qu'il a] été » (PE, 369), puisque l'exceptionnel ne peut pas « l'être deux fois » (PE, 362). Les pas sont perdus. Ses vacances de Sisyphe ont pris fin (PE, 370). Il commet pourtant « l'erreur irréparable de refaire la route » (PE, 362). Même s'il ne parvient pas « au-delà » des chemins jadis empruntés, le roman de Carpentier se termine sur le Signe gravé sur l'écorce, à la pointe du couteau, trois empans environs sous le niveau des eaux » (PE, 371), indiquant le passage secret vers le monde perdu. Malgré la frustration de l'achèvement impossible, cet indice ouvre la cyclicité de la narration: il appelle à repartir dans l'espoir de revenir, à recréer la plénitude vécue en Amazonie. Or seul l'art peut remettre cette éternité en branle.

Témoin de la Danse des Arbres, qu'il écoute comme une composition pourvue d'un rythme, de pauses, de respirations et de chutes qui créent une « prodigieuse musique de verdure », le narrateur se demande

> [s]i les formes supérieures de l'émotion esthétique ne consisteraient pas simplement en une suprême intelligence de la création. Peut-être les hommes découvriront-ils un jour un alphabet dans les yeux des calcédoines, dans le velours brun des phalènes, et l'on saura alors avec étonnement que chaque coquillage racheté était depuis toujours un poème. (PE, 283)

La jungle est présentée, encore une fois, tel un livre à déchiffrer ; cette herméneutique de la Création s'inscrit dans une croyance gnostique selon laquelle, dans ce cas-ci, connaître le monde revient à apprendre son « alphabet », dispersé à travers la géographie. Le « poème » en question ne serait-il alors pas semblable à ceux de la Genèse et du prologue de l'Évangile de Jean, qui narrent le rituel de l'incarnation de la Parole?

En ce sens, l'encre et le papier qui condamnent le narrateur à l'exil de Santa Monica de los Venados rendent en même temps possible le journal en tant que celui-ci est une tentative de répéter l'acte de la Création et de vivre le temps éternellement nouveau. Pourvue de fonction rituelle, la répétition augmente le sens et l'intensifie au lieu de le réduire. Il s'avère donc possible, comme le suggérait déjà Turner, d'accéder au sacré *autrement*, non par le moyen d'une expérience liminale, mais *liminoïde*, davantage répandue dans les sociétés modernes, qui se manifeste sous forme, entre autres, de l'art et du sport : autrement dit, il s'agit d'un type de jeu aux règles duquel le sujet se soumet volontairement[619]. Le théâtre et l'écriture, opposés par Carpentier au rituel et à l'oralité, apparaissent par conséquent non comme une condamnation au cercle vicieux, à l'éternité infernale de la chronologie, mais comme une possibilité de vivre son époque sous une forme *autre.* Car il y a dans l'*aiôn*, écrit Deleuze, « un labyrinthe tout autre que celui de Chronos, encore plus terrible, et qui commande un *autre* éternel retour »[620]. Empruntant la forme de la spirale, le présent éternel n'est dès lors pas un point, ni un ailleurs : c'est un mouvement infini, à la fois centrifuge et centripète, qui permet la coexistence du passé et de l'avenir dans le Grand Temps Présent, c'est-à-dire dans l'écriture.

[619] Victor Turner, *From Ritual to Theatre, op. cit.*, p. 55.

[620] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 87.

CONCLUSION

« Things fall apart; the centre cannot hold »[621]

« Thanne longen folk to goon on pilgrimages »[622]

Miguel de Unamuno, dans son essai *La fe,* joue avec l'homophonie entre « croire » et « créer », en affirmant que nous ne croyons pas ce que nous n'avons pas vu, mais que nous créons ce que nous ne voyons pas. « Le vivre, le consommer, le créer encore et encore, le vivre à nouveau pour le créer à nouveau… et ainsi de suite, dans un tourbillon vital. C'est la foi vivante, car la vie est une création continue et une consommation continue, donc une mort incessante »[623], écrit-il. Dans la poétique pèlerine, le « créer » se manifeste à travers l'esprit nomade en tant que celui-ci invente de nouvelles formes d'expression pour le « croire » associé au pèlerinage. Ainsi se transforment le langage et la structure spatio-temporelle des récits qui, imprégnés de façon implicite ou explicite par le modèle de Compostelle, jouent avec ses éléments: la métaphore du pèlerinage de vie humaine, telle que représentée par la Voie lactée et spatialisée dans la topographie légendaire, se trouve employée dans des contextes nouveaux, paraphrasée ou encore parodiée; le salut, signifié géographiquement par le *Finis terrae*, devient un horizon sans cesse repoussé, le sujet devant *fabriquer* l'avenir à partir des fragments, des reliques du passé; la communion avec le Tout-Autre est relayée par la rencontre avec autrui; enfin, la répétition, équivalant jusqu'alors au paradoxal cercle vicieux du progrès, se transforme en une spirale qui permet de vivre l'Au-delà sous la forme de l'éternel retour.

Comme nous l'avons vu, si les termes de nomadisme et de pèlerinage s'étendent aujourd'hui à de nouvelles réalités, ils sont également utilisés à tort et à travers. Le premier apparaît comme synonyme d'émancipation de toute structure, de liberté de déplacement sans besoin d'ancrage, autrement dit d'identité liquide qui s'avère cependant, nous le savons, « médiée par des algorithmes »[624] : en effet, la réalité rhizomique prônée par Deleuze et Guattari souffre aujourd'hui du manque de liens, donc de sens, car tout est déterritorialisé trop vite pour pouvoir être reterritorialisé, le devenir-nomade n'étant qu'une autre des activités révolutionnaires absorbées par le système néolibéral. Le second est réduit aux dogmes religieux jugés figés, à la réussite personnelle qui est une forme d'*autotranscendence* caractéristique de l'individualisme

[621] William Butler Yeats, « The Second Coming », *The Collected Poems of W. B. Yeats*, 1989.

[622] Gregory Chaucer, « Canterbury Tales. General Prologue », *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, Oxford, Clarendon Press, 1900. Disponible en ligne via « Literature in Context: An Open Anthology ».

[623] Miguel de Unamuno, *¡Adentro! La ideocracia. La fe,* « La fe », BR Serra, 1900. Ma traduction.

[624] Jianwei Xun, *Hypnocratie. Trump, Musk et la fabrique du réel*, Paris, Philosophie magazine éditeur, 2025, p. 87. Il est à noter que cela concerne aussi l'ouvrage en question, coécrit par Andrea Colamedici et l'intelligence artificielle.

méritocratique actuel, ou encore à un progrès industriel et informatique, qui – artificiel –, traduit en termes techno-économiques l'eschatologie chrétienne et déforme ainsi la téléologie[625]. Or, comme le souligne Agata Bielik-Robson, l'humain ne peut ni créer *ex nihilo* ni *achever son œuvre*[626]. Cette façon de *clore le monde* dépouille le pèlerinage de l'esprit nomade et en fait un progrès linéaire, moderne et capitaliste. À l'aune des crises environnementales et migratoires, il est nécessaire de redonner sens au mouvement et de garder vivant le sacré par le retour à ce qui nous relie*,* c'est-à-dire à des récits et des rituels qui, sous le signe du *kairos*, sont un espace-temps de la rencontre. C'est la matière même de la *peregrinatio*, qui se libère de l'exil et de la structure de la quête, en transformant le *droit chemin* en une façon d'habiter le monde.

L'habiter, cette manière d'être qui ne se réduit pas à une simple occupation d'espace, mais qui engage aussi la dimension symbolique de l'existence par le moyen de laquelle le sujet s'inscrit dans une *chôra,* ne va pas aujourd'hui de soi. Georges-Hubert de Radkowski était peut-être le premier à constater les effets néfastes d'un nomadisme qui, n'ayant plus rien à voir avec la vie des tribus nomades, conçoit la vie comme une suite de projets, de quêtes sans cesse relancées dont l'objectif est de repousser plus loin la frontière du connu.

> Homme des conquêtes, le nomade est dans toutes ses fibres homme de l'aventure, c'est-à-dire privé de destin. Sa marche n'est guidée par le sens d'aucun chemin. Ne s'originant ni ne s'achevant en ce qui est, et qui transcenderait son historicité, son existence est une existence *pour rien* : provenant de rien, finissant dans le rien, c'est une existence d'étoile filante sur un ciel nocturne dont l'être n'est pas d'unir mais de s'effiler et de briller.[627]

Radkowski met ici le doigt sur une déformation qui touche à la fois le nomadisme et le pèlerinage. Le but de la quête ne relève plus du sacré, mais du fantasme; l'injonction à se *dé-centrer*, à bouger sans cesse ne propose aucun repère. En ce sens-ci, nous serions tentés de voir le nomade d'aujourd'hui comme un pèlerin de jadis, mais libéré enfin de toute filiation : cette figure du mouvement pourrait s'autodéfinir, n'obéissant plus aux dogmes religieux, mais à une spiritualité qui serait purement subjective, fabriquée de toutes pièces et ne posant plus la question ni sur l'origine, ni sur la fin. Tel est le grand rêve de ceux qui contrôlent les moyens de transport et travaillent à construire des empires hors sol jusqu'à simuler le monde entier ainsi que la pensée humaine[628]. Or, à l'époque où l'héritage de l'Occident est remis en question, où les rituels

[625] Le fait de pouvoir juger la valeur d'une chose par le but qu'elle sert est également important dans le débat sur la moralité, comme l'écrit Alasdair MacIntyre dans *After Virtue. A Study in Moral Theory,* Notre Dame (IN), University of Notre Dame Press, 1981. Selon lui, le projet moderne de fonder la morale sur la raison a lamentablement échoué, détachant les lois des pratiques collectives et résultant en des échanges interminables sur des « points de vue ».

[626] Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność, op. cit.*, p. 370.

[627] Georges-Hubert de Radkowski, « Nous les nomades ? », *op. cit.*, p. 158. L'auteur souligne.

[628] Le monde contemporain se divise en effet, selon Jacques Attali, en ceux qui vivent « en déplacement », c'est-à-dire les hypernomades, et en infranomades, masses qui subissent « la tyrannie du neuf » orchestrée par ces premiers. Il y

paraissent suspects et où les liens s'effilochent jusqu'à nous faire perdre le contact avec la réalité même, il est crucial de dériver des chemins battus, de bifurquer des récits préétablis pour s'ouvrir à d'autres horizons; pour ce faire, il est néanmoins aussi important de *rétablir la connexion* avec notre territoire, de le reparcourir, le réécrire, le remettre dans son contexte[629]. C'est ainsi que la figure du pèlerin, comprise avant tout comme celle de l'étranger, éclaire la crise migratoire, en nous sensibilisant sur la valeur de l'hospitalité que nous connaissons du Chemin de Compostelle, tandis que la figure du nomade, dans le cadre de la crise environnementale, nous invite à nous inscrire dans le monde vivant, ce milieu que l'on partage.

« Par la grâce de Dieu je suis homme et chrétien, par actions grand pécheur, par état pèlerin sans abri, de la plus basse condition, toujours errant de lieu en lieu. Pour avoir, j'ai sur le dos un sac avec du pain sec, dans ma blouse la sainte Bible et c'est tout »[630] : c'est ainsi que le pèlerin russe amorce son premier récit. Sans une destination géographique qui pourrait mettre fin à son parcours, son cheminement est avant tout intérieur, ponctué de lieux spirituels, mais ne s'arrêtant jamais ; en effet, il a comme *arche* et *telos* de « prier sans cesse ». Le sujet ne devient pas pèlerin – il est étranger *par nature*[631]. C'est lorsqu'il transforme le *droit chemin* menant de ce bas monde jusqu'à la Patrie céleste en un itinéraire, qu'il apprend à nouer des liens à travers des rencontres et qu'il transforme l'exil en l'habiter qu'il s'ouvre à l'esprit nomade. Nous lisons dans les Évangiles : « le Fils de l'homme n'a pas un lieu où il puisse poser sa tête » (Luc 9, 58); le moment *kaïrotique* où il peut enfin poser Sa tête est la crucifixion par laquelle l'Histoire s'ouvre à l'Éternité[632]. Dès lors, il n'y a plus besoin de chercher un accomplissement : « tout est accompli » (J 19, 30). Or, ceci ne justifie pas la vie en dehors du temps, dans l'attente de l'Apocalypse, les yeux rivés sur l'Au-delà. Au contraire, le Christ, exilé du Père, invite à s'exiler, à devenir étranger et à se mettre en marche *vers* le Royaume qui, plus qu'une destination figée à l'horizon, est *un itinéraire, un territoire* qui se fait en marchant : voilà le sens profond de la *peregrinatio* avec lequel renoue actuellement la poétique pèlerine, et qui devient dès lors une tentative d'éterniser le moment présent se jouant dans le corps de l'écriture.

---

a aussi ceux qui s'adonnent à un « nomadisme ludique », composé de divertissements qui allient la mobilité virtuelle – dont le Réseau, soit Internet, est le territoire –, à la sédentarité. Voir Jacques Attali, *L'homme nomade*, *op. cit.*, p. 377.

[629] J'appelle ici à redonner de la valeur au préfixe « re », marquer de la répétition féconde, étudié par Mathieu Potte-Bonneville dans *Recommencer,* Paris, Verdier, « Philosophie », 2018.

[630] Anonyme, *Récits d'un pèlerin russe*, trad. Jean Laloy, Boudry, Baconnière/Seuil, 1963, p. 19.

[631] C'est ce leitmotiv de la vie comme exil, fondateur de notre poétique, qui a le plus persisté dans la littérature et à travers lequel nous devons analyser les voyages vers des lieux saints, malgré que l'on pense souvent d'abord à ces derniers, davantage tangibles, comme le montre Dee Dyas dans *Pilgrims were they all?*, *op. cit.* Voir « Conclusion ».

[632] À ce sujet, voir Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix*. *Attestation de la Figure,* I, Paris, Aubier, 1965, p. 529. La mort du Christ est en effet l'Évènement *crucial* qui bouleverse tout, en interchangeant ce qu'il y a de plus bas avec ce qu'il y a de plus élevé. Ce renversement de l'ordre met aussi à mal la tripartition des styles dans la littérature.

1.1 Retour sur les analyses

Dans la création littéraire, cette transformation se manifeste par un retour sur les topoï chrétiens du passé et leur ouverture. Cependant, le fait de *déjouer* la linéarité de la vocation pèlerine n'efface pas celle-ci au profit de la circularité de l'esprit nomade. À l'instar des forces apollinienne et dionysiaque dans la tragédie antique[633], les deux coexistent dans une perpétuelle tension. C'est ainsi que le pèlerinage persiste malgré un glissement de sens. Comme le montre le corpus étudié dans cette thèse, les formes d'expression de la quête du sacré changent, car l'arc dramatique de la tragédie n'y est pas de mise: nous avons, à la place, des narrations fragmentées, qui empruntent leur forme tantôt à la spirale, tantôt au méandre, aux cellules ou à l'explosion. Ainsi *Le chemin Saint-Jacques*, à la fois centrifuge et centripète, narre une expansion du territoire acadien en même temps qu'une tentative de retour aux racines; *Thérapie,* roman polyphonique, car composé d'une pluralité de points de vue, irradie à partir du mal d'être dont le genou est un symptôme et qui donne naissance à la narration; *La route* décrit un monde effondré, un temps sans limites dans lequel le père et le fils tournent en rond dans l'illusion d'avancer; la quête de la narratrice des *Pérégrins*, qui consiste à *se retrouver en tant qu'autre*, est disséminée dans la narration; le parcours du narrateur du *Partage des eaux*, qui veut s'enfuir du *chronos* et atteindre l'*aiôn*, à savoir le temps des origines, se présente tel un chemin sinueux à rebours de l'Histoire. Le territoire de Compostelle – car il s'agit bien d'un *territoire* à parcourir, et non d'un *droit chemin* – était ma méthode, l'itinéraire que j'ai emprunté à travers ce corpus.

Cette analyse s'est ouverte et s'est terminée par le pèlerinage conçu comme un chemin des origines. En effet, *Le chemin Saint-Jacques* ainsi que *Le partage des eaux* narrent une recherche des commencements du temps, qui fait s'entrelacer le Mythe avec l'Histoire. Dans les deux romans, les sujets se présentent comme exilés et se languissent après un ailleurs perdu. Le premier est, si l'on peut dire, une exploration des racines généalogiques de Radi/Radegonde et de la filiation française de l'Acadie : la narration, à l'oralité exubérante caractéristique du folklore acadien, prend la forme d'une spirale, la quête de soi dans laquelle est engagée la protagoniste s'ouvrant à l'universel en tant que Voie lactée qui s'étend entre la Vie et la Mort. Dans le second cas, conformément à la théologie chrétienne, l'origine se trouve à la fois derrière et devant le sujet, car le paradis originel, dans lequel le temps était circulaire et non régi par la chronologie, se présente comme une Terre Promise, un Royaume céleste vers lequel se dirige le narrateur. Cependant, tandis qu'il cherche une issue de la modernité, ce monde d'horloges dans lequel il est exilé, il découvre que l'origine ne se situe ni derrière, ni devant, mais au-dessus de lui, accessible par le moyen d'un rituel. La répétition, conçue jusqu'alors comme un cercle vicieux, devient ainsi un véritable recommencement, une façon de

[633] Voir le premier chapitre dans Fréderic Nietzsche, *La naissance de la tragédie* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik,* Royaume de Saxe, Fritzsch, 1872], trad. Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015.

revivre. Le double sens de ces termes, qui peuvent être compris à la fois comme un fastidieux retour *du même* et un nouveau départ pour vivre *autre chose*, montre bien la tension entre la chronologie et l'éternité qui structure le roman de Carpentier. Remarquons par ailleurs que cette problématique de la répétition, qui soit efface le sens, soit le renouvelle, est également au cœur de *Thérapie* de David Lodge. Les différents points de vue qui composent la narration sont en réalité des exercices d'écriture servant à Lawrence Passmore de thérapie. Celle-ci passe également par le dialogue avec Kierkegaard, qui permet au narrateur de comprendre son angoisse et d'appliquer la théorie de *La reprise* à sa vie, puisque le désir initial de revivre son amour d'enfance l'ouvre bien à un avenir possible où il s'agit de recommencer. En outre, le voyage à Copenhague est décrit comme un pèlerinage – Kierkegaard étant bien appelé « le patron des névrosés » –, de même que le voyage à Compostelle, cet espace où le narrateur *négocie* avec les rituels chrétiens.

Les techniques postmodernes, telles que l'autoréférentialité de l'œuvre, que nous observons notamment chez David Lodge et Antonine Maillet, ainsi que la réécriture des topoï du passé et la subversion par le moyen de l'ironie sont pleinement déployées dans *Les pérégrins* d'Olga Tokarczuk. En effet, ce roman fragmenté puise dans la tradition de la *peregrinatio ad loca sancta* en même temps qu'il mesure les limites de la mobilité perpétuelle, dépourvue de but et prônant l'émancipation de tout cadre. Retenons cependant un aspect de l'œuvre de l'écrivaine polonaise qui la relie à *Thérapie* et à *La route* de Cormac McCarthy : il s'agit du refus de l'explication rationnelle des événements qui, dans le cadre de la poétique pèlerine, portent le nom de *mirabilia*, à savoir des miracles. Ainsi l'anatomiste Philippe de Verheyen n'accepte pas la réduction du corps à un simple mécanisme et s'engage dans une voie d'interprétation spirituelle de son mal; de même, dans d'autres fragments, la narratrice propose une interprétation irrationnelle, reposant sur la croyance en *kairos* ou en la synchronicité, mais l'accompagne d'un commentaire pragmatique. Tubby, dans *Thérapie,* a aussi recours à ce jeu d'ambiguïté lorsqu'il décrit les rituels sur le *Camino*. Dans le roman postapocalyptique de McCarthy – qui pourrait, par ailleurs, être introduit par les mêmes paroles du Deutéronome qui servent d'épigraphe au *Partage des eaux* –, le père et le fils ne pourraient pas survivre sans être accompagnés par la chance, analogue à l'intercession divine mais demeurant inexplicable. À l'instar des voyageurs décrits par Tokarczuk, ils ont besoin de se situer dans un système de coordonnées, de se repérer par rapport à quelque chose, de savoir d'où ils viennent et où ils vont. Or, étant donné le manque de repères, la seule possibilité d'orienter leur parcours est précisément de suivre la chance. Comme c'est le cas dans les autres œuvres, cela demande de la part du lecteur une croyance caractéristique des contes ou, dans les termes de Nicolas de Cues, de *la docte ignorance,* qui est une acceptation des limites de la connaissance humaine, elle-même finie, face à l'infini de Dieu et de l'univers qui dépassent le sujet.

Nous pouvons dire que, de manière générale, la fiction prévaut sur l'explication rationnelle en tant que cette première est comprise comme synonyme d'*invention*. Partant, c'est l'écriture même qui, dans les cinq romans, est un véritable territoire de pèlerinage : elle permet à Radi/Radegonde de vivre une forme d'éternité; elle constitue une thérapie pour Tubby; symbolisée dans *La route* par le feu-logos et intrinsèquement liée à l'oralité, elle permet de recueillir les reliques du passé et d'ouvrir le parcours des personnages à une circularité; elle est une miniature de la vie dans *Les pérégrins* qui permet de garder le sens en mouvement, toujours réinterprété et réécrit; enfin, comme c'est le cas dans le roman de McCarthy, elle est un *pharmakon* dans *Le partage des eaux* d'Alejo Carpentier où elle condamne le narrateur au *chronos* de la modernité à cause du manque de papier et d'encre dans la jungle en même temps qu'elle lui permet de rejouer le rituel vécu en Amazonie qui le rapproche de l'éternité, soit de l'*aiôn*. L'écriture permet donc de sortir de l'exil par lequel est qualifié le sujet dans chacun des romans. En outre, ils sont reliés par la figure du labyrinthe, déclinée en spirale, dédale et réseau, qui est explicite à l'exception de *Thérapie*, dont la quatrième partie en emprunte néanmoins la forme. Le pèlerinage chrétien se présente par conséquent sous de multiples aspects, ne se limitant plus au *droit chemin* reliant le royaume de ce monde à la Cité céleste, jalonné d'épreuves et de tentations, tel que dépeint par Lodge dans *Jeux de maux* : l'écrivain britannique s'y appuie sur le jeu de *Serpents et échelles*, analogue au *Jeu de l'oie*, afin d'exprimer la vision chrétienne du monde.

> Le nom du jeu c'était le salut, c'est-à-dire la manière d'aller au ciel et d'éviter l'enfer. Le tout ressemblait un peu au jeu de l'oie. Un péché vous envoyait directement au fond du puits ; les sacrements, les bonnes actions, les mortifications vous permettaient d'en sortir et de retrouver la lumière. Tout ce que vous faisiez, tout ce que vous pensiez était soumis à une comptabilité spirituelle. C'était bon, mauvais ou encore neutre. Pour gagner à ce jeu il fallait éliminer ce qui était mauvais et transformer autant que possible ce qui était neutre en quelque chose de bon.[634]

Les dogmes, pourvoyant jusqu'alors le parcours d'un cadre, sont ici réduits à leur aspect purement ludique : le sujet moderne ayant la possibilité de choisir de tomber au « fond du puits » ou de « retrouver la lumière », joue à ce *jeu du salut* jusqu'à ce qu'il s'ennuie. Cette description relève du pastiche, d'une moquerie teintée d'incrédulité envers une structure jadis immuable et un espace-temps de rituel qui est inactuel ou est devenu un théâtre où les « règles du jeu » changent sans cesse. Comme le constate Zygmunt Bauman,

> « [l]a vie est un jeu » dans la mesure où, dans le monde postmoderne, nous ne trouvons pas (et ne cherchons pas) des choses juridiquement distinctes et permanentes, dans la mesure où nous ne sommes plus capables (et n'en éprouvons pas le besoin) de séparer la nécessité et le hasard, dans la mesure où le calcul du risque remplace la certitude et le hasard la détermination comme règles de l'action sensible.

[634] David Lodge, *Jeux de maux,* Paris, Rivages, 1993*,* p. 17.

> Dans ce monde, tout ne peut pas arriver, mais rien ne doit arriver ; et presque rien ne devient irrévocable et irréversible.[635]

Nous savons que le chemin de Compostelle a été souvent comparé au *Jeu de l'oie*[636], composé de soixante-deux cases qui comprennent des dangers et des lieux sûrs ; il existe également des cases spéciales, telles que celles marquées par l'image de l'oie, ou d'autres, nommés « la prison », « le pont », « le puits », « la mort », « l'auberge », « les dés » et « le labyrinthe ». Le chemin en forme de spirale mène à la case « Gloire ». Or cette vision stable du monde n'est plus de mise, car le « jeu pèlerin », si l'on peut le dire ainsi, a été brisé : la tâche qui revient au nomade est de circuler entre ses fragments, en essayant de les reconfigurer en des formes nouvelles. Nous devrions donc voir ce temps de crise (*krisis*) aussi comme un temps d'opportunité (*kairos*)[637], ce qui permettrait de recréer le monde et d'ouvrir le ludique, auquel a été réduit le jeu, au rituel.

2.1 Transformations actuelles du pèlerinage

Le Chemin de Compostelle se trouve, analogiquement, dispersé : étant à la source de l'engouement contemporain pour le pèlerinage, il déborde aujourd'hui de son cadre d'énonciation et se trouve appliqué à des contextes différents. En effet, *faire Compostelle* veut aujourd'hui dire à chaque fois *autre chose*. Outre les intentions d'aller à Saint-Jacques qui sont, elles aussi, plurielles, le terme même de « pèlerinage » peut renvoyer à toute une panoplie d'activités qui n'impliquent pas nécessairement un voyage à pied, à vélo ou à cheval vers un lieu saint : la visite du camp de concentration à Auschwitz-Birkenau peut être présentée comme un pèlerinage sombre (*dark pilgrimage*); se rendre dans un restaurant peut aussi, pour diverses raisons, faire voyager et s'apparenter à un pèlerinage gastronomique; revenir dans sa maison d'enfance peut relever d'un pèlerinage mémoriel; aller à un concert peut également être un pèlerinage en tant que celui-ci est une expérience *liminoïde* qui s'opère dans différents contextes et selon le choix personnel du sujet[638]. Cependant, si tout est pèlerinage, alors rien ne l'est, et il s'avère d'ailleurs impossible de le distinguer de l'errance ou du nomadisme, et donc d'établir des parallèles entre ces types de mouvement. En effet, être pèlerin ne signifie pas tout simplement se mettre en mouvement, en nommant de façon purement subjective

---

[635] Zygmunt Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, *art. cit*., p. 29. Ma traduction.

[636]Le *Jeu de l'oie* peut être adapté selon le contexte d'utilisation. Le fait est qu'à Logroño, une des villes-étapes du Camino Francés, il existe un jeu de l'oie extérieur, ce qui renforce la croyance en son lien avec ce pèlerinage.

[637] À ce propos, voir François Hartog, *Chronos. L'Occident aux prises avec le temps*, *op. cit.*, 358.

[638] Afin de rester au courant de diverses déclinaisons du mouvement pèlerin, j'invite à participer aux colloques sur les études pèlerines, organisés notamment par *Sacred Journeys* ainsi que par le *Réseau québécois pour les études pèlerines,* ou sinon à consulter les articles et les ouvrages publiés à l'issue de ceux-ci. Le *Symposium for Pilgrimage Studies*, organisé à William&Mary, rassemble aussi annuellement des chercheurs et des praticiens de pèlerinage. D'autres recherches, davantage centrées sur le Chemin de Compostelle, ont lieu en Europe : nommons l'Institut de Recherche Jacquaire, l'Agence française des chemins de Compostelle ainsi que Pracownia Szlaku św. Jakuba à UMK Toruń.

tel ou autre lieu *saint* : ce dernier doit représenter une réalité qui dépasse le sujet et avec laquelle il essaie d'entrer en relation, ou être choisi en fonction d'une tradition par rapport à laquelle l'on se situe pour la subjectiver et la transformer. Ceci concerne l'ensemble de ce champ transdisciplinaire que sont les études pèlerines et qui est constitué, entre autres, d'une approche ethnographique, spatiale, sémiotique ou narratologique. Par conséquent, même si le motif de voyage traverse un grand nombre de romans, tout ne relève pas de pèlerinage : celui-ci se manifeste notamment par les topoï développés dans les pages qui précèdent. En même temps, ma recherche, consistant à recueillir des traces jacquaires dans la littérature à travers les siècles et à discerner Compostelle – modèle de pèlerinage occidental –, là où ce dernier demeure fragmenté et implicite, ne se veut aucunement exhaustive : en effet, plusieurs œuvres, qui narrent un voyage à Saint-Jacques ou se déroulent dans un contexte tout à fait différent, pourraient être analysées par le prisme de pèlerinage[639]. De même, ce terme pourrait être employé non seulement à des itinéraires spirituels ou religieux, comme celui sur l'île de Shikoku ou la *Via Francigena,* mais aussi à des chemins de longue randonnée, tels que l*'Appalachian Trail*, le *Główny Szlak Beskidzki*, ou encore la *West Highland Way*.

Il est d'ailleurs tentant de reproduire le phénomène de Compostelle. Si, pour certains, son « esprit » est *ancré* en Espagne, l'espace originel de cette pratique, fréquenté actuellement par des milliers de personnes, d'autres affirment que l'on peut le retrouver *ailleurs.* Ainsi le passage de la vocation pèlerine à l'esprit nomade ne s'effectue pas seulement dans la littérature, mais également dans le rapport à la géographie. Cela implique une *mise en marche* de tout le réseau racinal du Vieux Continent vers des ailleurs, que ce soit au Québec, en Nouvelle Écosse, ou aux États-Unis ; se dessinent alors des nouvelles cartes qui mettent en valeur le local. Dans le processus décrit par Deleuze et Guattari, la déterritorialisation est suivie par une reterritorialisation : dans ce contexte, il ne s'agit pas d'un retour à l'état initial, mais de la reconfiguration d'une pratique, une fois celle-ci mise dans un contexte nouveau. À l'époque où Compostelle imprègne autant l'écriture que la marche, il est vital de se demander quelles sont les caractéristiques indispensables à ce que la pratique se déroulant dans un ailleurs soit reconnue à travers *une filiation* au territoire espagnol : est-ce qu'une telle mise en relation est nécessaire et qu'est-ce que cela change à l'expérience pèlerine ?

S'il existe en Europe tout un réseau de chemins menant à Saint-Jacques, qui sont actuellement mis en valeur comme c'est le cas, par exemple, du Camino Polaco en Pologne, au Québec nous pouvons noter quelques « sentiers de longue randonnée » établis *à l'image* de Compostelle : la Mini Compostelle de Mégantic, l'Entre Vents et Marées aux Iles de la Madeleine ainsi que le Kapoah s'étendant sur la région de Charlevoix et de Saguenay. Sur le site de ce dernier, dont le nom est composé des mots en innu et en wendat voulant

[639] Pensons à *Au cœur des ténèbres* [1899] de Joseph Conrad, au *Chevalier vert* [2021] de David Lowery (adaptation d'un conte arthurien), à *Sur la route* [1957] de Jack Kerouac, à la *Route sacrée* [2017] de Jean Désy et Isabelle Duval.

dire « chemin », une volonté d'équivaloir à Compostelle est soulignée, et jugée en même temps impossible. Composé du *Sentier Notre-Dame de Québec* (150 km), du *Sentier Notre-Dame Kapatakan* (217 km) et du *Sentier de traverse Le Fjord-Charlevoix* (130 km), il prétend, en tant qu'équivalent nord-américain du *Camino*, à l'originalité « compostellane ». Trois aspects y sont relevés : la longueur du parcours favorisant une introspection ; la rencontre entre les pèlerins ; les lieux forts de spiritualité chrétienne jalonnant le chemin. *Kapoah* a mis ensemble les trois sentiers différents pour souligner l'Année Sainte et inviter les habitants de la province à marcher vers la cathédrale de la ville de Québec *comme* l'on marche vers Saint-Jacques ou vers Rome pour traverser, à leur arrivée, la Porte Sainte ouverte à cette occasion. Il est à noter que, même si le nom de ce pèlerinage puise dans les langues autochtones que sont l'innu et le wendat, il n'est nulle part souligné d'en faire une marche de décolonisation, au sens où l'entend Matthew Anderson, consistant en un approfondissement du territoire, de ses histoires et de ses langues appartenant aux cultures autochtones[640]. Ce chemin se veut héritier des pèlerinages catholiques au Québec, affirmant pouvoir changer la vie du marcheur par la « reconnexion » de celui-ci avec « la Nature et avec soi-même ». Plus que du christianisme traditionnel, il s'agit donc plutôt d'une spiritualité caractéristique de la postmodernité, héritière en partie du transcendantalisme de Thoreau et d'Emerson, car mettant en scène l'humain séparé de son milieu, qui tente de renouer avec sa « vraie nature » par la « déconnexion » avec la société.

La « Mini Compostelle de Mégantic » se présente de la même manière, se disant convenir aux adeptes de longue randonnée *et* de pèlerinage : nous pouvons alors nous demander quelle est la différence, s'il y en a une, entre les deux activités énoncées. Deux particularités de ce parcours sont soulignées : le fait de traverser les plus hautes montagnes au sud du Québec, dans les Cantons de l'Est, et de se trouver dans la première réserve internationale du ciel étoilé. D'une part, ce second aspect pourrait faire référence à l'analogie souvent faite entre la Voie lactée et le Chemin de Compostelle ; d'autre part, l'ennui dû à la longueur de certains tronçons invite à la rêverie et à l'introspection que connaît le pèlerin en Espagne.

Le sentier « Entre Vents et Marées », qui parcourt les Îles de la Madeleine, met, comme l'indique son nom, davantage l'accent sur la géographie du territoire traversé et, dans l'esprit géopoétique, invite le marcheur à s'y ouvrir. Par ailleurs, celui-ci est nommé *louvoyeur,* substantif issu du terme marin signifiant le fait de « naviguer tantôt à gauche, tantôt à droite, lorsque la direction du vent ne permet pas un parcours en ligne droite ». Par conséquent, devant obéir aux vents et marées, le *louvoyeur* est « celui qui marche vers son but en faisant des détours »[641]. Éminemment local, ce sentier de longue randonnée – ou, si l'on veut, de

[640] Sur la démarche de la décolonisation, voir Matthew Anderson, « "Unhomeness" and Pilgrimage, », *Pilgrimage in the 21st Century*, Ian S. McIntosh et. al., Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2024.

[641] Les citations sont tirées du site du sentier « Entre Vents et Marées ».

pèlerinage – garde néanmoins une relation forte avec le Chemin de Compostelle, notamment *à travers son territoire* : les Îles de la Madeleine mettent en avant la symbolique de la coquille, du Bout du Monde, renvoyant aussi à Gaspé, ainsi que l'omniprésence de l'océan que l'on connaît de la Galice espagnole.

Chacun de ces sentiers, mettant en avant le local, se présente à travers sa filiation à Compostelle : le passeport analogique au *credencial* peut être acquis, tamponné et, à la fin, donner lieu à un certificat ; le balisage, notamment celui des Îles de la Madeleine, est directement inspiré par les flèches jaunes présentes en Espagne. Peut-on dire que ces chemins perpétuent la même tradition, en y introduisant des variantes par lesquelles il est réécrit, transformé et actualisé ? Dans quelle mesure s'agit-il de les parcourir *comme si* l'on se dirigeait en Europe vers le tombeau de saint Jacques, alors que ce dernier paraît en réalité oublié dans cette démarche? N'est-ce pas l'inverse, le local et non l'international étant mis en avant? Pourquoi alors le promouvoir *à travers* Compostelle et pourquoi nous invite-t-on, au sens large, *à devenir pèlerins* ?

3.1 Ouverture : le laboratoire des idées

C'est sur l'un de ces sentiers de pèlerinage au Québec que se déroule mon roman, intitulé *Constellations (Les Souvenirs de l'Avenir)*[642]. En effet, l'action a lieu sous le ciel étoilé de la région du Mégantic, dans une auberge fondée par un Polonais et située en haut du mont saint Joseph. Le choix de cette situation géographique est motivé par la relation privilégiée de la région avec le ciel étoilé. Lorsque nous consultons la carte des sentiers, nous pouvons aussi constater que les noms des points de vue puisent dans le vocabulaire chrétien : pensons à « l'Ascension », à « la Révélation », aux « Pèlerins » ou encore à la « Porte du Ciel ». Cet héritage religieux est articulé à l'astronomie, car les noms des refuges de ce parc national s'inspirent des étoiles et des constellations. En un mot, ce territoire semble être le reflet de la Voie lactée. Si nous prenons la voiture pour monter, la route arrive à un moment à une fourche : prendre à gauche signifie choisir le chemin de la raison et se diriger vers l'Observatoire, tandis que le chemin à droite est celui de la foi, car menant vers la chapelle Saint-Joseph. Cette dernière, érigée en 1880 dans l'espoir d'obtenir la protection des intempéries, a été un important lieu de pèlerinage dans la région au début du XX^{e} siècle. Dans le roman, la chapelle est désacralisée et, comme c'est souvent le cas au Québec où les églises sont transformées en salles de concert, de cirque, ou en restaurants et hôtels, elle est remplacée par une auberge portant le nom de Grande-Ourse. À l'intérieur de celle-ci restent cependant certaines « reliques du sacré » : au sens propre, à savoir des banquettes et une armoire d'église, ainsi qu'au sens figuré. En effet, l'écriture s'inspire de la polysémie du mot « service », qui peut être à la fois employée dans le cadre d'un rituel religieux tel que la

[642] Ce titre est un clin d'œil au roman que Kunicki, un personnage des *Pérégrins*, trouve dans une libraire (LP, 322), ainsi qu'au nom de la taverne dans *Le partage des eaux*, lieu crucial dans le parcours du narrateur (PE, 173).

messe, ou dans le cadre du travail dans un restaurant. Ainsi sont superposés différents types de répétition : la liturgie qui, étendue entre l'origine et l'eschatologie, rejoue l'événement fondateur dans le but de le rendre éternellement présent; l'emploi du serveur qui consiste à refaire chaque jour les mêmes gestes théâtraux, lesquels peuvent paraître vidés de leur sens et enfermant le sujet dans un cercle vicieux sans issue; la ritournelle qui, selon Deleuze et Guattari, profite de la stabilité d'une structure pour y introduire des variations et propulser le sujet vers un nouveau territoire; la reprise qui, dans les mots de Kierkegaard, n'est pas une nostalgie idéalisant le passé, mais un ressouvenir porté *en avant*. Le but de ce travail sur la répétition est de rendre le service dans un restaurant signifiant, en faire un véritable rituel permettant au sujet de s'inscrire dans une communauté et de s'ouvrir à ce qui le dépasse; si je peux me permettre un jeu de mots, cela permet *la restauration* du sens de ce métier de l'hospitalité et de ce tiers-lieu qu'est l'auberge[643].

La structure du roman s'inspire d'une spirale qui forme le *Jeu de l'oie.* Non seulement David Lodge emploie ce jeu de société en tant que métaphore de la vision chrétienne de la vie, mais des croyances ésotériques, comme nous l'avons vu dans l'introduction, en font aussi une carte du Chemin de Compostelle. Dans le roman, les cases régulières sont indiquées par des chiffres et relèvent de la narration au présent de l'indicatif et à la première personne qui relate les événements du service; les cases des oies deviennent les cases des étoiles sur lesquelles nous retrouvons les entrées du cahier trouvé dans une armoire du restaurant; les cases spéciales incarnent, pour leur part, une temporalité *autre* qui, intrinsèquement liée au service, projette le narrateur à la fois dans son passé et l'ouvre à un avenir possible. La forme du roman est donc pensée comme une imitation du *Jeu de l'oie* et de la salle à manger qui, elle aussi, comporte soixante-deux tables.

La nuit des perséides, à cause d'une tempête interminable qui alterne la pluie avec de la neige et laisse supposer une fin du monde, l'auberge de la Grande-Ourse se retrouve coupée de la société. Le narrateur, qui y travaille pendant les vacances d'été, tourne en rond dans sa vie comme il le fait dans la salle à manger. Ne réussissant pas à prendre de commande, il est amené à traverser sa vie jusqu'à ses origines, jusqu'à la langue polonaise qu'il redécouvre par bribes. Perdant le contrôle des événements pendant cette fête qu'est le service, il s'*ex-centre*, tente de sortir de sa tête et d'aller vers *autre chose* tandis que l'auberge s'ouvre au dehors, à la forêt qui jusqu'alors ne faisait qu'entourer ses murs. Ainsi, pendant que la Grande-Ourse subit les bourrasques du vent et la pluie qui martèle sa toiture, le narrateur vit une « tempête sous le crâne ». Si dans l'auberge, cette chapelle réaménagée qui se trouve à l'écart du monde à l'instar d'un sanctuaire, ne se déroule aucune cérémonie autre que le service, l'intention qui se trouve derrière ce roman est de décrire ce dernier, quoiqu'il puisse sembler profane et sans but, comme un jeu, ponctué par des moments de fête et de

[643] Je fais référence au concept élaboré par Ray Oldenburg dans *The Great Good Place,* Boston, Da Capo Press, 1989.

désordre, en tant qu'il passe de son aspect purement ludique à la fonction de rituel. En effet, la narration se trouve ritualisée par la répétition caractéristique au service. En même temps, les phrases en polonais lancées par les serveurs, articulées à ses souvenirs et aux passages trouvés dans le cahier de l'armoire, permettent au narrateur d'assumer son identité polonaise *et* de l'ouvrir à la vie dans cet ailleurs qu'est le Québec. Ce huis-clos devient alors une forme de *peregrinatio in stabilitate* : sans sortir de l'auberge, le narrateur laisse y pénétrer le dehors et apprend que seul ce qui n'est pas instable, ne dure pas[644]. Déchiré jusqu'alors entre le désir de partir vivre ailleurs, ou de revenir à son pays natal, il réussit ainsi à faire coexister ces deux mouvements, l'un centrifuge et l'autre centripète, à travers le service. À certains moments, il sort de son corps pour regarder la salle – ainsi que le roman – depuis le plafond. Cette technique est inspirée du *narrateur à la quatrième personne* qui, selon Tokarczuk, « ne se limite pas à une construction grammaticale, mais est capable d'englober à la fois la perspective de chaque personnage et la capacité d'aller au-delà de l'horizon de chacun d'eux ; qui voit plus et plus large, qui est capable d'ignorer le temps »[645]. La narration elle-même est multiforme, car composée des histoires racontées par les clients de l'auberge ; des passages du carnet trouvé dans une vieille armoire qui confrontent le narrateur à une altérité ; des récits, davantage cohérents, narrant des voyages et des souvenirs déclenchés par les événements de la soirée; enfin, des fragments du service, dont le rythme est rapide et le style familier, car exprimant les échanges entre les serveurs en trois langues différentes ainsi que les retours incessants du narrateur sur ses propos.

Cette polyphonie vise à mettre en avant l'aspect oral de l'écriture. Inspirée en partie des *Contes de Canterbury*, la poétique que propose le roman est une miniature des topoï analysés dans le corpus : elle a pour but d'ouvrir la vocation pèlerine à une forme de récit autre que celle imitant l'arc dramatique d'Aristote, le parcours du héros mythique de Joseph Campbell ou l'allégorie décrivant un progrès individuel et linéaire que nous connaissons du *Voyage du pèlerin* de John Bunyan. Les topoï de ce territoire à la fois géographique et symbolique qu'est le Chemin de Compostelle sont déterritorialisés de l'Europe et reterritorialisés au Québec, dans le cadre du service : ainsi toutes les idées déployées jusqu'alors dans la composante théorique de cette thèse sont mises en pratique dans ce roman qui célèbre l'auberge, ce tiers-lieu qui forme, à partir des rencontres et des histoires, du passé et de l'avenir, une véritable constellation, un *sanctuaire postséculier* où le narrateur peut, en faisant le tour des tables, accomplir également un tour du monde. La vocation pèlerine, quête du sacré et *service,* s'ouvre à l'esprit nomade par le moyen du jeu qui rend le temps de la répétition *éternellement nouveau* et fait de l'écriture un pur plaisir de raconter.

[644] Ainsi pourrions-nous traduire le titre de Tomáš Halík, *Co je bez chvění, není pevné*, Prague, Lidové noviny, 2002.

[645] Olga Tokarczuk, *Czuły narrator*, *op. cit*., p. 284. Nous pouvons comparer ce procédé à la *paralepse*, qui fournit plus d'informations que ce qui est permis par la focalisation. Voir Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.,* p. 211-221.

LA (RE)CRÉATION : ***Constellations (Les Souvenirs de l'Avenir)***

Des rimes mon auberge était à la Grande-Ourse
Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Arthur Rimbaud, « Ma bohème »

And no one knows where the night is going
And no one knows why the wine is flowing

Leonard Cohen, « The Guests »

À MANGER

Entrées

Salade nomade

(chou frisé, pommes, noix, canneberges séchées, endives, sauce vinaigrette)

Soupe perpétuelle

(crémeuse, aux légumes de saison et aux crevettes de Matane)

Plats

Goulash du chasseur

(viande de bœuf, sauce à la bière, servie sur un lit de pâte feuilletée, avec ses légumes)

Galette d'Orion

(crêpe de sarrasin, servie avec des noix de Saint-Jacques et une fondue de poireau)

Tourtière du Lac

(au millet, carottes rôties, pommes de terres, courgettes et herbes fraîches)

Desserts

Le Rouge et le Noir

(brownie à la betterave)

Szarlotka de grand-mère

(croustade aux pommes et à l'érable)

Fromages locaux

(informez-vous auprès de votre serveur)

À BOIRE

Bières, vins, cocktails

Étoile filante

(IPA au sapin baumier)

L'enrhumé

(rhum nordique, thé Earl Grey, sirop d'érable, citron)

Gin de feu

(gin forestier, bière de gingembre, vinaigre de feu, épinette)

Domaine « Terre d'étoiles »

(vin acéricole)

Thés, cafés, tisanes et sans-alcools

(notre offre change à chaque saison)

NOUS OFFRONS ÉGALEMENT CE QUI NE SE TROUVE PAS SUR LE MENU. POUR EN SAVOIR PLUS SUR NOTRE « ASSIETTE DU PÈLERIN » ET POUR D'AUTRES OPTIONS DEMANDEZ À VOTRE SERVEUR

1

Il est cinq heures de l'après-midi. De loin, à travers la forêt, perçant le mur de pluie et le brouillard épais qui enveloppe l'auberge, résonne le clocher de l'église, me rappelant qu'on est bien dimanche. Quelque part en bas du mont le clocher s'impatiente de l'arrivée des fidèles. Une messe se prépare.

Mettre les tables, c'est une tâche qui reste quand même assez ennuyante. J'essaie de m'appliquer à aligner les fourchettes et les couteaux, à bien plier les serviettes et mettre les sets de table, mais je me perds dans mes pensées ou m'arrête parfois, bouche bée, pour regarder à travers la fenêtre de l'auberge, calme et vide encore, les gens monter la colline. Où vont-ils, que cherchent-ils ? L'heure de l'ouverture approche. À l'intérieur, on attend tous ce moment avec impatience et appréhension. On dirait que chaque jour on représente le même spectacle: les odeurs de soupe et de ragoût cuisinés pendant des heures par Julia et Anna s'échappent de la cuisine ; Pierre prépare la feuille de réservations tel un joueur d'échecs mettant les pions sur la planche ; Jules s'assure que rien ne manque dans notre inventaire d'alcools ni dans les plats du menu ; la plongeuse, comment s'appelle-t-elle, passe l'aspirateur ; Patricia reste au téléphone (je n'aimerais pas être à sa place), répondant aux messages vocaux de la veille ; la patronne, assise dans son coin et silencieuse (ça en devient parfois inquiétant), remplit la paperasse ; Hélène vient tout juste d'arriver, complètement trempée et en retard comme tous les jours ; moi, je m'occupe de mettre les tables, de préparer la scène pour la performance qui s'approche. C'est peut-être le moment que je préfère dans le service, ainsi que la fin de la journée lorsqu'on nettoie les frigos et la machine à café, on passe l'éponge sur le comptoir… C'est simple. On se rappelle alors des grands moments du service, des clients chiants ou sympas, des bourdes qu'on a faites, comme ces voyageurs qui, de retour à la maison, après mille épreuves, rencontres et joies, ne savent prononcer que les phrases les plus banales, comme celles-ci : « bon, c'est passé », ou « c'était quand même éprouvant, cette soirée », se rappelant des scènes précises qui resurgissent, ces poissons sautant haut dans les airs juste pour disparaître dans les profondeurs de la mer l'instant suivant. Il n'y a pas de mots – pendant l'*open* et le *close*, seul existe le langage du service. Le reste demeure dans la sphère des choses indicibles.

Une procession de silhouettes, battues par le vent et la pluie de tous les côtés, avance lentement vers le haut du mont. L'ascension est harassante. On est là-haut, couverts par le manteau épais du brouillard.

L'auberge est située sur le mont saint Jacques, ou saint Joseph – je me trompe toujours – jonchée de rocs qu'on appelle « erratiques ». J'ai entendu dire que c'est parce que, il y a dix-huit mille ans, après l'époque de la glaciation, ils ont été déplacés du Nord au Sud par la fonte des glaciers. Un sacré chemin, dis donc. L'auberge aurait-elle aussi été déplacée à cette époque-là, voguant sur les mers jusqu'à échouer sur cette

colline couverte par les épinettes ? J'adore leur odeur, surtout après la pluie ou lors d'une grosse chaleur. D'ailleurs, nous offrons une tisane composée des herbes de la région, fabriquée par une ancienne collègue, si seulement je savais comment elle s'appelait, qui a essayé d'y enfermer l'essence du territoire. Le territoire… je n'en connais pas grand-chose. J'y ai échoué moi aussi, sur l'un des sommets de cette terre d'étoiles. À l'époque, les habitants de la région avaient érigé ici une croix et une église, où ils allaient en pèlerinage. Maintenant il y a une auberge. On ne manque pas de clients, surtout pendant la haute saison : des randonneurs aguerris traversent la région, arrivant depuis le lac Mégantic, cet œil de l'océan, derrière lequel, par un temps clément, on peut voir depuis l'auberge se dessiner les montagnes du Maine.

Les corps des randonneurs, transis de froid et solitaires comme les arbres sur les hauts plateaux, sont plongés dans la pluie et dans la brume. Dans une symphonie assourdissante du vent chaque pas doit être un effort surhumain. Les pieds glissent sur les rochers et sur les racines, puis s'enfoncent dans la terre boueuse : à leur place, je préférerais m'arrêter au lieu d'essayer d'atteindre ce point de vue, *La Révélation.*

La danse des éclairs et du tonnerre a commencé peu avant l'ouverture. Maintenant, dans les rafales du vent et de la pluie, s'élève devant les marcheurs la forme de la Grande-Ourse. Jacques, l'aventurier polonais qui a ouvert cette auberge, l'avait imaginée comme une bâtisse imposante : à deux étages, mais avec un haut plafond et des pièces annexes auxquelles mènent des escaliers en spirale. N'en voyant que les contours depuis le dehors embrumé, les marcheurs doivent la prendre pour une sorte de cathédrale, pourvue de tours s'élevant vers le ciel, de colonnes et de portails. Certains s'arrêtent, épuisés. D'autres tournent autour, tels des pèlerins autour d'un sanctuaire, attendant qu'on leur ouvre, sans pourtant oser frapper à la porte.

On est au début d'août, l'une des périodes les plus achalandées à l'auberge. Du moins, c'est ce que disent mes collègues. Un grand nombre de gens viennent alors à la Grande-Ourse pour observer les perséides. Pourtant, vu les conditions météo, je ne crois pas qu'on voie grand-chose aujourd'hui.

Sinon, tout est comme d'habitude : l'arrangement des tables, la mise en place des couverts et des *napkins*, la vérification de la quantité de café, d'alcool et de nourriture, le nettoyage des chambres à l'étage et leur préparation pour l'arrivée des randonneurs. Même chose tous les jours. La répétition me fait perdre parfois la notion du temps. Je pourrais me réveiller dans un an et j'en serais toujours là, préparant la salle comme un sacristain qui nettoie l'église avant la liturgie avec ses mouvements lents et mécaniques.

Il y a quelque chose d'apaisant dans ces préparatifs : c'est comme mettre un plat à mijoter, faire du jardinage ou assembler les rouages d'une montre automatique (j'en ai une, quand les clients la remarquent je blague

sur le fait qu'elle marche puisque je marche, il faut bouger pour véritablement vivre la métaphore). Les gestes, comme s'ils étaient déjà écrits dans le livre du monde, semblent nous précéder. C'est le cas des recettes, surtout celles des grand-mères : il y a les ingrédients, mais pas les quantités, puisque de toute façon tout le monde les connaît. Il suffit de les énumérer pendant un repas de famille et voilà, la recette continue sa vie ; avec des variations bien entendu, mais toujours est-il qu'il s'agit du même plat. Lors de la préparation, nos gestes deviennent une prolongation de la recette, ses lettres s'inscrivent dans le mouvement silencieux de notre corps, cela va de soi, tout le récit familial y est ; le reste, nous le faisons à notre sauce.

Dans les moments de grand achalandage, lorsque la vague de commandes passe, je m'arrête un court instant, je passe un coup de chiffon, je prends une serviette, une paire de couverts et un set pour mettre la table. Je prends le temps de placer la serviette et de bien y aligner la fourchette avec le couteau. Chaque geste, chaque centimètre compte. « *Mindfulness* ! », me répétait sans cesse la patronne pendant mon premier quart de travail (complétement américanisée, elle croyait que l'emploi des termes anglais rendait les choses plus professionnelles) Je la supporte mal depuis, même si moi-même j'ai toujours eu mes obsessions : quand j'écris, je fais en sorte qu'aucun mot ne dépasse du paragraphe ; je peux laisser la moitié de l'assiette, mais pas une petite part ; j'aime arrondir les chiffres (le cercle doit être ma figure de prédilection, c'est sûr).

Mettre la table n'est pas si différent du travail d'horloger ou de metteur en scène : tu prépares l'harmonie de l'espace le mieux possible, mais ce qui s'y passe ne dépend plus de toi.

Tout s'obscurcit dans ce brouillard, les lieux et les âges, la pluie efface parfois les traits des visages et même les noms circulent librement, traversant les siècles et sautant d'un continent à un autre pour trouver, tels des rapaces, un corps qui leur convient. Cette silhouette-là, ça pourrait être Lawrence d'Arabie qui a perdu le Nord, excusez-moi, le désert ; celle-là, c'est possiblement Stevenson avec son âne dans les Cévennes ; derrière, complètement à l'Ouest (d'accord, j'arrête la blague) marche Marco Polo ; puis apparaissent deux autres, l'un d'eux c'est Ibn'Arabi traversant pieds nus la nuit de l'esprit, l'autre c'est Abraham Aboulafia regardant le ciel à la recherche des lettres que la lumière écrit sur les nuages. Ils arrivent ici, un par un. Certains s'arrêtent devant l'auberge, d'autres continuent.

C'est alors que l'auberge vient vers eux, comme si elle aussi était en mouvement, cherchant à accueillir ceux qui cherchent à s'y protéger de la tempête, à s'y reposer l'espace d'une nuit pour, le lendemain, se laisser à nouveau emporter par le chant d'une route sans fin.

L'heure est venue, la Grande-Ourse ouvre ses portes.

2

À force des journées passées ici j'ai l'impression de ne plus vraiment *voir* le décor de la salle. À cause de toutes les soirées passées ici, je pourrais croire que le monde extérieur n'existe pas. Quand la nuit tombe, les ténèbres coupent l'issue de ce dédale de tables – le dehors relève alors presque du fantasme. Il faudrait pourtant que je le décrive : plus d'une soixantaine de tables sont disposées dans une grande salle au plancher de bois franc. Dans un coin, il y a un vieux piano solitaire. Les serveurs, tels les derviches dans leur danse sainte et éternelle, tournent autour des clients, tandis que la patronne, son corps débordant du fauteuil, reste assise dans un petit espace vitré, attendant les demandes de ceux qui voudraient passer la nuit à l'étage. Les murs sont faits de troncs entiers de bois clair, nettoyé et bien poli ; certaines branches y ont été laissées et jouent maintenant le rôle de porte-manteaux. Les clients sont surtout impressionnés par l'escalier en spirale : la colonne autour de laquelle serpentent les marches est sculptée comme un totem, en haut à droite il y a les toilettes et à gauche les chambres. Le même type d'escalier, séparé du reste de la salle par une porte, descend vers la cuisine. Sur le mur à côté du bar, Jacques, le fondateur de l'auberge, a exposé la peau d'un sanglier qu'il a tué de ses propres mains (tout le monde le répète, en expliquant que « c'était une autre époque ») ; au fond de la salle, à droite, il y a une grande armoire, qui vient d'une église comme nos bancs, et dans laquelle le curé gardait apparemment des reliques des saints, notamment celle de saint Joseph, ou de saint Jacques (je dois revoir mes saints); sur le mur au centre est accroché une grande carte de la région, peinte à la main ; au plafond est suspendu un grand lustre fait de bois de cerfs. Pour les pieds de tables ont été utilisés des troncs d'arbres : leurs racines et les feuilles séchées sont disposées par-ci par-là sur les murs ainsi que sur le plafond, ce qui donne l'impression d'être dans une forêt à l'intérieur d'une forêt.

Patricia est partie quelque part avec la feuille des réservations, alors qu'une file de randonneurs se forme déjà à l'entrée. L'un deux, une fois au chaud, secoue son manteau juste devant moi et me sors de ma rêverie. C'est un vieux barbu qui a l'air d'un fou solitaire et qui fait tout pour ne pas croiser mon regard.

Je regarde autour, mais aucun de mes collègues n'est là pour m'aider. Je décide de tenter la chance et demande au randonneur de me suivre. J'ai l'impression que ses pas lourds font trembler le lustre. Je l'emmène dans ma section, je vais m'en occuper. S'il arrive un truc, on dira au pire que c'est ma faute.

« Tu ne comprends pas », dit-il sans attendre. « La pluie. Le déluge. Regarde le ciel, lis les signes ». Il lève sa voix avec chaque phrase prononcée. « Je vous avais prévenu, le jour est arrivé! Ça recommence ! ».

« Je reviens dans cinq », lui lancé-je lorsqu'on arrive à la table dans le coin et je m'éloigne au plus vite.

Le premier client et déjà je me suis condamné, je le sens, à une suite de sermons. Aucune idée de quoi il parle : pour l'instant on prévoit juste un déluge de clients. « Une sacrée journée qui s'annonce », lancé-je à Patricia, réapparue au comptoir, qui sur devant la feuille des réservations préparée par Pierre. « J'ai fait assoir le premier venu à la 3. Je lui ai dit qu'il avait une heure et demie ». Je préfère la tenir au courant, même si je n'ai rien dit au client par rapport au temps de service. Patricia me regarde comme si je venais de faire tomber la première pièce du domino. À partir de maintenant, tout sera ma faute.

Ce n'est pas grave, mais il faut aussi dire que c'est la faut du système. Celui-ci, contrairement à celui qu'utilisent la plupart des restaurants, n'est pas électronique. On les note dans un agenda en cuir, ce qui laisse place à l'erreur. Au moins, comme le dit Jules, on garde vivante une tradition. En revanche, l'autre jour quelqu'un a noté une réservation de groupe sur un mauvais jour ; un vrai *shit show*.

Patricia lève les yeux et balaie la salle d'un regard vide. Elle calcule. Elle sait parfaitement dissimuler ses émotions, je l'admire pour cela. Je sais qu'au fond elle doit paniquer : le nombre de gens se ruant à l'intérieur de l'auberge dépasse de loin nos attentes pour aujourd'hui. On n'était pas préparés. Je vois que Jules descend pour en avertir la cuisine. Pierre reste au bar, essayant de préparer le plus de choses à l'avance. Hélène, comme moi, est déjà allée voir les premières tables. Quelle folie. On a à peine ouvert la porte que tous ces randonneurs, trempés jusqu'aux os, se sont déversés dans l'auberge, telle une rivière après la destruction d'un barrage. Patricia veut accueillir le plus de gens possible, jouer avec les réservations, en les déplaçant sur d'autres tables s'il le faut pour permettre à tous de s'asseoir. « Puis on verra », dit-elle. Au cours du service des miracles se produisent parfois, personne ne sait comment, mais quand je regarde les gens dehors j'ai quand même du mal à croire qu'on réussira à tous les accueillir avec nos soixante tables, encore moins à les servir. Il y a un couple à la porte, ils arrivent complètement trempés, leurs habits déchirés, je me demande par quoi ils sont passés, je me dirige vers eux avec la feuille des réservations, c'est la première fois dans la soirée que je prends cette responsabilité-là, je balaie la salle du regard, il reste encore des tables libres, je les fais s'assoir sous le lustre en bois de cerfs, sa lumière tamisée éclaire leurs visages, ils ont du mal à dire quoi que ce soit, ont l'air de deux naufragés, je les laisse tranquilles.

Je dois revenir vers mon premier client, j'ai passé déjà trop de temps au bar. Il faut que je lui apporte un verre d'eau et un set de table que j'avais oublié, je me parle à moi-même sans m'en rendre compte en jetant un regard sur le set avant d'aller voir mon client. Cette feuille m'a toujours intrigué : dessus, il y a dessin fait de lignes qui s'entrecroisent. Est-ce pour que les enfants s'amusent pendant que les parents mangent ?

Un jour, je le demanderai à la patronne.

3

J'apporte le set et un verre d'eau au client. Je m'excuse. Il m'ignore et entame son sermon comme prévu :

« Je me souviens des promenades dans la forêt le dimanche, je me souviens d'être réveillé par les piaillements des oiseaux à l'aube, au printemps, et d'avoir passé une nuit à la belle étoile après m'être nourri des raisins d'un vignoble d'à côté. Mais, peu à peu, il y avait quelque chose qu'on oubliait, puis on essayait d'y revenir mais ce n'était plus là… Plus de retour. Il ne reste que ce qui doit advenir », dit-il d'un ton solennel, en pointant le ciel. C'est un fou barbu, habillé en guenilles comme un mendiant du Moyen Âge, pas de pantalon imperméable dernier cri, pas de veste aux couleurs criardes avec l'intérieur en laine polaire, juste des sandales, un sac à dos sans armature, les vêtements légèrement déchirés et un chapeau de paille.

Je suis censé prendre sa commande. L'eau et le set de table sont là, mais il n'a visiblement pas lu le menu. Ces clients me mettent parfois hors de moi. « Et c'est pour ça », me disait toujours Julia, « que je préfère travailler dans la cuisine. Le stress est là, oui, mais tu t'épargnes au moins les débiles, les fous et ceux qui chialent pour une raison ou une autre ». Impossible de lui demander même ce qu'il veut boire. Si ses yeux ne sont pas tournés vers la fenêtre, il scrute l'intérieur de l'auberge. Il me parle sans me regarder.

« Imagine », poursuit-il, en appuyant ses coudes sur la table, « que le monde se limite à cette auberge. Et, c'est moi qui te le dis, bientôt ce sera le cas. Personne n'entre, personne ne sort. Tout ce que tu avais vécu et tout ce que tu aurais vécu se trouvera alors ici même, à l'intérieur de cette salle, et ce sera à toi de… ». Il fait un geste dont je ne saisis pas la portée. « En même temps il y aura des signes sur la Terre et dans le Ciel, tu peux encore ne pas y croire, mais bientôt tu sauras tout, c'est sûr. Tel est le cours des choses, qu'est-ce que tu veux. Et sache une chose », dit-il en se penchant vers moi. « Il y a des choix… et des conséquences ».

Sa voix est juste assez aiguë pour m'irriter ; en même temps, je ne peux pas nier qu'une certaine expérience de vie émane de lui. Je suis mal placé pour dire non et, enfin, je ne suis pas revenu pour rien. Malgré l'afflux de randonneurs et le bruit ambiant qui se renforce, je l'écoute.

« Rien n'est nouveau, tout cela est déjà arrivé. Mais, comme d'habitude, chacun était occupé à suivre son train de vie et on ne l'a pas vu venir. La peau du monde était déjà fêlée, craquelée de toutes parts, mais quelque chose d'autre s'est brisé, je l'ai senti en moi comme un feu d'artifice éclatant dans mon ventre. En revenant d'un de mes voyages, j'ai entendu à la radio qu'une des villes côtières avait été engloutie par l'océan. Un an plus tard, les incendies ont ravagé tous les vignobles dans le Sud du pays. Sécheresse, pénurie

d'eau, famine, guerres pour les ressources. Des voix se levaient pour nous sortir de notre torpeur, mais ce n'étaient que des mots, des mots, des mots : un tas de malentendus. Que reste-il à faire maintenant ? ».

« Où ? Et quand précisément ? » (je pose cette question par pure gentillesse, c'est un métier).

« Crois-moi : l'air, l'eau, le feu, la terre, tous les éléments se sont déchainés. La fin du monde est arrivée en un jour ordinaire, comme les autres, et on n'a même pas su quand. On a continué à vivre nos vies, en espérant que la solution au progrès viendrait du progrès même. Moi, je me suis réveillé une nuit avec l'eau qui montait jusqu'à la fenêtre de ma chambre, le lit flottait comme une barque sur le lac Génésareth. Ce sont des choses qui arrivent, ont-ils dit à la radio. Moi, je suis parti ». Cela dure depuis un moment. Je regarde autour, estimant à quelle vitesse je vais devoir rattraper toutes les choses que j'aurais pu faire ailleurs pendant que je suis resté ici, pris dans l'histoire d'un fou barbu délirant sur la fin du monde, qui doit très certainement souffrir du syndrome de Jérusalem ou de Dieu sait quel *weltschmerz*. Dans ma tête, je dresse déjà une liste de tâches à faire, une fois la conversation terminée. Je note à quelle table aller en premier, je sens les regards des clients attendant d'être servis qui percent ma peau, je crois même les entendre chuchoter déjà à mon sujet, toutes les voix s'entremêlent, de même les lieux et les siècles, ni les cartes ni les calendriers ne servent plus à rien, tout virevolte autour de moi, comme si l'on avait arraché les étoiles du ciel pour les mettre dans une machine à laver, je ne veux rien savoir, dansons cette valse à mille temps, la soirée à peine commencée glisse de mes mains comme un vase qui tombe par terre, trop tard, les événements sont hors de mon contrôle, le fou barbu attend que je dise quelque chose, la sueur coule sur mon front, j'arrive, j'arrive.

4

En l'absence de Pierre je me retrouve derrière le bar à préparer une rangée des verres d'eau.

Trois ou quatre *shifts* par semaine suffisent: je viens, j'accomplis mes tâches, mon corps se souvient de tous ces gestes qui rythment le service, je n'y pense pas trop, puis je pars. Anonyme. Je ne me lie ni aux lieux ni aux gens. Du moins j'essaie. Les mots de Patricia, prononcés peu de temps après notre première rencontre, retentissent encore dans ma tête : « tu ne penses pas aux autres », m'a-t-elle dit quand j'ai oublié de remplir le bar pour le lendemain. Le lendemain… moi je préfère l'aventure. Pas de liens, pas d'adresse. C'est ce que permet le métier de serveur, je l'adore pour ça. J'ai commencé comme plongeur avec un permis de travail en Australie, j'ai été *bus boy* en Californie, puis j'ai pris des cours de mixologie pour devenir barman au Pérou. Du moins, c'est ce que je raconte aux clients à chaque fois qu'ils me demandent d'où je viens et ce que je fais ici, dans cette auberge habitée par les fantômes que j'ai moi-même engendrés.

« Passe-moi un verre de pinot », me lance Hélène. Je suis devant les bouteilles donc j'en saisis une et demande à Jules de me passer un verre. Je dis que je vais l'apporter, même si c'est du rouge et que je suis toujours hyper stressé quand je l'apporte à une table : « ne le renverse pas, ne le renverse pas », je me répète, c'est irrationnel, enfin, ce serait quand même difficile à faire, mais voilà que mon vœu est exaucé aujourd'hui, je trébuche sur le parapluie de quelqu'un (franchement, qui apporte un parapluie en randonnée ?), j'agrippe un dossier de chaise pour ne pas tomber, je crois pendant un instant me sauver d'une catastrophe puis du coin de l'œil je vois le vin, comme au ralenti, en train de voler vers le visage d'une femme qui a la chance d'être juste devant moi. Une seconde après une tache rouge se répand sur sa chemise. Je reste planté là, bouche bée. Quelle honte. Elle se lève, en faisant une grimace indignée, je me précipite pour m'excuser, puis elle change soudainement d'expression de visage pour me dire que ce n'est absolument pas grave. Mais si rien n'est grave, alors tout est grave : voilà mon opinion. Je verse donc un autre verre de pinot et regarde avec désespoir la tempête dehors qui n'a pas l'air de se calmer. Un ruisseau coule sur le lit de cailloux du sentier. Si cela continue, il restera impraticable pendant au moins quelques jours. Les gens s'enfonceront dans de la boue, ils ne pourront littéralement plus s'en sortir. Une sueur froide coule dans mon dos. J'ai peur de me retrouver dans une situation sans issue, de rester coincé ici à tourner en rond dans cette spirale de tâches à faire tandis que le monde évolue. Je ne connais que les départs et les arrivées.

Je passe le verre de pinot à Hélène. Elle me regarde comme si elle ne pigeait pas ce que je fais. « Je t'ai dit du pinot grigio, gri-gio ! », me crie-t-elle au visage. Ça, c'est grave. Puis je me rends compte que nous n'avons ni du blanc, ni du rouge. Du moins selon le menu. Je ne comprends plus rien.

5

« *Nie przestaje padać* », constate Patricia. « Je me demande comment je vais rentrer chez moi ».

« *At least we're inside* », ajoute Hélène. L'empathie, ce n'est pas son point fort.

« *W środku, w środku* », marmonne Jules dans sa barbe. « Toujours à l'abri, n'est-ce pas ? Et si c'était nous qui avions provoqué ce dérèglement, cette tempête ? *To nasza wina!* »

Depuis le début de l'été ce mélange des langues n'en finit pas de me surprendre. J'ai toujours été habitué à entendre soit du polonais, soit du français ou de l'anglais. Mais ici les gens dont on dit qu'ils ont une origine – comme si les autres n'en n'avaient pas – parlent au moins trois langues. Et là, on est tous d'origine polonaise. On n'est pas ici par un pur hasard. Quelque chose qu'on a en commun nous a attirés à la Grande-Ourse. Jacques, celui qui l'a établie, était polonais. On dit qu'il l'avait nommée d'abord *Wielka Niedźwiedzica*, puis *Ursa Maior* avant d'opter pour la *Grande-Ourse*. On dit aussi qu'il offrait un shot de vodka accompagné d'un cornichon à ceux qui arrivaient à prononcer le nom polonais correctement.

Je regarde Pierre qui, taciturne, n'ajoute pas cette fois-ci son grain de sel. Fort heureusement, d'ailleurs. Il s'appelle Piotr, mais comme beaucoup d'entre nous il préfère Pierre, et il croit en plein de choses. Pas évident de le contredire. Il doit être atteint du syndrome de Dunning-Kruger, du moins c'est ce que je me dis. Une fois qu'il commence à parler, on peut juste dire qu'on est d'accord. Et pourtant, on ne peut jamais le faire parler de lui-même. Impossible de savoir ce qu'il fait en dehors du service.

Dehors la pluie tombe drue, les sentiers deviennent de plus en plus boueux. Ça n'a pas l'air de s'arrête. Les épinettes, plus trapues sur le sommet de cette colline, baignent dans le brouillard. On dirait l'Écosse. Ça me rappelle drôlement Isle of Skye : tout se mélange comme dans un rêve.

« Je n'ai pas trop envie de rester ici », dis-je, sans m'adresser à quelqu'un en particulier.

« *Przestań*, on vient tout juste de commencer… », soupire Patricia.

« Mais il a raison ! Moi j'attends juste la fin de l'été pour partir d'ici. Enfin. En septembre, vous ne me verrez plus ! Même demain… dès l'aube, je partirai », déclame Hélène, en faisant de grands gestes. Elle est ici depuis le printemps, mais n'a pas la patience de rester trop longtemps dans un seul et même endroit. On dirait qu'elle a peur d'un emploi stable, de fonder une famille, d'être asphyxiée par une routine. Elle refuse

de parler polonais, en arguant que nous sommes au Québec et que nous devrions laisser derrière notre pays, notre passé, notre langue, bref, tout le reste, comme ces immigrants qui changeaient leur prénom pour Tony en arrivant à New York et qui se mettaient à parler en anglais avec leurs familles.

« *Dopiero co zaczęliśmy* », répète Patricia. Malgré son ton exaspéré, elle a quand même l'air jalouse. Quand Hélène part voir l'une de ses premières tables (ils sont trempés jusqu'aux os, les pauvres), Patricia se met à la critiquer : « elle est trop rêveuse », dit-elle d'un ton arrogant, « jamais concentrée sur ce qu'elle fait. *Jest za wolna* ». Je me sens comme si elle s'adressait à moi : il est lent, pas assez concentré. Bref, comme tout le monde. Sauf elle, bien entendu. Je n'ai jamais vu quelqu'un d'aussi *rude* et *bossy*. Le pire, c'est que son comportement est contagieux, tout le monde se mettant alors à surveiller et à critiquer les autres.

Quand j'y réfléchis, je me dis que la Grande-Ourse a tendu son filet, en attirant chacun de nous pour une raison ou une autre. Si Patricia voulait exercer comme infirmière à Montréal (j'ai du mal à la voir dans ce rôle), elle s'est finalement installée dans la région. Pierre a tout quitté pour devenir un barman de renom. Hélène dit avoir vu dans un rêve qu'elle devait vivre dans la région de Mégantic. Jules, après le bac en droit, voulait « renouer avec la nature ». Moi, je voulais juste partir de chez moi, loin, je voulais aller au Canada : comme je parlais français, j'ai atterri au Québec, dans cette auberge polonaise. Un sacré paradoxe.

« *Stop it* », me reprend Patricia, comme si elle pouvait lire dans mes pensées. Je me rends compte qu'elle est juste à côté et me regarde préparer les agrumes pour les cocktails. « *This is not the way we do* ».

Je lui tends le couteau. Elle prend un citron entier, le coupe en deux, enlève les extrémités, l'incise sur la longueur puis se met à le couper en largeur. C'est beau, je l'avoue. Un détail qui change tout. Il y en a beaucoup dans le service : la façon dont tu poses l'assiette ou dont tu parles au client, la présentation d'une assiette, le fait de mettre du pain avec certains plats, d'enlever les assiettes avant de faire payer le client, et ainsi de suite. On n'est pas un restaurant gastronomique et moi, je l'avoue, je n'ai jamais porté trop attention aux détails (quand je jouais du piano, j'appuyais toujours sur la pédale de *legato* pour que les erreurs ne s'entendent pas trop), mais à l'auberge, il faut l'avouer, ça change tout. Ça me change. Toujours est-il que Patricia est chiante comme pas possible. Elle se prend pour la patronne, croyant qu'elle est la meilleure à ce jeu. Je me fais critiquer deux ou trois fois par *shift*, peut-être parce que je ne crie pas sur mes clients comme elle le fait pour qu'ils finissent de manger. Le soir, elle se calme et s'excuse parfois, en justifiant que ce n'était pas elle, que c'était à cause du service. Elle rabâche à chaque fermeture qu'on devrait mieux s'organiser. Je le pense aussi, mais je ne le dis pas à voix haute : elle pourrait croire qu'on est d'accord sur certaines choses et ça pourrait la fâcher. « *Yes chef* », lancé-je, en commençant mon tour de salle.

6

Je raconte de temps en temps mes projets aux clients. S'ils le demandent. Parfois, même s'ils ne le demandent pas. J'en ai besoin. J'énumère les endroits par lesquels je suis passé, tous les rêves, certaines histoires sont vraies mais il m'arrive aussi d'en inventer de toutes pièces, on dirait que je me suis construit un monde à part dont je ne sors pas, je m'invente une autre vie, puis les clients me disent des trucs comme « tu vas y arriver ! », « ah c'est passionnant ! », ceux qui viennent ici en touristes ne se rendent pas compte de ce que ça veut dire que de devoir rester et pourtant ne jamais appartenir à cette région, de savoir que c'est temporaire et qu'après il y aura d'autres choses, tiens, justement, qu'est-ce que je vais faire, à la fin de l'été?

« En septembre, vous ne me verrez plus », la voix d'Hélène retentit encore dans ma tête.

J'arrête d'y réfléchir, je me laisse emporter, il faut que je me concentre sur ce qui se passe dans la salle. Les gens affluent par vagues, c'est l'un des moments les plus difficiles dans le service. Les réservations. Aujourd'hui, avec ce temps exécrable, ça va être éprouvant, je le sens déjà. La personne à l'accueil doit donc avoir une vision englobante de ce qui se passe dans la salle, prévoir ce qui s'y passera après, oser ne pas obéir au scénario établi par les appels de réservation, en acceptant des gens même si cela va affecter ceux qui viennent ensuite. Patricia a tout de suite assumé cette responsabilité. Elle l'adore.

« C'est comme un jeu d'échecs, il faut que tu prévoies le mouvement des pièces avec un peu d'avance », c'est ce que m'a dit la patronne pendant mon premier *shift*. La table 44, va-t-elle manger longtemps ou non ? Pourra-t-on dire aux gens qui sont à la porte qu'il leur reste un quart d'heure d'attente ? Ou plus ? Les gens à la table 31, sont-ils contents ou non ? Ce couple n'a pas l'air de bien s'entendre, ça doit être leur premier voyage, pas évident. Ils étaient censés rester plus longtemps, mais là, je ne crois pas que ce sera le cas. On mettra quelqu'un d'autre à leur place. Voilà comment il faut réfléchir. « Quand la salle se remplit, on donne les meilleures tables à ceux qui ont aussi réservé une chambre », me répétait toujours la patronne, « ils doivent être les plus satisfaits de leur expérience. Et si jamais tu te trompes, décide si tu l'avoues ou non, mais dans les deux cas, n'hésite pas, choisis ton jeu et joue-le jusqu'au bout ».

Elle aussi, je crois, rêvait d'être ailleurs, de travailler dans un hôtel de luxe aux États-Unis, ce serait son genre, les rares fois où elle ouvre la bouche elle en parle sans cesse comme s'il s'agissait d'un véritable paradis sur terre, elle adore la loi de survie, du genre « quand tu ne travailles pas tu perds », qu'elle applique parfois à l'auberge, elle n'est ici que pour partir, ça doit être triste, me dis-je, puis je me rends compte que je suis pareil, qu'on est tous pareils. D'ailleurs, il faut que j'aille à la 7. Merde, je les ai oubliés.

7

« Ah, si seulement tu savais ce qui nous amène ici ! », s'écrie une dame à côté d'une de nos larges fenêtres, qui d'habitude illuminent bien toute la salle. L'homme en face d'elle ne fait que hocher la tête. Ils sont là depuis l'ouverture et il n'a pas encore enlevé sa tuque. Ils n'ont pas non plus réussi à commander, je suis allé les voir au moins trois fois, en énumérant nos plats les plus populaires (lire un menu devient un sport intellectuel de nos jours) : « alors madame, nous avons une salade au chou frisé et aux pommes, une Tourtière du Lac végétarienne au kasha, une soupe crémeuse aux légumes et aux crevettes, crêpes de sarrasin aux noix de Saint-Jacques… ». Tout cela sans le moindre succès, donc j'ai fini par les oublier. Pourtant, par un temps pareil les clients devraient bien craquer pour ces plats réconfortants. Ou au moins les desserts. Eh bien non. La femme annonce, un peu hautaine, que son mari n'a pas très faim, il hoche la tête, il voudrait plutôt essayer le cocktail qu'on appelle *l'enrhumé*, il est intrigué par ce nom, « c'est bien avec du rhum », je confirme, « parfait si vous avez marché dans la pluie et dans la boue, et que vous avez besoin de vous requinquer ». Je fais de mon mieux pour décrire les boissons, il réfléchit une seconde et décide enfin de prendre juste du café, « très bien alors », (je déteste ce genre de clients), « un café comment ? », je suis alors sur le point de demander, mais pourquoi les torturer plus que ça, peut-être qu'ils ont raison en fin de compte, un café simple suffit, je veux trop bien faire parfois, « un café pour vous alors, et madame ? ».

Visiblement, elle ne m'avait pas écouté : « si seulement tu savais ce qui nous amène ici ! Je dois absolument te le raconter, mais avant, dis-moi, quel est ton nom ? Toi aussi, tu viens de… »

« C'est moi qui vous écoute », je réponds, souriant. Rien à faire, je dois jouer à son jeu.

« C'était notre première journée de marche, avec ce temps-là ça commence bien, n'est-ce pas ? Enfin, on est ici avec tout notre équipement, des sacs de rando », elle me montre du doigt les sacs verts et bleu à côté de l'entrée, là où tout le monde laisse ses bagages, « le réchaud, de la nourriture lyophilisée… idées de mon mari, va savoir pourquoi il aime ça », soupire-t-elle.

« Bon, où est-ce que j'étais rendue … ah oui, l'équipement. Bref, on est là. Quelle idée, je ne sais toujours pas pourquoi j'avais accepté qu'on parte ensemble », elle se tourne vers son mari qui n'a pas l'air de vouloir interagir avec sa femme plus qu'avec moi tout à l'heure, « Dieu sait que je l'ai fait juste par amour ! », je sursaute, ne m'attendant pas à ce qu'elle crie. « D'ailleurs, je n'attendais qu'un signe de Sa part. Sais-tu quoi ? Je priais dès le début, je priais tous les saints, saint Antoine, saint Christophe, sainte Catherine, sainte Rita, oui je les ai tous essayé, mais ça ne fonctionnait pas trop, va savoir pourquoi… où est-ce que j'étais

rendue… oui, la première colline, horrible cette ascension, quand je l'ai vue, j'ai sorti mon rosaire et j'ai prié pour que le Seigneur bouge cette montagne, qu'il l'aplatisse devant moi, car je sais qu'Il est capable de tout, mais Il n'a rien fait, j'étais étonnée, d'habitude il me répond très vite, je t'assure, j'ai commencé à me demander pourquoi, mon mari, lui, était loin devant moi, j'ai commencé à me demander pourquoi, pourquoi… ah oui, pourquoi j'avais accepté de venir avec lui, je m'essoufflais, j'avais mal partout, c'est dur, je ne sais pas si vous montez la colline tous les jours pour travailler ici, en tout cas chapeau, mais tu sais quoi, attends, qu'est-ce que je disais… bref, j'ai failli manquer de foi mais là, tu ne vas pas y croire, après avoir monté un bon bout de la colline, je suis tombée sur un refuge, une halte pour des pèlerins comme moi, c'était comme un ermitage en ruines, j'y suis rentrée et j'y ai trouvé une feuille à moitié déchirée avec ces mots : « *Il les conduisit par le droit chemin pour qu'ils arrivassent dans un lieu habitable* ».

« Et nous voilà ici ! N'est-ce pas un miracle ? », s'écrie-t-elle, en se penchant sur son mari qui secoue la tête. C'en est certainement un, pourquoi pas. Je ne sais pas quoi lui répondre. Pour moi cette histoire n'a ni queue ni tête. Elle manque cruellement de logique. Les liens ne fonctionnent pas. C'est forcé et finalement frustrant, mais je ne le dis pas, à la place j'ai cette idée bête d'annoncer que nos plats sont également miraculeux. Je ne le dis pas non plus. Je prends un moment pour regarder où en sont les autres tables. J'ai l'impression que les clients me regardent en retour ; en plus, je crois qu'ils ont écouté avec attention toute notre conversation. Comment est-ce possible ? Tout cela doit se passer dans ma tête. Mais je ne peux pas faire comme si je ne les entendais pas, toutes leurs voix répondent à ma place, il y en a une qui parle des chaussures trouvées à l'entrée de sa maison précisément le jour qu'elle avait choisi pour partir de chez elle ; une autre affirme avoir déjà visité cette auberge dans un rêve, elle se souvient même de mon visage ; quelqu'un encore raconte que dans chaque café sur la route il y avait une tasse de cappuccino qui l'attendait, il ne sait pas qui les laissait ni pourquoi, « mais il doit y avoir un sens dans tout cela, le destin est fait de tels hasards », dit-il, « on s'en rend compte seulement après », « c'est vrai, c'est vrai », les autres voix s'ajoutent à ce chœur, arrêtez, arrêtez tous, ma tête explose, ça suffit, vous avez l'air si convaincus et je ne sais même pas ce que je fais ici, je récite le menu, dites alors, dites-le moi, que commandez-vous ?

Ils font semblant de m'écouter, ils regardent tous le menu comme s'ils ne savaient pas le lire.

Je sens une goutte de sueur couler sur mon front. J'en ai marre de ma table. Je jette des regards autour, les autres vont encore bien, bon, me voilà donc coincé ici *z tymi idiotami*, essayons d'être le plus poli possible, je repasse avec eux le menu, je n'ai pas la tête à ça, je suis ailleurs, en parcourant les plats j'ai cette étrange sensation de ne pas être à la Grande-Ourse, même pas au Québec, mais dans une autre auberge qui paraît pourtant *la même*, mais de l'autre côté de l'océan, dans cette ville où j'ai fait mes études.

Au carrefour des chemins

J’ai travaillé aussi dans un restaurant à cette époque-là. Tout paraissait encore possible. Les fenêtres étaient ouvertes et, de temps à autre, une voix venait de la rue : « Tu es là ? Descends, je t’attends ».

Elle appartenait à un vagabond que je connaissais, me semblait-il, depuis toujours. On flânait ensemble chaque semaine. Il n’arrêtait pas de parler et pourtant, ses paroles n'étaient pas du genre à être fébrilement jetées pour voiler un silence gênant. Elles cherchaient plutôt à définir chaque vague sensation, chaque pensée et chaque caillou trouvés sur le chemin, comme s'il voulait réinventer le monde, le récréer par une description aussi minutieuse que possible. Moi, j'en avais marre de ma piaule et de tout ce qui faisait ma réalité, mais je ne savais pas où aller. Le soleil venait de se coucher. Il m'attendait en bas de l’escalier :

« Je ne t’ai pas réveillé ? Ça fait plaisir de te voir. Franchement, je ne m’y attendais pas ».

« Moi non plus ».

On se le disait à chaque fois qu'on se rencontrait, c’était notre habitude. Puis, il empruntait une des rues et moi j’obéissais à l’itinéraire qu’il proposait, suivant ses traces comme hypnotisé.

« La nuit est venue, tout commence », a-t-il dit.

Nous nous sommes mis à marcher à travers un quartier obscur. Soudain, une ruelle a explosé devant nous en mille couleurs de néons, avec le vacarme de conversations et des odeurs de cuisine venant des portes ouvertes des restaurants. Le trottoir scintillait encore après la pluie de la veille, reflétant les flammettes tremblantes des bougies autour desquelles étaient assis tous ceux qui ne vibrent que pour une nuit. Après cette ruelle, le point de rencontre de tous les fêtards, nous sommes descendus vers le ruisseau qui encerclait la vielle ville. Je me perdais facilement dans ce dédale. Je travaillais sans répit dans un restaurant et la plupart du temps je ne savais même pas où j'étais. Les heures libres se passaient dans l’attente d’un vague moment qui ne venait jamais. Lui, il filait son récit tandis qu'on marchait au bord du ruisseau :

« Je suis arrivé dans cette ville il n’y pas si longtemps. J’en avais marre de ma piaule et de toute cette réalité que je laissais derrière. Mais c’était la même chose, toujours la même chose ».

Il s’est dirigé vers la colline boisée d’où l’on pouvait avoir une belle vue sur l’enchevêtrement des rues et des bâtiments. Nous avons atteint le sommet pour regarder ce labyrinthe du dessus. Un silence précédait les

paroles qu'il allait proférer plusieurs fois : « Mais, tu sais, c'est une bonne ville. Elle te permet toujours de te perdre et donne en même temps la chance de te retrouver. Une rue débouche toujours sur une autre ».

Je ne comprenais pas encore ce qu'il voulait dire par là.

Nous sommes descendus par un chemin étroit. Des deux côtés les branches de figuiers s'étendaient au-dessus de nos têtes ; j'ai ramassé quelques fruits mûrs qui étaient déjà par terre.

« Je travaillais sans répit dans un restaurant et la plupart du temps je ne savais même pas où j'étais. Les heures libres se passaient dans l'attente d'un vague moment qui ne venait jamais. Mes grands plans anéantis par la marche incessante des jours et des nuits, je cherche encore ce carrefour où j'avais pris le mauvais pas », ainsi continuait-il son récit. « J'en avais marre de ma piaule et de toute cette réalité... Mais rien ne change. Toutes ces villes sont pareilles ». Je ne savais plus lequel de nous deux parlait. Après un moment de silence j'ai entendu les mêmes paroles encore une fois : « cette ville te permet à la fois de te perdre et de te retrouver. Et puis, tous les chemins que tu peux prendre te mènent toujours au même carrefour ».

Le reste était une forme de conversation sans mots, sans question ni réponses, qui touchait à chaque vague sensation, chaque pensée et chaque caillou retrouvés sur le chemin. Mes yeux, comme ceux de l'itinérant, scintillaient d'espoir : devrais-je quitter le restaurant, sortir de ma piaule ? Je voulais tout abandonner, mais comment oserais-je le faire ? La brume, légère et humide, flottait dans les rues. J'ai commencé à percevoir la présence des animaux : deux chiens enlacés dormaient au coin de la rue ; un cheval mâchouillait de la paille avec un regard fixé sur l'horizon ; un coq se promenait le long du trottoir, annonçant l'arrivée du jour.

Hormis nos pas et nos paroles, il n'y avait plus de temps ou d'espace. Je n'arrêtais pas de parler, et pourtant mes paroles n'étaient pas fébrilement jetées afin de voiler un silence gênant. Je voulais plutôt réinventer le monde, le décrire puis le réécrire. Car j'étais sûr qu'un jour il y aurait un livre qui saurait décrire ce qui se passe quand deux regards s'entrecroisent dans la rue, quand les montagnes pleurent et rendent tristes les ruisseaux, quand un homme suit un loup et quand le même loup suit l'homme. Chaque pierre et chaque brin d'herbe sera alors décrit, les plantes nous apprendront leur langage secret et les oiseaux composeront des épopées qui deviendront nos mythes. Mais, avant qu'il ne soit écrit, nous aurons assez de temps pour oublier le monde, car le monde aura changé : il faudra donc écrire à nouveau, et ainsi à l'infini.

Nous nous sommes arrêtés à un carrefour. Les oiseaux gazouillaient, l'aube était proche. Je savais que chez moi était tout près ; je savais aussi que toutes les autres rues conduisaient beaucoup plus loin. J'ai regardé

mon compagnon dans les yeux, il m'a semblé y voir tous les choix que je ferais ainsi que ceux que je ne ferais pas, tous mes départs et mes retours.

J’ai compris que rien de tout cela ne m’appartenait : mais c’était ma vie, c’était ma ville.

Je l’ai regardé longuement. Je sais qu’il est parti par la suite, me laissant seul, mais je ne sais plus si je l’ai suivi ou non : quand j’y pense, je me dis que cela ne fait pas de différence, car chaque rue finit par déboucher sur une autre et toutes mènent au même carrefour.

9

Le chemin choisi m'a mené jusqu'ici, jusqu'à la Grande-Ourse. Voilà ce que je me dis. L'été de mon arrivée je ne savais pas trop quoi faire, je suis donc parti sur ces sentiers étoilés dans le Mégantic et me suis retrouvé ici, tel un pénitent ridicule qui a oublié d'où il est parti et pourquoi. À l'abri du monde et de la tempête, on pourrait rester à la Grande-Ourse à jamais, nous les marcheurs éternels, sans savoir ce qui se passe dehors. C'est assez drôle d'ailleurs, *zapominasz o Bożym świecie* à force de tourner en rond dans cette spirale infernale tu ne comprends plus d'où viennent tous ces gens, d'où ils sortent tous, tu les vois faire la file à la porte puis le temps qu'ils mangent leur repas, prennent un café ou boivent une bière, mais qui sont-ils ? Jacques, qui a ouvert cette auberge il y a une cinquantaine d'années, voulait que la plupart de nos ingrédients soient issus de la production locale. Qu'est-ce qu'il pouvait savoir de ces terres, lui qui venait d'Europe, un migrant comme nous autres? Au début il croyait pouvoir faire en Amérique ce qu'il faisait chez lui, comme si rien n'allait changer entre la Pologne et le Québec. On raconte toutes sortes de choses à son propos :

« Il a voulu traverser le Québec à pied », m'a dit Hélène. « Il est arrivé sur ce mont épuisé, complètement malade. Il y avait quelques personnes qui faisaient alors un pèlerinage jusqu'à l'église qui s'y trouvait à l'époque. Ils ont retrouvé Jacques à mi-chemin de l'ascension du mont et l'ont soigné. Reconnaissant, il est alors resté au village de Propolis. Quelques années plus tard, il a appris que personne n'allait plus à l'église en haut du mont. Avec la permission du curé et avec l'aide des habitants, ils ont décidé de la désacraliser et de construire une auberge à la place. Les banquettes et l'armoire sont restées ».

« Alors, quand est-ce que commence la messe ? », a rigolé Jules quand il l'a entendu.

Selon Patricia, Jacques était un riche marchand polonais qui tenait plusieurs auberges comme celle-ci dans le monde. À ce qu'il paraît, il passait le plus clair de son temps à la chasse.

Pierre, qui travaille ici depuis un bout de temps, marmonne quelque chose sur le piano, celui du coin de la salle, et à propos d'une histoire d'amour. La patronne reste silencieuse.

Ce qui est sûr, c'est que Jacques s'appelait vraiment Jakub mais, comme beaucoup, il a changé son prénom pour que les gens cessent de l'écorcher. C'est un peu un personnage mythique – personne ne l'a vraiment rencontré. Toujours est-il que notre menu, il faut l'avouer, est assez éclectique : à côté de la IPA au sapin baumier et d'un « gin de feu » qui, dit-on, enlève toute fatigue, on a les galettes de sarrasin aux fruits de mer et une *szarlotka*, comment pourrais-je l'oublier, c'est le meilleur dessert rustique au monde, des pommes

râpées à la cannelle entre deux couches de pâte croustillante, il faut que les pommes soient acides, je connais ma *szarlotka*, pendant un été j'ai traversé les Beskidy en Pologne en en goûtant dans chaque auberge une différente, je peux néanmoins dire que la nôtre est de loin LA meilleure, quand je croque dedans elle me rappelle la maison familiale et les gâteaux de ma grand-mère. « *Feels like home* », disent parfois les clients américains. C'est vrai, la Grande-Ourse transporte – surtout quand tu prends un bout de *szarlotka*.

Ici, les gens viennent et s'en vont, tandis qu'on continue à tourner, on ramasse les miettes après les premiers pour préparer les tables pour les suivants, Hélène se plaint souvent que c'est un travail à la chaîne, mais je ne suis pas d'accord, je trouve que le plus difficile est de rester concentré sur ce que tu fais pendant les moments de plus grand *rush,* de ne pas se mettre à faire n'importe quoi, devant nous il y a des vrais clients et des vraies conséquences, on pourrait juste bâcler un cocktail ou un repas, mais non, il ne faut jamais perdre le fil, car on est tous responsables, même si c'est un endroit où les gens ne font que passer, nous, on y reste. Je crois que je l'ai déjà dit, je me répète. Ce n'est pas grave. En fait, si, c'est grave.

Je ne peux pas m'empêcher de regarder les clients, d'examiner leurs visages, les grimaces qu'ils font, d'écouter des bribes de leurs conversations, me demandant de quoi ils parlent, quel genre d'histoire ils aimeraient entendre, qu'est-ce que je peux leur raconter : y a-t-il encore des histoires qu'on peut se partager, autour desquelles on peut encore se rassembler ?

« Vous n'allez pas y croire », dit Hélène essoufflée, « un client m'a dit qu'il avait rêvé de moi et là, il a eu une sorte de *déjà vu*, dans son rêve il était malade, sur le point de mourir peut-être, et voilà que je suis arrivée, ou quelqu'un qui me ressemble, portant un shot de vodka… »

Pierre éclate de rire et ne peut plus s'arrêter, il se tord comme une baleine à un tel point que les clients se tournent vers nous, attroupés à côté de la machine à café, il n'y prête aucune attention et continue à rigoler de sa voix basse jusqu'à ce qu'arrive Jules, l'air stressé.

« Est-ce que la table 7 a eu son repas ? », demande-t-il, l'air préoccupé et un peu gêné en même temps de poser cette question. On se retourne tous. Je balaie la salle du regard.

La table 7 ? N'était-ce pas eux qui ne voulaient même pas m'écouter lire le menu ? A-t-il pris leur commande ? Je les regarde, de même que les autres clients plongés dans leurs conversations, je regarde aussi leurs assiettes, je ne peux pas m'en empêcher, enfin ça fait partie de mon travail, tiens, celui-ci vient d'avaler deux plats principaux comme si c'était juste une entrée, l'autre boit une bière après l'autre sans

manger, j'essaie de me l'expliquer, je me dis que c'est certainement à cause de la tempête, *tout est dans toute*, mais la table 5 ? Jules descend dans la cuisine et revient quelques instants après, l'air gêné.

« Apparemment ils n'ont pas eu leur deuxième service. Et les deux plats en bas… »

« Qu'est-ce qu'il y a avec les deux plats ? », Patricia fronce les sourcils.

« Bah, ce n'était pas une erreur. »

« Et alors ? »

« J'en ai mangé un, qu'est-ce que tu veux ? Je croyais que c'était une erreur ! »

« Attends, tu es en train de dire que tu as mangé les assiettes de tes clients ? »

Pierre le regarde et ça explose à nouveau, il ne peut plus se retenir, « *komik z ciebie*, Jules », arrive-t-il à dire entre deux spasmes de rire, « je t'adore ! ». Gêné que les clients nous regardent, Jules finit par descendre dans la cuisine sans répondre à Pierre. Il y attend les plats pour la 7. Ont-ils vraiment commandé ? Ils appellent un serveur, je suis sur le point d'y aller mais Patricia me devance, elle se dirige vers leur table en jetant un regard dédaigneux dans la direction de Pierre, ils parlent, elle explique la situation, je crois qu'ils se plaignent à propos du temps d'attente, Patricia essaie de les calmer, ils inventent sûrement toutes sortes d'histoires complètement exagérées pour brosser mon pire portrait, alors que je n'ai littéralement rien fait, c'est vrai en plus, je ne sers à rien aujourd'hui. Qu'est-ce qui se passe? Il faudrait que je voie avec notre *bus boy* : c'est lui qui assure le lien entre la cuisine et la salle, et qui apporte les assiettes pendant que les autres prennent les commandes. Pierre reste au bar, Hélène tente d'échapper au regard de la patronne. Celle-ci ne s'occupe pas du service, elle nous laisse nous gérer seuls dans une joyeuse anarchie, elle nous laisse rire et nous chamailler à propos de la façon dont chacun travaille. Elle pense peut-être que cela nous permet de nous responsabiliser, mais on finit juste par épier les autres, chacun croyant bien faire lorsqu'il lance, rigolant à moitié, des remarques du type « fais pas ci, fais pas ça » ou « ce n'est pas notre standard ».

On arrive quand même à s'organiser. Aujourd'hui, au lieu de diviser la salle en sections, nous avons opté pour choisir qui prend quelle table selon l'ordre de l'arrivée des clients. « *We'll play it by ear* », a dit Pierre, puis il a ajouté qu'il allait se mettre derrière le bar. « Je vais prendre le *front* », a crié Hélène. « Et moi le *back* », ai-je dit. Patricia a pris la porte et le *middle.* Jules est le *bus boy*. Pour l'instant.

En attendant que les prochains clients arrivent, je vais me chercher un carnet pour noter les commandes. Je me dirige au fond de la salle, vers une armoire en bois massif dont les tiroirs semblent ne pas avoir de fond. Elle aussi, comme tous les bancs qu'on utilise, vient de cette chapelle, la chapelle de saint Joseph je crois, qui avait été désacralisée et réaménagée ensuite pour devenir notre auberge. C'est du moins ce que m'a dit la patronne, avant de me dire que je posais trop de questions. Je pense que je l'ai déjà dit. Je rabâche.

J'ouvre l'un des tiroirs sans fond de l'armoire. Je n'arrive pas à trouver mon carnet. Quelqu'un d'autre l'a sûrement pris. Ça arrive souvent, même si chacun marque son nom sur la couverture. J'en prends un autre au pif, je me choisis aussi un stylo et je ferme le tiroir.

De retour au bar, je l'ouvre sur la première page pour la diviser en quatre (c'est le plus sûr, parce que même si j'ai une table de deux clients, cela me laisse la place pour la nourriture et les boissons). Mais la première page est prise : « *ASP, PN* », je lis. L'assiette du pèlerin et du pinot noir, ça doit être ça. Ils devaient avoir du pinot noir importé à l'époque alors. Je me mets à feuilleter le carnet à la recherche d'une page blanche. Ce n'est pas évident. Sur la plupart quelque chose est déjà gribouillé, et ce ne sont pas que des commandes : il y a des recettes, mais aussi des notes en forme de courts récits ou de poèmes. Je ne reconnais l'écriture d'aucun de mes collègues (chacun sait parfaitement déchiffrer la calligraphie de l'autre, parce qu'on note nos réservations à la main dans un agenda et, s'il y a un problème, il faut savoir à qui faire porter la faute). À qui appartient donc ce carnet ? En tournant les feuilles, je tombe sur deux recettes, précédées d'un gros titre calligraphié en polonais : « *Pomysły* ». Après un rapide coup d'œil je me rends compte qu'il s'agit de deux de nos cocktails. Le carnet doit dater de l'époque où tout était encore à inventer. Je me mets à lire.

*

« L'enrhumé »

1 ½ oz de rhum nordique
½ liqueur herbale
2 oz thé Earl Grey
¼ sirop d'érable
¼ jus de citron
Citron pour décorer

Faire chauffer tous les ingrédients. Servir dans un verre old-fashioned et garnir d'un quartier de citron.

« Gin de feu »

2 oz de gin forestier
½ oz de vinaigre de feu (*przepis na verso*)
Bière de gingembre
Branche d'épinette pour décorer.

Ajouter le gin et le vinaigre de feu (ale nie za dużo !) dans un verre avec une poignée en métal (jak w pociągach). Mettre des glaçons et remplir avec la bière de gingembre. Garnir avec une branche d'épinette.

11

Ce qui me fait rire, ce sont ces mots écrits en polonais un peu machinalement, comme si la personne ne s'en rendait pas compte. Mais le plus étrange dans tout ça est que j'ai l'impression de l'avoir lu. Enfin, tout le monde connait ces recettes par cœur. En revanche, je ne les ai vu notées nulle part ailleurs. Les anciens les apprennent aux nouveaux dès que ceux-ci sont prêts à passer de *bus boy* à barman, en passant par le rôle de serveur (la dernière étape de cette initiation étant l'accueil des clients à la porte).

Je referme le carnet. Je regarde attentivement autour de moi, comme si j'avais peur que quelqu'un me voie le lire. Je le mets dans ma poche, faisant semblant de balayer la salle de regard. Rien à faire pour l'instant. Je regarde les randonneurs. J'étais comme eux, le jour où je suis parti traverser le parc national de la Gaspésie, mais sans tout ce bel équipement : j'avais un vieux sac à dos qui n'avait même pas de poche pour ma gourde d'eau (je devais la porter à la main), et je refusais catégoriquement les bâtons de randonnée (par souci d'authenticité). Avant mon départ, je déambulais entre les boulevards de Montréal qui se sont imprimés dans ma mémoire comme sur une sorte de carte mentale. Mes trajets semblaient déjà prédéfinis, ne laissant aucune place à la flânerie. Les jours passaient comme des mois. En empruntant les mêmes rues, j'avais l'impression de tourner autour de moi-même. Plus encore, j'ai commencé à croire qu'il était impossible de quitter cette île : cela m'a fait penser à ces habitants de l'Île Saint Louis à Paris qui, à une époque, ne franchissaient pas les eaux de la Seine, comme si leur île était le monde entier.

Bref, un ami m'a proposé de partir avec lui en Gaspésie. Je l'ai fait sans y penser et sans vraiment savoir où j'allais. Avant même qu'on atteigne le Bas Saint-Laurent, le temps, avant chronométré et divisé selon des tâches à faire, s'était comme élargi : il semblait infini, comme la route d'ailleurs, qui (du moins c'est ce que je croyais) pouvait nous mener jusqu'au bout du monde, si seulement on conduisait pendant assez longtemps. Mais on n'allait pas aussi loin. Après une journée de voiture, on s'est arrêtés à l'entrée du parc national. Mon ami m'a montré une coupe topographique du sentier s'étendant entre le Mont Logan et le Mont Jacques Cartier. Il était bien informé, heureusement. Après coup, je ne pense pas que j'aurais survécu sans lui.

Moi je marchais, les poings dans mes poches crevées, en regardant les arbres, et je croyais parfois les voir grandir devant mes yeux ; je méditais sur le chant des oiseaux ; je m'arrêtais au refuge pour manger, remplir ma gourde et continuer. Je me baignais dans les ruisseaux glacials et me nourrissais des baies sauvages trouvées sur la route. Puis venait la sueur : il fallait monter et descendre, lever les chaussures pleines de boue après la traversée des marais, vaincre la torpeur. La nuit venue, le corps las, j'avais à peine la force de planter la tente. Le rythme des journées était différent, car soumis aux flots du temps : il y avait des heures

de marche et de repos, des heures d'orage et de soleil ; le reste était mis à l'écart. On rencontrait d'autres randonneurs, mais on parlait peu : les montées étaient harassantes. Peu à peu, j'étais tout entier devenu une forme de souffle, inspiration et expiration, mon corps grand comme les montagnes.

Je ne pensais qu'à mettre un pied devant l'autre, à frayer mon chemin du matin au soir, planter notre tente et la plier après un court repos ; marcher à nouveau, arraché au sommeil. La journée touchant à sa fin, il me semblait voir à l'horizon ma maison familiale. Elle disparaissait peu après : les hirondelles dansaient dans les airs et rentraient dans leurs nids. Moi, volontairement exilé, je ne connaissais personne, et je n'avais nulle part où poser ma tête. Un soir, sur une colline, en peinant à mettre un pied devant l'autre dans le noir visqueux qui me saisissait de tous côtés, il m'a semblé entendre une flûte. J'ai fait signe à mon ami et on a suivi ce son qui se frayait un chemin tel un serpent vers le haut de la colline. Peu à peu d'autres instruments se sont joints au premier, d'abord une guitare, puis un violon. À la fin une voix s'est élevée, si douce et pleine de lumière qu'elle aurait pu changer la nuit la plus sombre en un jour éclatant. Arrivés à une auberge, on a poussé la porte : un groupe de musiciens y jouait devant une cheminée. Charmé moi aussi, j'ai décidé que je n'allais pas revenir à Montréal, mais y rester. Non seulement une nuit, mais plus longtemps. Ainsi, mon ami est reparti et moi je me suis fait engager comme serveur au Bout du Monde, en Gaspésie.

Voilà l'histoire que je raconte quand je ne veux pas qu'on sache où je suis.

J'en ai une variante qui se passe dans les Cantons de l'Est, où j'imagine être engagé comme un sommelier dans un vignoble. Selon une autre je serais quelque part sur la Côte Nord, avant la fin de la route 138. Sinon, je raconte souvent aussi que je suis un Italien venu ici après avoir renié l'héritage de mes parents qui ont une grande villa en Toscane. Je dis que j'étais berger en Provence avant de comprendre, pendant une transhumance, que ma vraie vocation était de travailler dans la restauration. Je dis que je suis Argentin, et comme preuve je prononce quelques mots en espagnol. À d'autres encore, je dis que je fais ici, au Mont Mégantic, un projet d'astronomie dans le cadre de mes études. Les clients me croient. Qu'est-ce qu'ils peuvent faire, ils n'ont pas de choix. Seulement parfois, une fois les autres histoires épuisées, je dis que je suis Polonais, un vrai, c'est-à-dire que je suis né, que j'ai vécu en Pologne, et que je travaille ici pendant les vacances scolaires en tant qu'immigrant temporaire. Là, plus personne ne me croit. Pourtant, on est dans une auberge polonaise, même si la plupart des clients ne le savent pas. Jacques était Polonais. La plupart des employés sont des *Polish Canadians.* Cette langue, cette origine communes restent là, muettes, quelque part entre nous, même si on se parle en français ou en anglais. On a épousé d'autres langues, mais parfois la nostalgie de ma langue maternelle me saisit à nouveau jusqu'aux larmes, et je ne sais plus quoi dire.

12

Je m'arrête. J'essaie de reprendre mes esprits, mais quelque chose m'arrache à mon propre corps et me balance jusqu'en haut du plafond. De là-haut, j'observe le spectacle de Grande-Ourse: tous les allers-retours entre les tables et le bar, entre la cuisine et la salle à manger, les bières versées et les verres cassés.

Les vagues de la pluie s'écrasent contre les fenêtres. L'orage gronde, le bois gémit. Je lève les yeux : le plafond semble s'être volatilisé, j'ai la tête dans le ciel fourmillant d'étoiles qui scintillent, qui s'animent et qui migrent librement d'un hémisphère à l'autre. J'écarte mes bras et je me mets à tourner sur moi-même, d'abord lentement, puis de plus en plus vite. Les lignes des constellations s'entrecroisent et se mélangent comme dans un carrousel cosmique qui, en tournant, projette les étoiles aux quatre coins du monde.

Sous la terre retentissent les voix de Julia et Anna, nos cuisinières, qui lancent des insultes aux serveurs, elles n'ont pas entendu le deuxième service pour une table et mettent la faute sur le pauvre Jules, Patricia descend et leur crie dessus aussi, *nigdy nie krzyczysz na kuchnię*, dans tout ce chaos j'entends mon nom, je suis à la fois en haut et en bas, devant moi un bagel au saumon fumé et à l'avocat, l'un de nos plats éphémères, « va trouver la personne à qui est cette assiette, ça fait vingt minutes qu'elle reste là! », c'est la voix énervée d'Anna, « cherche-la! », crie Anna, « *Szukaj a znajdziesz* ! », je remonte l'escalier, une fois le tour de la salle fait, je ne trouve pas de client qui l'aurait commandé, je demande aux autres, il se trouve que Pierre, celui qui ne se trompe jamais, avait apporté une mauvaise assiette à un client mais celui-ci ne s'en est pas rendu compte, Hélène me dit qu'il lui manque une assiette du pèlerin, je descends, je remonte.

Depuis ce bagel au saumon fumé et à l'avocat, disparu comme par magie, c'est une dégringolade, en fait je ne sais même pas pourquoi on servirait un bagel, il n'est pas sur le menu, est-ce l'assiette du pèlerin, c'est-à-dire le plat éphémère de ce soir, si c'est le cas personne ne m'en a informé au début du *shift*, je me demande si je dois être franc avec le client qui a mangé le mauvais plat, tout le monde essaie de s'entraider, ça ne fait qu'empirer la situation, je prends le rôle de Jules et demande à Anna de refaire le plat, puis je remonte dans la salle en croyant vraiment perdre la tête. Je retombe dans mon corps, le plafond redevient blanc en effaçant les constellations qui se dessinaient dans le ciel noir, je suis à nouveau un serveur perdu parmi les tables, condamné à tourner en rond à l'intérieur de ces quatre murs pendant une éternité. Mais ça passe vite, très vite, et ça n'aboutit à rien, tu es juste *busy*, assez *busy* pour ne pas penser à grand-chose, balloté dans cette salle comme une feuille morte par une soirée d'automne. Mais un jour, je partirai, c'est sûr, j'irai jusqu'aux confins de la terre, au bout de la route. Je peins cette image dans ma tête quand un client m'interpelle : je dois lui expliquer comment se rendre aux toilettes comme s'il s'agissait de je ne sais quelle pérégrination.

13

Rester ou rentrer, telle est la question. Je dois souffrir d'un mal lié à mon signe zodiacal, les Gémeaux. Hélène me l'a dit il y a un moment déjà : « *You're always in two minds, aren't you ?* ». Elle me parle très souvent en anglais – avec un accent français –, expliquant avoir pris cette habitude en Australie, où elle faisait de la recherche avec son partenaire sur le pèlerinage des premiers peuples d'Afrique jusqu'au Down Under. « Vers le soleil levant, vers la renaissance », soulignait-elle. C'est une universitaire ratée, Hélène. Son partenaire, lui, fait des conférences dans le monde entier. « Si tu pouvais te diviser en deux, l'un de vous partirait faire la route, et l'autre resterait à la maison, n'est-ce pas ? ». C'est drôle à quel point une simple remarque met en branle des ruminations diverses et infinies : depuis, je n'arrête pas d'y revenir.

Hélène a cette habitude un peu énervante de terminer ses phrases par une question, ce qui fait qu'on ne peut pas la contredire, on ne peut que hocher la tête. Elle est franco-polonaise. Ça m'étonne qu'elle ne parle que très rarement polonais, comme si elle avait peur d'être *cette autre personne*, en vrai on le fait tous, à la Grande-Ourse les langues se mélangent tous les jours, il y en a toujours au moins trois, il faut s'y habituer, les clients quant à eux parlent le français ou l'anglais (je ne sais jamais dans quelle langue commencer), la plupart du temps ils ne reconnaissent pas mon « petit accent » (cette remarque te cloue au sol, te réduit à ton origine, t'immobilise, te met dans une case) ou bien se trompent complètement, disant que je viens du Brésil, à quoi je réponds que non, je suis Argentin, j'aime jouer avec les origines, pourquoi se limiter à un endroit fixe, le seul truc c'est que j'oublie ma langue maternelle, ensevelie sous tous les mots étrangers qui forment un véritable maquis dans ma tête : quand je veux parler, j'ouvre la bouche, mais rien n'en sort.

J'apporte des assiettes, je descends à la cuisine, je remonte. Avant, je m'imaginais en Gilgamesh plongeant dans les abysses de l'océan en quête de l'immortalité, en juif errant portant l'histoire du monde sur ses épaules, en Lazarillo marchant à travers l'Espagne avec ses rêves aussi grands que sa faim, en saint François parlant avec des oiseaux, ou encore en Gauvain acceptant le défi du Chevalier Vert, acceptant de le retrouver, ainsi que sa propre mort, dans la Chapelle. Je secoue la tête, essayant de faire fuir ces pensées, mais reste tout de même figé, devant la table 12, à attendre encore que les clients lisent enfin le menu.

Je me disperse à nouveau. J'essaie comme je peux, mais cela me dépasse, dans mes rêves je me vois seul avec toute la salle à servir alors que mes collègues prennent des shots en bas, je vois mille portes qui s'ouvrent autour, comme un voyageur dans un hôtel hanté qui frappe sans qu'on lui ouvre, je me rappelle aussi l'histoire d'une petite chapelle fabriquée par une dame des toilettes qui a changé la vie de beaucoup de gens, puis je dérive vers ce mystique qui pouvait être partout en même temps : quel rêve.

14

Je passe avec une cruche d'eau à travers un maquis touffu des bribes de conversations qui s'élèvent et s'estompent autour de moi, ce bruit de fond ne s'arrête jamais, je l'entends même la nuit, parfois une voix de client me réveille, me disant que j'ai oublié son café, je suis alors tout en sueur, mon sommeil est saccadé par une série de scènes et de voix, ça va vite pendant le service, le cerveau n'a pas le temps de tout enregistrer, « tu es le maître du jeu », répété-je en faisant mon tour, je m'arrête à une table, c'est la 14, « es-tu prêt ? », me demande l'un des clients, je vois que personne n'est prêt, mais ils doivent bien aimer distribuer les cartes.

L'un des convives dit que la pluie devrait s'arrêter dans une ou deux heures, quelqu'un d'autre que ça tombe bien, c'est une drôle d'expression, leur chalet se trouve en bas de cette maudite colline, entretemps je leur sers de l'eau, mais ils ne me voient pas, ils restent dans leur bulle sur laquelle rebondissent les voix provenant des autres tables, c'est vrai pour tout le monde, il n'arrive que très rarement que quelqu'un, par un geste maladroit, perce la bulle de chaque table en me permettant d'y entrer, de faire pendant une minute partie de leur monde, quant à la onze je ne sais pas trop si j'aurais envie d'en faire partie, ça discute du contrôle des données personnelles, de la vérité qui est dissimulée par les gouvernements mondiaux, ça parle aussi du changement climatique inventé par les jeunes puis ça se termine, inévitablement, sur l'arrivée d'un messie : qu'est-ce que tu veux faire, on peut entendre toutes sortes de discours dans une auberge c'est effrayant mais quand même merveilleux aussi, cet enchevêtrement des voix, de toute façon ce n'est pas grave, il pleut fort dehors, on a le temps, on a le temps. « *Behind, watch your back, behind !* », me lance Pierre.

La conversation continue sans moi, je reprends la cruche, mon esprit part à la dérive, me dirigeant vers d'autres tables je m'imagine en jardinier, c'est mon tour du jardin, alors tournons autour des tables, portons les pintes de bières, *jedno piwo, dwa piwa, sześć piw,* allez ! Comme le dit le poète :

So let's go round with a pint of beer
Pint of beer pint of beer
Let us go round with this pint of beer
At seven o'clock in the evening.

Je m'arrête une fois le tour fini, je prends une respiration et balaie la salle du regard : il y a des mains levant les verres, des allers-retours entre la salle et les toilettes, des lèvres qui remuent, des gestes et des mouvements répétés comme si tout cela était un seul grand mécanisme. Un jour, tous ces mouvements discordants seront mis ensemble et nous vivrons une polyphonie universelle. Oui, un jour sûrement.

15

« *Co ty tak tutaj stoisz* ?! On a plein de verres à nettoyer », me lance Patricia. Je suis resté comme un piquet près de la porte, faisant semblant d'attendre l'arrivée de randonneurs. Après les deux heures qui se sont écoulées on commence déjà à ne plus avoir de place. Je vois que certaines tables s'impatientent, les gens aimeraient bien sortir et continuer leur randonnée, à leur place j'aurais fait pareil, normalement notre auberge est seulement un court arrêt, sauf pour ceux qui réservent un lit à l'étage de la bâtisse, et même là, il arrive rarement que leur séjour dépasse une ou deux nuits, tout le monde ne fait que passer, il y a une table qui m'a demandé déjà si je pensais que la pluie allait s'arrêter bientôt, qu'est-ce que j'en sais moi, je ne suis qu'un serveur, pourtant les paroles du prophète de la table 3 me reviennent maintenant, il a peut-être raison, un doute s'insinue en moi et son récit apocalyptique tout d'un coup ne paraît pas si improbable que cela, tous les sentiers étoilés du Mégantic sont devenus des ruisseaux qui descendent rapidement notre versant du mont, si l'auberge n'était pas bâtie sur un rocher elle serait déjà inondée, mais je n'en parle pas aux clients, et surtout pas au client-prophète. Ça apporterait de l'eau à son moulin.

« J'arrive, j'arrive », réponds-je à Patricia, mais je fais le contraire, car à la porte se matérialise une silhouette longue et fine, aux cheveux complètement trempés et tristes comme les branches de saule pleureur qui dépassent de son poncho imperméable. Poncho, c'est beaucoup dire, surtout si on le compare avec les habits des autres randonneurs : je le qualifierais plutôt de sorte de bâche mise par-dessus les épaules. Sur les chaussures elle porte aussi deux petits sacs en guise de protection contre la pluie. Étrange.

J'ouvre la porte, elle enlève sa veste et ses bottes, secoue sa tête comme un labrador sortant de l'eau, puis se dirige vers le bar. Elle m'examine de bas en haut d'un seul regard, puis passe à côté comme si j'étais un portemanteau. Mais ses yeux… je pourrais partir sur un autre continent pour de tels yeux. Quelle profondeur. « *Rusz się w końcu!* », m'engueule Patricia. Elle me met hors de moi, vraiment.

La femme parle à mon collègue, pourquoi toujours lui et pas moi, il se penche vers elle pour mieux l'entendre, qu'est-ce qu'elle dit, je suis un peu trop loin, je ne comprends aucun de ses mots, ce groupe à la table 15 fait un boucan incroyable, ils sont vraiment infatigables, on n'aurait pas dû les accepter, en même temps comment dire non, comment savoir si un tel ou un autre, comment elle, là… son visage perdu dans ses cheveux blonds, sa voix claire comme les ruisseaux de montagne et l'oreille tendue de Pierre derrière le bar, je n'entends rien, je me rapproche, il est en train de préparer la commande, ça doit être le « gin de feu », quoi d'autre prendre par un temps pareil, allez, je me mets à essuyer les verres.

Elle ferme les yeux, se penche sur le bar et s'étire, visiblement fatiguée, puis se redresse sur la chaise haute et se tourne vers la fenêtre, vers la nuit profonde dans laquelle est plongée la forêt, comme si elle y voyait quelqu'un, peut-être un passant amené par la tempête, arrêté devant l'auberge et qui, à travers la fenêtre, balaie l'intérieur de son regard. Mais il n'y a personne, on voit à peine le dehors, alors elle se met à parler.

Sa voix me rappelle celle de mon premier amour, « que c'est drôle parfois ce qui nous arrive », c'est elle qui le dit, « je suis un chat noir, oui un chat noir, si je me déplace à pied tout va bien, mais dès que je prends un transport en commun, que ce soit un train un avion ou un bus, *you name it*, tous mes plans sont instantanément foutus en l'air. Comment ? Ah oui, merci », Pierre lui tend son « gin de feu », c'est bien ça, la boisson est servie dans un verre *jak te w pociągach*, les gens disent que ça fait russe, je dis que ça fait polonais, entretemps elle continue, « mon premier vol *ever* a atterri dans une autre ville, j'ai passé la nuit à l'aéroport, recroquevillée sur deux chaises assemblées, puis j'ai fait du stop jusqu'à chez moi, horrible, je me rappelle encore les grosses flaques d'eau que la voiture éclaboussait dans tous les sens sans faire attention aux piétons, j'avais pitié d'eux mais j'étais heureuse d'être à l'intérieur et bien au chaud, le conducteur allait vite, très vite, il y avait aussi ses deux amis louches sur le siège arrière, du coin de l'œil j'ai aperçu des bouteilles de whiskey qui trainaient, ils avaient dû faire la fête toute la nuit et là ils rentraient de la boîte, c'était tôt le matin, j'ai commencé à avoir peur quand il a cramé le feu rouge quelques fois de suite, j'ai menti à propos de l'endroit où j'allais, je descends ici, c'est ici, ici, j'ai répété trois fois jusqu'à ce qu'il me laisse descendre, il me restait encore environ une trentaine de kilomètres jusqu'à chez moi, j'ai fait le reste de la route à pied. Oui, à pied, c'est toujours la meilleure option. Tu ne dépends que de toi, bon, de la météo aussi et des gens comme vous, heureusement qu'il y a des gens comme vous ! Pas de bagage perdu, pas de retard de train, pas de panne de voiture en plein champ. Vous savez quoi ? Mon plus grand cauchemar a toujours été de prendre un bus de nuit et de descendre à un mauvais arrêt ou, pire encore, être laissée à une de ces stations d'essence, imaginez être une âme perdue avalée par les ténèbres, tout le monde ne fait que passer tandis que tu restes là, tu passes ton temps à manger les snacks du dépanneur, aucun moyen de bouger. Une aventure ? Quand je prends un transport en commun, je demande que tout se passe comme dans une horloge suisse, il faut que ce soit un mécanisme qui fonctionne parfaitement pour que mon trajet se passe bien, Marcher, c'est autre chose. C'est… », elle prend une grande respiration, puis ajoute : « voilà ».

Sur ce, elle termine son verre, l'air vainqueur, ses joues légèrement rouges. Je l'observe, un verre dans ma main ; sans raison apparente, je l'échappe. Pierre me lance un regard et la femme aussi, on dirait que tout le monde dans l'auberge se tait au même moment pour entendre le gros *crac.*

16

« Merde, *dlaczego nic mi nie powiedziałeś* ? », soupire Pierre « Pourquoi t'as rien dit, eh?! ». Il me pousse, en pestant dans sa barbe, et se dirige vers la table dont il venait de prendre la commande (il a pris l'une des tables de Jules qui a disparu, Dieu sait où il est). Puis il revient et lance sans me regarder : « tu aurais quand même pu le dire, il faut communiquer ce genre de choses, toi tu gardes tout pour toi, s'il n'y a plus de tourtière, à quel moment ça reste entre toi et Julia, eh ? Il faut partager, *mów do mnie*, un peu de communication enfin, *rozumiemy się* ? ». Il me jette un regard de dédain et s'éloigne vers la cuisine. Pierre se bat avec Patricia pour être le bras droit de la patronne. Elle est plus rapide et volubile que lui, qualités qui lui permettent de compenser le manque d'expérience. Mais lui, il a un esprit d'équipe, il sait déléguer. Puis, il ne va pas te crier après pour un rien. Il y a quelques minutes, Julia m'a dit en passant qu'il n'y avait plus de tourtière, puis il y a eu le client frustré qui m'a appelé pour me demander du pain pita et de la salade de tomates, j'ai dit que l'on était dans une auberge polonaise, il ne m'a pas compris, j'ai dû faire un tour de tables pour remplir les verres d'eau de tout le monde, quelqu'un m'a demandé un cappuccino, quelqu'un d'autre un « cosmos », c'est ainsi qu'on l'appelle ici, on est sur une terre d'étoiles enfin, entretemps Jules a apporté les verres à essuyer et à ranger, bref, je me suis retrouvé coincé au bar avec mille tâches à faire et j'ai complètement oublié que j'avais parlé à Julia, j'ai complètement oublié tandis que Pierre est allé prendre la commande d'une des petites tables situées au centre de la salle, pile sous les lustres en bois de cerfs, et une personne a commandé bien entendu une tourtière. *A niech to*, c'était une drôle de coïncidence quand même : la concordance des moments est un mystère impénétrable, surtout quand il s'agit de situations qui peuvent foutre tout le service en l'air. Pas possible de les prévoir. Un malentendu entre la cuisine et les serveurs arrive souvent lorsqu'on reçoit un groupe, un plat s'avère être à la viande alors qu'il fallait qu'il soit végétarien, un téléphone sonne pendant que je prépare un cocktail, et si c'est un « cosmos » (on sert aussi les classiques), il manque de jus de canneberge, les gens cherchent des places quand il n'y en a pas, et ainsi de suite… Le pire arrive au meilleur moment : je me trompe quand la patronne me regarde et fais tomber les verres par une journée tranquille. Puis, Pierre a raison : j'oublie. Je me dis, mettons, qu'il faut changer les couverts à une table au fond à gauche, celle qui est près de la fenêtre ; il suffit que je me projette dans cette tâche pour que je croie l'avoir accomplie. Je peux dire des choses à Julia que je ne lui ai jamais dites, sauf dans ma tête. Je m'en rends compte seulement plus tard dans la soirée. C'est drôle. J'ai l'impression de plier et déplier le temps comme une feuille de papier, de vivre au passé les choses qui sont censées arriver plus tard. Puis je me réveille la nuit et me rends compte que j'ai apporté un *gin de feu* à la place d'un *enrhumé*. Je n'oublie rien, non, au contraire, le passé revient sans cesse, me hante et me fait l'imaginer autrement : comme ce bar où j'ai cru parler avec Dieu et que je n'ai jamais pu retrouver.

Mes villes, mes bars perdus

Étant déjà passé par Londres et Paris, je n'espérais pas grand-chose de cette ville-là. Comme toutes les autres, ce sera une fourmilière, coupée du monde et se prenant pour un monde à part entière, voilà ce que je me disais. Et j'avais raison. C'était un énorme nid, maintenant abandonné des dieux et laissé à la merci des rapaces. J'en ai vu un d'ailleurs, déployant ses ailes noires se détachant du ciel bleu, qui surveillait attentivement son terrain de chasse et attendait seulement le départ des citadins, enfermés dans ce dédale qu'ils s'étaient eux-mêmes construit. Je m'en rapprochais en clopinant, fatigué par la longue marche. Je l'aurais contournée volontiers, si ce n'était pour me ravitailler. Je ne pensais pas y séjourner, pas plus d'un jour. Pourtant, quelle que soit notre méfiance, tôt ou tard on se laisse tous leurrer par la Ville, ce marchand rusé, cette grande prostituée. Elle s'étend devant nous, ses bras de verre et de fer grands ouverts, invitant les voyageurs lassés par la Route à lui donner ce qu'ils possèdent.

Ses rues disséquaient parfaitement l'espace de sorte que celui-ci ressemblait à une planche de jeu : ici un square, là des arbres le long des trottoirs… Les masses des passants s'y frôlaient dans une électricité vibrante. Chacun voulait tenter sa chance, habiter la plus haute tour. J'ai aussi commencé à croire en des bateaux portant, sous couvert de la nuit, des sacs remplis d'or ; j'ai commencé à rêver à la rencontre avec un flâneur alchimiste pouvant m'indiquer le chemin vers la Fontaine de Jouvence ; je me suis même mis à attendre le moment où serait érigée une statue à ma mémoire, comme si j'étais un héros oublié d'une épopée.

Par une nuit d'hiver, dans un bar, mille visages entouraient mon corps comme des guirlandes enveloppant la ville par un jour de fête. Maintenant ça me revient : un dialogue noyé dans une musique assourdissante, une pulsation des lumières et une présence telle que j'ai senti mon cœur exploser. Puis un voile noir s'est abattu sur moi et, le matin, il ne me restait que des bribes de la fête et un terrible mal de tête. J'ai passé le reste de mon temps à essayer de retrouver ce maudit bar. J'étais condamné à l'oubli.

J'arrêtais des passants, croyant reconnaître leurs visages. Je suis devenu un mendiant qui demandait comme aumône des histoires, indices pouvant me ramener à cet endroit. J'ai vite compris qu'il ne s'agissait pas d'un seul bar, mais de plusieurs : chacun avait le sien. Un homme d'affaires, tout habillé en noir, me racontait que c'était dans ce pub précisément qu'il avait volé, par hasard comme il me l'expliquait, la bague de fiançailles d'une inconnue avec laquelle il dansait ; pour s'échapper, il avait plongé dans le canal Lachine et a nagé aussi loin qu'il le pouvait. Le lendemain, il a réussi à revenir dans le même bar et à offrir la bague de fiançailles à une autre femme. « Elle avait pourtant le même visage ! », m'expliquait-il. Une dame est venue ensuite me parler, une bourgeoise dans la cinquantaine habitant près du parc Westmount, qui m'a

confié qu'elle a perdu toute la fortune familiale dans le même bar, en jouant à la roulette russe. Elle m'expliquait avoir ressenti, avec la chance qui l'accompagnait tout au long de la soirée, comme une urgence du destin et a misé le tiers de ce qu'elle avait gagné sur les rouges. Elle l'avait perdu, mais cela ne l'a pas arrêtée : elle a retenté le coup, puis a perdu, et encore perdu. « Bon Dieu », ont dit ses partenaires de jeu. Elle est partie sans dire un mot. Depuis, elle répète la même histoire, convaincue qu'elle aurait dû gagner.

J'ai parcouru toutes les rues de la ville, de Villeray jusqu'à Verdun, d'Outremont jusqu'au Vieux Port. Rien, que des histoires sur ce bar dont le nom échappait à tout le monde. Moi, je n'avais même pas d'histoires à raconter. Je ne savais pas ce qui s'y était passé, ni ce que je cherchais.

Car la topographie de la Ville est, au début, malléable. Tout paraît donc possible à notre arrivée. Pas de limites, sauf celles que l'on établit nous-mêmes en flânant. La topographie n'était pas figée dans mon imaginaire, les éléments étaient toujours en train de se mettre en place. Jamais avant je ne me suis senti aussi déboussolé, j'avais perdu le Nord, je ne savais plus où était la gauche ou la droite. Comment est-ce qu'on descend vers le fleuve ? À bien y penser maintenant, je me rends compte que, au fur et à mesure de mes flâneries, je n'ai pas découvert la vraie ville, mais tracé une carte singulière avec mes parcours quotidiens. Oui, j'ai délimité mon territoire. C'étaient des jours d'effervescence et de curiosité d'un enfant qui touche pour la première fois au monde : la carte de ma ville, de ma vie, était à créer. Du temps a passé et j'ai commencé à ranger les lieux dans les habitudes, à établir mes parcours. C'est ainsi que la Ville serre nos pieds entre ses dents de fer et fait miroiter nos visages dans ses lumières. Elle s'infiltre en nous à travers les pores de notre peau, le bourdonnement de la circulation se laisse entendre dans nos tympans, les pas des piétons vibrent et retentissent dans nos veines. Après ces jours d'effervescence, tout se fige, devient raisonnable et calculé : il nous semble que l'on est capable de définir nos trajectoires avant même de sortir de la maison, puis on n'en sort plus, ayant le monde à portée de main. Le temps et l'espace sont abolis.

On songe alors avec nostalgie à cette époque révolue, mais dès que finissent nos premières déambulations, dès que notre corps cesse de découvrir le monde, la carte est faite. Seulement parfois quelque chose d'inattendu arrive puis s'envole vers le ciel gris, telle une tourelle qui se fraye un chemin à travers la verticalité froide de verre et de fer, et qui ne revient jamais. Je me demande si à un moment on ne devient pas tous des villes, nœuds figés de nos routes devenues artères du corps, cafés, cinémas, rencontres, on souffre du manque d'espace et on se déplace seulement dans les rêves, tendus vers l'extérieur, mais espérant retrouver quelque chose à l'intérieur de nous : revoir ce bar telle une aurore boréale par une nuit d'automne, y entrer.

18

Comprenant qu'une vague de commandes vient de passer, je décide d'en profiter pour prendre une pause. « Je vais descendre manger », lancé-je à Pierre. Il m'accorde dix minutes.

Je prends un plateau de verres et d'assiettes sales empilées les unes sur les autres, la viande du goulash écrasée par le poids des bols de soupe à moitié mangée, des bouts de crêpes collants au plateau, le pain en miettes, bref, je descends à la cuisine pour remettre ces repas, bien présentés il y a une demi-heure et maintenant sauvagement déchiquetés à la plongeuse. « Ça va ? », je lui demande, évitant d'utiliser son prénom. Est-ce Émilie ou Camille ? Je suis terrible avec les prénoms. Hélène m'appelle alors que j'essuie mes mains de la sauce qui dégoulinait des assiettes. Où est-elle ? J'entre dans la cuisine et la découvre assise à une petite table, en train de manger. Elle a l'air fatiguée et fragile, pas comme dans la salle.

« Je préférais », se plaint-elle, « quand on mangeait tous ensemble avant le *shift*, ou bien après, comme dans un bon restaurant familial. Là, on prend nos repas n'importe comment. *You just shovel some food in your mouth and that's it*, on ne mange pas ici ». Montréalaise, elle adore mélanger toutes les langues.

Je comprends que ce n'est pas du tout sa journée et je lui réponds que oui, c'est sûr, ça fait juste un moment que je suis là et déjà je stresse, ne pensant qu'à ce qui se passe en haut pendant mon absence.

« Laisse-les tranquilles, tu n'es pas là, tu ne peux pas y être ». Elle plonge sa fourchette dans de la purée de pommes de terre. Sur son assiette, il y a le classique *staff meal* : *bangers & mash*, quoi d'autre (pour les végétariens, on a le *mac&cheese*). Je jette un coup d'œil sur ce qui se passe dans la cuisine. Anna, notre plus vieille cuisinière, s'affaire autour d'un plat de goulash du chasseur. Le sien, c'est le meilleur. En même temps, elle est en train de préparer un bol de soupe perpétuelle, sûrement pour une autre table. Je reste là, immobile. Son visage est concentré, ses mains manipulent avec précision les ingrédients. En l'observant, je me rends compte que je ne connais pas grand-chose à son propos. Est-elle mère de famille ? J'imagine que oui. Vient-elle de la région ? Ça serait logique, c'est une encyclopédie vivante de la cuisine traditionnelle. Mais elle ne parle pas beaucoup. On travaille ensemble, on échange de temps en temps. C'est tout.

Julia, c'est tout le contraire. Elle doit être plus jeune que moi, on a commencé quasiment en même temps, elle est arrivée avec un permis de vacances-travail depuis la France, « c'est une grande loterie », m'a-t-elle dit. « Tu sais, parfois on ne choisit pas. On répond à l'appel ».

Anna est l'un des piliers de cette auberge, tandis que Julia est juste de passage : tout le monde l'accepte. Il m'arrive quand même de croire que tout restera comme ça, pour l'éternité.

Julia est moins occupée, elle siffle une chanson en jouant avec les crêpes de sarrasin. Je lui demande de me préparer un petit plat. « *Dla ciebie* ? », répond-elle, comme si elle n'allait pas le faire. Elle éclate de rire. J'adore son insouciance, sa désinvolture. Je reviens vers Hélène.

« On croit toujours », je lui dis (c'est étrange d'entendre ma voix), « que le mécanisme de l'auberge est parfaitement huilé, n'est-ce pas ? D'habitude tout fonctionne sans faute. Je crois que c'est comme les aéroports » (je ne sais pas pourquoi je me suis lancé dans cette réflexion, mais je continue), « tout doit être bien calculé, une action doit suivre l'autre dans l'ordre ».

« *What do you want from airports* ? », me répond-elle la bouche pleine.

« Pense à ces milliers de trajets par jour, les personnes qui arrivent avec un avion puis sont dirigées vers un autre, passent le temps d'une escale à manger un bout, sont accueillis par les serveurs et tous les autres employés de l'aéroport… C'est comme un point de convergence. Tout un organisme. Les actions doivent être coordonnées de manière à bien faire fonctionner le tout. Une seule personne manque à sa tâche, un seul avion est retardé et voilà que l'effet domino commence, et si on ne l'arrête pas au bon moment…

« Tout est fichu », résume-t-elle, son « ch » sifflant me perçant les oreilles.

« Eh bien, c'est pareil pour nous, non ? »

« On est des *Polish-Canadians* qui essaient de se trouver une place. *We're not even from around here* ».

« *Skoro tak mówisz* », je lui réponds, sans savoir pourquoi je le dis en polonais.

Je sais qu'elle a compris, mais ne me répondra jamais dans la même langue.

« Moi je pense qu'on est comme cet écrivain dans *La peste* qui ne fait que réécrire une seule phrase, toujours la même, incapable d'achever son roman », dit-elle, puis me demande, « *So what*, tu attends ici pour ton petit plat, alors qu'il y a une tempête là-haut ? ». Je hausse les épaules, et ouvre la bouche pour répondre, mais elle s'esclaffe et lève ensuite son doigt, ou plutôt toute sa main avec le couteau pointé vers moi. « je pense plutôt à autre chose », continue-t-elle. Julia chantonne en cuisinant. « *Let me tell you*, même si tu sais

déjà. Perso, je crois que tous ces employés de l'aéroport sont des pauvres malheureux qui viennent tous les jours à leur emploi qui se situe au milieu de nulle part, et dans leur travail il n'y a aucune âme, rien de poétique, c'est la même chose, tous les jours. Et nous, c'est pareil. Qu'est-ce que tu croyais ? Ça fait déjà quelques années que je suis serveuse, je gagne de l'argent, puis je rentre chez moi pour *vraiment* travailler. Tu as vu mon site ? Jupes, chemises rapiécées… vêtements recyclés, oui, c'est ça. On me dit que je dois bien gagner de l'argent en dehors de ma passion. Passion… appelle quelqu'un artiste et tu le mets tout de suite hors du marché du travail. Mais combien de temps, dis-moi, combien de temps encore ? Une fois que tu rentres dedans, ça n'en finit plus, la roue continue à tourner et finit par te broyer ».

Hélène soupire. Je ne sais pas quoi répondre. Julia me sauve de la situation. « *Kolacja gotowa!* », s'écrie-t-elle. Je me sens presque comme à la maison – si seulement je pouvais m'asseoir rien qu'un instant au lieu de courir sans cesse, m'asseoir comme le font apparemment les Russes avant le voyage.

19

Je remonte l'escalier et m'arrête à la dernière marche, comme un invité qui hésite à traverser le seuil de la maison ou un spectateur dans un théâtre qui se tient à l'écart de la scène.

Je me rends compte que je ne suis plus sur l'escalier, mais près du robinet en train de verser de l'eau dans une cruche qui déborde pendant que je reste là, le regard vide, à fixer la salle à manger. La voix aiguë de Jules attaque mes oreilles et me réveille de cet état de torpeur.

« Hey, qu'est-ce que tu fais, en fait, à part le service ? », demande-t-il à Pierre.

Celui-ci hausse les épaules, continuant à siroter son café. Jules, dans sa curiosité infinie, a cette habitude à la fois mignonne (il n'aime pas ce mot) et énervante (il n'aimerait pas celui-là non plus) de laisser tomber le service pendant les moments du plus grand *rush*, de se détacher complètement de ce qui se passe et de nous raconter sa vie ou de poser des questions.

Ayant terminé avec Pierre, fermé sur lui comme une huître, il se tourne vers moi.

« Et toi ? T'as des plans, une fois la saison finie ? », je crois qu'il me l'a déjà demandé. « Tôt ou tard, tu sais, *wszystko się skończy*. D'ailleurs, je ne sais pas si tu as entendu… »

Je réponds que pour l'instant je travaille ici, je ne pense pas à ce que je ferai après.

« D'ailleurs, tu viens d'où exactement, eh ? Tu ne me l'as jamais dit. C'est drôle de se retrouver ici, non ? *No powiedz, kto ty jesteś? Jaki znak twój? Gdzie ty mieszkasz?* ».

« *A ty, w jakim kraju? Czym ta ziemia? I w co ty wierzysz?* », lui réponds-je, en remarquant tout de suite la référence, mais gêné par la tournure que prend la conversation, je trouve une excuse et m'enfonce dans le dédale des chaises et des tables. Elles empruntent la forme d'une spirale, tout culmine dans la table 63 qui se trouve au cœur de la salle. Quand j'ai un peu de temps, j'aime bien circuler entre les tables et le bar pour essayer des différents chemins qui pourraient me mener à la 63. Parfois, quand je n'ai vraiment rien à faire, je m'amuse à imaginer, tel un enfant, des aventures rocambolesques, je me vois en voyageur visitant un nouveau pays avec une carte dans ses mains, en nomade parcourant son territoire fourmillant d'histoires, ou en pèlerin, traversant mille dangers en route vers quelque lieu saint. J'associe alors des récits à certaines tables, je me les raconte moi-même lors de mon parcours.

En même temps, je tends l'oreille pour capter des bribes de conversations :

« Je ne vois pas d'intérêt à revenir dans des endroits que l'on connaît. Comment veux-tu avancer, découvrir ce qui peut t'attendre ailleurs ? En revenant toujours, tu ne pars jamais. »

« Ce n'est pas ce que je te disais, pas du tout. Moi, parfois… j'aime bien juste me sentir chez moi. Pas toi ? Tu veux juste foncer droit devant ? Je l'ai fait aussi, et je peux te dire que… »

« Oui, je sais. Mais à chaque fois que tu reviens, avoue, tu ne rentres plus dans les cases, on te dit que tu n'es pas un vrai, pas un vrai Québécois, pas un vrai artiste, pas un vrai voyageur non plus… quelle obsession avec la vérité. Ne vaut-il pas mieux juste partir, s'en libérer ? ».

La conversation se passe à la table 15 entre les parents et leur fils, je ne les regarde pas trop, je me suis arrêté pour les écouter en faisant semblant de m'occuper d'autre chose, j'ai cette mauvaise habitude de croire que tout peut me concerner, depuis le début de l'été je commence à avoir ce qu'on appelle une « oreille de barman », je ne me concentre pas vraiment sur les personnes, la conversation pourrait venir des coins différents, pourquoi pas, imaginons une seule grande conversation tenue par une soixantaine de tables reliées par les serveurs, cette idée me plaît bien, j'avoue que j'aime tous ces inconnus qui se frôlent, qui échangent des souvenirs, qui se parlent en langues différentes, c'est vrai, c'est la vie. Parfois même je crois entendre les voix de mes amis, ou de ma famille. Cette conversation-là pourrait être celle que je tiens avec mes parents lors d'un dîner dominical : il manquerait juste de la religion et de la politique.

Je me perds un peu parmi toutes ces voix et ces visages, mais je finis par revenir au bar.

« Et toi, t'as entendu Anna dire qu'elle allait quitter ? », demande Pierre à Patricia, « Je ne sais pas comment l'auberge pourra continuer à exister sans elle ».

« Ne sois pas naïf, Pierre, tu sais très bien qu'à la fin de l'été… »

Elle est sur le point de terminer quand un client vient la voir pour réclamer un truc qu'il n'a pas reçu. Tout le monde se disperse alors, la conversation se volatilise dans l'air de l'auberge et chacun se met à enchaîner ses tâches jusqu'au prochain moment de répit, jusqu'au prochain entracte qui nous permettra peut-être de terminer notre échange sans être interrompus.

« Il doit y avoir une issue, un chemin pour nous sortir de là », je pense à voix haute.

« Pour cela, il faut retrouver Dieu », ajoute Pierre en catholique convaincu.

Patricia, allergique à ce genre de propos, tourne le dos et descend à la cuisine.

Pendant ce temps, je continue à regarder les silhouettes marcher à travers la forêt, ces silhouettes façonnées par leurs peurs et leurs espoirs, et laissées à la merci du vent et de la pluie.

N'est-ce pas étrange de se mettre en route, d'espérer que quelque part une destination nous attend et que, à un moment précis, on y arrivera ? Comme si les lieux ne se déplaçaient pas, comme si la géographie du monde était immobile et ne pouvait s'accomplir que par notre arrivée. Ne serait-ce pas mieux de rester ici et de continuer à circuler dans la salle ?

« *Idę na przerwę* », lancé-je à Pierre. Il me promet de s'occuper de mes tables.

Je souris, un peu gêné : à vrai dire, je n'ai pas de tables. Personne n'a commandé avec moi, et je ne saurais même pas dire pourquoi. « Peut-être que je suis condamné à errer entre les tables et le bar sans but », me dis-je en montant l'escalier en spirale comme si j'allais aux toilettes.

Une fois à l'étage, je rouvre le carnet trouvé tout à l'heure dans la vieille armoire. S'il y a des commandes, ce ne sont pas les miennes : il y a des plats que je reconnais, comme le goulash du chasseur, et d'autres dont j'ai seulement entendu parler. Ils devaient figurer sur l'ancien menu. La plupart des notes sont écrites en français, mais il y en a aussi en polonais et en anglais. Il y a des strophes entières des chansons, des vers des poèmes. Un frisson parcourt mon dos quand je reconnais ceux du sonnet « Pèlerin » d'Adam Mickiewicz :

À mes pieds, une contrée d'abondance et de beauté ;
au-dessus de ma tête, un ciel pur ; à côté de moi, un beau
visage. Pourquoi mon cœur s'enfuit-il vers de lointains
parages, vers des temps, hélas ! plus lointains encore ?

J'ai presque envie de pleurer. De quelle époque ce carnet peut-il bien dater ? À qui appartenait-il ? Certainement pas à l'un de mes collègues : étant donné notre système de réservations, je reconnaîtrais leur écriture partout. J'espère en savoir plus en lisant, mais c'est tout le contraire. Hormis les recettes et les fragments de poèmes, il y a des passages dont je ne comprends rien. J'imagine encore moins quelqu'un noter, en plein service, ce genre de chose. Ça a l'air presque absurde.

*

Au commencement, lorsque l'espace a fleuri pour la première fois, est apparue la Route. Les hommes y marchaient, les animaux et les plantes aussi, sans faire de différence entre l'aller et le retour, entre l'intérieur de la Route et ce qui se trouvait en dehors. Sur cette spirale-là, chacun allait vers la Mort ; puis, par le même chemin, il revenait vers la Vie. Le chemin menant vers l'avenir et l'autre, pointant vers le passé, n'étaient en vérité qu'un seul et même chemin, toujours présent, là, devant nous, et en même temps toujours à créer. La carte de la Route était inscrite sur la peau de chacun ; il n'y avait pas besoin de plus d'indices. Puis est arrivé un voyageur qui s'est planté au début du sentier et a demandé : « comment y aller » ? Nombreux étaient ceux qui se sont alors penchés sur cette question fort intéressante ; ils ont passé des mois et des années, génération après génération, à essayer d'y répondre. Un jour, un autre voyageur est arrivé, croyant avoir la réponse ; or, lorsqu'il l'a prononcée, la Route a craqué comme la surface glacée d'un lac au printemps sous les pieds d'un marcheur imprudent.

21

Je ne suis pas sûr de saisir la portée de ce passage. Peut-être que le sens est ailleurs, peut-être que tout m'échappe. Je passe encore un moment à feuilleter le carnet, comme si je voulais coller ensemble les entrées de ce journal sans dates, en faire une histoire à moi, mais cela ne donne rien. Je reste donc là, les notes de quelqu'un d'autre entre les mains, espérant qu'on ne voie pas la larme qui coule sur ma joue quand je lis des citations de Myśliwski et Stasiuk que personne ne connaît ici. C'est comme s'ils s'adressaient à moi.

C'est drôle, par ailleurs, comme les choses se matérialisent devant nous pendant qu'on y pense, cela m'arrive tout le temps. Récemment, Hélène m'a justement conseillé de lire Stachura, j'aurais complètement oublié qu'elle m'en avait parlé, mais voilà qu'un jour un client inconnu s'est assis au bar et, en commandant une bière, s'est mis à lire un recueil : je me suis alors rendu compte que c'était exactement la poétesse polonaise dont elle m'avait parlé. Était-ce une coïncidence ? Le destin ? Un miracle ? Dans le tohu-bohu du service, je ne pouvais qu'être bouche bée devant ce qui venait de se produire ; à y réfléchir maintenant, je me dis que certains moments doivent être interreliés par des fils invisibles, des fils qui passent en-dessous du tissu du monde. Ainsi une phrase écrite ici et celle prononcée ailleurs sont les mêmes.

J'ai lu à propos de ces phénomènes dans des livres. J'avais un esprit plein de rêves quand je suis parti de la maison familiale. Je croyais que quelque chose m'attendait là-bas, loin, dans un ailleurs indéfini. Mais je n'ai rien accompli, absolument rien, je n'étais pas un héros engagé dans une quête, je n'allais pas sauver le monde, je ne pouvais même pas me sauver moi-même. Une fois le lycée terminé, j'ai commencé mes études en Angleterre sans jamais les terminer. J'aspirais à être le prochain cinéaste en vogue, j'ai fini par regarder les classiques seul dans mon appartement à Brixton après mes *shifts* en tant que *dishwasher* dans un pub (son odeur est restée collée à moi à jamais). Rien de glorieux. Je me suis dit que j'allais faire autre chose. J'ai traversé la Manche pour vendanger en France. C'était une fête tous les jours. Beaucoup de travail, oui, mais beaucoup de vin aussi. Je pouvais oublier qu'au départ je voulais faire autre chose, ça me plaisait pas mal, cette liberté et cette insouciance, l'un des travailleurs m'a proposé d'aller en Italie pour faire la rénovation d'une maison qu'il avait achetée pour un euro, et j'ai accepté. Puis c'étaient les récoltes en Espagne, le jardinage en France, une petite croisière et ainsi de suite, sans oublier les voyages que je pouvais faire entretemps. Puis, assez tôt d'ailleurs, je m'en suis lassé. J'avais l'impression que tout le monde me connaissait. Partout où j'allais, je ne trouvais rien de nouveau. J'ai hésité à recommencer mes études, cette fois-ci dans une matière plus pratique, comme les finances, le marketing ou, tiens, la programmation. Finalement, j'ai décidé de traverser l'Atlantique. « *America, America !* », avais-je envie de crier à l'embarquement de l'avion comme si quelqu'un ou quelque chose m'attendait là-bas.

Après avoir fait le tour du Canada et du Nord des États-Unis, j'ai atterri à la Grande-Ourse. J'avais besoin d'argent. Rien de neuf. Et quand je regarde la plongeuse, comment s'appelle-t-elle, Camélie, j'ai l'impression de me voir, moi, au début de mes études. Rien n'a changé. Tous ces randonneurs avec leur blabla sur l'équipement me font perdre le goût des voyages. En réalité, je ne sais plus où aller.

Pourtant il y a des lieux, je peux les compter sur les doigts d'une main, mais il y en a, où je veux revenir. Je ne parle pas de Rome, Saint-Jacques de Compostelle ou Jérusalem, je ne parle pas non plus de New York, Prague ou Tokyo, ni même de Yellowstone, Plitvice ou Landmannalaugar. On les a piétinés jusqu'à l'inexistence, on ne peut plus rien y trouver, car la carte du monde ne fait que se trouer, chaque lieu est nommé c'est-à-dire conquis, on me parlait souvent des palimpsestes des pas, mais je trouve que les voyages ne font maintenant qu'effacer le paysage qui devient un miroir où l'on projette nos désirs et fantasmes : plus aucune rencontre n'y est possible. Moi, je visite des villages abandonnés, je choisis des chemins de traverse.

J'ai toujours aimé ces refuges perdus dans les montagnes, presque oubliés par le monde, ou ces villages sans nom que l'on traverse lorsqu'on va ailleurs, vers nos destinations de choix, ces petits points blancs qui n'existent qu'en tant que lieux de passage, des non-lieux presque, arrêts de bus et parkings au bord de l'autoroute dont la substance même est faite de mouvement, ce flux constant de voyageurs qui ne se rencontrent qu'une seule fois sur la route et qui ont pourtant l'air de se reconnaître, au moins leurs gestes et leurs mots, comme si le temps ne faisait que glisser sur la surface de ces lieux, ces points fixes, ces formes extrêmes du mouvement, dans lesquels la vie suit son cours tel qu'elle le suivait depuis des millénaires, elle reste sûre tel un rocher dans l'éternité bleue de la mer. Je devrais en faire une carte. Une carte d'oublis.

Co by było, jakby dróg nie było, me revient cette phrase qui est, je crois, de Stachura. Sans chemins, comment rencontrer les autres ? C'est pour cela que les doivent survivre. Il faut y revenir pour s'assurer qu'elles n'aient pas disparu *en cours de route,* qu'on ne les a pas complètement effacées, oubliant d'y croire, oubliant de s'y rencontrer, de partager et de parler. Même s'il n'y avait plus de chemins, les serveurs seraient toujours là, des chamans en transe, à dessiner des constellations avec leurs pas, des constellations qui, dans une auberge ou une autre, nous relient entre nous, établissant des points de repère dans ce cadre qui nous est donné : le seul cadre qu'on aura, car qui sait si l'on sortira un jour, qui sait si l'on n'est pas déjà dehors, et qui sait, peut-être que le monde n'existerait plus s'il n'y avait plus d'auberges comme celle-ci.

22

Je reste trop dans ma tête. Pourrais-je me voir de l'extérieur, depuis une banquette, comme me regardent les clients, s'agitant comme quelque animal enfermé dans une cage? Pourrais-je quitter cette salle, m'envoler par la fenêtre et rester ainsi, suspendu dans les airs, au-dessus du toit ou à côté d'une des fenêtres, à regarder ce qui se passe à l'intérieur ? Je laisserais mon corps pour passer la soirée dehors, inspirer et expirer l'odeur de l'humus et de la terre imbibée d'eau, sentir la pluie sur ma peau, laisser le vent me fouetter le visage. Tout ce qui me préoccupe ne signifierait pas grand-chose. J'apprendrais alors le langage secret des arbres et la Grande-Ourse deviendrait une mièvre pièce de théâtre à laquelle je ne comprendrais rien.

Pourtant je suis encore dedans, bombardé de tous les côtés par les regards et les voix, enchaîné à cette roue de fortune qu'est le service, me répétant « encore un dernier tour », comme ce personnage dans *Le joueur* de Dostoïevski dont m'a parlé Hélène. Pourquoi s'infliger ce stress et cette douleur persistante dans les jambes à cause de ces perpétuelles descentes et montées de l'escalier ? Quelle grande paix dehors, quel calme. On dirait que la tempête ne ravage pas l'extérieur, mais l'intérieur. Qu'elle est sous mon crâne.

Pourrais-je aller encore plus loin, à travers le pré où murmure l'herbe, à travers les collines habitées par les ours et les loups ? Qu'est-ce que je donnerais pour plonger dans un ruisseau ou dans une cascade, et même pour m'enfoncer dans toute cette boue, m'en barbouiller le visage et crier vers le ciel, en dansant, défier le Dieu de la tempête pour qu'il me réponde et m'explique ce qui se passe, pourquoi, pourquoi as-Tu envoyé ce déluge sur notre pays, est-ce un châtiment dis-le nous, Le prier pour que ça cesse, pour qu'Il cesse de jouer avec nous et nous laisse sortir. Mais peut-être que j'ai tort, peut-être que tout cela n'est qu'un hasard, une tempête arrive comme arrivent les tempêtes, il n'y a pas d'autre sens, c'est comme ça, il faut faire avec.

Là-haut, au-dessus des nuages, règne le silence. Un siècle dure autant qu'un chant de merle, un mot pèse autant qu'un bout de feuille porté par une fourmi. Si je vole encore plus haut, vers le ciel et à travers l'atmosphère, entendrai-je la musique cosmique, pourrai-je écouter cette sonate stellaire composée des distances entre les planètes ? Verrai-je, au-dessus de l'auberge, la Grande-Ourse qui veille sur nous ? Si seulement je pouvais lire cette musique, je saurais adapter mes pas, danser au bon rythme. Mais il faut que je redescende sur Terre, que j'aille vers cette auberge qui illumine la nuit tel un phare solitaire au milieu de la mer, indiquant la voie aux voyageurs égarés. Sans elle, je sombrerais dans les ténèbres.

« Tu as vraiment la tête dans les étoiles », dit Pierre qui m'a vu l'air perdu au milieu de la salle à manger.

Je ne lui réponds pas. Je me sens comme saoul. Pourtant, je n'ai rien bu. Justement, je manque de temps pour boire de l'eau, même si je ne prends pas de commande. Je me dirige vers une des tables au fond de la salle, croyant qu'on m'appelle. Sur la table est posé un pot de fleurs séchées, gardant leur allure comme si elles voulaient préserver le souvenir d'un monde qui n'est plus. À côté il y a une bougie en cire d'abeille qui brûle parfaitement, sans fumée. Je la regarde pendant un long moment – *wciąż obcy, zupełnie obcy*.

« Vous venez de loin ? », demandé-je à un homme qui revient des toilettes.

« D'assez loin, oui. À vrai dire, je ne sais pas où j'ai commencé », répond-il. Avec ses lunettes et sa barbe, il a l'air d'avoir entre vingt et trente ans, difficile à dire, peut-être trente.

Un silence consterné, quelques regards furtifs jetés par-ci par-là. Puis, le silence est brisé par l'autre homme de la table, ventru, qui s'exclame de sa voix basse, on dirait un troglodyte, « peu importe si on vient de loin ou de près, ni pour quelle raison on fait cette Route des Sommets, cette Compostelle, on est au sec alors qu'il pleut dehors, c'est ça qui compte le plus, non ? ». Je confirme et demande s'il ne voudrait pas, par hasard, boire un thé ou autre chose. Il hoche la tête, l'air absent, scrutant le décor de la salle à manger.

« Ça fait longtemps que cette auberge existe ? », demande-t-il.

« Une cinquante d'années, environ ».

« Il paraît que c'était un gars venu de Pologne qui l'a fondée, non ? », demande-t-il. J'acquiesce.

« Je vois », c'est le premier des deux hommes, le barbu, qui le dit. « J'espère que vous allez rester là encore longtemps. On m'a beaucoup parlé de la Grande-Ourse ».

« Ça serait dommage », confirme l'autre client, le ventru. « Tellement de restaurants et d'auberges ferment dans les alentours. Ils tombent tous comme touchés par la peste ».

« Mais alors… », j'essaie de demander. Ils font comme s'ils ne m'entendaient pas.

« Et toi, qu'est-ce que tu fais ici ? », me relancent-ils. Je pourrais leur raconter mille et une histoires, dire que je suis le fils prodigue du propriétaire revenu d'un long voyage, ou un étudiant de Sherbrooke qui a pris ce travail d'été, mais à la place je hausse les épaules et les laisse.

Je reviens au bar. « Devant ! », je crie pour contourner Patricia qui me fonce doit dedans avec trois assiettes, puis j'atterris dans l'espace étroit du bar, entre Pierre et Jules qui, occupés qu'ils sont à préparer des cafés et des cocktails, disposent de ce don rare que je n'ai pas, et qui consiste à pouvoir parler et à faire d'autres choses en même temps. Leur échange semble continuer la conversation de tout à l'heure :

« Tu sais, moi aussi je veux partir, je veux me casser d'ici, aller en Nouvelle Écosse ou dans Charlevoix, construire une cabane avec mes propres mains pour ne plus rien avoir en commun avec la société, j'en ai marre de tout ça, de cette pression d'avoir une carrière, de l'argent… ».

« *Uspokój się* ! », Pierre lui coupe la parole, « Tu veux fuir, c'est cela, aller ailleurs ? Moi, je resterai, et tu sais pourquoi ? Je ne suis pas d'ici, mais je veux acheter ma parcelle de terre, la cultiver, puis avoir ma famille et construire notre avenir, tout ça quand tu vas rester seul dans tes bois. Ce n'est pas pour rien qu'on est venu ici », dit-il, ne s'attendant pas lui-même à cet aveu. « Je ne l'aime pas non plus, mais tout peut changer. *A ty tylko uciekasz* ! », s'exclame-t-il, en balançant une olive au fond d'un verre à martini.

« Combien de temps peut-on rester comme ça encore, et jusqu'à quand ? Ces montagnes, je les connais depuis que je suis petit. On vient ici tous les étés. Et puis, c'est marrant le service, mais bon, à la fin de la journée, je n'ai pas l'impression d'avoir fait quoi que ce soit ».

« Je pensais que tu voulais t 'engager dans un mouvement pour l'environnement, non ? ».

« Vu la situation, je n'ai qu'à me casser d'ici. Tout le monde le fera un jour ».

« Ici ou ailleurs, c'est la même chose. Des trucs comme famille, identité, appartenance, religion, ça veut quand même dire quelque chose. À quoi bon faire tout ça, sinon ? »

« Pour le défaire », lance Jules, puis il descend dans la cuisine lorsque sonne la clochette.

Je me fige un instant dans ce flot de conversations qui traversent la nuit. J'aurais aimé sortir, aller dehors, laisser le vent m'emporter vers les étoiles, mais je reste là, dans cette auberge où l'avenir se confond avec les souvenirs qui ne cessent de revenir. Si seulement je pouvais me souvenir du temps présent, mes racines ne pousseraient pas toujours ailleurs, Dieu sait où. Mais ici tous les instants se fondent en un seul ; une seconde après, il n'y a plus rien. Il n'y a aucune éternité à trouver dans une soirée qui s'éternise. Il faut juste trouve une façon de s'en sortir, de sortir de notre Égypte. Seul le temps dira où l'on va.

Hôtel pour les égarés

Tout est comme lors de ma traversée de l'Écosse, par une de ces journées de marche interminables pendant lesquelles on prie pour qu'apparaisse quelque hôtel. Je me laissais alors gagner par une sorte d'aphasie. J'avançais, en me laissant dévorer peu à peu par les regrets des plus banals : je m'en voulais d'avoir bu du lait au petit-déjeuner puisque je souffrais après d'un affreux mal de ventre ; je regrettais de m'être arrêté deux heures après le début de la marche, car cela m'avait fait perdre du temps ; je songeais à un meilleur sentier que j'aurais pu prendre la veille, un sentier qui m'aurait permis d'avoir les godasses moins boueuses. La chaîne des regrets s'allongeait et remontait ainsi au passé le plus lointain où j'imaginais être élève d'une école à l'étranger et avoir un chat au lieu d'un chien. Au fond, la maison me manquait.

En suivant un petit sentier, j'ai vu un panneau sur lequel il était écrit : « *Take a break* ». Plus loin, il y en avait un autre : « *Try our famous lemon drizzle cake* ». D'autres panneaux jalonnaient le sentier. Je me suis arrêté, songeur. Fallait-il continuer, se laisser guider par ces indices, ou plutôt les ignorer, revenir sur ses pas et prendre une autre route ? J'avais faim, il ne me restait plus beaucoup d'eau.

N'ayant rien à perdre, j'ai cédé à ces panneaux tentants.

Je les ai suivis, m'enfonçant dans une de ces forêts enchantées, leurs sous-bois couverts de trèfles. Le sentier était ombragé par le feuillage des arbres, créant ainsi un tunnel dont je ne pouvais aucunement voir le bout. Aux moments de doute, quand j'allais encore remettre mes choix en question, un autre panneau surgissait de la verdure, m'invitant à prendre un thé et me promettant un lit dans un hôtel qui devait être tout près. « Un hôtel ici », marmonnais-je dans ma barbe, « quelle idée de le construire au milieu de nulle part ». Quelle Baba Yaga, attirant les enfants perdus avec ses sucreries, en est la gérante ? Au bout du tunnel, après maints panneaux, l'hôtel s'est matérialisé en effet devant moi, comme un rêve qui prend enfin forme : c'était une bâtisse victorienne de pierre grise, située au bord d'une falaise, à côté d'une cascade à quelques niveaux dont les eaux tombaient avec grand bruit dans le *loch* en bas. J'ai traversé le pont qui me séparait de cette riche propriété et je me suis arrêté, croyant à peine ce que je voyais. J'ai hésité à nouveau. Pourtant, arrivé là, je ne pouvais pas juste contourner l'hôtel. J'ai monté les marches et j'ai toqué à une immense porte, où étaient sculptées les scènes de la vie d'un saint, Dieu sait lequel. Personne ne m'a répondu. Je l'ai ouverte alors et j'ai pénétré dans une antichambre plongée dans une semi-obscurité. Plus loin, au fond du salon, étaient allumés des candélabres. Je m'y suis dirigé. Mes pas retentissaient sur le sol marbré et mon ombre, agrandie et jetée sur les murs, sautait d'un endroit à un autre, comme libérée du corps. À part les sculptures qui semblaient m'observer, dans l'hôtel il n'y avait pas un chat. Je me suis mis à regretter ma décision mais,

en jetant un regard craintif vers la porte, j'ai vu un cahier posé sur une petite table, sa couverture en cuir éclairée par une lampe à l'abat-jour jauni. Je me suis approché et, en le feuilletant un peu, j'ai compris qu'il s'agissait d'un cahier où les invités pouvaient laisser leurs impressions à propos du séjour. À côté reposait un stylo-plume. Un fort tonnerre a retenti, faisant trembler les vitres et les lustres. Le bois a gémi. Les éclairs se sont mis à pourfendre le ciel, les vents à secouer les pins, la pluie à marteler la terre.

J'ai commencé alors à circuler dans l'hôtel, en perdant la notion du temps. Y suis-je resté un ou deux jours ? Où étais-je, au juste ? Cela pourrait être ce fameux hôtel à Tadoussac, un hôtel particulier en Provence ou, qui sait, l'un des châteaux dans le Sud de la Pologne.

J'ai dû me le répéter plusieurs fois : « je suis en Écosse, sur le bord de Loch Lomond ».

Je me suis retrouvé dans une grande salle à manger, illuminée par des bougies, où un serveur à la chemise blanche et au gilet noir s'affairait autour d'une soixantaine de tables vides. Il s'est approché, me demandant d'une voix basse : « posez-moi une question ». Il m'a tendu le menu – il n'y avait que des feuilles blanches. Le serveur a attendu un instant, puis m'a quasiment arraché le menu. Peu après, il m'a apporté un chocolat chaud, accompagné d'un scone aux dates et à la cannelle. C'était le meilleur que j'aie jamais goûté – comment pouvais-je regretter mon choix ?

La tempête a cessé peu après. Je suis alors sorti, en oubliant la question que je devais poser. Je ne me suis pas non plus retourné, de peur que les murs ne se couvrent de ronces et que l'hôtel ne disparaisse à jamais, de même que ces panneaux permettant aux voyageurs de s'égarer.

24

On est au bar. Pierre trouve un moment libre et sort un shooter, il trouve toujours un moment pour boire un coup, il me fait un signe de tête pour demander si je l'accompagne, j'hésite, « soit on fait la fête soit on travaille », je lui dis, « Tu ne comprends rien, *dawaj* ! », me crie-t-il dans l'oreille en guise de réponse, en attrapant une bouteille de whiskey irlandais. « *zawołaj lepiej resztę* ! », me demande-t-il. Et voilà que je change de position encore une fois dans la soirée – la manière dont on s'était divisé la salle ne fonctionne plus. Les uns prennent les positions des autres, en voulant s'entraider, ça devient une sorte de chaos à moitié organisé, étant donné que je n'ai même pas de commande je joue le rôle de bus boy, messager sautant deux marches à la fois comme si j'avais des ailes aux pieds, j'appelle Hélène qui est dans la cuisine pour je ne sais quelle raison, je remonte, j'envoie un clin d'œil à Jules qui passe le message à Patricia penchée sur la caisse, son visage inquiet parce qu'elle a probablement mal compté le paiement en espèces, voilà qu'ils finissent tous vite ce qu'ils étaient en train de faire et qu'ils viennent vers Pierre qui tourne le dos à la patronne, il ne faut pas que celle-ci nous voie depuis son bureau (elle ressemble vraiment à une capitaine dans un bateau, un bateau ivre qui sombre) et, en l'espace d'un instant tout le monde lève son verre pour marquer le moment, on boit à notre camaraderie et à l'absurdité de cette nuit qui n'en finit plus, nos mains élancées vers le plafond comme si on voulait atteindre l'infini des étoiles invisibles. C'est alors que tout converge, devenant léger et plaisant et, tandis que le whiskey descend dans ma gorge telle une larme de feu, je pense à ces bars irlandais dispersés dans le monde, nous on n'en est pas un mais ce n'est pas grave, c'est pareil, je me sens un peu irlandais tout de même, c'est comme si je pouvais partager l'origine de chacun, je vois le sourire satisfait de Pierre puis je plonge dans les yeux brillants d'Hélène et, me rendant compte que l'instant est en train de finir, je me sens sur le point de pleurer. « C'est pour cela que je continue de travailler à la Grande-Ourse », me dis-je, c'est pour tous ces instants où, même si je me sens brisé, je suis au moins avec les autres. Pierre le comprend, lui qui ne parle jamais de son passé, je lève donc ce verre à sa santé car je sais que cela signifie pour lui plus que mille mots, on n'a pas besoin d'en parler, on est là, ensemble.

Pendant un court instant j'oublie la tempête, je ne pense ni à mes voyages désespérés ni à ma famille, je me sens bien comme dans une coquille dont je n'ai pas envie de sortir.

Un moment après, comme un moteur qui redémarre, le temps reprend sa course.

Ainsi nos mains s'entrecroisent sans se toucher : Pierre s'accroupit, ouvre le frigo et prend une bière ; Hélène se penche au-dessus de lui pour faire un café ; pendant ce temps-là Patricia répond à un client inquiet, en versant les ingrédients d'un cocktail dans un verre, tandis que Jules fait une pirouette derrière elle pour

revenir une seconde après avec une part de gâteau aux pommes dans sa main. Je regarde ce spectacle, passant vers la cuisine avec une pile d'assiettes sales. Personne ne sait comment on s'en sort, mais derrière cet entrecroisement de mains et de jambes qui semble complètement chaotique il y a une partition, on connait tous ses crescendos et les légatos, puis ses pauses, et l'on danse, les dieux de l'instant sont avec nous.

Le temps ne devrait quand même pas filer à une vitesse telle que nous puissions traverser quatre saisons en une seule soirée. Depuis un moment, alors qu'il pleuvait des cordes et que le ciel était gris comme par un triste jour de novembre, il s'est mis à neiger. Tout le monde, sauf un client, celui qui savait d'avance ce qui allait arriver, s'est levé pour regarder par la fenêtre, poussant des cris de joie et de peur, comme si c'était à la fois Noël et la fin du monde : « vous voyez ça ?! Il neige ! ».

Après le *staff shot* le temps a tellement accéléré que je crois avoir traversé tout l'été et l'automne. On est en hiver de je ne sais plus quelle année, au Québec ou en Pologne, tout se brouille, je ne sais pas quoi faire, je regarde le client-prophète qui, attendant tranquillement la fin du monde, a sorti sa Bible et marmonne des versets en latin. Les autres doivent se dire qu'ils ne repartiront pas demain. Non, il n'y aura plus d'autre randonnées à faire. Je descends dans la cuisine, espérant apprendre des nouvelles de la radio, mais elle continue à jouer des chansons que personne n'écoute et qu'on entend à longueur de journée. On doit continuer la soirée comme si de rien n'était, on doit mener la partition de la Grande-Ourse jusqu'au bout.

Je remonte, en apportant à la même occasion cinq assiettes à la table 24. Elles sont tellement chaudes que je faillis les échapper. Je ne suis même pas un bon *bus boy*. Faudrait que je change de position. Ne pouvant pas prendre de commande, je me mettrai à l'accueil, ma tâche sera de surveiller la tempête.

Par moments les rafales du vent et de la neige sont tellement fortes qu'on ne voit quasiment plus rien. Quelqu'un se met à prier, tandis que les autres reviennent en silence à leurs tables, une cliente vient vers nous pour se plaindre des conditions météo, Patricia éclate presque de rire, on n'y est pour rien. Je hausse les épaules, impuissant. « Madame, laissez-vous traverser par le territoire », voilà ce que je voudrais lui dire. « Vous en faites partie. Plus de dehors ni de dedans, abandonnons ces idées. Laissez-vous emmener, Madame, envolez-vous jusqu'à la voie lactée, elle vous guidera à travers tous les âges du monde et peut-être même jusqu'à vos origines. Qui sait ». Elle me regarde incrédule comme si elle pouvait m'entendre, ces flocons sont aussi perdus que nous, qui sait si le monde existe, si nous ne sommes pas la dernière auberge près du dernier sentier, qui sait, continuons donc, ce n'est pas encore terminé. Le monde pourrait finir ce soir puis renaître des cendres et on ne s'en rendrait même pas compte.

25

« Quelqu'un va enfin appeler… quelqu'un ?! », un homme se lève, frappant la table avec son poing. C'est un genre de moine maigrichon avec le crâne rasé et une barbe touffue, on dirait qu'il a passé une année dans un ermitage dans le seul but de la faire pousser. « Vous vous moquez de nous ou quoi ?! », il se tourne vers le bar, je crois qu'il s'adresse à tous les serveurs. La patronne nous regarde aussi, comme si elle attendait qu'on gère seuls la situation. « Je n'ai pas payé pour être confiné ici, j'en ai assez ! ». Il regarde la salle comme s'il cherchait un bouc émissaire responsable de cette soirée catastrophique, c'est vrai que de tous ceux qui sont rentrés personne n'est encore sorti, ceux qui avaient réservé leurs chambres sont déjà allés à l'étage, on n'a plus de place même dans le dortoir, ce n'est encore jamais arrivé, alors il doit y avoir un responsable, mettons-le sur un bûcher, qu'il brûle ! Un murmure de colère se répand dans la salle. Je veux faire un pas en arrière, mais Pierre me bloque le chemin. On reste tous là, le dos au bar, attendant la suite.

Plusieurs voix se lèvent en même temps, noyant dans leur brouhaha celle du premier gars. Les gens s'animent, crient les uns sur les autres ou lancent des jurons : « temps de merde et auberge de merde ! », j'entends des trucs qui n'ont pas trop de sens, je ne sais pas en quoi c'est notre faute ni comment on peut être énervé à ce point-là par une simple tempête, calmez-vous les amis, ce n'est pas la fin du monde, voilà ce que je me dis, mon regard s'arrête au coin de la salle, à la table du client prophète qui reste assis, lisant tranquillement sa Bible comme si rien d'intéressant ne se passait. Les autres se rendent compte que la situation s'aggrave. Il est vrai que la moitié de la salle a déjà terminé leurs plats principaux Sauf ceux qui ont pris des tables d'hôtes, et qui doivent encore attendre leur dessert et leur tisane, les autres n'ont plus rien à faire ici. « *Let them pay and be gone* », c'est Hélène qui chuchote dans mon oreille.

Comme cloué sur place, j'écoute le vacarme de la salle, essayant de démêler les voix.

« Je ne veux pas passer toute une semaine ici », entends-je alors, « ça allait être juste une petite randonnée, selon la météo il n'allait pas y avoir des chutes de neige, on est là pour les perséides nous, pas pour faire du ski ! ». Pierre, Jules et Hélène tendent leurs oreilles aussi. Seule Patricia s'est volatilisée. La patronne en silence s'occupe des factures, des paies et d'autres papiers, comme si toute cette situation ne la concernait pas. « Il y a peut-être un but dans tout ça », chuchote une femme à sa voisine (je l'entends même si elle chuchote, j'ai l'impression de pouvoir tout entendre, et quand je dis tout, je veux dire chaque grincement de chaise, le bourdonnement du frigo en bas, le grésillement des oignons préparés par Julia qui ne se doute de rien, les plats qui sortent de la cuisine, même les flocons de neige qui virevoltent dans l'air dehors, j'entends tout) « je t'assure, ça doit être un signe », enchaîne-t-elle, « nous ne sommes pas rassemblés ici pour rien,

quelqu'un a voulu que ce soit ainsi, la question c'est qui ! ». « J'ai juste envie de sortir d'ici », une voix frustrée s'ajoute à ce chœur. « Moi », dit quelqu'un d'autre, « ça ne me dérange pas de rester, tant qu'ils servent à manger et à boire… ». Il y en a qui se lancent dans des discours religieux. D'autres blâment le gouvernement, ou toutes les puissances mondiales. Certains disent que ce n'est qu'un symptôme de la crise environnementale. Au fond, chacun parle de soi-même. Et, je l'avoue, je ne suis pas différent. Je sais qu'Hélène voudrait sauver tout le monde de la crise. Pierre resterait jusqu'à la fin. Patricia dirait que c'est ma faute. Jules s'enfuirait si possible. Et moi, qu'est-ce que je ferais ?

Les conversations s'étiolent peu à peu. Sur quoi l'homme, celui qui s'est levé en premier, balaie la salle d'un regard incrédule, je crois qu'il pensait pouvoir commencer un nouveau mouvement social, appelons-le « randonneurs en grève », il a dû se dire qu'un mouvement des randonneurs devrait sûrement *marcher*, mais son appel à la révolte était plutôt une sorte de gémissement ridicule, laissé sans réponse.

La patronne avait raison, il n'y a pas à s'inquiéter. « *Nikt stąd nie wychodzi* », susurre Pierre.

Pourtant, pendant un moment je croyais qu'on allait nous pendre pour ces conditions météorologiques exécrables, mettant au-dessus de nos têtes : *les derniers serveurs de la Grande-Ourse.* J'imagine trop la situation, je me laisse à nouveau emporter, mais j'avoue, j'avais vraiment cette peur ridicule, j'ai même imaginé plusieurs manières dont la scène aurait pu se dérouler, je le fais souvent, j'ai cru entendre un client dire : « vous pensez que vous pouvez nous effrayer avec un peu de neige, ou de la pluie ? J'ai passé les dix dernières années à faire de la rando et, je vous jure, aucune tempête ne m'a arrêté. Je vais sortir, et jamais je ne remettrai les pieds ici. Ceux qui le veulent, restez ici, bande de lâches ! Et vous, qui est avec moi ?! ».

Et là, je continue à l'imaginer, la moitié des clients s'unit en un seul cri tribal, ils se lèvent et se ruent vers la porte, c'est un troupeau enragé, ils défoncent la porte et les murs, s'échappant enfin de l'auberge et disparaissant dans la nuit, parmi les flocons de neige, telles des lucioles qui perdent leur lumière. « Fermez la porte », crie Pierre, « le vent va éteindre la cheminée ! ».

Tout cela ne se passe pas. Fort heureusement. Le service reprend, la vie prend toujours le dessus sur les moments de crise, on espère que la situation générale s'arrangera d'une façon ou d'une autre, « on n'a qu'à attendre », dit Pierre, la voix de la raison, « tôt ou tard cette tempête s'arrêtera ». On continue à servir : un plat principal, si la soupe a été servie, un dessert, si le plat est terminé, et si le menu était en trois services, on le prolonge par un café ou un digestif. Que la roue du service tourne jusqu'à ce qu'on manque de vin !

26

« Au fond, on est bien ici, n'est-ce pas ? », dit Jules. Je ne sais pas s'il rigole ou s'il est sérieux.

« J'espère que les pourboires seront bons. *Potrzebuję pieniędzy* », ajoute Patricia.

Hélène la foudroie du regard, mais ne commente pas son propos. Les deux évitent de se parler, du moins depuis que je suis là. En même temps, ça ne m'étonne pas. Patricia adore calculer. Elle le fait avec les pourboires, les calories de ses repas, le coût du trajet de chez elle jusqu'à l'auberge, bref, tout doit être rentable pour elle. Ah oui, elle compte aussi ses pas. Hélène, idéaliste et érudite, est l'opposée totale de Patricia. Je sais que cette dernière parle dans le dos de l'autre à la patronne. Quand Pierre n'est pas là, elle se met tout de suite dans la position de gérante, nous *micromanage* de sorte qu'on se sent regardé à chaque geste, à chaque respiration. Pierre, notre *floor manager* à la voix basse, ne s'impose pas autant et se laisse emporter moins souvent. Lorsqu'il le fait, il répète: « Ce n'est pas moi, c'est la Grande-Ourse qui s'énerve ».

« Mais oui, ça va aller pour les *tips* ! », Jules essaie de rassurer les autres.

Il veut aller plus vite que la musique. Il est nouveau ici, comme moi, mais n'a pas vraiment d'expérience en tant que barman, alors il finit souvent par apporter les assiettes. Il est meilleur que moi, mais pas très fort non plus. Anna, qui a travaillé depuis des années à la Grande-Ourse, se plaint qu'elle doit refaire au moins trois plats à chaque fois que Jules fait le *bus boy*. Il s'emmêle les pinceaux quand il lit les commandes, raison pour laquelle les autres doivent descendre de temps en temps pour vérifier leurs commandes. Ça crée un chaos inimaginable. Sans mentionner que descendre dans la cuisine est toujours un prétexte pour prendre un bout de nourriture par-ci par-là, ou encore parler avec la *dish*, comment elle s'appelle, Camélie. Voilà pourquoi Jules (au moins il est drôle) ne pourrait pas encore être au bar, encore moins accueillir les clients et leur assigner des tables (je me trouve souvent banni de ce jeu, moi aussi). D'ailleurs, il passe tellement de temps dans la cuisine que le refrain éternel de nos soirées est souvent celui-ci : « *Mais où est Jules ?* ». Entretemps, on lui lance : « *On manque de verres! Apporte-moi un citron! Et une vodka, la polonaise !* ».

La cuisine fait sonner la clochette, il faut descendre. Je fais un signe à Jules disant que j'irai moi-même cette fois-ci, j'essaie de lui enlever un peu de boulot. Avant d'y aller je ferme les yeux pendant quelques secondes. Ce son délicat me perce les tympans. Parfois je l'entends même la nuit, tel un Peter Pan que Clochette accompagne où qu'il aille. Il résonne dans ma tête ; avant de me réveiller, je vois souvent les scènes de la veille qui explosent sous mes paupières comme les flashs des photographes, ou des feux d'artifices : une

assiette de crêpes au sarrasin tombée par terre, *Le Rouge et le Noir* à moitié mangé, la main de Pierre qui nettoie avec un chiffon les miettes de pain des tables. Des débris du service qui échouent sur la plage de mon sommeil. Ah, et la fée Clochette. Après un mois de travail, mon oreille est tellement sensible que j'entends Anna l'Ancienne et Julia la Nouvelle sortir les assiettes, je descends alors avant même que ça sonne en bas. Quand je remonte, Patricia et Pierre se chamaillent à propos de qui travaille ici depuis plus longtemps. J'apporte l'assiette à une de tables et je reviens au bar. Je prends une gorgée d'eau. Enfin.

Par un concours de circonstances on se réunit parfois pour quelques instants furtifs au bar. La salle devient alors un spectacle lointain qu'on observe pour oublier la pluie dehors et la nuit qui n'en finit plus, on observe ce spectacle comme s'il s'agissait d'un jouet à ressorts ou une horloge dont le mécanisme, s'il est bien remonté, fonctionne sans nous lors d'un court espace de temps, et c'est soulageant.

« Et toi, ça fait combien de temps…? », me demande Patricia, essayant d'être gentille.

« Tu ne te rappelles pas ? », je réponds. « J'ai commencé après Hélène. Et avant Jules ».

« Donc tu feras quoi quand la Grande-Ourse… ? » (Hélène active le moulin à café et je ne l'entends pas.

Je pars faire un tour de la salle, m'arrête par-ci par-là, échange un peu avec les clients pour leur faire passer le temps tandis qu'ils attendent leurs plats principaux, puis je continue, tout le monde me demande quelque chose, si ce n'est pas Patricia ou Pierre, ce sont les clients, à chaque tour de salle il y a tellement d'embûches que je n'arrive jamais au bout des tables. Il y a toujours un accident – la Grande-Ourse s'énerve, comme le dirait Pierre, et ça me stresse, ou elle s'énerve parce que je stresse – sinon on m'appelle et, à mi-chemin, je suis obligé de revenir au bar. J'aimerais parfois me retrouver à nouveau au début de mon parcours, à la maison, et prendre encore une fois cette route qui a engendré toutes les autres. Le monde semblait ouvert à cette époque-là. Y aller… tout simplement marcher, avancer dans une direction, avoir ce sentiment de réellement faire quelque chose, passer étape après étape, vivre des rencontres, des épreuves et des aventures, comme dans les livres. J'entends la femme au bar qui continue de critiquer les transports en commun, là elle s'en prend aux sièges, tous tournés dans la même direction, que ce soit un train un bus ou une église. « Les églises », dit-elle, « c'est un transport au sens métaphorique du terme : si interaction il y a, elle repose sur la convergence ». Je suis un peu d'accord avec elle, je préfère les endroits comme ceux-ci, une grande polyphonie de voix, un univers de nuances et de sens en perpétuelle construction, je préfère aussi parler de la mixologie que de la religion, oui, on est bien ici comme le dit souvent Jules, mais j'avoue qu'il y a quand même quelque chose de libérateur dans le fait de se mettre en route, les yeux fixés sur une destination.

27

Au bar, Patricia engueule Jules devant tout le monde. C'est tout un spectacle.

« Putain, tu crois que tu faisais quoi là, eh ?! »

« Je venais de prendre le gâteau, Anna m'a bousculée, je n'ai pas vu Julia derrière… »

« Arrête de te justifier ! Dis-le, vas-y, dis ce que t'as fait ! »

Elle est en forme, elle ne le lâche pas. Jules bégaie, mais finit par dire qu'il a fait tomber le gâteau. « C'était dans la cuisine », explique-t-il. J'ai cru en effet entendre un bruit tout à l'heure, suivi d'une sorte de gémissement aigu, tout ça venait de la cuisine, oui, ça revient maintenant.

« Quelqu'un… a versé un truc… par terre, c'était… hyper… glissant…, » s'explique-t-il.

« Incroyable, tu mets toujours la faute sur LES AUTRES, t'es un vrai pro dans ce jeu-là !!! », gueule-t-elle, en poursuivant sa charge, et je crois voir les postillons sortir de sa bouche.

« Mais on est tous… »

« Non, c'est toi, depuis le début de l'été c'est TOI ! T'as jamais travaillé dans un restaurant ??? Si seulement c'était ta seule erreur, je n'aurais rien dit, mais là, tu les enchaînes. Ah bah oui, carrément ! Qui a apporté le goulash à la table 50, alors que le client t'as dit qu'il était végétarien ? Qui, eh ??!! ». En voyant la situation dégénérer, je décide d'intervenir.

« *Guys*, *mówcie po polsku*, tout le monde nous entend ».

Je me fais royalement ignorer.

« Il l'a commandé », dit Jules, « S'il le commande, je… fais… quoi ? »

« C'est qu'il est con, lui aussi ! », s'écrie Patricia, déchainée.

Pierre s'approche et essaie de la calmer. « Arrête de le traiter comme de la merde, le pauvre », dit-il, mais elle le repousse d'un geste brusque. Les clients nous regardent, ébahis.

Faire tout un fromage d'une simple part de *szarlotka*, il n'y a qu'ici que c'est possible.

Pendant toute cette scène j'imagine Julia et Anna préparer le gâteau ce matin, je les imagine couper les pommes, faire de la compote avec de la cannelle et des raisins, faire fondre le beurre, pétrir la pâte puis la mettre au frigo, leurs gestes sont lents et précis, tout est calme, silencieux, je sens presque l'odeur de la *szarlotka* qui sort du four, ça sent les étés passés chez ma grand-mère qui nous préparait ce gâteau pour le goûter, je plonge entièrement dans cette scène.

Puis j'ouvre à nouveau les yeux sur le visage rouge de Patricia, elle est face à Jules qui a l'air d'avoir rapetissé, Pierre essaie de les séparer, n'y arrive pas, les clients regardent le tout comme s'ils assistaient à un spectacle ou à un combat de *catch,* j'imagine qu'elle prend un verre à vin et le jette par terre, celui-ci se brise instantanément, au ralenti ça donne l'effet d'une fleur qui s'ouvre et perd ses pétales, ensuite Patricia prend un autre verre et encore un autre, Jules fait de même et les clients devant eux aussi, ils renversent leurs tables, tout ça fait un grand bruit silencieux, les verres et les assiettes virevoltent dans l'air comme des flocons de neige, et c'est là qu'intervient la patronne, notre metteuse en scène, en effet quand je reviens à la réalité elle quitte son bureau, fait un signe à Patricia, celle-ci obéit et la suit jusqu'au bureau, quand elle en sort quelques minutes plus tard son visage est pâle et inexpressif, elle descend ensuite à la cuisine, Jules fait de même, leurs mouvement sont lourds, mécaniques et silencieux.

« *Burza i po burzy !* », annonce Pierre, tapant dans ses mains. Les clients commentent la scène en chuchotant, puis reviennent à leurs desserts comme si rien ne s'était passé.

J'aimerais quitter la Grande-Ourse, descendre le mont en courant et aller vers le lac Mégantic. Il n'est pas si loin que ça, parfois je crois le voir depuis l'auberge, ça m'apaise toujours, me libère de toutes ces pensées qui tournent autour de moi telles des mouches. Je m'arrête alors, « étoile filante » dans ma main, aveuglé par un éclat de lumière. On dirait que quelqu'un s'amuse à refléter les rayons du soleil avec un miroir. Je crois voir la surface du lac, miroitant au loin, en bas de la montagne. Je regarde autour, personne ne semble y prêter attention. Le lac clignote légèrement comme s'il m'envoyait des signes : « *chodź do mnie »,* semble-t-il me dire. Ce n'est pas possible, on ne peut pas le voir depuis ici. J'hallucine.

Le temps passe et moi je reste là, comme enchanté. La lumière vibre dans l'air, ses particules m'attirent, puis se dispersèrent et m'enveloppent. Je me sens saisi par la forme ovale du lac, j'ai l'impression qu'elle vient vers moi, j'ouvre la bouche, c'est comme une communion.

Puis je me rends compte qu'il fait nuit. Je ne peux rien voir dehors. Tout ceci est faux.

Je reviens alors au comptoir, lieu de départs et d'arrivées de tous les serveurs. Je mets mon code sur l'ordinateur pour voir la disposition des tables. J'en choisis une au hasard, c'est le numéro vingt-sept, puis j'ouvre mon carnet sur une page au hasard aussi, en faisant comme si je venais de prendre une commande et j'allais au comptoir pour la *puncher* sur l'ordinateur.

C'est drôle, je viens justement de tomber sur une commande. Du moins, c'est ce que je pense quand je vois une page divisée en quatre. Pourtant, ce qui y est gribouillé ne correspond à aucun des plats du menu. De plus, ça s'étend sur quelques pages. Je me mets à lire à près au milieu.

*

…brosse à dents mouchoirs journal pierniki toruńskie citron de Menton kilka polskich piosenek couteau pluie de novembre chemise pull bonnet aparat mojego taty sable noir fleurs de cerisier chocolatine feuille d'érable sel de Camargue poezja Baczyńskiego semences de tomate plecak do wędrówki lunettes savon violoncelle skrzypce mojej mamy océan lucioles archipel de nos îles twoje oczy perséides parfum de cèdre boussole plume d'oie morceau de bambou du Vietnam pamiętnik sprzed lat coquille de Saint-Jacques brin d'herbe de la pampa d'Argentine pierwsze wspomnienie dzieciństwa olives Kalamata bursztyn znad Bałtyku i sól z Wieliczki escargot fossilisé de la Géorgie branche d'épinette du Saguenay galet de la Méditerranée…

29

Sacrée commande. Plus j'essaie de déchiffrer cette mosaïque, moins je la comprends.

Des pas dans l'escalier. Je referme vite le carnet, de peur que quelqu'un découvre ces recettes, ces notes et ces bouts de poèmes, comme s'il s'agissait de mon journal intime.

« *Co ty tu ZNOWU robisz* ?! », Patricia me crie dessus. « On a besoin de toi là-haut ! ».

Je remonte dans la salle sans rien dire et, surtout, en mettant bien le carnet dans ma poche.

« *Możesz wejść za bar na chwilę ?* », me lance Pierre. Il essuie la sueur de son front et pousse à son tour la porte vers la cuisine (il transpire énormément et souvent devient tout rouge vers le milieu de la soirée, soit à cause du rythme de la soirée, soit à cause de l'alcool ingurgité). Me revoilà barman.

Je me mets à essuyer les verres et à les ranger, me faisant de la place pour préparer les cocktails. Comme par hasard, Jules choisit ce moment précis pour me donner une liste de boissons à faire. Sans la noter. Je soupire et me mets à les faire l'une après l'autre, en essayant de rester confiant en la mémoire de mon corps. Je commence par le vin, ensuite je passe aux cocktails. Je verse les bières à la fin. « N'y pense pas, tes mains savent le faire », voilà ce que je me répète, et cela fonctionne jusqu'à ce que je brise un mesureur, une bouteille de vin ou, pire encore, une bouteille de vodka. J'ai un certain don pour la brisure, je l'avoue.

Je souris, ne pouvant pas m'empêcher d'écouter les gens assis au comptoir. Les serveurs en savent plus sur les clients que ceux-ci ne pensent, on observe les mimiques et les interactions, on écoute les conversations d'une oreille, on sait si un couple passe un bon temps ou si la sortie se terminera par une chicane, on voit si quelqu'un apprécie la nourriture ou est énervé par le service. Les détails, Dieu se cache dans les détails.

Ils avaient commandé des cocktails à Hélène (comme s'ils ne pouvaient pas le faire avec moi). Je suis en train de mettre une olive dans un *dirty martini*, je ne la mets pas sur un bâton mais la fais tomber au fond du verre, j'ai une file de commandes, je pense aux mesures, c'est tout un art d'être barman, tu dois savoir jouer avec les bouteilles que tu as devant toi, c'est une sorte d'alchimie, il faut connaître les mesures exactes, on ne peut pas faire n'importe quoi n'importe comment, c'est comme pour un sonnet en littérature, il y a une forme qu'on doit appliquer ou déconstruire, jamais l'anéantir, à la limite rendre les mesures un peu plus flexibles ou les changer, ça, c'est bien possible, voilà que *l'enrhumé* est fait, on passe à la suite.

Une fois le *rush* de cocktails terminé, je me retourne et jette un regard sur les gens assis au bar. Il y a une femme, au début je n'arrive pas à la reconnaître, je connais ce visage mais cherche le nom, ne le trouve pas, elle commence à parler, je me sens un peu gêné, ce pourrait être tout le monde, comme une cliente inconnue dont on connaît seulement la table à laquelle elle est assise et sa commande, ou un amour de l'enfance, cette époque où l'on tournait en rond dans les ruelles de notre ville en se tenant par la main, se laissant aller à la dérive des rencontres et des baisers, ça pourrait être encore une pèlerine qui marche la Mini Compostelle et qui vient d'entrer par la porte principale de l'auberge pour demander une chambre à l'étage. Mais je suis bête, c'est la plongeuse qui prend sa pause, ma vision est embrouillée depuis un moment, ma voix est éraillée, j'ai la gorge qui brûle depuis qu'on a fumé hier soir ce que Jules a appelé « *śmieszny papieros* », j'ai l'impression de tomber en miettes, j'oublie son nom à l'instant même où je le retrouve, est-ce Émilie ou Camille, je n'ose pas demander, ce serait un peu gênant, on se connaît depuis assez longtemps déjà, je lui verse donc une bière et l'écoute parler de la religion et de la spiritualité, bref, de tout et de rien.

« J'aime les livres ésotériques, et ceux sur la société », me dit-elle, sur quoi je la regarde un moment et pose cette question que j'avais en tête depuis quelques jours, « mais donc c'est quoi Dieu pour toi » il n'y a que dans une auberge à minuit moins quart qu'on peut avoir un tel échange « c'est tout ce qui nous lie, entre nous et au monde », me répond-elle, « c'est l'invisible qui se manifeste à nous », je complète, « pourtant on n'est pas assez sensibles dans notre société, on a oublié tout ce qui fait lien », continue-t-elle, « même l'amour est devenu juste une façon de tenir un miroir devant soi », je lui demande alors directement en quoi elle croit, sur quoi elle sourit et me répond sans gêne qu'elle est chrétienne, « mais je crois qu'aux commencements du christianisme on a tout mal compris, le mouvement est devenu finalement trop politique, et quand une religion touche à la politique… », « je vois très bien », réponds-je.

« *Rozejrzyj się trochę wokół*, la 29 t'appelle ! », me crie Patricia dans l'oreille, me faisant sursauter et briser l'une des bouteilles de bière de gingembre. J'aimerais la laisser nettoyer, mais pour elle tout est ma faute.

Je quitte ensuite le bar, j'y vais, ils me disent qu'ils veulent du pain pita et une salade de tomates, je les regarde longuement puis réponds aussi poliment que possible que nous ne sommes pas une taverne grecque, l'un des convives se fâche, qu'est-ce qu'il croyait, que j'allais leur apporter tout cela avec un grand sourire, ici le client n'a pas toujours raison, il y a des tables qui te demandent non pas des plats mais des expériences, des histoires comme si tu étais un troubadour déambulant dans la salle, d'autres demandent trois fois pourquoi notre tisane est boréale, d'autres encore ont des vœux pieux ou complètement absurdes, j'aurais envie d'être arrogant comme ils le sont en France, surtout si l'on claque des doigts pour m'appeler, mais il ne faut pas tout prendre au sérieux. En tout cas, nous ne sommes pas encore sortis de l'auberge, c'est sûr.

30

Je retourne au bar et me rends compte que Camélie, ou comment s'appelle-t-elle, me parle toujours, c'est comme si on n'avait pas du tout interrompu la conversation, elle s'est même servi une autre bière, cette pause doit être bien méritée, je ne sais pas si je le pense ou si je le dis à voix haute, la voilà qui me répond, « j'aime ce travail », c'est drôle comme parfois les paroles de l'autre personne peuvent répondre à ce que tu as besoin d'entendre à ce moment précis de ta vie et par cette relation-là, par ce lien entre toi et l'autre tout devient clair et lumineux, « ce que nous sommes, nous le sommes grâce aux autres », continue-t-elle par une sorte d'aphorisme, « j'ai toujours eu peur que le monde disparaisse et que je sois condamnée à vivre seule, voilà pourquoi j'aime notre équipe, pas besoin de travailler dans une banque ou d'avoir une carrière à succès, je suis juste contente de venir et d'être là, avec vous », conclut-elle.

« Tu as oublié d'enlever les bols de la 27 avant le deuxième service ! » Patricia s'en prend maintenant à Jules qui a pris en charge mes tables, les mêmes dont je n'arrivais pas à prendre la commande, cette femme est trop, fiche-lui un peu la paix tout le monde sait que tu as raison. Ce n'est pas du service ce que tu fais. Chacun devrait être serveur pour comprendre ce que c'est que de servir les autres.

« Laissez-nous sortir ! », s'écrie une cliente, comme si on pouvait y faire quelque chose.

« Vous allez rester comme ça, comme si de rien n'était ? », gronde quelqu'un d'autre.

Pierre, de retour de sa pause, est visiblement désarmé par ce qui se passe. « *Mała powódź w kuchni*. L'eau arrive jusqu'aux chevilles », m'alerte-t-il, mais j'ai du mal à y croire.

Patricia est occupée avec une de ses tables qui commandent un dessert et une tisane.

Jules s'approche complètement pâle. « *Łazienka zapchana*. On est dans la marde si ça *leak*. Mais la *dish* s'en occupe », dit-il. Je jette un coup d'œil sur le comptoir : la chaise haute est vide, la plongeuse a dû partir en effet. Puis je lève les yeux vers le plafond. Les toilettes se trouvent juste au-dessus du bar. Si ça se met à couler, ce sera pire que le cauchemar que je fais toutes les nuits. Jules me regarde, comme s'il attendait que je fasse quelque chose. Entre les toilettes et la cuisine, je choisis la cuisine. Je descends pour vérifier si ce que disait notre *bus* est vrai. C'est vrai : l'eau entre par un trou mal bouché dans le mur, il n'est pas grand mais quand même, cela crée un petit ruisseau qui, en empruntant les imperfections du sol, coule vers ce qu'on appelle le « donjon », c'est-à-dire l'endroit où l'on garde tout le stock d'alcool. Julia et Anna doivent changer le seau toutes les cinq minutes pour éviter l'inondation. « *Pada na zewnątrz* ? », me demande l'une

d'elles, sur quoi je hoche la tête sans vraiment me rendre compte qu'elles ne savent rien de la tempête qui confine tout le monde à l'auberge. Ce petit ruisseau est le premier signe que l'on n'est pas complètement à l'abri – le dehors se met à s'infiltrer à l'intérieur. Je prends un seau, le vide dans l'évier et le remets en biais en dessous du trou, puis je me mets à passer la serpillère, entretemps Camélie revient des toilettes, elle est vraiment partout, je crois qu'elle a réglé l'affaire en haut, maintenant elle se met à fixer le trou qu'elle finit par boucher à l'aide d'une guénille, c'est simple mais brillant, « je vais juste la changer », m'annonce-t-elle, « jusqu'à ce qu'il arrête de pleuvoir », je le laisse alors entre ses mains et je remonte, on aura tout vu à la Grande-Ourse, je n'ai même pas le temps de réfléchir ou d'agir, j'arrive au bar, Jules me demande d'ouvrir un paquet de café, je force trop, *mam naprawdę dwie lewe ręce*, le paquet éclate comme des confettis et les grains se dispersent dans la salle. Pierre s'esclaffe (il a vraiment un rire de troglodyte), me tape sur le dos et me souhaite bon courage. « La soirée sera longue », dit-il. Au moins les clients ne bronchent pas.

J'essaie de réparer les dégâts. Du coin de l'œil je vois un homme partir vers les toilettes, il fait une esquive pour ne pas se faire pincer par la porte. Les gens se dégourdissent les jambes, parlent entre eux, se demandent s'il reste toujours des chambres libres à l'étage, « non, il n'y en a plus », la patronne coupe d'un ton sec le désir de chaque personne qui vient la voir, tout commence néanmoins à bouger, je crois que les clients s'habituent à la salle : il y en a qui cherchent encore du réseau, croyant qu'une équipe de sauvetage arrivera bientôt, ce sont des vrais croyants, mais en vrai, il n'y a que nous, ici, rien de plus et rien de moins.

Dans cette foule qui se promène maintenant dans la salle à manger je distingue une silhouette : c'est une fille avec des cheveux blonds qui lui arrivent jusqu'à la ceinture. « Elle est ravissante », me disait tout à l'heure Jules, complètement sous son charme. En effet, sa peau est blanche comme de la pâte d'amande, son regard un peu absent et son pas élégant. On dirait qu'elle marche sur les nuages, et c'est ainsi qu'elle se dirige vers la porte, personne ne semble y faire attention sauf moi, je la suis du regard, je la vois ouvrir la porte de l'auberge, je voudrais l'arrêter mais reste figé là où je suis tel un pion coincé sur une case pendant qu'elle sort dans le vent et dans la neige, son pas toujours aussi distingué : à un moment, sa silhouette semble brûler, telle une torche qui, allumée en pleine nuit, se fait avaler par l'obscurité.

Je ne sais pas comment réagir, la fille a fermé la porte derrière elle, sa silhouette s'est fondue dans la neige, personne ne s'en est rendu compte sauf moi, mon regard passe de mon carnet à la porte, de la porte à mon carnet. J'y vois une courte note : « *Prawdziwy podróżnik nie wie, dokąd zmierza. Inaczej nigdy tam nie dotrze* ». Elle est écrite en polonais, mais j'ai l'impression qu'il s'agit d'une langue étrangère. Pourtant, ça me parle, comme une sorte de voix qui m'appelle. Oui, ÇA me parle. Et tout me revient.

Mes pèlerinages infinis

Me reviennent tous les voyages par lesquels je croyais pouvoir me sauver, comme si aller au bout d'une route quelconque pouvait résoudre mes problèmes et me libérer, en fin de compte, de moi-même.

Me croyant peintre, je suis allé à Rome pour y réaliser mon ultime chef d'œuvre. Déçu par la beauté de la Ville éternelle, je me suis dirigé vers Paris et ses lumières pour rejoindre un groupe d'artistes, rêvant de devenir poète. J'ai fini par faire du journalisme. Pourtant, le soleil me manquait ; pour sortir de la grisaille, je suis descendu dans le Sud où j'ai travaillé dans le port de Marseille pendant quelques années. J'y serais resté plus longtemps, si un capitaine anglais avec son œil de cristal ne m'avait pas proposé de m'engager sur son bateau en tant que pianiste, après m'avoir entendu jouer dans un café de la vieille ville.

J'errais par des mers sans compter les jours ; en poussant toujours vers l'Ouest, je suis arrivé à Terre Neuve. Quelques mois après, une guerre a éclaté et j'ai été appelé en Écosse où j'ai rejoint un groupe de bûcherons fournissant le bois pour les efforts de l'armée. La guerre terminée, j'ai entendu parler de la West Highland Way. J'y suis parti. Pourquoi pas ? À Fort William, frustré de ne pas avoir trouvé de panneau « fin », j'en ai suivi un autre, affichant le début de la Great Glen Way. Je me suis remis en marche, direction Inverness.

Ayant assez gagné pendant les années précédentes, je ne m'arrêtais plus et répondais sans hésitation à l'appel des différentes destinations qui tournoyaient autour de moi : Główny Szlak Beskidzki en Pologne, Appalachian Trail aux États-Unis, le Tour du Mont Blanc en Suisse, la *Via Francigena* en Italie… chaque sentier était un saint Graal dont j'attendais qu'il dévoile le sens caché de mon parcours. Je multipliais les voyages comme on multiplie les thérapies, en espérant arriver à un point où, au cœur d'une tempête déchainée, régnerait une harmonie parfaite. Pourtant, j'avais l'impression de tomber sans cesse sur les mêmes routes, les mêmes auberges, les mêmes ponts… Rien ne changeait. Les visages des gens rencontrés se ressemblaient aussi et, sans que je puisse m'en rendre compte, le nœud des sentiers se resserrait petit à petit autour de moi. Pourtant, je ne m'arrêtais pas. Je continuais à croire, tel un joueur dont le sort repose sur le prochain coup de dés. J'étais persuadé qu'il devait y avoir une destination supérieure aux autres, une sorte de destination révélée. Parfois je me réveillais la nuit, en sueur, et je rêvais que j'étais laissé seul au milieu d'un pays inconnu : ne pouvant plus bouger, j'attendais alors la fin du monde.

Arrivé sur la presqu'île de Quiberon, j'ai marché le long de l'océan. Le soleil se couchait et une peur soudaine m'a poussé à prier pour qu'il se lève à nouveau le lendemain. Les vagues, accompagnées par les cris des mouettes, semblaient alors murmurer : « reviens, reviens ».

Je suis alors retourné dans ma ville natale, mais je n'y ai retrouvé ni ma famille ni mes amis. Elle était complètement déserte, à part un itinérant qui marchait en rond sur la place centrale, en criant : « *Quo vadis, quo vadis* ?! ». Je m'en suis rapproché, croyant reconnaitre son visage. N'était-ce pas le même qui, il y a des années, dans un des bars de la vieille ville, parlait du Grand Tour, de la route des cathédrales et de la charpente, des marins rêvant de liberté qui partent vers le Nouveau Monde une calebasse en main et une coquille sur le dos ? Et puis, n'était-ce pas le même qui, dans un chalet au Mont-Tremblant, secouait les randonneurs par les bras, en criant : « partez ! La fin est proche ! Revenez sur le droit chemin ! » ? J'ai imaginé alors qu'il errait ainsi tel un fantôme : il regardait le coucher du soleil au-dessus des champs de Pasterka, à l'aube il était déjà dans une auberge de pèlerins dans le Trastevere à Rome, et en après-midi dans un hôtel à Sarajevo. Entretemps, il faisait du stop entre Lisbonne et Porto, répétant à chaque conducteur que des forces maléfiques l'empêchaient d'arriver à Saint-Jacques de Compostelle. Échoué sur les bords des autoroutes, il bredouillait des phrases incompréhensibles, en mentionnant un sanctuaire entouré de quatre collines qui allait s'effondrer. « Unité et dispersion », marmonnait-il. « Unité… dispersion ».

J'ai cru voir et entendre tout cela pendant qu'il marchait en rond sur la place centrale, en criant: « *Quo vadis* ?! ». Depuis, sa voix me hante. Je pense à Sienkiewicz, je pense à la Pologne et à Compostelle : depuis mon arrivée ici, je pars quand j'en ai l'occasion, je fais le sentier du Fjord, puis celui entre le Lac-Bouchette et Notre Dame de Kapatakan, la traversée de Charlevoix, le tour de l'abbaye de Saint-Benoît-du-Lac, un jour j'irai jusqu'à Gaspé, jusqu'au Bout du Monde et plus loin encore, aux Îles de la Madeleine et c'est peut-être là, un pied dans l'eau un pied sur terre, que j'arriverai à l'origine de mon départ. Voilà ce que je me dis : j'aurais pu partir comme partent les nomades, passant une saison quelque part puis se dirigeant ailleurs, où la chasse est meilleure. Ou alors comme les pèlerins d'autrefois, leurs poches remplies de prières, égrenant les kilomètres comme les jours de leurs vies. Cela me plaît, même maintenant, de me voir en eux, d'espérer que moi aussi je suis parti dans un but précis, qu'il pouvait y avoir un but : sauver mon village d'une peste ou remercier un saint d'avoir sauvé ma sœur. J'aurais pu aussi partir par amour, car il n'y a pas de meilleure raison, ni de plus folle. J'aurais pu partir comme un criminel condamné à dix ans de prison, libéré après quelques années seulement pour la marche du repentir, qui suit le droit chemin du pèlerinage. J'aurais pu faire comme beaucoup d'autres : laisser ma famille et ma maison, prendre peut-être seulement mon chien et croire que j'étais un enfant trouvé sur la route, héritier d'un royaume lointain. Tous les jours je savais que je n'avais qu'à suivre une route, peu importe laquelle, car je croyais qu'il y avait une destination, derrière la prochaine colline, derrière l'horizon, je croyais qu'il y avait un au-delà de cette marche pénible qui semblait être sans fin ni but. Mais ce qui me fait le plus peur, c'est croire que je suis parti sans raison.

32

L'un des clients, celui qui me parlait sans vraiment me regarder et qui ne voulait pas lire le menu, non, il voulait que je le lui récite comme si je le connaissais par cœur, ce qui est bien vrai, je le connais par cœur et j'avoue que je préfère le menu oral au menu écrit, bref, il se met à jouer du piano, il commence par un nocturne de Chopin, pourquoi ce morceau et pas un autre, j'ai presque oublié qu'il y avait un piano ici, l'habitude tend à effacer l'existence de certaines choses alors que cette composition, je ne sais pas laquelle des nocturnes c'est, mais elle est gravée en moi, c'est comme si elle entrait en résonance avec mon corps, et je ne parle pas seulement du corps mais de toute ma mémoire, je circule entre les tables et rebrousse les chemins de ma mémoire, je retrouve l'ambiance des cafés littéraires de Lviv, je retrouve la Varsovie d'avant la guerre à l'époque de Szpilman, bizarrement je pense aux Kaszuby en Ontario puis parmi toute cette mosaïque de lieux apparaît aussi Paris, cet *axis mundi* où voyage Wokulski dans *Lalka* de Prus en vue de trouvailles scientifiques ou de quelque chose d'autre, le Paris de Norwid et de Chopin naturellement, il a habité ce quartier s'étendant de la gare Saint-Lazare jusqu'aux Batignolles appelé « La Petite-Pologne », le client joue penché sur le piano, la main gauche donne le rythme de la valse, je commence non pas à marcher mais à danser, la main droite joue doucement les notes qui s'envolent dans l'air telles des nuées de lucioles, je ne pense plus à ce qui se passe à l'extérieur de l'auberge, on pourrait être vraiment partout, d'ailleurs quelle différence, Paris, Reykjavík ou Saint-Jacques, c'est une auberge comme une autre, le temple de ceux qui passent, le sanctuaire où l'on prie et où l'on mange, tout est possible dans ces lieux-là, alors je rêve, je rêve la Pologne qui était un territoire de brassage des cultures et des religions, la Pologne s'étendant au-delà de ses frontières à travers les différentes *Polonia*, dispersées à travers le monde comme nous autres les Polonais en diaspora qui circulons autour de la patrie comme la Terre autour du Soleil, *smutno mi, smutno mi Boże,* me redisant ces vers de Słowacki je suis secoué par un accord plus fort, je trébuche sur les chaussures de quelqu'un, « *gdzie ty jesteś* »*,* entends-je, je ne me suis jamais posé de question sur l'identité, ni sur la transmission, je voulais juste toujours partir ailleurs, eh merde, il faut plutôt revenir, revenir pour mieux avancer, il faut que je sorte d'ici, ce trille d'oiseau sur le piano me fait pleurer, j'en perds ma langue, c'est suivi par un moment de silence, je me sens comme un enfant répondant « je ne sais pas » à toute question, je n'ai plus le temps de réfléchir aux regrets et aux possibilités, d'un coup le service accélère et atteint son apogée, le pianiste enchaîne avec *La foule* d'Edith Piaf, alors que Pierre me crie dans l'oreille « *Now we play* ! », j'adapte mes pas à la valse et je répète après lui comme ensorcelé : « *now we play* ».

33

Je regarde la salle. Je connais par cœur ces visages, suspendus dans l'espace, comme s'ils avaient toujours été là, ces fidèles de la Grande-Ourse qui attendent la fin de la messe.

Il y en a un, un sourire collé aux lèvres, qui se met à me parler de son exploration du territoire, il paraît qu'il le connaît comme sa poche : « une saison parfaite pour aller cueillir les baies autour du lac St-Jean », dit-il tout excité, « voir le fjord, puis Charlevoix sur le chemin. Le Sentier des Caps est extraordinaire, une sorte de Compostelle on dirait. Tu peux aussi aller plus loin, à Nova Scotia, aux îles de la Madeleine en passant par l'île de Prince Édouard… ou à Terre Neuve! Tu sais, on a fait sept mille kilomètres pour… ».

Je repars, je ne peux plus l'écouter, ça me donne la nausée, pourquoi faut-il toujours *faire* comme si on cochait des cases, « j'ai fait » Florence dit-on, ou « j'aimerais me la faire », des relations de merde, à la fin c'est tout pareil, les Laurentides ou le Jura, qu'est-ce qu'il est chiant lui, encore un autre qui ne veut même pas me donner sa commande, mais que veut-il, hein, qu'est-ce qu'il me veut ?

Mes yeux s'arrêtent sur la table du client-prophète, près de la fenêtre. C'est comme si, quoi que je fasse, je devais toujours tomber sur lui, repasser par sa table pour continuer mon trajet, patauger dans ses histoires comme dans un marais jusqu'à ce que je trouve une excuse pour m'enfuir. « Ça recommence », dit-il, sa tête tournée vers la fenêtre de sorte que je ne vois que son ombre, la ligne de son nez puis cette barbe, large et touffue. « Tu sais que tout cela, c'est déjà arrivé. La plupart des territoires sont devenus inhabitables. Une énorme sécheresse. Plus d'eau. Cette crise – tout le monde savait qu'elle allait arriver, mais n'y croyait pas – a engendré une grande migration, pareille à celle de l'âge glaciaire. Mais tout avait commencé par une tempête… Ce n'est pas un hasard qu'on soit ici, non ! Difficile d'y croire, tu diras : voilà une raison pour y croire. Ce sont des signes du Ciel ! Cette auberge m'est apparue dans un rêve et je sais que ce qui arrive maintenant, arrive pour une raison. Et toi… ».

Et moi, au lieu d'avancer, je suis sans cesse projeté en arrière, sur les tables par lesquelles j'étais déjà passé. Je crois que n'arriverai jamais au bout. De quoi que ce soit.

Des scènes des lieux visités au cours des dernières années défilent devant mes yeux, je suis envahi par la puanteur des dortoirs pas chers, par les cris pendant les soirées à Novalja et par l'odeur des cafés de coworking à Madrid, au Costa Rica et à Bangkok. Je pouvais être partout, quelle différence, un serveur, ça change d'endroit tout le temps, mais en réalité rien ne change, une fois au Québec je suis allé jusqu'à la fin

de la 138 en espérant une révélation du panneau « FIN » ou quelque chose du genre, rien, j'ai donc jeté l'ancre dans cette terre d'étoiles. Il fait nuit, sans commandes je n'ai qu'à me laisser emporter, je vogue sur les mers de mes souvenirs, mais vers où aller, vers où ? Partout et nulle part, comme d'habitude.

Je crois être avec mes amis du lycée qui démarrent un feu à la maison de mes parents, dans notre forêt, d'abord les flammes étouffent sous le poids du bois humide, puis le feu se met à consumer les branches, les étincelles explosent, s'élèvent et volent de plus en plus haut, portées par l'air chaud qui emmène vers le ciel nos prières de jeunesse. Dans ces flammes je crois voir mon propre visage, et ça m'effraie. Je m'en rapproche, je m'approche de la cheminée de l'auberge où brûle une belle bûche, je mets ma main au feu.

« *W porządku* ? », me demande Hélène, l'air inquiète. « Ça va? ». Je secoue la tête et ouvre les yeux.

Je ramène ma main près du corps. « Tu es ici et pas ailleurs », me répète-je, « *nie bądź obcym* ».

« Un peu d'eau ? Peut-être tu veux t'assoir, », me conseille Pierre.

« Non, *nie trzeba*, ça va, ça va », réponds-je, encore un peu étourdi.

Tout le monde me regarde comme si j'étais une attraction dans un théâtre de curiosités.

Patricia passe à côté de moi telle une ombre, elle est la plus rapide de nous tous, peut avoir la moitié de la salle à elle seule et s'en sortir parfaitement bien, elle court vers la cuisine, elle est sur le point de pousser la porte, s'arrête sur le seuil, chancelante, puis fait demi-tour, repose les assiettes sales et s'accoude au bar, puis elle demande à Pierre de lui préparer un shooter, parce que ça roule, et c'est une fête !

Je me dirige vers le bar pour me calmer un peu, je suis sur le point de pleurer mais ne me le permets pas, après une minute je repars faire un tour de la salle où le rythme constant, l'attention demandée et le stress du service me permettent d'oublier, au moins pendant un moment, tout ce qui est en dehors de l'auberge, je circule parmi les tables, étranger sur une terre étrangère, prisonnier de mes récits.

J'ai la mémoire qui flanche, je ne me souviens plus très bien, une femme s'est mise à chanter (elle ressemble vraiment à Jeanne Moreau), le client-pianiste l'accompagne, j'ai envie d'éclater de rire ou de pleurer, puis j'entends un léger bruissement de voix qui me parle, et qui m'appelle par mon nom.

Croyant halluciner, je me retourne. Personne. C'est sûrement juste une autre table.

34

« *I think we'll never leave this place* », dit la femme aux cheveux roux de la 34, où je m'arrête, tentant de récupérer mon rôle de serveur pendant que Jules redevient un *bus boy*. Son compagnon est en train d'étudier la carte de la région. J'y vois différents sentiers qui sillonnent le mont Saint-Joseph et le mont Mégantic, et qui convergent à l'auberge. Les pics y sont marqués aussi : *Belvédère du Soleil, Porte du Ciel, La Révélation*… On a l'impression d'avoir affaire à une sorte de géographie mystique. L'emplacement de notre auberge est indiqué par les principales étoiles qui forment la constellation de la Grande-Ourse. À droite, il y a le chemin de la foi. À gauche, c'est l'observatoire du mont Mégantic, donc le chemin de la raison. Curieux. Il a dû dessiner tout cela lui-même. Les lignes ne sont pas parfaitement bien exécutées, on voit qu'il n'est pas dessinateur. Ça me rappelle les cartes que je dessinais petit : j'imaginais des histoires qui s'y passaient, des créatures qui y vivaient. Ici, l'auteur de la carte a marqué le nombre de points à « gagner » pour chaque sentier accompli, comme le fait l'association polonaise de la randonnée, la PTTK.

« On ira loin », son doigt glisse sur la carte, « à travers les monts, vers l'océan, puis jusqu'en Europe. J'ai entendu parler d'un livre, caché dans un ancien monastère, quelque part dans les Pyrénées. Une vieille légende. Il paraît qu'il contient un calendrier avec une description précise des derniers jours de la Terre, de tous les signes qui surviendront, juste avant l'Apocalypse … ».

« Pff », réagit sa compagne. « Moi, c'est la dernière fois que je pars avec toi. Quel cauchemar ! ».

« Écoute », enchaîne l'homme, tellement inspiré qu'il ne se rend pas compte que je suis juste à côté de lui (ai-je vraiment entendu mon nom ?), « les gouvernements des pays les plus riches ont établi un plan pour se débarrasser de la partie la plus inutile de la société, c'est-à-dire des malades et des personnes âgées. Ils savent même contrôler la météo, tu te rends compte ? C'est comme ça qu'ils ont réussi à envoyer des tempêtes par-ci, des tornades par-là, puis des tsunamis aussi et des tremblements de terre, ça ne rigole pas, je te le dis, ils veulent qu'on ne sorte plus ou qu'on meure tous dans nos maisons, s'ils ne le réussissent pas, ils se mettront à empoisonner la nourriture et, puisque tout le monde achète dans les mêmes épiceries… ».

Je ne vois pas de lien entre les deux sujets, donc je m'éloigne et les laisse à leur délire. La femme hoche la tête et finit par être d'accord. C'est fou ce qu'on peut entendre dans une auberge. Ce serait mieux que Pierre prenne la commande. Il s'entendrait avec eux, c'est sûr. Je continue mon tour, doutant qu'il aboutira quelque part: la configuration des tables a l'air d'un serpent qui mange sa queue. Je ne me sens pas perdu, mais plutôt nostalgique de quelque chose qui n'est pas encore arrivé. De l'avenir. Et c'est long, vraiment long.

35

Oui, j'aurais aimé traverser le monde avec un âne, ouvrir une microbrasserie ou commencer un élevage de chiens. J'aurais aussi aimé revenir en Pologne, parler enfin ma langue. J'aimerais aussi être ailleurs. Partout à la fois. Appartenir. Rien n'est idéal : en Europe, on a peur de la guerre, ici on a peur de ne pas pouvoir payer notre carte de crédit. On gagne bien sa vie, mais on vit mal. Et puis, je sens que je suis loin, loin de… de la famille, oui, mais plus encore. On est quand même pas mal ici, tant que je marche, ça va, je parcours des grandes distances et atteins des sommets sans sortir de l'auberge. J'ai la tête qui tourne, je m'appuie le dos contre le mur. Je vois flou, les visages de la salle se confondent avec ceux de mes souvenirs, famille amis parfaits inconnus qu'on ne voit qu'un soir, on partage une soirée, puis ça recommence, les autres les mêmes, les traits des clients d'aujourd'hui se mélangent avec ceux de demain, tous ont quelque chose en commun, tout se répète, j'ai même vu deux clients avec le même visage, je dois délirer, je confonds tout, et nous, sommes-nous aussi victimes de ce cercle vicieux ? Je me suis construit un dédale où je vois partout mon visage, sortons Ariane, sortons d'ici, je dois prendre l'air, qu'est-ce qu'on étouffe ici. Dehors, la tempête rend le paysage invisible. On ne voit que du blanc. Pas de sentiers, pas d'auberge non plus.

« Si tu pouvais, tu aimerais rester ? », une voix m'arrache à mes pensées, c'est Pierre qui me parle avec sa voix de troglodyte. Je secoue la tête et me rends compte qu'il est juste à côté de moi, maigre, ses yeux sortant des orbites comme s'il était un extraterrestre cherchant, tout comme moi, à rentrer à la maison.

« Et qu'est-ce que j'irais faire ? Toi, tu n'as pas pensé à autre chose que le service ? ».

Pierre baisse la tête, essaie de faire en sorte que nos regards ne se croisent pas. Je me suis habitué à ses silences. Presque chaque soir il y a ce moment gênant, une question qui tombe dans le vide. Je le fixe pendant un moment. Ses yeux sont un peu rouges de fatigue. Je me dis qu'il a dû boire un coup quand personne ne regardait, sinon on ne commencerait jamais cette conversation. Cette fois-ci, je crois entendre une réponse, il marmonne quelque chose dans sa barbe, comme une prière récitée en cachette… ou c'est juste le rosaire de commandes qu'il égrène en silence, mais entre les tâches énumérées je crois entendre *autre chose*, cela va comme suit : « *powiedz jej to nettoie la 22 fait un enrhumé pour la 30 nic nie jest stracone ».*

J'essaie de déchiffrer le contexte, de lire entre les lignes, je veux lui demander si tout va bien, je n'ose pas, une table se tourne vers moi, ils lèvent une main, j'essaie de ne pas les regarder mais je les vois bien, vont-ils commander enfin ou non, qu'est-ce qu'ils me veulent tous, je laisse Pierre marmonner seul dans sa barbe, les clients se mettent à me parler de je ne sais plus quoi, oh Dieu sauve moi d'ici, oh Dieu.

36

Je pousse la porte de sortie, non ce n'est pas une sortie vers le dehors, j'ai juste besoin de quitter la salle à manger, j'étouffe, le vent siffle toujours à travers les interstices des fenêtres, il siffle à réveiller les morts et pousse les murs de l'auberge, cela nous donne l'impression que le bâtiment ne fait que rapetisser, bientôt on ne sera qu'une petite maquette que l'Éternel Enfant aurait oubliée en jouant dans la forêt, on ne voit plus que les lumières tamisées de la salle, dehors la neige doit arriver jusqu'aux fenêtres, les gens se sont levés et ont commencé à marcher sans savoir quoi faire d'autre, ils font des allers-retours entre leur table et la sortie, puis commandent un plat après l'autre, pas à moi bien sûr, leur appétit paraît sans mesure, il y en a certainement qui pourraient mettre toute une Amérique dans leurs ventres alors que je n'ai mangé que le petit plat que Julia m'a préparé il y a deux heures, mon ventre gargouille, j'ai faim mais je ne sais pas trop de quoi, je prends un plateau rempli de verres sales et pousse la porte en bois qui mène en bas, vers la cuisine, dessus il y a des belles sculptures, on dirait vraiment l'arbre de la vie, j'ai toujours imaginé que de l'autre côté il y avait le paradis, enfin un peu de silence, le vacarme des conversations diminue, je pousse un soupir de soulagement, ouf, il y a quelques minutes mes tympans allaient exploser, là je m'arrête un instant, je ne sais pas où je suis mais j'avoue que j'en ai un peu marre, j'aurais pu prendre un jour de congé et me reposer enfin, ne rien faire alors que je suis ici à courir sans but, quelqu'un peut-il me dire quel est l'intérêt de tout ça, je crois que le monde intéressé ne m'intéresse plus, je pose le pied droit sur la première petite marche de l'escalier qui mène vers la cuisine, c'est un bel escalier en forme de spirale, fait de planches épaisses d'érable au bois clair, j'ai l'impression de m'enrouler autour de ma propre vie m'enrouler autour de moi-même tel un jouet à ressort, les verres vacillent dangereusement sur le plateau, il y en a notamment un que j'observe depuis le début, c'est une flûte à champagne, mon Dieu mais qui prend du champagne par un temps pareil, pour se réjouir de quoi, trinquons à la nôtre trinquons à la fin du monde, le verre tremblote un peu car quelque idiot, j'aime bien mes collègues mais je vais le dire quand même, ça aurait pu être moi, donc quelque idiot a mis une tasse puis par-dessus une assiette à dessert et de l'autre côté un grand bocal à côté duquel quelqu'un d'autre a laissé n'importe comment un bol et PAR-DESSUS une assiette pleine de morceaux non terminées et dégoûtants de nourriture, ça c'est quand même un verre de trop, maintenant je n'y peux rien il faut que je continue, elle avait raison, la dame, quand elle disait que notre vie dépendait des décisions des autres, enfin je ne sais pas si c'est elle qui l'a dit je ne sais plus de qui je parle, quel esprit d'équipe franchement j'aurais dû dire que j'étais malade, mais ne regrette pas, voilà ce que je me répète tandis que les verres continuent à trembler comme les clochettes de Noël, tu n'avais de toute façon rien à faire, tu ne sais même pas ce que tu vas faire après, encore quelques marches, concentre-toi, mets un pied devant l'autre, ça y est j'y suis puis je glisse et perds l'équilibre. Crac ! Un staccato en decrescendo brise le silence.

Je reste figé avec un plateau vide dans ma main, les morceaux de verre sous mes pieds, et je ne peux qu'éclater de rire. Je connais l'enchaînement de ces évènements, je pourrais logiquement expliquer tous les liens de causalité, mais ce qui s'est passé *sur le moment,* ça, je n'en sais rien. Jules vient de m'expliquer sa théorie selon laquelle les pires choses arrivent toujours quand on en veut le moins et voilà que ça m'arrive…

Je reste là, comme immobilisé, tandis que la plongeuse arrive avec une pelle et un balai, je souris faiblement je dois avoir l'air idiot mais peut-être qu'elle ne le voit pas. Je marmonne quelques mots pour m'excuser faiblement. Comme Jules, je me trouve toujours des excuses, alors que j'aurais dû ramasser le verre brisé moi-même. Ce qui est encore plus gênant, c'est que j'oublie toujours le nom de la *dish* même si on parle quand même de temps en temps, échangeant quelques mots entre l'escalier et la cuisine : c'est notre interlude éternel. Je ne trouve pas que son travail soit réducteur, au contraire, je suis plutôt impressionné par ses mouvements, tellement pesés et mesurés que le monde paraît en dépendre. « Le corps se souvient de tous les événements. », me dit-elle, et je me penche pour l'aider à ramasser le verre, « Après un certain temps de travail tes gestes deviennent automatiques, tu n'y penses pas trop, le corps s'en souvient pour toi ». Elle prononce certains mots avec un accent si fort qu'il m'est difficile parfois de déduire le sens de la phrase, ce qui fait que je dois compléter son propos dans ma tête : en conséquence, je ne sais jamais exactement ce qu'elle dit et ce que j'ajoute, la frontière entre les deux reste floue, je ne peux pas, je ne veux pas deviner d'où vient son accent. Il y en a qui adorent te mettre dans une case, définir ton appartenance et tes convictions, dessiner tout de suite ton portrait pour dire ça, c'est toi, et ça, c'est moi. Quelle importance, franchement, on est tous ici, venant des quatre coins du monde, une langue ou une autre, quelle différence ?

J'oublie complètement pourquoi je suis descendu ici. Bon, je vais voir ce que fait Julia.

La cuisine est emplie de fumée qui s'échappe du four comme de la bouche de l'enfer, je crois que la hotte ne fonctionne toujours pas, on avait mis quelques ventilateurs mais ça ne résout pas le problème, ce n'est que provisoire, voilà ce qu'on dit, mais cet état provisoire se prolonge parfois à l'infini, il fait tellement chaud ici que je commence à transpirer dès que je passe le seuil de la cuisine, j'étouffe, je ne sais pas comment elles font, Julia et l'autre, comment elle s'appelle, Anna, toutes les deux s'affairent entre les contenants avec des salades et les casseroles, l'eau est en train de bouillir pour les pâtes (c'est notre plat pour les enfants), sur une poêle grésillent les oignons et rissolent les pommes de terres, Anna frappe avec un marteau un morceau de viande qui deviendra plus tard une assiette d'escalope de porc pané, sa violence tranquille me fait presque peur, Julia ouvre le four pour vérifier la cuisson de la morue au pesto, « *szybko szybko* », je l'entends dire, « vite une soupe pour la sept, elle va aller avec la tarte flambée au chèvre et au miel ». « *Matko Boska*! C'était une escalope », la reprend Anna, habituée à ce genre d'erreurs. « *Nie szkodzi,*

robimy nową », s'écrie Julia. Eh oui, la cuisine, ce n'est pas de la tarte. « *Chcesz może trochę ?* », Anna se tourne vers moi. « J'adore les erreurs », lui réponds-je, j'en prends un bout et laisse le reste pour les autres. Voilà l'*Assiette du pèlerin* : trois plats spéciaux par semaine, un de viande, un de poisson, un autre végétarien.

À chaque fois que je descends dans la cuisine je suis impressionné de voir que les cuisinières travaillent sous la pression, mais n'ont pas l'air stressées, surtout pas Anna. Leurs mouvements sont très fluides et efficaces, en un seul élan elles peuvent accomplir quelques tâches : aucun geste brusque, aucune hésitation, tout est parfait et naturel, comme si elles ne faisaient que cela depuis des années. Bon, c'est vrai, elles le font tous les soirs, mais je n'ai jamais vu quelqu'un qui excellait autant dans une matière. Cela peut paraître simple, mais ne l'est pas : il faut des années afin de perfectionner un seul geste, il ne suffit pas d'appuyer sur une touche pour jouer du piano ; je pense aussi aux calligraphes chinois, je pense aux yogis et aux mystiques chrétiens, aux bâtisseurs de cathédrales qui improvisaient sur le champ et aux boulangers qui faisaient un tour du monde en quête de recettes puis revenaient chez eux pour ouvrir une boulangerie, aucune récompense ne les attendait à la fin, il fallait continuer à travailler et à se perfectionner, tout cela prend du temps et finalement, je me dis, une chose n'est pas si différente de l'autre.

Les deux cuisinières ne doivent avoir qu'une idée très vague de ce qui se passe en haut. Savent-elles que ce sont les *mêmes* clients qui restent là depuis des heures ? Savent-elles quel temps affreux il fait dehors ? La cuisine est située au sous-sol, sans fenêtres, et on pourrait facilement oublier, me dis-je en mangeant de la tarte flambée, que le dehors EXISTE. Il n'y a que les reçus des commandes, maigres ombres de toute l'action se déroulant réellement dans la salle à manger, qui s'impriment en bas. Travailler dans cette cuisine paraît comme un acte de foi, (oh qu'est-ce que j'aime le goût du chèvre au miel), un acte de foi consistant à croire qu'il y a quelqu'un, là-haut, pour qui l'on prépare le plat et qui, même si l'on reste invisible, croit en nous. Apporter l'assiette sans rien déverser ou faire tomber est un autre acte de foi. En tout cas, on peut juste faire de notre mieux et espérer que l'assiette retournera à la plongeuse sans restes de nourriture, on n'en saura pas plus. « Ah, les gens n'apprécient plus la cuisine comme avant », se plaint Anna entre deux plats. « Avant c'était une expérience religieuse, deux heures de préparation puis un quart d'heure d'extase… ». Je l'écoute d'une oreille, en feuilletant mon carnet pendant que je mange. Je m'arrête sur une page, n'en croyant pas mes yeux. C'est la recette du goulash, ce même plat qui m'a redonné foi en cuisine polonaise.

*

<u>Ingrédients</u>

Viande de gibier, coupée en cubes

Branches de céleri

Carottes

Navet

Panais

Oignon rouge

Ail

Koncentrat pomidorowy

Du bouillon d'oignon et de champignons séchés

Une pinte de bière brune

Suszone śliwki

Feuilles de laurier et thym

<u>Préparation</u>

Saler et poivrer la viande. Bien la fariner (nie pomijać).

Dans une poêle généreusement huilée et à feu vif faire revenir la viande. Les morceaux doivent être brunis et une « croûte » doit s'être formée autour. Réserver sur une assiette.

Pendant ce temps, hacher l'oignon, l'ail, les carottes, le céleri. Ces deux derniers doivent être coupés en morceaux de 1cm de long. Couper également le panais et le navet en morceaux. Dans la même poêle que celle utilisée pour la viande, faire revenir l'oignon et l'ail. Une fois attendris et légèrement transparents, ajouter les légumes. Saupoudrer de farine.

Ajouter la viande, faire revenir le tout pendant un moment, puis déglacer à la bière. Verser le bouillon préparé à l'avance. Nie zapomnij o koncentracie pomidorowym.

Faire mijoter à feu doux pendant deux à quatre heures. Ajouter également les herbes : les feuilles de laurier et le thym, ainsi que la sauce Tabasco et le Worcestershire. Remuer de temps en temps et sortir du congélateur la pâte feuilletée préparée la veille. La mettre au four vers la fin de cuisson. À ce moment-là, ajouter également les śliwki. Servir dans une assiette creuse de forme ovale. Smacznego !

38

Personne de la cuisine ne voulait jusqu'alors nous révéler cette recette à nous, les serveurs. Là, elle est écrite noir sur blanc. Je la montre à Anna, lui demandant si c'est elle qui l'avait notée, mais elle me dit que ce n'est pas son écriture. *Nie do wiary*, je laisse échapper quelques mots de polonais après avoir lu deux fois cette recette qui pourrait être celle de ma grand-mère.

Julia fait sonner la clochette. Elle le fait exprès, elle savait très bien que j'étais juste là. Sans rien dire, je remets le carnet dans ma poche, puis je prends la salade nomade et la galette d'Orion. Je remonte dans la salle à manger tel un naufragé que l'on ramène sur le bateau. On dirait que l'auberge tangue, les lumières au-dessus des tables vacillant légèrement au rythme des bourrasques qui secouent les murs, c'est un miracle que cette barque tienne encore, on aurait déjà dû se faire inonder trois fois, l'électricité aurait dû lâcher, mais la Grande-Ourse nous garde sains et saufs, du moins pour le moment on est à l'abri de la tempête.

J'apporte les plats à la 38, je les décris vite fait, je repars.

Depuis mon arrivée à l'auberge je fais toutes les nuits le même cauchemar : je rêve d'un grand bâtiment qui ressemble à un sanctuaire entouré des quatre côtés par des hautes collines boisées. C'est un paysage enchanté, sorti tout droit des contes des fées ou des légendes médiévales. Les lucioles flottent dans l'air. Tout y paraît calme, lumineux et immobile, comme dans une boule à neige. Puis quelqu'un, comme pour faire une mauvaise blague, se met à la secouer, les vents se déchaînent et les arbres de la forêt, que j'appelle parfois « sapinettes », tombent l'un après l'autre. La majestueuse cathédrale autour de laquelle (c'est un détail que j'aperçois souvent plus tard) circulent les pèlerins, se couvre alors d'un brouillard si épais qu'elle y disparaît complètement. La terre tremble et se craquèle, les quatre collines s'aplatissent et les pèlerins s'enfuient vers des grottes dans les montagnes les plus reculées du monde. Les tours millénaires sont secouées par ce tremblement de terre, les pierres tombent comme de la grêle mortifère. Les lucioles quittent le lieu, la lumière se disperse. Puis arrive le pire : un petit trou noir dans le paysage, fait par le doigt d'un enfant maladroit, qui s'agrandit impitoyablement, recouvrant peu à peu toute la forêt jusqu'à avaler la Terre entière.

Je me réveille en sueurs, croyant tomber dans un gouffre sans fond.

Sur une sorte d'échelle de Jacob, je remonte toujours jusqu'à l'aube.

Et quand j'ouvre les yeux, je me vois à nouveau à la Grande-Ourse.

39

« Mais qu'est-ce que tu fais ici ? », me redemande un enfant qui, à table avec ses parents, était occupé à jouer sur sa tablette, puis s'en est pris aux couteaux et aux fourchettes sales. Quand je lui ai enlevé les ustensiles et me suis mis à débarrasser les restes de la table 38, il m'a regardé avec ses grands yeux curieux, j'ai cru qu'il allait pleurer, mais non, à la place il m'a posé cette question toute simple, enfantine : « Qu'est-ce que tu fais ici ? ». Bonne question. Ses parents éclatent de rire et lui rendent la tablette. Je le regarde, figé comme si je ne comprenais pas ce qu'il voulait dire par là : la question paraît bête mais, pour moi du moins, ne l'est pas du tout. « *Co ty tutaj robisz ?* », je me la répète en polonais.

Je suis allé au Pérou, au Costa Rica et en Thaïlande, j'ai travaillé en tant que professeur de langue, j'ai fait du bénévolat dans des fermes, j'avais un blogue de voyages où je publiais trois fois par semaine, c'était presque mieux que de travailler dans le cinéma, en plus j'étais payé pour ça, les hôtels les restos et tout le reste, une vie de rêve, j'aimais bien mener une vie de vadrouilleur, mes amis sont restés au même endroit sûrement avec les mêmes relations et les mêmes habitudes qu'on avait au lycée, je n'étais plus là, non, j'étais ailleurs, et j'aimais raconter à tout le monde des histoires de ma vie, il y avait toujours une partie vraie et une partie inventée, ça faisait rêver tout le monde, j'écrivais pour la presse, j'étais à la télé et à la radio, c'est drôle, je ne me voyais plus comme moi-même, je me voyais comme quelqu'un d'autre, j'étais un Polonais errant aux mille visages, un héros, un voyageur, un nomade, un Finistérien, un inconnu.

Puis j'ai commencé à faire ce rêve dans lequel je voyais toutes mes photos se déchirer lentement et douloureusement, je voyais la terre craqueler, c'était comme si ma peau craquelait aussi, je me retournais dans mon lit, je ne pouvais plus dormir, ma vie se désagrégeait, je ne pouvais plus situer mes souvenirs. Au fond, je croyais perdre ma tête. C'est peu après que j'ai eu, pour la première fois, le cauchemar qui, depuis, hante toutes mes nuits : un énorme sanctuaire qui s'effondre et qui est avalé par le vide.

Quand je regarde la salle, j'ai l'impression que ce cauchemar, celui à cause duquel je me réveille toutes les nuits en sueurs, se réalise : les poutres tombent du plafond, les tables s'écrasent sous le poids des assiettes, le sol en bois s'effondre, les verres se brisent de même que les fenêtres et le froid pénètre à l'intérieur, en nous pétrifiant à jamais. Mais rien de tel n'arrive pour le moment. Jules passe avec un briquet pour rallumer les bougies sur les tables. Il faut noir depuis si longtemps qu'elle se sont éteintes. Il est passé minuit, je devrais déjà être chez moi, mais là je m'enfonce à nouveau dans le dédale des chaises et des tables, où les flammettes vacillantes restent les seuls signes lumineux qui indiquent le chemin dans l'obscurité.

40

« Cette soirée est différente des autres », constate Jules, me sortant de mes souvenirs.

« No shit », retorque Patricia. « Et qu'est-ce qui est si différent, eh ? »

« *Ale w końcu mamy czas* », répond-il avant d'être appelé par Pierre.

Je n'interviens pas dans la discussion, mais je trouve qu'il a raison. On a du temps à revendre dans cette auberge – on ne la quittera pas avant minuit, comme d'habitude. Je regarde l'argenterie qui est en haut des étagères, à côté du bar, et je vois des motifs polonais qui y sont incrustés. Je regarde la carte de la région au fond de la salle avec cette étrange impression que les chemins de randonnée, ces sentiers étoilés, forment des constellations. Je pense à la façon dont Jules porte cinq assiettes en même temps. À la main de Patricia coupant les citrons. À Hélène mémorisant une commande sans la noter. À la technique qu'utilise Pierre pour préparer le « gin de feu », et à la façon dont il décore le verre. Les soirées à la Grande-Ourse, c'est toujours la même chose. En même temps, rien n'est pareil. Le hasard, ça change tout.

Cela me rappelle la réflexion d'un ami avec qui j'ai fait plusieurs randonnées. « Tout est pareil », répétait-il à chaque départ, considérant le sentier come une planche de jeu où quelqu'un, je ne sais pas qui, aurait placé des montagnes par-ci, des lacs par-là, puis aussi des marais et d'autres obstacles, sans oublier, bien entendu, des auberges. À ce moment-là, quelle différence si nous sommes en Géorgie ou en Ukraine, au Mexique ou en Nouvelle-Zélande, dans chaque lieu sont inscrits déjà et pour toujours tous les autres lieux.

Comment est-on devenus compagnons de route ? Moi, j'avais des bons plans, je tenais même un carnet dans lequel j'inscrivais les noms des lieux que je voulais visiter, mais je n'avais pas assez de courage pour y aller seul ; ça me paraissait, quel est le mot, inutile, alors qu'au moment même où je partageais l'idée avec l'ami en question, il était partant sur le champ, sans hésitation, « *dalej* », disait-il, « *jedziemy* », et le mois suivant on était sur les routes de l'Europe : l'Ukraine, le Sud de la France, , l'Italie… le monde nous appelait.

Sur le chemin vers Rome, on est passé par ces fameuses sources géothermales (publiques !) près de Viterbo dont avait profité, selon mon guide, Dante Alighieri en personne : on y est arrivé en fin d'après-midi, juste au bon moment pour se prendre un bain d'eau chaude avant de camper le soir. On a pressé le pas pour traverser les barrières. La vapeur s'élevait au-dessus d'un trou dans la terre. On s'est rapproché. L'odeur ressemblait à celle des œufs pourris, ce n'était pas tout à fait plaisant, mais puisqu'on y était déjà, il ne restait qu'à en profiter, tout comme Dante. On a laissé nos sacs à dos et on est entré dans l'eau.

C’est alors que mon ami a dit : « Eh, tu sais, on a des sources d’eau chaude à Toruń aussi. Mes parents m’y emmenaient quand j’étais petit. Il suffit de prendre le bus qui t’amène rue Hallera et voilà… ». C’était une de ses comparaisons. S’il était assez attentif aux détails, il trouvait au moins deux liens par jour ; il ne ratait aucune occasion pour comparer notre ville natale avec les lieux traversés. C’est vrai, on appartient toujours à un territoire, et c’est seulement le jour de notre départ qu’on se rend compte du contexte dans lequel on a grandi, de ce réseau de relations qui remontent à nos parents, des chansons qu’on chante à tue-tête le samedi soir autour du feu et des vers des poètes qu’on connait tous par cœur, tout cela nous paraît bien naturel jusqu’au moment où l’on se retrouve dehors, soudainement exilé du territoire dans lequel on avait grandi, « *jak jakiś bezpaństwowiec* », comme le dirait ma grand-mère.

Les châteaux de la Loire ? On a aussi le Château des Chevaliers Teutoniques, nous. On monte la tour de la mairie de Lviv comme celle de Toruń. Le fleuve Saint-Laurent ? Il est plus grand, oui, mais on peut le longer comme le bord de la Wisła. Les lacs du Québec ? Allez voir les Mazury. Il avait raison, mon ami : notre pays, c’est comme tous les pays en miniature.

Oui, l’origine reste avec nous, on la traîne comme un pénitent qui traîne ses chaînes. Et vers où va-t-on alors, vers où ? Nulle part ? À Rome ? Lorsque je pense à mon ami, il y a un autre nom qui me revient, ce nom qui reste maintenant dans ma bouche comme un bout de nourriture, un pauvre morceau d’épinard que l’on n’arrive pas à décoller d’une dent : Toruń, Toruń.

« Mów do mnie », crois-je entendre. J’avale ma salive et le nom de la ville s’efface de ma mémoire, remplacé par d’autres qui tournent autour de moi telles des étoiles autour d’un personnage de dessin animé qui s’est fait mal à la tête. Ça me donne le vertige.

41

Rien ne change. Toujours les mêmes questions et les mêmes réponses qui ne débouchent pourtant sur rien. Moi de mon côté, les clients de l'autre, et une brèche entre nous qui ne fait que s'agrandir. Parfois, mais seulement parfois, lorsque je quitte mon corps (je ne sais toujours pas comment je fais) et que je ne suis qu'un souffle traversant l'auberge, je réussis à ressentir ce que ressentent les autres, sur la langue j'ai le goût des mots qu'ils prononcent, et c'est comme si j'étais une page blanche sur laquelle s'écrirait le récit polyphonique de la Grande-Ourse. Mais, la plupart du temps, rien de tout cela n'arrive.

« Vous dites que le téléphone ne fonctionne pas ? », me demande l'un des trois hommes à la quarante-et-une. Les deux autres jouent à un jeu, ils s'occupent comme ils peuvent pour faire passer le temps, en jetant les dés pour faire avancer leurs pions de quelques cases.

Cela m'intéresse plus que la demande de leur ami. Celui-ci veut tout savoir.

« Ça fait trois heures qu'on est coincés ici, et vous dites que vous ne pouvez rien faire ? ».

« On a perdu le réseau », lui dis-je la même chose qu'à tout le monde.

« Mais je suis un habitué, je viens ici depuis … », le voilà qui a recours au pire argument, à une sorte de bouée de secours utilisée par les gens qui se disent rois de l'auberge.

« J'en suis ravi, mais le téléphone ne fonctionnera pas pour vous non plus », je lui réponds, puis je comprends que j'en ai dit un peu trop, *trzeba było się ugryźć w język*, « Le téléphone ne fonctionne pas », je me corrige et me rends compte en même temps à quel point c'est soulageant de ne pas entendre sans cesse cette sonnerie, d'habitude les gens nous appellent toujours au pire moment.

Le visage du client gonfle et devient tout rouge, mais il ne poursuit pas ses revendications, manquant visiblement d'arguments. Ses deux amis continuant à jouer comme si de rien n'était.

Au premier coup d'œil le parcours sur lequel avancent les pions semble être formé de plusieurs sentiers qui s'entrecroisent dans un tohu-bohu chaotique et inextricable : c'est un véritable jardin aux sentiers qui bifurquent, comme dirait Hélène, qui m'a fait découvrir Borges lors d'une des soirées creuses. Si je regarde de près, ou peut-être de plus loin, je vois que sur le disque (la planche est en forme de disque), il n'y a qu'un seul et unique chemin, un seul aller-retour qui s'enroule et qui se déroule de telle sorte que l'on ne sait plus

où il commence. Où se trouve le centre ? Je vois la constellation de la Grande Ourse au cœur de la carte. Je dois délirer. Je ferme et rouvre les yeux. Elle y est toujours. À quoi jouent-ils, en fait ?

Les pions se dirigent vers le centre, passant par des cases blanches et d'autres, qui portent des noms. J'essaie de les déchiffrer. Il y a aussi d'autres cases sur lesquelles figure à chaque fois une étoile. J'en compte sept.

Ce jeu est la chose la plus intéressante que j'ai vue en cette soirée. Le dédale de sentiers semble coexister avec un seul et unique chemin qui finit et commence au cœur de la planche, à la constellation. Je m'apprête à demander aux deux joueurs qui lancent les dés tour à tour l'origine et le sens de ce jeu, mais à ce moment-là leur ami (ce gars commence vraiment à m'énerver), s'adresse encore à moi et me coupe dans mon élan.

« De toute façon, rendu là, même si je le pouvais, je ne sortirais pas. À quoi bon ? On va rester enfermés ici pour l'éternité, je le sens. Pas le choix », dit-il.

« Avant c'était mieux, n'est-ce pas ? », lui réponds-je, en haussant les épaules.

« Avant c'était mieux », confirme-t-il, mais je ne fais plus attention à ce qu'il dit.

Le gars tombe dans une sorte de mélancolie et moi-même, les yeux fixés sur la planche de jeu, je pense à notre auberge où, depuis une cinquantaine d'années on peut s'abriter des vents et des pluies qui règnent sur le sommet. On a une grande cheminée et des murs épais pour nous protéger du froid. Et voilà qu'à deux heures de marche du plus proche village on se retrouve coincés ici pour de bon. J'appréhende la vision du paysage dévasté au matin, si jamais la tempête s'arrête. Au matin, on pourrait aussi bien ne plus exister. Seuls les ustensiles survivraient – ces dernières reliques de l'auberge que personne ne saurait plus utiliser.

Je réfléchis à la question que je veux poser aux deux gars qui jouent. Au moment où j'ouvre la bouche une voix de femme s'élève dans le brouhaha ambiant, je me retourne et la vois montée sur l'une des tables au centre de la salle. Elle ressemble à une fille que j'avais connue dans ma ville natale, je crois rêver, je reconnais son visage, mais comme dans des rêves où l'apparence ne correspond pas à l'être de l'apparition, je suis sûr qu'il s'agit ici de quelqu'un d'autre, elle tient dans sa main une serviette, on dirait qu'elle va se mettre à chanter un air d'opéra, mais non, elle se met à déclamer des mots qui retentissent fort dans toute l'auberge, cela me prend un moment pour comprendre qu'elle le fait en polonais et lorsque je m'en rends compte, le sens des mots m'échappe, seule reste la musique du langage.

Puis un tonnerre scie le ciel en deux et, d'un coup, toutes les lumières s'éteignent. Le bourdonnement des frigos, ce constant *background noise,* s'arrête. Le grésillement des vieilles lampes se transforme en un silence total. Tout le monde laisse échapper un « woah… » abasourdi. C'est fini, l'électricité a sauté.

Ça peut paraître bête, mais sans électricité on ne peut ni faire payer les clients, ni rentrer les commandes dans l'ordinateur. Il faut alors mémoriser les cocktails, les dire au barman, écrire sur une feuille la nourriture commandée, la séparer en services, l'apporter à la cuisine, écrire le numéro de la carte du client au moment du paiement… On est déjà passés par tout cela. Tout est déjà arrivé à la Grande-Ourse, naturellement. Difficile que les ordinateurs et l'intelligence artificielle remplacent un jour les serveurs. Ce serait le comble. En fait, je me trompe peut-être, ça peut arriver. Je suis sûr que ça arrive déjà quelque part dans le monde. Mais ici tout est aventure. Une nuit, alors que l'électricité venait à manquer, les cuisinières devaient porter des frontales pour sortir les plats commandés. Heureusement qu'on cuisine au gaz et qu'on a des bougies.

Un court instant je reste debout sans savoir où je suis, puis je reprends mes esprits.

La femme qui déclamait un poème ou je ne sais pas trop quoi disparaît dans les ténèbres pendant que quelqu'un d'autre empoigne la bougie de sa table, la met près de son visage, monte sur sa banquette, lève son verre avec un fond de rhum dedans et crie « bravo » à pleins poumons. Sur quoi la salle entière se lève et se met à hurler, scander des noms, déclamer des phrases, on dirait qu'ils sont entrés dans une transe commune, je regarde tout cela bouche bée, je ne sais pas trop quoi faire, mon regard revient sur la femme, ses longs cheveux blonds reflètent les flammes des bougies, elles se dirige vers la porte des toilettes, se retourne une dernière fois, son regard illumine toute la salle, puis elle déchire la feuille à partir de laquelle elle lisait, en lançant les miettes de papier dans la foule et dans la nuit tels des confettis, la salle applaudit encore quelques minutes, le client qui jouait du piano fait un « joyeux anniversaire » pour Dieu sait qui…

Et la lumière revient, sans raison apparente, comme par un coup de baguette magique.

« Woah! », s'écrient cette fois-ci plus fort les clients, comme s'il s'agissait de quelque manège dans un parc d'attraction qui se remet en marche, oui on reprend, ainsi le service continuera et l'auberge voguera à jamais sur les mers du temps. Puis l'euphorie s'éteint soudain et moi, oubliant de demander à la quarante-et-une à quoi ils jouent, je repars, espérant que dans les ténèbres apparaisse un autre éclair et qu'il arrête ce spectacle ou qu'un inuktitut surgisse parmi les tables, me montrant enfin où aller, où revenir.

42

J'enlève les verres vides des tables et je remplis la salle de souvenirs.

En premier viennent les saisons, les neiges de l'hiver dernier qui avaient recouvert Montréal, les lacs gelés sur lesquels on patinait, nos visages rougis par le froid. Puis vient le printemps, la période du dégel pendant laquelle j'ai décidé de partir de la métropole vers la région du Mégantic. En automne, lorsqu'on ouvrait les fenêtres, le vent nous enveloppait de feuilles rouges, marrons et jaunes, la mort avait des couleurs sublimes: j'étais déjà nostalgique de tous les automnes à venir. Et en été…

« Ça ne peut pas être vrai », dis-je à Hélène. « Ce sont mes amis du lycée ».

« Où ça ? », répond-elle, se retournant vers la salle.

« Là, juste là ! À cette table un peu à droite du lustre, près de l'armoire ».

« Sûr ? *There's nobody there*. Je ne veux pas gâcher ton moment, mais… »

« Toutes les tables sont prises, Hélène ! Toutes ! Aucune n'est vide ».

« Alors celle-ci, et celle-là ? ». Elle se met à pointer la moitié des tables, une après l'autre.

Impossible. Je vois bien des personnes assises sur les places qui restent selon elle vides. Elles me font signe de la main, sont prêtes à commander, à me parler. Je me dis que je dois m'organiser, bien planifier mon trajet pour trouver quelle table servir en premier. Je récite déjà dans ma tête les phrase types pour les aborder, je regarde leurs visages, essayant de prévoir leurs réactions à mon arrivée. Mes yeux balayent la salle pour revenir finalement sur les amis du lycée : ils n'ont pas du tout changé, même de loin je me doute de quoi ils parlent et pourquoi ils rigolent. Je pense à toutes les fois que, déjà parti à l'étranger, je revenais quand même de temps en temps dans notre ville natale, on s'y rencontrait comme si le temps ne passait pas, et je me dis que j'avais encore, à ces moments-là, la possibilité de revenir et de vivre dans ce pays qui était le nôtre, pas forcément dans notre ville, mais peut-être à Varsovie, mes amis mes amours ma famille, tout semblait en effet possible, puis un jour, je me le rappelle très bien, je regardais toutes ces possibilités comme un cristal que je tournais dans ma main, un cristal que j'ai brisé pour choisir ensuite un seul parmi ses morceaux et l'appeler dès lors ma vie. Maintenant tout a l'air étrangement pareil, comme si l'on était resté dans ce bar au sous-sol, introuvable si tu n'en connaissais le chemin et sur lequel on était tombé par pure chance la

première fois. Où était-ce ? On y nageait dans de la fumée des cigarettes, pouvant difficilement s'entendre à cause du pianiste qui visiblement se défoulait tous les soirs sur l'instrument. Mais tout cela était sans importance. L'important était qu'on pouvait y rencontrer tout le monde, et quand je dis tout le monde, je pense vraiment à tout le monde, c'est-à-dire à tout l'éventail social de notre ville. Tu ne savais jamais comment mais, dans cet endroit, et précisément au moment où l'on y allait, d'autres amis s'amenaient aussi, comme si on y était tous secrètement convoqués pour cette date et heure exactes. Cela me faisait croire en une autre dimension : celle des rencontres qui permettent à nos trajets respectifs de s'entrecroiser malgré les barrières temporelles et spatiales. Tomber sur un ami place de la Concorde à Paris ? Absolument normal. Penser à quelqu'un et le retrouver une minute après, arpentant la rue Wellington à Verdun ? Ce n'est pas un hasard, non : le monde est petit, on y est tous comme dans notre auberge.

Ces rencontres-là peuvent être un écho de ce qu'on vit intérieurement, Jules me l'a expliqué quand il a vu à une des tables une inconnue dont il avait apparemment rêvé la veille.

Tôt ou tard, on se retrouve tous dans une des auberges de ce monde, n'est-ce pas ?

À la Grande-Ourse tout paraît possible. Tout y est : je remplis cette auberge de souvenirs comme on remplit les tiroirs de cette armoire qui prend la poussière dans le coin de la salle et qui doit se rappeler l'époque de Jacques, venu de Pologne comme moi. Tout paraît donc possible par un soir comme celui-ci, peut-être que ce sont vraiment mes amis du lycée, mais comment ont-ils atterri ici, est-ce la tempête qui les a amenés, cette auberge est habitée par des esprits, différents personnages se faufilent de temps en temps dans la salle, je cligne des yeux mais ça ne fait rien, je dois être fatigué, je vois une silhouette avec une coquille sur son sac à dos, un marcheur solitaire et anonyme ; il y a aussi Jérôme Bosch en train de traverser les Pyrénées, un couteau dans sa poche : quelques tables plus loin se promène Bruno Schulz, parlant à voix haute avec son père ; là, c'est Alexandra David-Néel qui écrit son journal de voyage à Lhassa ; près de la cheminée, sur une chaise berçante, Bashô regarde les flammes.

« De toute façon, ils ne sont pas les seuls, mes amis », annoncé-je à Hélène au moment où, parmi tous ces personnages, je vois aussi mon père qui me sourit, comme s'il ne savait pas quoi me dire. Hélène hausse les épaules et retourne à ses tâches. Le client-pianiste joue une valse à trois temps, une valse à mille temps, la mélodie me transporte vers ma maison d'enfance où je crois encore habiter. « *Idź dalej* », entends-je encore cette voix, cette langue qui me parle, « *wystarczy tylko słowo* ».

Les signes de mon père

Je pense à mon père et à nos voyages en famille. Lorsqu'il faisait la route, il adorait les détails. Conduisant le camping-car, il regardait les panneaux au bord des autoroutes qui, d'autant plus qu'ils étaient écrits dans une langue étrangère, le faisaient entrer dans une sorte de rêverie : « chambres libres avec vue sur la mer », lisait-il, « promenade à cheval, expérience inoubliable, spa à trois cents mètres, le plus grand parc de dinosaures… ». La liste s'allongeait ainsi sans fin, mais on n'avait pas besoin de suivre ces panneaux. À midi, on s'arrêtait sur un parking au bord de l'autoroute choisi au hasard, un de ces non-lieux avec lesquels le voyageur d'aujourd'hui bâtit sa topographie, et l'on préparait notre petit repas, en pensant à la destination choisie bien à l'avance. Ce n'est qu'une seule fois que mon père s'est laissé tenter par un panneau portant le nom : *Slovensky Raj*. On a alors dévié de notre chemin. À la réception, un grand signe nous souhaitait la bienvenue, en jouant avec le nom du site : « *The paradise is here* ».

Mon père a lu ce panneau sans le commenter. Une fois sur les sentiers (par moments il s'agissait d'escalade plutôt que de randonnée), il regardait tous les cailloux jonchant le lit du ruisseau desséché, paraissant indistincts, mais pourvus de formes et de couleurs différentes, au lieu de regarder la beauté du paysage. « Pourquoi toujours ces détails », lui ai-je demandé, « le voyage, ce n'est pas autre chose ? ». « Regarde ces bâtons », m'a-t-il répondu, montrant d'un signe de tête les branches que les gens mettaient en-dessous des rochers à moitié suspendus dans les airs, comme s'ils essayaient de les empêcher de tomber. C'est alors que j'ai compris que c'étaient ces panneaux, ces branches et ces pierres qui rendaient si particulier le voyage de mon père. Il n'avait pas besoin d'aller dans un restaurant chaque soir : il lui suffisait de lire leurs enseignes, de regarder leurs menus. De mettre, à chaque fois, une petite branche à son rocher. C'étaient ces panneaux, ces branches et ces pierres qui, pour lui, soutenaient la structure du monde. Ainsi commença notre jeu. Si on en trouvait cinquante, on estimait que c'était assez. Si on en trouvait trente, le monde allait survivre aussi. Même avec dix, tout ne pouvait pas s'effondrer. N'en voyant que deux, on se disait aussi : « *wystarczy* ».

Le jour suivant on est revenu sur l'autoroute pour poursuivre notre voyage. Mon père, comme toujours, lisait les panneaux et les publicités de toutes sortes. Moi, la nuit tombée et la tête perchée dans les étoiles, j'essayais de lire dans les constellations le sens de notre voyage.

« *To prawda* », me suis-je dit, « nous ne sommes pas si différents que ça ».

44

« Tu sais que tu me rappelles Jacques parfois ? », dit Anna, le regard un peu inquiet. Je me rends compte que, pendant que je me racontais à moi-même mon histoire, j'ai traversé toute la salle et je suis descendu à la cuisine. La légende dit qu'Anna est la seule qui aurait connu Jacques. « D'ailleurs, c'est lui qui avait insisté pour qu'on ait une *szarlotka* dans le menu. *Le Rouge et le Noir* c'est un ajout récent, disons. Comme la galette de Saint-Jacques et la soupe perpétuelle. Pierre, il voulait qu'il y ait quelque chose de simple qui lui rappelle, qui nous rappelle la Pologne ». Je hoche la tête, en jetant un coup d'œil sur Camille, je veux dire Émilie, changeant la guenille qui bouche le trou dans le mur. Anna parle lentement, mâchant ses mots. Contrairement à Julia qui débite des phrases à tout va et explose de colère à la moindre erreur, au moindre oubli. Je me demande comment elle fait pour rester calme en travaillant dans la cuisine, avec tout ce stress.

« Trop dommage que je parte bientôt », soupire-t-elle.

« Quoi ?! Ce n'est pas vrai. Tu… quittes l'auberge ? »

Julia, qui était en train de préparer une galette au sarrasin, se fige soudainement.

« Ce n'est pas ça, *nie rozumiesz* », Anna tourne la tête, « l'auberge ferme à la fin de l'été, tu ne le savais pas ? La crise nous touche aussi, on n'est pas à l'abri. Et donc… »

« L'auberge va fermer ?! », répété-je pour m'assurer d'avoir bien entendu.

« Tout le monde le sait. Bon, sauf les clients. C'est la dernière saison ».

Je n'arrive pas à y croire. Je regarde Julia, pour m'assurer que ce que dit Anna est bien vrai. Elle baisse la tête, marmonnant un désolé à peine audible, puis se remet à faire les galettes.

« La dernière saison de la Grande-Ourse », je déclame, comme si j'annonçais des funérailles. « *Dlaczego nikt mi nic nie powiedział ?* », je parle bas, sans réussir à me mettre en colère. Les mots ont un goût amer. Au fond, je voulais poser une autre question : « et moi, je fais quoi » ? J'ai commencé à aimer cette nuit sans fin et là, tout me glisse entre les doigts pour devenir une course contre la montre, ou plutôt une tentative d'arrêter le temps, de le prolonger infiniment dans l'espoir que la fin n'arrive jamais.

Anna hausse les épaules, puis essaie de me rassurer : « On est encore là, *i to się liczy* ».

« *Ale…* » je proteste sans terminer ma phrase. Je remets les assiettes à la *dish*, je veux dire, à Camélie, et je remonte l'escalier sans trop savoir quoi faire. Seul le service peut me sauver, je me rends compte à quel bien c'est libérateur, à quel point c'est dangereux d'avoir cette répétition comme refuge.

« Tu le savais toi que l'auberge fermait après cette saison ? », j'arrête Jules.

« Je voulais partir de toute façon. Je me suis trop sacrifié pour cet endroit sans avoir rien en retour. Aucun respect, regarde la patronne. On se gère seuls. On est payé par les clients. Peut-être c'est cela, l'anarchie, je n'en sais rien. Pour moi, c'est un foutage de gueule. J'attendais juste un prétexte pour me casser ».

Je peux compter sur les doigts d'une main les moments où Jules était énervé. Habituellement, il nous divertit, il entretient cette ambiance qui permet de permet survivre toute une soirée et de rigoler même si les choses tournent mal. En réalité, je pense qu'il se fout pas mal de ce qui se passe. C'est peut-être sa force.

« *I co dalej?* », demandé-je. Je ne peux pas ne pas lui demander ce qu'il compte faire après.

« *Ty mi powiedz* », me répond-il, en haussant les épaules. Il n'en aucune idée, je le savais.

Il me faut un moment pour me rendre compte qu'on a cet échange en polonais. Mais ça s'arrête là. Devant mes yeux défilent les différentes scènes qui ont eu lieu à la Grande-Ourse dans les dernières semaines : j'ai commencé à m'habituer à sortir le recyclage le lundi soir et les poubelles le jeudi soir, à sortir tous ces excréments de la restauration, le jus de betteraves se répandant dans le corridor comme une flaque de sang; j'ai commencé à m'habituer à notre nourriture dont je ne mangeais que des restes, à la tyrannie des gestes répétés, à tous ces trucs qui tombaient régulièrement, oh hasard!, en panne en plein rush, et au sourire collé aux lèvres, puisqu'il fallait faire comme si tout allait bien et accorder la raison aux clients; enfin, j'ai commencé à m'habituer à mes collègues, croyant peut-être, à force de passer mes journées dans cette auberge, qu'on était dans le seul et dans le meilleur des mondes possibles. Mais là, ce sera bientôt la fin. La fin d'un monde, c'est sûr. Difficile d'y croire alors que la soirée continue. Jules, qui a l'air de ne pas trop s'inquiéter à propos de la fermeture – de toute façon, il pestait toujours quand il fallait faire *autre chose* que de servir des tables – descend à la cuisine et me laisse seul, me laisse tourner en rond dans ma tête, prévoir, hésiter et regretter jusqu'à ce que j'ouvre le carnet pour sortir de ce cercle vicieux de l'enfer.

*

L'orage me suivait de près. Pendant l'après-midi, les nuages lourds de pluie ont couvert le soleil et le jour s'est transformé en une nuit sombre. J'étais sur une crête, une petite silhouette noire se fondant dans le ciel. À peine avais-je hâté le pas, après avoir senti les premières gouttes sur mes épaules, que la rage du ciel a éclaté au-dessus de moi. Je me suis mis à courir, en glissant sur les rochers. Le pic qui me servait de point d'orientation a disparu dans une brume épaisse qui rampait de tous les côtés, gagnant de plus en plus de territoire. J'avais l'impression de marcher non sur la terre, mais dans le ciel. La brume emmitouflait tout mon corps, je cédais à ses caresses et, vacillant sur cette fine ligne séparant la souffrance et le bonheur, j'ai fermé les yeux, en laissant mes pieds avancer par eux-mêmes. Je voulais tomber, je voulais voguer à jamais sur cet océan de brume, dans une parfaite inconscience, sans avoir de maison à abandonner ou de direction à choisir. J'ai entendu alors un tonnerre assourdissant. Il m'a semblé pendant un court instant que la montagne même bougeait, comme si un géant se réveillait de son sommeil et s'étirait, faisait tomber tous les rochers. Puis un éclair a déchiré la toile du ciel et une voix – d'un dieu ou d'un démon, a retenti dans les montagnes. J'ai cru alors entendre mon nom. « Me voici », ai-je dit en réponse, « oto jestem ».

46

« *Okap nie funkcjonuje.* C'est l'enfer », m'annonce Jules, remontant l'escalier tout en sueur. Il s'arrête devant moi, sur quoi je fronce les sourcils comme si je ne le comprenais pas. Je suis tellement habitué à l'entendre parler français que ça me fait bizarre d'entendre cette autre langue. Je l'associe à mon propre ailleurs, à mon pays, celui qui est de l'autre côté de l'Atlantique. Je n'aurais jamais pensé tomber sur une auberge polonaise en arrivant ici. Ce n'est pas une métropole, enfin, on est au Mégantic. Rien à voir. Ça doit donc être vrai ce qu'on dit : il n'y a rien qui nous attend ailleurs, et il n'y a rien non plus qu'on devrait absolument prendre avec nous de la maison. On porte tout avec nous. Oui, notre origine nous rattrape partout.

« *Co robimy ?* », demande Jules. Je décide alors de passer le message à Patricia.

« *Idziemy dalej* », me répond-elle, puis demande aux autres de se rapprocher.

Pierre fait signe à Jules pour qu'il lui explique ce qui se passe, Patricia reste à côté pour l'écouter. La hotte ne fonctionne pas. On improvise, comme d'habitude. « *Idziemy dalej* », la voix d'Hélène retentit encore dans ma tête, je continue donc à circuler entre les tables et les chaises, en essayant de prendre les commandes pour vérifier que tout le monde a bien son plat. On garde l'illusion de la normalité le plus longtemps possible. Oublions la tempête, oublions que la cuisine ne fonctionne pas. Je n'ai même pas le temps de descendre pour vérifier ce qui se passe. Ce n'est pas grave. C'est grave. Il y a quelque chose de soulageant dans le fait de tourner comme ça dans la salle sans me soucier de la vie qui continue dehors, sans me soucier de ma propre vie et de ce que je vais faire après ces deux mois à la Grande-Ourse. À la place, je reviens sans cesse sur mon départ, ce moment où je m'étais fixé une destination. Puis, au fil des mois, d'autres lieux possibles ont commencé à apparaître à l'horizon : un Américain rencontré à Sienne m'a parlé du Vermont en automne ; une Polonaise m'a invité à passer la voir chez elle, c'est-à-dire en Islande ; une fois là-bas, sur les glaciers, un couple d'Espagnols m'a dit que je devais absolument voir les glaciers en Argentine. Je ne pouvais pas y résister. Ainsi, chaque destination en contenait une autre, un itinéraire débouchait sur le suivant. Ce rosaire ne finissait pas. Entretemps, je me suis trouvé un travail qui correspondait à ce mode de vie. On dit souvent des barmans et des serveurs qu'ils n'ont pas de *vrai* job, comme s'il ne s'agissait que d'un métier de passage. En fait, c'est vrai. Avec un tel métier les frontières n'existent pas. Tu passes d'une table à une autre, d'un bar à un autre jusqu'à ce que tous les lieux s'entremêlent dans ta tête comme un nœud inextricable.

On n'arrête pas de me dire que ça ne me garantit ni stabilité ni sécurité, que ce n'est pas un emploi sûr. Mais la vérité c'est qu'on ne te fait pas confiance parce que tu bouges trop, parce que tu changes. Moi, je ne fais

pas confiance aux touristes qui font semblant de se déplacer. Ici, je peux parcourir des kilomètres et gravir des sommets sans sortir. Au fond, je préfère ça que de voyager à l'autre bout du monde sans vraiment bouger.

Profiter à fond, se bourrer d'expériences, tout cela pour dire qu'on y est allé, qu'on l'a fait. Ou alors dire que non, je ne peux pas, c'est trop de calories, trop d'alcool, trop de risques. Entre l'hybris de l'abondance et l'extrême contrôle de soi, on ne sait plus quoi faire. Calculs ou non, ça me donne la nausée. Puis on dit qu'avant c'était mieux : le temps était divisé en temps faibles et en temps forts, il y avait le Carnaval puis le Carême, le dimanche il y avait un rendez-vous familial pour diner et le soir à vingt heures, le journal télévisé regardé par tout le monde. C'était tout un rythme. Avant, tout semblait être un pèlerinage : on pouvait venir au Mégantic juste pour manger de la bonne nourriture polonaise, et à l'auberge on voyageait encore plus loin, à Varsovie, à Cracovie ou, tiens, pourquoi pas, dans les Góry Stołowe. Les serveurs pouvaient alors faire plusieurs pèlerinages en une seule soirée, parcourir toutes les grandes routes sans même quitter la salle à manger. Sur le chemin, plein de miracles, d'aventures et de rencontres. Maintenant les gens viennent ici soit pour consommer, soit pour gagner de l'argent.

Du moins, voilà ce qu'on dit. Moi-même, je ne le pense pas. Enfin, je ne sais pas.

« *Wszystko w porządku* », m'interrompt Jules. « *Już działa* ».

« Et comment ils l'ont réparée, en fait ? », je lui demande.

« *Nie wiem* », il hausse les épaules. « En tout cas, il ne faut pas que ça arrive à nouveau ».

Il ne sait pas. Il est drôle, Jules, notre *entertainer*. Il dit qu'il n'est pas ici pour travailler, mais pour nous divertir, nous et les clients. Il m'énerve quand même parfois : l'autre jour il n'a rien foutu pendant le *close* et a pris je ne sais combien de pauses pour texter ses amis qui sont finalement arrivés chez nous (c'est bizarre d'appeler ainsi notre auberge) pour faire la fête. Mais il a raison. Le service, c'est comme notre vie. Tout y est. Tout ce que tu veux, que ce soit le féminisme, le patriarcat, l'individualisme, la méritocratie, la communauté, l'alcool, la sobriété, l'élégance, la déchéance… Le restaurant n'est pas fait de tables et de chaises : c'est une salle de miroirs. En y réfléchissant, je regarde à travers la fenêtre. Je crois que la neige continue à tomber, ou est-ce les étoiles filantes qui traversent le ciel? Parmi les perséides, parmi les flocons de neige se dessine la route entre le Mégantic et ma maison, on est en plein hiver, par un soir de tempête, il fait noir, la route est mal éclairée, on dirait une Voie lactée qui s'éclabousse sur le pare-brise, tout paraît si léger que je pourrais m'envoler à tout moment, « vers la maison », dis-je, « ramène-moi chez-moi ».

47

« C'est ça le problème », me réitère Patricia (ce n'est pas la première fois, elle le fait tous les soirs, je parle pour moi, je ne sais pas comment elle est avec les autres, peut-être m'a-t-elle ciblé, c'est une ancienne de l'auberge, elle était partie pendant un bon bout de temps pour vivre dans un van, on dit qu'elle était musicienne vagabonde, puis là elle est de retour, on dirait qu'elle a des yeux derrière la tête, je me sens observé tout le temps, au moindre geste je me prends une remarque). « Tu es censé débarrasser les assiettes avant d'apporter l'addition à la table », dit-elle. « D'ailleurs, tu ne peux pas placer les verres comme ça sur le plateau, ça va tomber ». « Je sais », dis-je. « Non tu ne sais pas. Oh, *and by the way*, ne mets jamais les ustensiles sur la table. Toujours sur le set ». Je hoche la tête – rien d'autre à faire. La liste des remarques est interminable, elle est chiante mais a quand même raison, c'est ça le pire, je ne peux rien lui répondre, il n'y a rien à dire, un excellent service dépend de tous ces détails, veiller à chacun de nos gestes peut changer le monde d'une manière qu'on ne peut même pas concevoir. « Le problème » continue-t-elle, « c'est qu'il n'y a plus personne pour le dire, plus d'anciens serveurs qui transmettraient leur savoir aux nouveaux. Chacun vient pour son *shift*, accomplit les tâches qu'il croit nécessaires et c'est tout, il ne pense pas au reste, il ne pense pas aux autres, on ne pense jamais assez aux autres. Ça, c'est une crise et moi » (son ton est sec et décidé, elle est intransigeante), « j'en ai marre de rappeler à tout le monde qu'il ne faut pas faire ceci ou cela, enfin, en quoi ça me concerne ! Ce n'est pas moi, c'est la Grande-Ourse qui s'énerve », rigole-t-elle, « Je me sens mal aussi à cause de ça. Avant, quand tu arrivais dans un restaurant, il y avait toujours quelqu'un qui y avait travaillé pendant des années, pour qui c'était un choix de carrière, il y avait tout un code à respecter, un savoir-faire, sinon tu te faisais renvoyer. Maintenant les nouveaux sont entraînés par les nouveaux, ils ne pensent qu'à leur *shift*, bientôt ils ne sauront même pas ce qu'ils font ici, ni pourquoi ».

Elle a raison, le métier de serveur n'est plus valorisé. Il est plutôt méprisé en tant que travail à temps partiel que tu acceptes pendant tes études, puis que tu quittes pour accepter un *vrai* emploi ; ou encore, c'est le contraire, tout devient calculé, quantifié dans la restauration pour rapporter du profit, *time is money*. Heureusement qu'il y a encore des lieux comme la Grande-Ourse, ces auberges gérées à l'ancienne, oubliées quelque part dans les montagnes, que le temps semble ne pas avoir touchées, où il faut appeler où juste venir (à pied !) pour avoir une table, ces lieux où l'on se rencontre, qui laissent place aux erreurs, aux soirées déjantées pendant lesquelles l'ordre du monde est renversé et où chacun semble joue sa vie, car rares sont les endroits où l'on peut encore avoir le passé, le présent et l'avenir entre les quatre murs.

Voilà tout ce que je ne réussis pas à dire à Patricia, car entretemps une cliente se met à me parler.

48

« Et vous, cela fait-il longtemps que vous êtes ici ? ». Je suis brusqué par cette question que je crois avoir déjà entendue, je me retourne et me rends compte que c'est une femme assise au bar, habillée dans des vêtements de sport dernier cri, elle doit avoir la cinquantaine et vivre dans une belle villa à la campagne.

« Deux mois seulement, c'est un travail d'été, vous savez », réponds-je à la dame.

« J'adore la cuisine polonaise », dit-elle, en prenant avec délicatesse une petite cuillère du *Rouge et du Noir*.

« La cuisine polonaise ? », répété-je comme si je ne comprenais pas ce qu'elle disait.

« C'est de la cuisine polonaise, non ? D'ailleurs, désolée si c'est trop intime, mais je voulais te demander », se met-elle à me tutoyer, « tu reviens souvent, je veux dire, chez toi ? ».

Elle me regarde comme si elle me connaissait depuis des années. J'ai envie de lui dire que cela fait longtemps que je ne suis pas rentré et que j'ai peur de continuer, peur de revenir, l'été touche à sa fin et je ne sais plus ce que je fais ici, peut-être qu'il faudrait vraiment que je revienne, mais il y a quelque chose de réconfortant dans le fait de travailler ici, on peut se réfugier dans cet endroit où il n'y a que des inconnus, on peut y jouer le rôle que l'on veut, puis la femme me répond un truc, je ne sais pas trop quoi, et je me rends compte qu'elle me parle en polonais, « *proszę bardzo, co za przypadek*, *że tutaj… »* balbutié-je en réponse. Elle me rappelle vaguement quelqu'un, mais je ne sais pas trop qui. Une des enseignantes du lycée ? La voisine de mes parents ? Ma tante ? C'est drôle comment certains visages se ressemblent. Pendant un moment, je me crois de retour chez moi. Je ne suis jamais parti : je ne fais que revenir là où je ne suis pas.

La femme me fixe comme si elle me connaissait vraiment. Elle retourne ensuite son set de table, fouille dans son sac à dos d'une marque bien chère, trouve enfin un stylo et se met à faire un dessin sur l'envers du set de table. D'une seule ligne sûre elle trace une forme de spirale, entrecoupée par plusieurs lignes courtes ; ça ressemble à une coquille d'escargot ou… c'est vrai, ça pourrait être aussi notre salle à manger, en miniature. Tiens, ça c'est une bonne façon de gérer les réservations : marquer le chiffre des tables, les noms des clients et leurs heures d'arrivées sur chacune des cases, et voilà une partition pour la soirée toute prête, les instruments sont disposés, il suffirait de jouer. J'écarquille les yeux lorsqu'elle marque un point au centre. Le temps s'arrête, on est comme dans une bulle qu'aucun bruit de l'extérieur ne pourrait percer. La femme lève son regard, elle a une allure d'ange. « *Tutaj, to my* », dit-t-elle en montrant le centre. « *Powiedz mi teraz*: comment arrive-t-on là où on est maintenant ? » Elle me passe ensuite le stylo.

49

« Ah ! te voilà » », s'écrie le client à la table 3, celui qui annonçait le Déluge, le Jugement Dernier et Dieu sait quoi d'autre. « Vous pensiez voir les perséides… », s'esclaffe-t-il, « et voilà la rage du Ciel ».

« Je ne veux pas vous interrompre, mais avez-vous choisi … », m'essaie-je à lui parler.

Il me fixe de son regard perçant, comme si je ne comprenais rien. Je passe mon tour.

Je m'arrête à la quarante-neuf pour voir s'ils ne souhaitent pas commander autre chose, un dessert ou un café, mais ils sont en plein débat. Je repars. Il me semble que les visages des clients s'interchangent pendant la soirée, ça va vite, « chaud derrière! », crie Jules tandis qu'Hélène, petite qu'elle est, se met sur la pointe des pieds pour atteindre l'étagère avec les thés, vu de l'extérieur on pourrait dire que les trois on est en train de faire une figure acrobatique, je ne sais pas comment ça fonctionne chacun est concentré sur ses tâches sans se mettre dans le chemin de l'autre on dirait un spectacle de danse, la soirée est déjà avancée je commence à fatiguer et à perdre le fil des événements, sur les visages des inconnus je mets les visages de mes amis d'enfance, les clients apparaissent là où ils n'étaient pas avant, et moi je n'ai pris aucune commande, je ne sais pas où me mettre, ça a l'air facile pour les autres qui s'affairent dans la salle, « enlève les assiettes avant de les faire payer », « Jules, il faut changer le *keg* », « chaud devant ! ».

Quelques minutes après Jules revient, il a les cheveux complètement trempés, il sent fort la bière, c'est notre IPA au sapin baumier, je reconnaitrais de loin ces arômes, « *lekarstwo* », c'est ainsi que l'appelle Pierre, Jules a dû se prendre une douche de bière en changeant le *keg*, il a l'air correct quand même lorsqu'il arrive avec un *rack* de verres, en chantonnant : « *passing through, the glasses are passing through !* ».

Ça n'en finit pas. Les visages des clients défilent devant moi comme dans un kaléidoscope quand je passe par la salle portant un café et un brownie, j'ai l'impression de flotter dans l'air, les tables tournent autour de moi comme des étoiles, je ne contrôle plus mon mouvement, mon corps m'échappe, je crois que si je me voyais de l'extérieur je ne me reconnaîtrais pas, je pourrais tout à fait être quelqu'un d'autre, quelle est cette voix que j'entends, soudain une odeur de « soupe perpétuelle » m'envahit et m'envoûte, je me sens transporté vers la maison, je ne sais pas pourquoi ces épices-là me rappellent mon enfance, personne de la famille n'en utilisait, je veux partir, je me dirige vers l'escalier, je suis sur le point de quitter la salle quand je sens un regard qui me brûle comme si quelqu'un éteignait sa cigarette sur mon dos. Je me retourne.

C'est la patronne. À son poste, elle observe la salle telle une chouette perchée sur un arbre.

50

« *Masz chwilę* ? », me demande Jules, me libérant du regard hypnotisant de la patronne.

« *Jasne, że ma czas*, depuis le début il erre comme une âme perdue », commente Patricia.

« *Słuchaj, chodzi o ten stół* », dit Jules puis, se rendant compte qu'il parle trop fort, se met à chuchoter, « j'ai eu le gars au téléphone hier, je lui ai dit que nous ne réservions pas de tables particulières, ni de chambres par ailleurs, mais il insistait, m'expliquait à quel point c'était important, il faisait une rando-bière ou un café-vélo, un truc du genre, et voulait réserver, à un moment j'en pouvais plus et je lui ai dit d'accord, très bien monsieur, on vous réserve *cette* table, parce il m'a demandé bien s'il pouvait en avoir une qui soit près de la fenêtre, j'ai répété que très possiblement, mais que je ne pouvais rien garantir, moment de silence au téléphone, comment ça, m'a-t-il dit, vous ne pouvez pas le garantir, vous allez prendre ma réservation ou non, je vous dis que j'aimerais une table près de la fenêtre, donc je lui ai répété la même chose » « je lui ai dit que c'est très possible mais tout est aléatoire dans un restaurant, c'est l'été pour tout le monde et l'auberge est prisée en saison, il continuait à insister, visiblement il n'entendait que ce qu'il voulait entendre, alors j'en pouvais plus et je lui ai raccroché au nez, et voilà qu'il est là, depuis le début de la soirée il ne fait que se plaindre, peux-tu aller le voir ? *Mam ochotę mu…* ». J'accepte d'y aller.

Il doit déjà être deux heures du matin, je ne comprends pas pourquoi ça continue, pourquoi on n'appelle pas les secours, mais on ne peut pas, c'est vrai, les téléphones ne fonctionnent plus, on a perdu le réseau, on pourrait quand même tout arrêter, sortir et hurler sous le ciel, peut-être que la tempête est déjà passée, peut-être que tout cela n'est pas vrai, je reste trop dans ma tête, *myśl o innych*, cette auberge pourrait enfin s'ouvrir, ses murs se trouer, les brèches entre les planches de bois s'écarter et laisser entrer l'air froid de la nuit, on entendrait alors les chouettes et les loups au loin, il n'y aurait plus d'intérieur ou d'extérieur, le plafond de l'auberge serait enlevé et qu'au-dessus de nos têtes se montrerait enfin le firmament fourmillant d'étoiles.

Le firmament… Je sors le carnet de ma poche et regarde la couverture : c'est seulement maintenant que j'y aperçois des lignes de constellation. « *Wielka Niedźwiedzica* », est-il écrit dessus. Le nom est ensuite barré et remplacé par « *Ursa Maior* », puis par « *La Grande-Ourse* ». J'ouvre le carnet me mets à le feuilleter. Je me rends compte qu'il n'y a pas une seule, mais plusieurs écritures. Je pourrais écrire dedans et, comme dans les livres, le carnet me répondrait comme s'il possédait sa propre intelligence. J'espère retrouver les échos dans les passages, les coller ensemble, y trouver du sens. Le tout est assez décousu. Je perds rapidement l'espoir. Ça ressemble à une anecdote dans les poches d'un serveur plus qu'à autre chose.

*

Si j'avais grimpé seulement une montagne et pas poursuivi le chemin, cela m'aurait suffi.

Si seulement j'avais su m'arrêter au premier croisement de sentiers, cela m'aurait suffi.

Si j'étais resté avec mes amis, un travail et une maison dans ma ville, cela m'aurait suffi.

J'ai pourtant continué, croyant pouvoir un jour m'approcher de ce qui m'avait fait partir.

Un jour, sur un marché aux puces à Nice, j'ai entendu le nom de saint Jacques : « ça doit être ça », me suis-je dit. Je me suis alors dirigé vers Menton, mais la chapelle de saint Jacques était fermée ; j'ai toqué à la porte, personne. J'ai cherché le tombeau dudit saint à Šibenik : encore rien, pas une seule relique, pas un bout de tissus de sa tunique ou de pierre de sa barque magique qu'il pourrait porter avec lui, juste ce nom qui a commencé à m'obséder. Par un coup de hasard, je me suis retrouvé ensuite au métro Saint-Jacques à Paris : encore rien. Puis, je suis parti de l'autre côté de l'océan, jusqu'à la rue Saint-Jacques à Montréal. Je croyais que si seulement je réussissais à parcourir tous les lieux marqués par l'empreinte de ce saint je comprendrais alors la raison de mon départ et je saurais mieux où m'arrêter. Où était-il enterré ? Au Saguenay, aux Îles de la Madeleine, à Vezelay, à Toruń ? Pourquoi m'appelait-il ? Tout au long, il y avait quelque chose qui m'échappait. Ce nom, l'origine de mon départ, s'est délité en vagues de mémoire débris du temps, bribes éparses du monde. Je me suis arrêté ici, dans cette terre d'étoiles pour déchiffrer ma voie dans le ciel. Puis, un jour, je l'ai entendue :

Toi, l'Éternité, tu es
mon Temps – le Souvenir
de l'Instant Présent

52

« Qu'est-ce que vous lisez là, jeune homme ? », me demande un homme tiré à quatre épingles, en gilet noir, veste rouge et cravate bleu marine, ce n'est pas du tout un habit de randonneur, mais on voit de tout dans cette auberge, les gens mettent des chaussures en cuir, des minijupes, prennent avec eux des perroquets et s'équipent d'un parapluie par un jour d'orage, rien ne m'étonne plus, au moins cet homme a mis aussi une veste imperméable. Je lui montre la constellation de la Grande-Ourse sur la couverture de mon carnet.

« Ah, vos commandes ! Vous aviez l'air vraiment absorbé. Mais regardez cette carte, quel roman ! », il montre la carte de la région, accrochée sur le mur à côté de sa table. J'ai toujours trouvé qu'elle faisait un peu conte, notamment à cause de la peinture à la main et des noms des lieux écrits en lettres gothiques. « Nous sommes ici, n'est-ce pas ? ». Je hoche la tête pour le confirmer.

« Dommage qu'on ne fabrique plus de cartes comme celle-ci. Tout est maintenant imprimé en milliers de copies, rien n'est plus unique, il n'y a plus rien de sacré, tout est jetable car multiple », dit-il, me faisant un signe pour que je me rapproche. « Ce n'est pas la quantité qui compte : regardez ici comment ce territoire bouillonne, comment il est vivant ! Le regard, mon cher, tout est une question de regard, alors tout est subjectif. Maintenant on fabrique des cartes pour des gens à qui l'on dit : suivez ces lignes !

Vous savez, je crois que j'ai toujours été passionné par les cartes. C'étaient des cartes de toutes sortes, celles que l'on imprime sur les dernières pages des cahiers d'école et celles qu'on accroche au mur. J'en avais une au-dessus de mon lit, elle s'ouvrait au-dessus de moi tel un ciel, une sorte de bible de la nuit. J'en avais d'autres aussi, celles que je dessinais et qui cartographiaient les environs de la maison : chaque année, une carte, toujours plus précise que celle de l'année précédente. Je me donnais la tâche de répertorier tous les arbres, de nommer les sentiers, d'y inscrire tous les rochers de manière qu'ils ne soient jamais oubliés.

J'ai travaillé, dès le début, avec rigueur et persévérance. Je faisais des promenades à longueur de journée, ne voyant pas de meilleure façon de passer le temps : chaque pas portait en lui une carte déjà existante et une autre, une sorte de promesse des dieux. De retour à la maison, je notais tous les détails aperçus en chemin. Il ne fallait rien omettre, non, c'était le sort du monde, de même que le mien, qui était en jeu. J'écrivais l'espace sans savoir qu'en même temps je me laissais moi-même être écrit par la géographie.

Quand j'ai commencé à m'intéresser aux voyages plus longs, mon doigt glissait sans cesse vers les bouts du monde. Je voulais me rendre à Cabo Verde, en Bretagne et à tous les autres *Finistères*, en y voyant une

fin possible de ma tâche de cartographe. C'était comme un bout de moi que je devais atteindre, une extrémité de mon corps : de nouvelles chaînes de montagnes ne cessaient d'apparaître sur mon dos, des ruisseaux clairs y coulaient comme de la sueur de mon front. Chacun de mes pas créait une parcelle de terre et me donnait un corps, mémoire du monde. Cela ne finissait pas là : un *Finis terrae* atteint, je voulais connaître toutes les autres routes qui pouvaient possiblement y mener. Il ne fallait rien omettre, non, le monde entier devait se retrouver sur la carte pour que je puisse naître avec lui, pour que je puisse le connaître.

Je l'avoue, je ne sais pas ce qui me faisait continuer. J'étais pris de folie. Vers la fin, je ne sortais plus de ma chambre, je n'en ressentais aucun besoin. Versant mon énergie dans la carte, je pouvais mettre en jeu tous les éléments du monde, faire s'entrecroiser toutes les routes, et même imaginer les destins des personnages qui se rencontreraient aux carrefours. L'Histoire entière était là, devant moi ; plus besoin de livres. Il y avait certainement des jours où je voulais revenir au commencement, à la feuille blanche, et je me disais que c'était mieux avant, car tout était alors possible. Mais une fois le jeu commencé, impossible de le quitter : j'ai établi des parcours entiers avec des embûches et des récompenses, dans mon grenier je déplaçais un pion sur cette planche et j'étais tellement dedans, je vous le dis, j'étais tellement dedans que je croyais que c'était moi. Je n'avais besoin de rien d'autre, cette miniature du monde me suffisait, car il y avait vraiment tout, oui, et tout y était possible.

« Où es-tu? », me demandais-je parfois, en déchirant la carte comme un enfant qui déchire sa poupée, croyant qu'il peut s'y retrouver, ou retrouver cette éternité aussi petite qu'une noix.

Il est venu un moment où voyager en Islande plutôt que sur l'île d'Hydra, parcourir les quatre-vingts temples de Kyoto plutôt que faire le tour des Îles Lofoten, m'a semblé indifférent. Aller ici plutôt que là, tout m'est devenu égal. Vous voyez, je me suis inventé ce monde sur mesure, et je l'ai entièrement exploré, j'ai découvert tous ses aléas. Après cela, avec effroi, j'ai commencé à apercevoir des trous blancs : au début je croyais qu'il s'agissait des taches de rousseur, mais j'ai compris ensuite que, telles des mites, ces trous mangeaient ma carte. Et il n'y a rien qui reste », conclut-il d'un coup. « Mais cette carte que vous avez ici me rappelle la mienne. J'aimerais à certains moments la déchirer, voir ce qu'il y a derrière… Attendez, vous allez où comme ça ? Ne vous précipitez pas, vous ne pensez pas partir plus tôt à la maison, eh ? Haha ! Pas de stress. Attendez un instant, et je vous dirai pourquoi… mais d'abord, dites-moi, avez-vous mis du vermouth dans mon martini ? En tout cas, il y en a trop. Beaucoup trop. Le vermouth… il peut rehausser le cocktail, mais il peut aussi complètement le détruire. Dites-le à votre collègue. Ce devait être du gin, *in and out*, avec un *lemon twist*. Il est bon d'ailleurs, votre gin forestier », dit-il en me faisant un clin d'œil, pendant que je reste là, abasourdi. De quoi il me parle, en fait ?

53

Je rejoins Jules au bar. Je lui transmets la remarque du client-cartographe. Au lieu de réagir, il fait un signe de tête vers le client-prophète. « *Tamten mnie też wkurza* », dit-il. Sa façon de parler me fait rire : mais Jules, fils de père québécois et de mère polonaise, prononce certains mots avec un accent français à couper au couteau. Au fond, cela me plaît. Il n'y a pas une seule langue. Elle est plurielle : c'est une autre Pologne, ici, au cœur du Mégantic. Un pays fait de mots, une convergence de trajectoires. « *W kółko opowiadał te samo historie*. *Nie do wytrzymania* », continue Jules. « Il me rappelle ces évangélisateurs de rue qui, à chaque question te bombardent d'une douzaine de citations de la Bible pour te dire qu'ils ont raison ».

« Oui, il est un peu, comment dire, intense », je lui réponds, mais au fond de moi je crois à certaines choses qu'il dit. Au lever du soleil on pourrait être l'une des dernières auberges du monde.

« Honnêtement, je ne sais pas ce que ces gens-là cherchent ici », dit Pierre qui se joint à notre conversation. « Ils ont toutes sortes de théories, complotistes ésotériques politiques*, co tylko chcesz*, mais la Grande-Ourse est ce qu'elle est, il n'y a rien de plus, voilà quoi ».

« Moi, je me demande comment font ceux en haut, dans leurs chambres. Quelqu'un est allé voir ? Sûrement pas elle », Patricia regarde avec dédain la patronne. « Peut-être qu'ils ne se doutent de rien ».

« Moi, en tout cas, je donnerais tout pour être à leur place ! *Co my tu jeszcze robimy* ?! », s'exclame Hélène, pour une fois en polonais. « La cuisine a terminé, les clients ont tous mangé et ne foutent rien, je les mettrais tous dehors. La meilleure façon », chuchote-t-elle, « est de renverser du sel sur la table ».

« *Ale my już jesteśmy zamknięci* », marmonné-je. Pour être sûr que tout le monde comprenne, je répète en français. « Mais nous sommes déjà fermés ! » Les autres hochent la tête. On entend la clochette en bas, mais qui est-ce qui commande encore, quelqu'un doit descendre, ça tombe sur moi, j'y vais et je reviens avec un bol de soupe, quelle idée de prendre la « soupe perpétuelle » à quatre heures du matin, j'en ai vraiment marre, je m'endors debout, je monte les dernières marches et me dirige vers la cinquante-trois en veillant à ce que la soupe ne déborde pas, quand je l'apporte j'imagine toujours que je la renverse sur un client, traverser la salle est un vrai acte de foi, le bouillon vacille dangereusement mais je réussis cette fois-ci, je pose enfin le bol devant la table et je me rends compte qu'elle n'a pas été débarrassée, il y a deux plats à peine touchés, je suis sur le point de les prendre mais l'homme qui y est assis seul m'arrête : « il y a le temps pour tout », dit-il, et moi je souris comme un idiot, sans savoir quoi répondre.

54

Je regarde la salle et me dis que j'ai échoué misérablement. Aucune commande lors de la soirée la plus occupée depuis le début de la saison. J'étais ailleurs. Toujours ailleurs. Je pensais à autre chose. Et là, dos contre le bar, je me rends compte que quelque chose m'a échappé. Mes yeux suivent la ligne des tables qui s'enroulent comme une sorte de coquille d'escargot jusqu'au centre de la salle, là où est censée être la 63. Elle n'y est pas. Je rentre mon identifiant sur l'ordi pour vérifier si mes yeux ne mentent pas.

Toutes les tables s'affichent sur l'écran. Mais au centre de la salle, en dessous du lustre en bois de cerf, il n'y a rien. C'est comme s'il y avait une pièce manquante d'un grand puzzle. Pourtant, tout à l'heure, j'y ai vu deux personnes. Les deux avaient le même visage (c'est déjà arrivé un soir), mais là c'était le mien, celui des deux Gémeaux : l'un qui part, l'autre qui reste. Je ne connais pas d'autres histoires.

L'un de moi reste donc au bar, l'autre avance à travers ce rosaire de tables. Je fais ma petite litanie silencieuse, je passe à côté des clients endormis, chacun dans une position différente et plus ou moins confortable, je passe aussi à côté d'autres, qui restent éveillés, leur regard vide mais fixant toujours le noir derrière la fenêtre, comme s'ils attendaient une révélation. Je marche et, cette fois-ci, il n'y a personne qui m'appelle, il n'y a pas un seul client qui se plaigne ou qui lève sa main pour commander, rien qui pourrait m'empêcher d'avancer, juste les flamettes vacillantes des bougies, le client-pianiste qui joue inlassablement les accords inquiétants d'Erik Satie, l'un des moi qui avance dans la salle, l'autre qui reste au bar.

Et quand j'y arrive enfin, mes yeux s'écarquillent : sur le sol, gravé sur le plancher, figure une spirale de soixante-deux tables qui aboutissent au centre, sur le nom de la Grande-Ourse. Ici, d'une seule ligne continue, est dessiné le même parcours que je viens de faire. Quand je le fais à nouveau, mais sur place, en tournant autour de moi-même, j'ai l'impression que je fais le tour du monde entier. Je tourne encore une fois, d'abord timidement puis avec mes bras déployés, je ne sais pas si les clients ou mes collègues regardent, mais je sais que moi, je les vois, je vois les visages de tous ceux qui sont là et de tous ceux qui manquent, puis quand je ferme les yeux je vois le sanctuaire dont je rêvais chaque nuit, il craquèle mais cette fois-ci il ne s'effondre pas, et le vide, celui qui jusqu'alors avalait le paysage, l'inonde de lumière.

Je retourne au bar, aussi lentement qu'à l'aller. L'autre refait le chemin et me rejoint. Tout me paraît simple, tellement simple que je rigole, je rigole à voix haute, mon rire éclate dans la salle comme un verre qui se brise et je me sens bien, aussi bien que pendant la folie du *palio* à Sienne où, par hasard, en l'espace de trois minutes, j'ai cru entrevoir l'éternité. J'ai l'impression de tout revivre.

Le caillou dans ma chaussure

Je revis notre arrivée à Sienne par un de ces jours de canicule estivale où personne, à part quelques vagabonds ou touristes, ne met le nez dehors. C'était à la mi-août, si je ne me trompe pas, les rues pavées de la ville brûlaient nos pieds comme des morceaux de charbon. Les grandes artères par lesquelles nous passions étaient quasiment vides : pas un chat, seulement le bruit des couverts et des assiettes empilées, puis l'eau coulant des robinets s'échappait paresseusement d'entre les volets mi-ouverts. Le doux repos à l'heure de midi. Un mot circulait d'un café à un autre, d'une table familiale à l'épicerie du coin : *palio.*

J'ai regardé Sam, puis Marie. La sonorité magique de ce mot a fait surgir en moi des images de chevaux, de foules déchaînées et de couleurs des différents emblèmes des quartiers : je me sentais comme un de ces pèlerins qui, seulement à mi-chemin de sa maison, imagine la Mecque, Rome ou Jérusalem avec une telle force qu'il croit y être déjà. Il est vrai que chacun de nous portait, sans la connaître forcément et malgré l'apparente liberté que nous nous étions donnée avant le départ, le poids d'une destination qui grandissait au cours de la marche et qui devenait de plus en plus insupportable, tel un caillou qui s'enfonce lentement dans le pied. Je voulais enlever ma chaussure et la balancer au loin. Je n'en avais pas la force.

La fête se préparait sur la Piazza Centrale : « j'y suis arrivé », me suis-je dit, « ça y est ». Le soleil impitoyable d'août brûlait mon front et je me croyais sur le point de quitter mon corps pour toujours. Puis Sam m'a secoué, me rappelant d'une voix pressée que nous devions nous enregistrer à l'auberge. « Oui, bien sûr », lui ai-je répondu. Marie m'a pris par la main et nous nous sommes dirigés vers le couvent des sœurs où nous avions réservé des places.

Une demi-heure plus tard je me suis affalé sur mon lit sans même enlever mes chaussures.

Tout ce qui a suivi s'est passé comme une série de rêves : j'ai été réveillé par le son des trompettes et, encore plongé dans un demi-sommeil, j'ai levé mes jambes lasses l'une après l'autre pour me rapprocher de la fenêtre. Les articulations de mon corps endolori gémissaient à chaque mouvement. J'ai ouvert les volets. En bas de l'immeuble marchait une foule de gens habillés en bleu et blanc. Quelqu'un m'a aperçu : c'était une fille aux yeux verts comme deux émeraudes qui, en me voyant, m'a jeté un grand bouquet de lavande dont l'odeur s'est répandue tout de suite dans le dortoir. La fille a fait un geste de la main pour que je descende, je crois que j'ai crié quelque chose en retour, mais les trompettes et les tambours ont couvert ma voix. Je suis alors vite retourné réveiller Marie et Sam : « sortons d'ici, pas de temps à perdre ! ».

Tout me revient maintenant comme si c'était le souvenir, ou le rêve de quelqu'un d'autre.

Nous avons laissé nos sacs et nous sommes descendus dans la rue. Sur le chemin, nous nous sommes acheté un petit autocollant avec un poisson sur un fond bleu et blanc carré. « C'est l'un des quartiers », nous a expliqué le vendeur, en ajoutant qu'il s'appelait *Onda.*

La foule nous a menés vers une chapelle richement ornementée ; à l'intérieur attendait déjà un prêtre et, devant lui, un cheval sur lequel on avait mis une couverture blanche et bleue, avec un poisson dessus. *Onda*, ce mot a retenti dans ma tête, « *Onda* », m'ont chuchoté Marie et Sam. Ils étaient tous les deux comme enchantés : par un coup de hasard, nous avons achetés les autocollants du quartier où nous étions logés, sans le savoir. C'était donc notre quartier. Le prêtre a commencé la prière de bénédiction du cheval, tout le monde s'y est joint, moi aussi je me suis mis à remuer les lèvres sans connaître les paroles, j'y participais corps et âme, l'énergie montait, tout le monde transpirait tellement que je manquais d'air, puis le cheval a henni et la foule a applaudi bruyamment. Le prêtre nous a aspergés d'eau bénite et voilà que l'on était déjà dehors, l'air frais entrant dans mes narines. La foule s'est dispersée, mais j'avais l'impression que les gens se dirigeaient tous vers le même endroit. Tandis que j'essayais de revoir la fille aux yeux d'émeraude, Marie m'a pris par la main, elle a aussi attrapé Sam, perdu dans la foule, et nous avons tourné dans une ruelle ombragée. Les draps blancs et bleus pendaient entre les fenêtres des immeubles et nous devions baisser nos têtes pour traverser ces voiles et arriver à la Piazza Centrale, vibrante d'impatience.

Les gens affluaient de tous les côtés. J'avais cette étrange impression de reconnaître certains visages. Des amis d'enfance ? Qui sait. J'y réfléchissais, en observant l'ombre des nuages couvrir tranquillement les toitures d'immeubles de la vieille ville. Piétinant sur place, j'essayais d'être patient. Un pressentiment, cette boule au ventre, me faisait croire que j'avais attendu ce moment toute ma vie, comme si tous les chemins que j'avais pris convergeaient vers ce moment précis, à la mi-août au cœur de Sienne. J'allais enfin enlever la chaussure et sortir ce maudit caillou, cette Rome : je pouvais aussi bien m'arrêter ici. Enfin, quelle différence ? Cela m'a rappelé, encore une fois, ces chercheurs de Terres Promises qui, exténués par le long voyage, décidaient de s'établir à mi-chemin de la destination, en disant qu'ils l'avaient déjà atteinte.

Paf ! Un signal de pistolet et les chevaux sont partis. L'effervescence de la foule rassemblée sur la Piazza Centrale a ainsi atteint son paroxysme, se déversant du côté du silence. J'ai retenu mon souffle. *Onda*, il était où le cheval d'*Onda*, c'est là que j'ai vu le jockey avec sa casquette blanche et bleue, une vraie étoile filante qui tournait autour de nous, un virage puis un autre, encore un tour, ça me donnait le vertige, je me sentais comme une bouteille de champagne qu'on tourne légèrement pour la débouchonner puis « paf ! » :

tout cela ne prend qu'un instant puis, en l'espace de quelques minutes, la vie défile devant nos yeux. Avant que je puisse prendre conscience du début, la course était terminée. La foule s'est figée, ne croyant pas encore à ce qui venait de se passer. Après ce silence a surgi une voix, je me suis retourné, c'était la fille aux yeux d'émeraude qui criait « *Onda !* », puis toutes les personnes autour d'elle ont répété le nom sacré de leur quartier qui a retenti sur la Piazza Centrale. Ils sont allés chercher le jockey pour le porter jusqu'à la cathédrale de Sienne : ils seront les rois de cette ville jusqu'à l'année prochaine, me disais-je, et nous avec eux. Je me suis mis à me frayer un chemin à travers la foule, en tirant Sam et Marie derrière. « *Onda !* », ai-je crié moi aussi. Nous avons rejoint le groupe, le cheval et le jockey nous accompagnaient, la chance était avec eux et Dieu avec nous, les rues du quartier étaient décorées et les dame-jeanne de vin déjà sortis.

Sam s'est servi du vin rouge et a porté un toast, Marie a fait de même, puis moi. Nous nous sommes plongés dans ce fleuve d'alcool qui allait nous porter jusqu'au bout de la nuit. À un moment, Sam m'a crié un truc dans une oreille, puis Marie dans l'autre. À moitié sourd, j'ai éclaté de rire et me suis mis à danser : les habitants du quartier nous ont rejoints pendant que quelqu'un sonnait les cloches comme un fou, je me rappelle mal la suite, il me semble que Sam a grimpé le mur du couvent des bonnes sœurs et qu'il est entré dans le dortoir par la fenêtre pour sortir nos sacs, me revient aussi le doux visage de Marie, emmitouflée dans son sac de couchage et s'endormant au pied d'un lavoir du quartier, je ne suis plus sûr de rien, je sais juste que je me suis réveillé à peu près vers quatre heures du matin, en entendant une voix qui m'appelait. J'ai cru la reconnaître, je me suis alors levé et je suis parti pieds nus, tel un somnambule, en laissant mes chaussures et ce caillou qui s'enfonçait dans mon pied tout au long du voyage.

J'avais confiance, pas de but. Je ne savais plus où j'allais, et cela me rassurait.

56

Je ne sais toujours pas où je vais, je sais juste que tout me revient ce soir, mais que tout est *autre*, je commence même à me parler à moi-même dans ma langue maternelle, je sens pétiller ses mots dans ma bouche et, quand je l'ouvre, ils s'échappent, ces étincelles virevoltant parmi les clients par-dessus le lustre en bois de cerf, je les vois se faufiler entre les chaises et les tables, puis rebondir sur les murs de la salle pour se joindre à d'autres mots, à d'autres histoires et à d'autres langues.

Quelque chose a changé. J'ai l'impression d'être à la fois en moi et en dehors de moi, je parle une autre langue et pourtant la même, enfin, *mówię językiem który mi odpowiada*.

Qui sait, peut-être que tout cela n'est qu'un théâtre d'ombres chinoises et qu'à part mon visage taché des lumières rouges de la salle et à part mes histoires, il n'y a personne.

Le service dure depuis trop longtemps, j'en ai marre je veux juste rentrer chez moi, je sens dans la bouche l'amertume de ce désir qui m'avait fait partir de chez moi, ce désir de devenir différent, *powiedz to,* à chaque départ il y avait quelque chose qui manquait, en vérité rien ne changeait, tous les lieux sont comme une chaîne que l'on porte avec nous, il n'y a rien de plus absurde que de partir chercher dans un ailleurs lointain la forme de son destin, jouer ce théâtre de soi, c'est ainsi que tout a commencé, depuis je traîne derrière moi ces lieux que je n'arrive pas à lier, je pense au marché de fruits à Porto, à la soupe d'agneau mangée sur la terrasse d'un restaurant à Reykjavik, à cet espace d'une nuit à Paris pendant laquelle on s'est connus, aux musiciens de la rue principale de la vieille ville de Toruń, aux paroles d'une inconnue dans un bar de pintxos à Barcelone, au tableau regardé pendant une demi-heure au musée Uffizi à Florence, aux crocus fleurissants au printemps à Den Haag, je pense aussi à cette auberge de pèlerins située dans un couvent de Trastevere, je rêve de tous les lieux manquants et de tous les lieux manqués que je ne peux que rêver, je ne distingue plus les uns des autres, tout me revient, tout est autre, car tous ces lieux-là ne m'appartiennent pas, je ne peux que prononcer leurs noms dans cette salle, étirant le temps entre le début et la fin de cette soirée.

Puis tout se dissipe et je me vois de l'extérieur, comme si j'étais quelqu'un d'autre, mon visage taché de rouge. Ma tête est vide. Plus d'histoires inventées sur le passé, plus de regrets ou d'hésitations. Mais je ne suis pas seul, *powiedz to jeszcze raz*, je ne suis pas seul. Pense aux autres. Je secoue la tête, comme attaqué par une nuée de moustiques. Je retrouve mon corps qui se meut dans l'espace : c'est moi.

Dehors, l'obscurité commence à s'estomper. L'aube d'été embrase l'auberge.

57

Je m'assieds au bar avec mes collègues. On attend le matin ou la fin du monde.

D'habitude peu de gens veulent s'y assoir, je me rappelle toutes les fois où ils préféraient une table bien confortable, une banquette si possible même s'ils n'y en a que deux, ils pensent que ce serait mieux, c'est drôle d'ailleurs, tout le monde veut s'assoir sur nos bancs sans savoir qu'ils viennent d'une église, on ne les a pas volés, ils viennent tout simplement de cette petite église, j'oublie toujours son nom, ils ont donné ces vieux meubles à Jacques, je peux imaginer les fidèles qui y participaient à l'Eucharistie, maintenant on s'assied sur les bancs pour boire et manger, la pomme ne tombe pas si loin du pommier quand on y pense. Au bar, tu as la meilleure vue sur l'ensemble de la salle, une vue presque panoramique, et ce n'est pas tout, car assis au bar, tu n'es pas séparé des autres : quand l'auberge commence à se remplir, il y a toujours quelqu'un qui va se mettre à côté de toi, un parfait inconnu, un client comme les autres, puis tôt ou tard une conversation commencera entre vous, parfois j'ai du mal à croire aux histoires que les gens se racontent, le barman peut entendre toutes sortes de choses, ça peut être un *small talk* ou un long échange sur l'actualité, un véritable tour du monde, le barman sait quand il peut et quand il ne peut pas s'introduire dans une conversation, son rôle, c'est plus que de faire des cocktails, comme le nôtre, c'est plus que de prendre des commandes ou d'apporter des assiettes : notre rôle, entre l'*open* et le *close*, c'est de circuler entre les tables et les voix des clients pour qu'elles ne soient plus des étoiles solitaires, mais des constellations.

« *I co dalej ?* », lance Jules.

« On a le *close* à faire », annonce Patricia, sur quoi Hélène pouffe de rire.

« Mais après? », il s'adresse cette fois-ci à moi, personnellement.

« Tu ferais mieux de me servir une pinte de bière », dit Pierre, mais Jules l'ignore. Il continue à me fixer, comme s'il voulait me dire quelque chose. Je lui réponds, sans me rendre compte que je le fais à voix haute :

« Je ne sais plus. Je ne suis pas parti pour revenir. Je ne suis pas non plus parti pour foutre le camp et habiter ailleurs. Je suis fatigué, vous savez. Je crois que j'ai toujours voulu être ici et là en même temps ».

Les autres se tournent vers moi – ils ont entendu ce que j'ai dit. L'ai-je fait en français ou en polonais? Tout se mélange dans ma tête. Mais c'est mon histoire et il n'y a rien d'autre à raconter, voilà. Je pense au carnet dans ma poche : je le rouvre pour me réfugier dans ces pages gribouillées de recettes et de récits.

*

Car il y a des voies qui mènent au-dessus de nos voies et il y en a d'autres encore qui s'enchevêtrent avec les nôtres, des tout petits sentiers tracés par les biches dans les forêts, des chemins que les bergers prennent pour aller avec les troupeaux d'un pâturage à un autre, des routes militaires pour contrôler des territoires, des grands boulevards, artères des villes, des lignes droites ou circulaires sinuant entre les temples, des parcours intérieurs que l'on porte en nous et qui fleurissent au printemps comme les cerisiers du Japon, des fleuves menant jusqu'à la mer et que l'on n'a qu'à suivre jusqu'à devenir soi-même un chemin pour les autres, jusqu'à arriver à un point où ces fragments épars du monde prennent enfin la forme d'une auberge.

59

Je pose le carnet sur le comptoir. Je continue à entendre ma voix intérieure réciter le passage que je viens de lire, j'entends d'autres voix aussi, celles de mon père et de ma mère, celles des clients et de mes collègues, cette polyphonie retentit dans ma tête et au moment où j'ai l'impression qu'elle va exploser, toutes ces voix reviennent à la mienne qui, si différente pourtant, me parle : oui, ça me parle.

« Qu'est-ce que c'est ? », me demande Jules.

« *Nie bądź idiotą*, c'est son carnet », dit Patricia, égale à elle-même. « N'est-ce pas ? »

J'hésite pendant un moment, puis je hoche la tête. Je me mets à passer entre les tables, les voix des clients s'enchevêtrent dans ma tête avec les voix de mes parents et d'autres que je crois reconnaître, venant d'une époque ou d'une autre de ma vie, j'ai l'impression de tout traverser à nouveau, suis-je mort ou quoi, tout s'entremêle, les passages du carnet se mélangent à mes souvenirs, je me revois à Slovensky Raj, dans un hôtel à Loch Lomond, sur une crête de montagne pendant une tempête, à l'entrecroisement des rues de ma ville estudiantine, en train de chercher une station de métro ou une chapelle qui porte le nom de Saint-Jacques, je revis le *palio* de Sienne, puis je me vois faire des listes de toutes sortes, des listes de commandes, de cadeaux, de souvenirs et de choses à prendre, mais je ne sais plus si c'est moi ou quelqu'un d'autre, un client ou l'un de mes collègues, je sens le poids du carnet dans ma poche et me dis que tout est là, et que tout reste encore à raconter. Une voix me parle tout près de mon oreille, c'est ma mère.

« J'ai mal aux jambes ! », m'écrié-je, enfant, râlant qu'on marchait trop.

« Encore un peu, tu peux aller plus loin », me répond ma mère.

« Mais on va où ? », demandé-je alors. Notre promenade familiale devient un tour du lac, à un moment je ne sais plus si l'on avance ou si l'on revient à la maison. Quand je lève la tête, je suis à l'auberge. Mon grand-père passe par la salle : comme si de rien n'était, il se dirige vers la sortie.

Oui, c'est lui, impossible de me tromper, il est comme lors de ses derniers jours, souriant, son visage plein de lumière, il marche vers la porte de l'auberge, l'ouvre et sort, je ne peux qu'observer sa silhouette à travers la fenêtre, sa silhouette qui, au moment d'embrasser l'aube d'été, s'illumine telle une luciole et s'envole dans l'air, toute petite ; je vois alors d'autres étincelles qui la rejoignent et qui virevoltent pendant un moment sur place, puis s'éloignent, telle une procession marchant à travers la nuit.

Un cortège de lumières

Je repense au moment où nous avons vendu notre bel appartement à Varsovie rien que pour payer nos dettes : j'ai compris alors l'ampleur du changement qui allait s'opérer dans ma vie. Il n'y avait pas grand-chose à déménager quand nous sommes partis vers Kłodzko. Je n'ai jamais été plus loin de chez moi, mais c'est là précisément qu'habitait, dans sa petite ferme, mon grand-père; il était notre dernière bouée de sauvetage. Mon père espérait reprendre l'élevage de huskys dont ne restaient qu'un vieux mâle et une femelle ; ma mère, qui était moins portée sur les affaires, imaginait plutôt avoir des fruits, des légumes et des animaux pour nous rendre le plus autonomes possible. Nous avions vu le grand-père dix ans auparavant et ne nous rendions pas réellement compte qu'il vieillissait. Je me rappelais encore nos balades à vélo, nos sessions de bricolage, nos sorties patins et ski de fond, les lectures de ses livres sur la théologie. Dix ans plus tard, quand nous sommes arrivés, il n'était pas tout à fait *là*. Son corps si, mais pas son esprit. Il nous a vaguement reconnus : j'ai vu qu'il se réjouissait de notre arrivée imprévue, mais déjà pendant notre installation il délirait à longueur de journées. Je me rappelle qu'il était habitué à un standard de vie assez élevé. Ayant passé la moitié de la journée au lit, il descendait l'escalier dans sa robe de chambre et demandait avec son ton hautain : « qu'est-ce qu'on sert ce soir ? ». Il finissait toujours par prendre juste un verre de whiskey avec un jaune d'œuf et du lait. C'était tout ce qu'il « mangeait ». Parfois, il m'appelait dans sa chambre où, allongé sur le lit, son visage pâle mi-effrayé mi-lumineux, il pointait vers la fenêtre, ou plutôt vers quelque chose à l'extérieur de la maison : « as-tu vu toutes ces foules de gens, ils marchent le long du chemin, leurs vêtements brillants comme des étoiles, et ils chantent, les entends-tu ? », me demandait-il alors, sur quoi je regardais à la fenêtre et je disais que oui, je les voyais, je les voyais très bien.

Je me rends compte que j'ai de la difficulté à me rappeler le reste de mon adolescence : les divers projets de mes parents apparaissent comme à travers un brouillard, mais cette fenêtre, je la vois toujours, j'entends la foule chanter. Parmi eux, il y a mon grand-père, brillant comme une étoile.

Et je ne sais pas où l'on va, mais je sais que l'aller et le retour ne sont qu'un seul et unique chemin, tout n'est qu'un cri de l'éternité et il n'y a ni fin ni commencement, je sais que je suis déjà ailleurs mais on y est tous, des perséides filant à travers le ciel d'été, et quelle lumière, quelle lumière.

61

J'ai trop chaud, l'air stagne. On n'a pas ouvert les fenêtres depuis le début de la tempête. Je retrousse mes manches et déboutonne un peu ma chemise. C'est un manège de fou, ce job. À la fin de la soirée, je ne suis même pas capable de dire si j'ai avancé ou non. On dirait que tout se désintègre ici, que le temps n'existe pas et l'espace non plus. Je ne sais pas trop où aller. Surtout après la fermeture de l'auberge. J'aimerais juste revenir chez moi et tout recommencer. Faire le *close*, nettoyer la machine à café, remplir les frigos, passer une éponge sur le comptoir, compter la caisse puis revenir le lendemain, à l'infini. N'est-ce pas ainsi qu'est fait le monde? L'un de nous arrive une heure avant l'ouverture des portes pour faire l'*open*, d'autres s'occupent entretemps des chambres à l'étage, à cinq heures on ouvre et le travail commence, on apporte l'eau et le menu, on prend des commandes, on les envoie à la cuisine, quelqu'un apporte les assiettes, quelqu'un d'autres prépare les cocktails puis les trois autres s'occupent d'accueillir les clients, de les servir… « Arrête, arrête de réfléchir », me dis-je, « Lève-toi, marche, fais quelque chose ».

« *A ty gdzie* ? », me demande Jules d'une voix somnolente.

« Je vais voir ce qui se passe dans la cuisine ».

« *What for* ? », c'est Hélène qui secoue la tête pour faire fuir le sommeil.

« Il veut sûrement aller voir Julia », rigole Pierre. Il m'énerve avec ses blagues.

Je descends à la cuisine. Tout est nettoyé et rangé. Le métal brille comme si les sauces renversées, les taches d'huile et les blancs d'œufs coulants sur le comptoir, bref, comme si tout ce bordel du milieu du service n'était qu'un mauvais rêve. Il n'y a pas un chat ici. Je crie les noms de Julia et d'Anna, mais personne ne me répond. Sont-elles déjà rentrées ? Je crois qu'à aucun moment on n'a parlé de la tempête qui ravageait la forêt. Peut-être qu'elles ne se doutaient de rien. Peut-être que, pour elles, c'était une soirée comme une autre. Qui sait, la fin du monde peut arriver par une soirée ordinaire. Peut-être qu'elle arrive tous les soirs.

Revenant dans la salle à manger, je me rends compte que la porte de l'auberge est ouverte. J'ai entendu le craquement du bois, oui, je me le rappelle maintenant, c'était quand j'ai vu ma grand-mère sortir. D'ailleurs, la moitié de la salle n'est plus là. La patronne a disparu aussi, partie Dieu sait où.

Je monte l'escalier en bois massif pour aller aux toilettes. Chaque marche gémit sous mes pas. Je passe devant le portrait de Jacques, sous lequel figure son vrai nom, à savoir Jakub. Il est dans un des habits

folkloriques polonais, comme s'il allait faire une danse traditionnelle. « C'est drôle », me dis-je, « comme le passé nous suit partout ». Revenu en Europe il y a fort longtemps, Jacques – Jakub – continue à observer chaque personne qui monte aux toilettes, comme s'il voulait dire : « *Jestem tu. Widzę cię* ».

J'ouvre le robinet du lavabo et me rince le visage dans de l'eau glaciale. Ça réveille. Depuis un moment, j'avais l'impression de flâner en somnambule parmi les clients. Je suis allé voir la 54 et la 57, si je ne me trompe pas. Quand je ferme les yeux, je ne vois plus ces tables-là, mais le dessin gravé sur le sol au centre de l'auberge. Tout y est en bon ordre, tout semble avoir du sens. Je ne me vois alors plus balloté dans la salle comme quelque pantin, non, je me vois à la fois rester au bar, attendant que l'autre me rejoigne, et suivre la configuration des tables jusqu'à me retrouver sous le lustre en bois de cerfs. Et je crois que j'arrive, enfin, à quelque chose. Gardant les yeux fermés, je continue à faire ces allers-retours, les visages des clients défilent devant moi, l'auberge est un véritable tourbillon de ma vie, mais je me sens maintenant capable de tout relier, de passer à travers ce qui n'est pas moi et ce qui est moi, comme une aiguille de couture qui passe par le tissu, je crois voir à la fois la broderie qui apparaît dessus et les fils qui la forment en dessous.

Le reste se mélange dans ma tête. Mes souvenirs se mêlent aux histoires racontées par les clients, je ne sais pas s'il est six heures du matin ou six heures du soir, la Grande-Ourse pourrait être le pub dans lequel j'ai travaillé à Londres ou le restaurant de poissons à Reykjavik où j'ai passé un été, c'est un drôle de mélange, les visages des clients semblent être les visages de ceux que j'ai servis il y a plusieurs années, et peut-être que c'est vrai, peut-être que ceux qui viennent à la Grande-Ourse sont en même temps ceux qui n'y sont jamais venus, ça paraît impossible, et pourtant j'y crois : nous sommes tous ici, des souvenirs qui virevoltent dans l'air telles des graines de pissenlit sur lequel a soufflé l'Éternel Enfant jouant dans la forêt.

Je me rince à nouveau le visage et me regarde dans la glace. Est-ce moi ? Je n'arrive pas à sentir mon corps ; les membres bougent, mais ce n'est pas moi qui leur commande. De la même façon, j'ai l'impression que ma voix n'est plus la mienne. Ni mes mots, ni mes pensées. Je sens que je me désagrège, que je tombe en miettes jusqu'à être avalé par la Grande-Ourse. J'éclabousse le miroir en me rinçant le visage. Tout s'embrouille. Puis, je réapparais. Je sors et descends quelques marches. Dans la salle règne le silence. J'y crois à peine. Que c'est étrange : comme si rien de particulier ne s'était passé depuis l'ouverture.

Sur ma peau se pose, comme le plus doux baume, un léger rayon de soleil matinal.

Je m'arrête pour regarder le dehors. Enfin, je le vois.

62

J'ai à nouveau l'impression de sortir de mon corps et de m'observer de là-haut, depuis le plafond, comme si j'étais un petit personnage s'agitant dans un dédale de sentiers infinis, une créature mise en cage, par sa faute et par l'ironie du destin, pour le divertissement du public. Je nous imagine tous comme des pions sur une planche de jeu qui avancent et qui reculent, qui bougent à chaque mouvement de main, à chaque parole, à chaque coup de dés : moi, j'essaie d'avancer mais je ne fais que revenir, j'essaie de partir mais je reste, la Grande-Ourse me joue des tours, elle se joue de moi, je le sens, parfois j'entends une voix, on dirait un souffle qui me traverse, qui nous traverse tous : est-ce mon imagination qui me joue des tours, me suis-je inventé un monde entier comme un miroir dans lequel je peux me regarder et qui, pire encore, me regarde en retour ? On dirait qu'il grandit, qu'il gonfle ce monde-là comme un jouet qui dépasse l'enfant et je ne sais plus quoi faire, je perds le contrôle, « *skoncentruj się* », me répété-je, je n'y arrive pas, prendre la commande, servir, faire payer le client, c'est tellement banal, moi je me voyais en héros, comme dans les épopées du Moyen Âge, je me voyais laisser ma maison et aller vers l'horizon, vers le *Pic des Crépuscules* et plus loin. Le quotidien ne pourrait-il pas, à l'inverse, nous sauver de toutes ces aventures ?

Je me rappelle un soir d'hiver : nous nous sommes assis devant la cheminée et mon grand-père a sorti un vieux livre d'astrologie chinoise. « Tu es un buffle », m'a-t-il dit, et je crois encore entendre sa voix. « Tu peux enchainer des tâches sans te fatiguer, tu es assez têtu pour aller au bout de tout ce que tu entreprends, mais en même temps… tu pars dans tous les sens ».

« *Quo vadis*, *quo vadis* ? », me revient maintenant cette question entendue il y a des années.

Je regagne mon corps, comme toujours. Les clients, mi-réveillés mi-endormis, s'attroupent près des fenêtres pour regarder un autre jour se lever. Je les rejoins. Ce soir, le rythme du quotidien reprendra. Les allers-retours. Accueillir. Servir. Faire payer. Tout ce qu'il y a entre. « *Wszystko, co pomiędzy* », répété-je, puis je sors le carnet et laisse mon doigt suivre les lignes reliant les étoiles de la Grande-Ourse. Au fond, on est bien ici. Maintenant je le comprends : c'est en me rendant autre que je peux être là où je ne suis pas.

Cela me rappelle, Dieu sait pourquoi, l'histoire du maître chinois qui avait bâti sa cabane de sorte qu'elle ressemble au Livre des Mutations. Ainsi, les hexagrammes du Yi-King couvraient ses murs. C'étaient comme des fenêtres, et non des murs. Cet homme-là n'avait jamais voyagé. Il ne quittait jamais sa cabane. Les pèlerins venaient chez lui de loin pour chercher conseil. Lorsqu'ils lui rendaient visite, ils étaient étonnés que sa cabane ne soit constituée que d'une seule pièce. « Où est votre cuisine ? », lui demandaient-ils alors,

« et où sont les toilettes » ? Il haussait seulement les épaules et souriait, comme s'il était gêné, continuant ses tâches. Dans sa cabane, à chaque jour de l'année correspondait un hexagramme dessiné sur les fenêtres à l'aide d'une sorte d'encre noire. Tout y était fenêtre. Il regardait à travers pour voir de quoi allait être fait son quotidien. Il tournait en rond, comme le soleil. Ayant comprimé le temps et l'espace, il pouvait voyager partout sans quitter sa cabane. Il n'essayait pas d'aller loin. Il était déjà dehors, et le dehors – à l'intérieur. L'on dit que c'est là qu'il est né et c'est là qu'il est mort. C'était son petit bout du monde.

Lorsque je lève la tête, je crois voir le lac Mégantic. Le bleu éternel. L'œil de la mer. Je rêve parfois que je prends un canot jusqu'au milieu du lac, plonge dans l'eau et ressors de l'autre côté de l'océan Atlantique, en Europe, de l'autre côté de ma vie pour revoir mon petit village et fumer la cheminée de ma maison.

Il ne reste pas un seul flocon de neige. La terre absorbe lentement le surplus d'eau. Quelques arbres sont tombés, les autres se redressent. Le soleil se lève aussi. J'ai peur : peur de ce qui va suivre, peur de savoir que la Grande-Ourse va fermer, peur de ne plus savoir si je dois aller plus loin ou revenir, en fils prodigue, à la maison. Il doit y avoir une troisième possibilité, je me dis qu'il doit y en avoir une. Je pense à mon père et à ma mère, les souvenirs d'enfance me reviennent comme si je regardais un album photos : ils se fraient un chemin à travers les scènes du service. Je ne sais pas dans quelle mesure ils sont vrais, dans quelle mesure je les invente, mais je sais qu'ils sont là, se réveillant en moi comme ces clients qui se réveillent après avoir rêvé la tempête. « Ça recommence », dis-je, me rendant compte que je répète les mots d'un client.

Mes yeux sont rivés sur le dehors. On dirait que la forêt entière s'est mise en marche. Elle vient vers la Grande-Ourse qui s'ouvre, qui l'accueille. Les arbres s'approchent des fenêtres. La mousse et le lichen avancent, accompagnés de petites araignées, de fourmis et d'autres insectes du sous-bois. Les murs s'estompent. Dans la lumière du matin, je crois voir à travers, et je me sens moi-même traversé.

Je saisis des bribes des voix des clients, puis il se passe quelque chose d'étrange, comme si l'écorce enveloppant les mots craquait et tombait, Pierre Hélène Patricia Jules me parlent, ce n'est plus ma voix mais la leur, et ce n'est pas juste notre jargon de service, mais notre langue et je l'entends, je m'entends dire : « *mów do mnie ».* Je me sens à la fois ici et ailleurs, autre et le même, à l'intérieur et à l'extérieur, et je me dis que c'est bien ainsi, c'est bien. Quand je me retourne, je ne vois pas le décor de l'auberge, pas de bois de cerfs, pas de fourrures et de cartes suspendues sur les murs. Je crois qu'on est tous dehors, qu'on y était tout le temps, les clients et les serveurs, en pleine forêt du Mégantic : il est tôt dans la matinée, le soleil chauffe la terre humide dont s'élève une légère brume semblable à de la poudre d'étoiles. Nous y sommes.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

CARPENTIER, Alejo, *Le partage des eaux* [*Los pasos perdidos*, Cuba, Edición Habana Cuba 1954], trad. René L. F. Durand, Paris, Gallimard, coll. « folio », 1956.

LODGE, David, *Thérapie* [*Therapy*, London, Secker&Warburg, 1995], trad. Suzanne V. Mayoux, Paris, Payot et Rivages, 1996.

MAILLET, Antonine, *Le chemin Saint-Jacques* [Montréal, Leméac, 1996], Paris, Grasset & Fasquelle, 1997.

MCARTHY, Cormac, *La route* [*The Road,* New York, Alfred A. Knopf, 2006], trad. François Hirsch, Paris, Éditions de l'Olivier, 2006.

TOKARCZUK, Olga, *Les pérégrins* [*Bieguni*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2007], trad. Grazyna Erhard, Paris, Noir sur Blanc, 2010.

CORPUS SECONDAIRE

Anonyme, *Récits d'un pèlerin russe*, trad. Jean Laloy, Boudry, Baconnière/Seuil, 1975.

ASENSI, Matilde, *Peregrinatio*, Barcelone, Planeta, 2004.

_____, *Iacobus : une enquête du moine-soldat Galceran de Born* [*Iacobus*, Barcelone, Planeta, 2000], trad. Carole d'Yvoire, Paris, Gallimard, « Folio », 2017.

BUÑUEL, Luis, *La voie lactée*, œuvre cinématographique, France/Italie, 1969.

BUNYAN, John, *Le voyage du pèlerin* [*Pilgrim's Progress,* Londres, Nath. Ponder at the Peacock in the Poultry near Cornhill, 1678], Montélimar, CLC, 1976.

CARPENTIER, Alejo, *Le royaume de ce monde* [*El reino de este mundo* Mexique, E.D.I.A.P.S.A, 1949], trad. René-L. F. Durand, Paris, Gallimard, 1954.

_____, « Le Chemin de Saint Jacques », *Guerre du temps et autres nouvelles* [« El Camino de Santiago », *Guerra del tiempo*, Cuba, Editorial Letras Cubana, 1958], trad. René L. F. Durand, Paris, Gallimard, coll. « La Croix du Sud », 1967.

_____, *Le siècle des lumières* [*El Siglo de las Luces*, Cuba, Editorial Espasa-Calpe, 1962], trad. René L. F. Durand, Paris, Gallimard, 1977.

CHAUCER, Geoffrey, « Canterbury Tales: The General Prologue », dans *The Complete Works of Geoffrey Chaucer* [accessible via « Literature in Context »], Oxford, Clarendon Press, 1900.

CLAUDEL, Paul, *Le livre de Christophe Colomb,* Paris, French & European Pubns, 1932.

_____, *Le soulier de satin*, Paris, Gallimard, [coll. « NRF », 1929], éd. Michel Autrand, « Folio théâtre », 1997.

COELHO, Paulo, *Le pèlerin de Compostelle* [*O diário de um mago*, Paralela, 1987], trad. Françoise Marchand-Sauvagnargues, Paris, J'ai lu, 2021.

DIGULEVILLE, Guillaume de, *Pèlerinage de vie humaine* (1330-1331), édité et présenté par Graham Robert Edwards et Philippe Maupeu Paris, Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 2015.

GARCÍA LORCA, Federico, « Six poèmes galiciens » [*Seis poemas gallegos,* Santiago de Compostela, Editorial Nós, 1935], trad. André Belamich, dans *Poésie, III,* 1926-1936*,* Paris, 1954.

_____, « Saint Jacques », dans *Livre de poèmes,* suivi de *Mon village* [« Santiago », dans *Libro de Poemas*, Madrid, Imprenta Maroto, 1921] trad. André Belamich et Claude Couffon, Paris, Gallimard, coll. « Poésie Gallimard », 1967.

GICQUEL, Bernard, *La légende de Compostelle*, Paris, Tallandier, 2003.

SHAKESPEARE, William, *Tout est bien qui finit bien* [*All's Well that Ends Well,* London, First Folio, 1623], trad. François Victor Hugo, *Œuvres complètes de Shakespeare,* Paris, Pagnerre, 1868, 6, p. 191-322.

MAILLET, Antonine, *On a mangé la dune*, Montréal, Éditions Bauchemin, 1962.

_____, *Pélagie-la-Charrette*, Montréal, Leméac, coll. « Les Cahiers Rouges », 1979.

_____, *Chronique d'une sorcière de vent*, Montréal, Leméac, 1999.

_____, *Le temps me dure*, Montréal, Leméac, 2003.

_____, *Mon testament,* Montréal, Leméac, 2022.

MAURON, Marie, *Cette route étoilée*, Paris, Amiont-Dumont, coll. « Le Livre Contemporain », 1957.

_____, *Vers Saint Jacques de Compostelle*, Paris, Amiot-Dumont, 1957.

MCCARTHY, Cormac, *Méridien de sang* [*Blood Meridian, or the Evening Redness in the West,* New York, Random House, 1985], trad. François Hirsch, Paris, Gallimard, 1988.

_____, *La trilogie des confins* [*Border Trilogy*, NYC, Vintage Books,1992-1998], trad. François Hirsch; Patricia Schaeffer, Paris, Éditions de l'Olivier, 2012.

MACLAINE, Shirley, *The Camino*: *A Journey of the Spirit*, New York, Simon and Schuster, 2000.

LODGE, David, *Un tout petit monde* [*Small World: An Academic Romance*, London, Secker&Warburg, 1984], trad. Yvonne et Maurice Couturier, Paris, Rivages, 2014.

_____, *Jeux de maux* [*How far can you go* ?, London, Secker&Warburg, 1980], trad. Michel Courtois-Fourcy, Paris, Rivages, 1993.

_____, *Nouvelles du paradis* [*Paradise News,* London, Secker&Warburg, 1991], trad. Isabelle Maillet, Paris, Rivages, 1994.

PASOLINI, Pierre Paolo, *I Racconti di Canterbury,* Œuvre cinématographique, Italie, 1972.

TIRSO DE MOLINA, *La romera de Santiago*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1670.

TOKARCZUK, Olga, *Podróż ludzi księgi*, Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 1993.

_____, *Dieu, le temps, les hommes et les anges* [*Prawiek i inne czasy*, Warszawa, W.A.B, 1998], trad. Christophe Glogowski, Paris, Robert Laffont, 2019.

_____, *Anna In w grobowcach świata*, Kraków, Znak, 2006.

WHITE, Kenneth, *La route bleue,* trad. Marie-Claude White, Paris, Le mot et le reste, [1983] 2013.

VERGEZ, Raoul, *La pendule à Salomon*, Paris, Julliard, 1957.

VINCENOT, Henri, *Les étoiles de Compostelle,* Paris*,* Éditions Denoël, 1982.

RUFIN, Jean-Christophe, *Immortelle randonnée. Compostelle malgré moi*, Paris, Éditions Guérin, 2013.

CRITIQUE SUR LE CORPUS

ANTONINE MAILLET

ABOUELAFA, Mohamed, « La quête initiatique comme lieu d'écriture dans *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet et *La prière de l'absent* de Tahar BeJelloun », *Francophonies d'Amérique* 8, 1998, p. 113-118.

BOTTOS, Katia et PAGEAU, Daniel-Henri, *Antonine Maillet conteuse de l'Acadie ou l'encre de l'aède*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BOUDREAU, Raoul, « L'hyperbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », dans *Les langues du roman,* Lise Gauvin (dir.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 73-86.

COUTI, Jacqueline, « L'errance d'exil et le recadrage mémoriel dans *Pélagie-la-Charrette* d'Antonine Maillet et *Chronique des sept misères* de Patrick Chamoiseau », *Romance studies,* 29.2, 2011, p. 93–107.

IONESCU, Mariana, « La quête ex-centrique de l'histoire dans les récits d'Antonine Maillet », *Francophonies d'Amérique*, 19, 2005, p. 177-184.

LANDRY, Elizabeth Butcher, *Antonine Maillet : d'une recherche du paradis perdu à la connaissance de soi*, Thèse de doctorat, University of Louisiana at Lafayette, 2002.

_____, « Le labyrinthe et la transformation dans *Le chemin Saint-Jacques* », *The French Review*, vol. 78, no. 4, 2005, p. 743-751.

LE BLANC, René, « L'oralité du style dans les romans d'Antonine Maillet », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français,* 12, 1986, p. 35–50.

MAROSVARI, Mária. « "Des mots écorchés vifs": Langue et identité dans l'écriture d'Antonine Maillet », *Verbum,* 9.2, 2007, p. 217-229.

PARDIÑAS, Blanc Navarro « La mémoire des mots : le chemin mythique de Compostelle revisité par Antonine Maillet », *Revue EXPRESSIONS,* 2016.

ALEJO CARPENTIER

BERCHENKO, Pablo, « La fonction narrative de l'hôtel, des auberges et d'autres lieux d'étapes dans *Los Pasos Perdidos* d'Alejo Carpentier », *Cahiers d'études romanes. Revue du CAER*, 2007, 17, p. 219-228.

BIRKENMAIER, Anke, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2006.

BROKAW, Galen, « Oswald Spengler's *The Decline of the West* and Alejo Carpentier's *Los pasos perdidos* », *Confluencia*, 15.2, 2000, p. 100–110.

COLLARD, Patrick, « La máscara, el traje y lo teatral en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier », *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas II,* Frankfurt, Vervuert*,* 1989, p. 507-551.

DE MAESENEER, Rita, « El juego de la repetición en "El Camino de Santiago" de Alejo Carpentier », dans *América. Cahiers du CRICCAL*, 1997, 18.1, p. 145-158.

_____, *El festín de Alejo Carpentier : una lectura culinario-intertextual*, Génève, Librairie Droz, coll. « Romanica Gandensia », 31, 2003.

DOMÍNGUEZ-GARCÍA, Javier, « La distopía de un mundo al revés en "El camino de Santiago" de Alejo Carpentier », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2007.

ECHEVARRÍA, Roberto González, *Alejo Carpentier, el peregrino en su patria*, Madrid, Gredos, 2004.

FERRERO, Sergio Rosa, « La escritura musical como pecado: *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier », thèse de master, Universidad de la Rioja, 2020.

HIDALGO, Jorge, « Utopía y frustración en" El Camino de Santiago" de Alejo Carpentier », dans Kg. Toronto (CAN), 1977, p. 386-390.

JIMÉNEZ, David Barreiro, « *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier – "La selva y la búsqueda de la felicidad", *Crisol*, 4, 2019, p. 1-15.

LOPE, Hans-Joachim, « El camino de Santiago: Observaciones sobre el mito del Plus Ultra en un cuento de Alejo Carpentier », *Anuario de estudios filológicos*, 11, 1988, p. 217-229.

MAGNARELLI, Sharon, « "El Camino de Santiago" de Alejo Carpentier y la picaresca », *Revista Iberoamericana*, 86, 1974, p. 65-86.

MIRALLES, Carlos, « La nostalgia de los orígenes y sus modelos míticos. Sobre *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. *Estudios sobre el Humanismo Clásico. Cuadernos de la Fundación Pastor*, 22, 1977, p. 77-98.

MLČOCH, Jan, *La estructura musical en "Los pasos perdidos*" de Alejo Carpentier, éd. Teresa Jaromin, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, « Biblioteka Iberomańska », 2017, p. 108-120.

PELEGRÍN, Benito, *Alejo Carpentier. Écrire, décrire l'Amérique*, Paris, Ellipses, 2003.

ROJO, Antonio Benítez, « "El camino de Santiago" de Alejo Carpentier y el "Canon Perpetuus" de Juan Sebastián Bach: Paralelismo estructural », *Revista Iberoamericana*, 49.123, 1983, p. 293-322.

SANTANDER, Carlos T., « Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier », Atenea (Chile: Universidad de Concepción) a. XLII, t. CLIX, n. 400 (juillet-septembre 1965) p. 99-126.

TAYLOR, Karen, « La creación musical en *Los pasos perdidos* », *Nueva revista de filología hispánica*, 26.1, 1977, p. 141-153.

VARELA, Fernando, « Vegetal Life and the Baroque in Alejo Carpentier's *The Lost Steps* », *ISLE:Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 28.3, 2021, p. 917-931.

DAVID LODGE

CROWE, Marian, « Catholicism and Metaphor: the Catholic Fiction of David Lodge », *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture*, 15.3, 2012, p. 130-160.

CLAVARON, Yves, « Postmodernisme et réécritures dans *Small World* de D. Lodge », *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 437-445.

GANTEAU, Jean-Michel, *David Lodge : le choix de l'éloquence*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2001.

LENOSKI, Daniel S., « The Catholic Carnival: The Novels of David Lodge », *Ultimate reality and meaning*, 28.4, 2005, p. 315-329.

PERKIN, J. Russell, *David Lodge and the tradition of the modern novel*, Montréal, McGill Queen's Press, 2014.

_____, « The Pilgrimages of David Lodge », *Christianity & Literature*, 57.3, 2008, p. 419-442.

PIMPERL, Judith Terezija, *David Lodge as a Catholic novelist*, thèse de master, Universitat Wiën, 2008.

RAMONA-MIHAELA, Sava, *Quest and Conquest in the Fiction of David Lodge*, these de doctorat, Universität Würzburg, 2006.

YULIIA, Terentieva. « Pilgrimage and Tourism: The Role and Functions of Travelling in Selected Fiction of David Lodge », *Pro&Contra*, 4.1, 2020, p. 73-88.

QUILLOT, Roland, *David Lodge : modernité et désacralisation*, Dijon, Éditions universitaire de Dijon, 2014.

OLGA TOKARCZUK

BURSZTA, Wojciech Józef, « Nomadyzm Olgi Tokarczuk », *Czas Kultury*, 3, 2019, p. 116-120.

BRENSKOTT, Krzysztof, « Granica, która oddziela od światła-Jaki jest obraz czasu (ów) w twórczości Olgi Tokarczuk i skąd pochodzi », *Amor Fati*, 1.9, 2019, p. 47-74.

CYMANOW-SOSIN, Klaudia, « *Podróż ludzi księgi* Olgi Tokarczuk jako artystyczne motto debiutantki », *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis*. *Studia* Historicolitteraria, 7, Folia 44, 2007, p. 172-185.

DRAGUŁA, Andrzej, « Ognozja, czyli Olgi Tokarczuk teologia sekularna », Filologia polska, 9, 2023, p. 81-93.

HOFFMAN, Krzysztof, « Always Towards, Not From-to. Experiment, Travel, and Deconstruction in *Flights* by Olga Tokarczuk », trad. Dorota MacKenzie, *Czas Kultury*, 3, 2019, p. 113-120.

IWASIÓW, Slawomir, « "Celem mojej pielgrzymki jest zawsze inny pielgrzym" Podróż w prozie Olgi Tokarczuk [*A journey in the prose of Olga Tokarczuk]* », *Fraza*, 3, 2013, p. 169-190.

LARENTA, Anna, « Labirynt jako przestrzeń mityczna w *Biegunach Olgi* Tokarczuk », *Białostockie Studia Literaturoznawcze*, 5, 2014, p. 341-356.

MACIOŁEK, Marcin, « O biegunie–językoznawczo (rozważania w kontekście tytułu powieści Olgi Tokarczuk *Bieguni*) », *Postscriptum Polonistyczne*, 25. 1, 2020, p. 69-88.

MIKOŁEJKO, Zbigniew, « Na duchowych rozdrożach… „Nie-dualistyczne" podejście do zagadnień duchowych w prozie Olgi Tokarczuk », *Slavia Meridionalis* 20, 2020, Article no. 2383.

NĘCKA, Agnieszka, « Podróżując w głąb człowieczego wnętrza. Na marginesie twórczości Olgi Tokarczuk », *Postscriptum Polonistyczne*, 25.1, 2020, p. 23-33.

PIETRYGA, Marcelina Magdalena, « Tłumacz jako autor na podstawie wybranych fragmentów, powieści Olgi Tokarczuk "Bieguni" », *Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu* 15, 2020, p. 285-303.

ROJCEWICZ, Stephen, « Olga Tokarczuk: The Right Time and Place », *Delos: A Journal of Translation and World Literature*, 35.1, 2020, p. 101-115.

SŁAWKOWA, Ewa, « *Bieguni* Olgi Tokarczuk: artystyczny obraz domu i świata », *Tekst-akt mowy gatunek wypowiedzi, pod red. Urszuli Sokólskiej*. Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2013, p. 23-31.

WYCIŚLIK, Karolina, « Melancholia jako doświadczenie straty. Literaturoznawcze stadium przypadku Filipa Verheyena z *Biegunów* Olgi Tokarczuk », *The Polish Journal of the Arts and Culture. New Series* 10, 2, 2019, p. 153-169.

CORMAC MCCARTHY

COOPER, Lydia R., « Cormac McCarthy's *The Road* as Apocalyptic Grail Narrative », *Studies in the Novel*, 43.2, 2011, p. 218-236.

_____, *Cormac McCarthy: A Complexity Theory of Literature*, Manchester, Manchester University Press, 2021.

GODFREY, Laura Gruber, « "The World He'd Lost": Geography and "Green" Memory in Cormac McCarthy's *The Road* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 52.2, 2011, p. 163-175.

HOLLOWAY, David; « “Mapping McCarthy in the Age of Neoconservatism, or the Politics of Affect in The Road” », The Cormac McCarthy Journal, vol. 17, no. 1, 2019, p. 4–26.

JOHNS-PUTRA, Adeline, « “My job is to take care of you”: Climate Change, Humanity, and Cormac McCarthy’s *The Road* », *Modern Fiction Studies*, 62.3, 2016, p. 519-540.

JUGE, Carole, « The Road to the Sun They Cannot See: Plato's Allegory of the Cave, Oblivion, and Guidance in Cormac McCarthy's *The Road* », *The Cormac McCarthy Journal*, 7.1, 2009, p. 16-30.

KEARNEY, Kevin, « Cormac McCarthy's *The Road* and the Frontier of the Human », *Lit: Literature Interpretation Theory*, 23.2, 2012, p. 160-178.

KUNSA, Ashley, « “Maps of the World in Its Becoming”: Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy's *The Road* », *Journal of Modern Literature*, 33.1, 2009, p. 57-74.

NOBLE, Alan, « The Absurdity of Hope in Cormac McCarthy’s *The Road* », *South Atlantic Review*, 76.3, 2011, p. 93–109

O’CONNOR, Patrick, Cormac McCarthy, *Philosophy and the Physics of the Damned*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2022.

PUDNEY, Eric, « Christianity and Cormac McCarthy's *The Road* », *English Studies*, 96.3, 2015, p. 293-309.

SCHILL, Brian James (dir.) *Cormac McCarthy’s Neoliberalism: A Breakdown in Mercantile Ethics*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 2025.

SKRIMSHIRE, Stefan, « “There is no God and we are his prophets”: Deconstructing Redemption in Cormac McCarthy’s *The Road* », *Journal for Cultural Research*, 15.1, 2011, p. 1-14.

SØFTING, Inger-Anne, « Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy's *The Road* », *English Studies*, 94.6, 2013, p. 704-713.

SNYDER, Phillip A., « Hospitality in Cormac McCarthy's *The Road* », *The Cormac McCarthy Journal*, 6, 2008, p. 69-86.

STARK, Hannah, « “All these things he saw and did not see”: Witnessing the End of the World in Cormac McCarthy's *The Road* », *Critical Survey*, 25.2, 2013, p. 71-84.

WEISS, Daniel, « Cormac McCarthy, Violence, and Borders: The Map as Code for What Is Not Contained », *The Cormac McCarthy Journal*, 8.1, 2010, p. 73-89.

WIELENBERG, Erik J., « God, Morality, and Meaning in Cormac McCarthy's *The Road* », *The Cormac McCarthy Journal*, 8.1, 2010, p. 1-19.

WIERSCHEM, Markus, *Cormac McCarthy: An American Apocalypse*, East Lansing, Michigan State University Press, 2024.

WOODSON, Linda, « Mapping *The Road* in Post-Postmodernism », *The Cormac McCarthy Journal*, 6, 2008, p. 87.

VANDERHEIDE, John, « Sighting Leviathan: Ritualism, Daemonism and the Book of Job in McCarthy's Latest Works », *The Cormac McCarthy Journal*, 6, 2008, p. 107-120.

OUVRAGES DE REFERENCE

ÉTUDES LITTÉRAIRES

ANDRÈS, Christian (dir.), *Le roman picaresque espagnol du Siècle d'Or : Aspects littéraires, historiques, linguistiques et interdisciplinaires*, Amiens, Université de Picardie, Indigo&Côté-femmes, 2006.

AUERBACH, Erich, *Mimesis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [*Mimesis. Dargestellete Wirklichkeit in der abendlandlichen Literatur*, Bern, 1946], trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, « Idées », 1968.

ALISON, Jane, *Meander, Spiral, Explode: Design and Pattern in Narratives*, New York, Catapult, 2019.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

_____, *L'eau et les rêves*, Paris, Le livre de poche, coll. « biblio essais », 1993 [1942].

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Tel », [1975] 1978.

_____, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BANCAUD, Florence , « Le Bildungsroman allemand : synthèse et élargissement du roman de formation ? », Pierre Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation*, Paris, Kimé, 2007.

BARTHES, Roland (dir.), *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.

BÉGUIN, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1964.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle. Livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989.

_____, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*], trad. Frédéric Joly, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite collection Payot », [1935] 2013.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1959.

_____, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien, t. I : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.

CLICHE, Anne Élaine, *Le désir du roman : Hubert Aquin, Réjean Ducharme*, Montréal, XYZ, 1992.

CURTIUS, Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. M. Bréjoux, Paris, Presses Universitaire de France, [1948] 1956.

DAUNAIS, Isabelle, *La vie au long cours. Essais sur le temps du roman*, Montréal, Boréal, 2021.

DEBORD, Guy, « Théorie de la Dérive », *Les lèvres nues*, 9, novembre 1956 ; repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », [1958], 2006.

DOIRON, Normand, *L'art de voyager : le déplacement à l'époque classique*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 1995.

_____, *Errance et méthode : interpréter le déplacement d'Ulysse à Socrate*, Québec, Presses de l'Université de Laval, 2011.

FRYE, Northrop, *Le Grand Code* [*The Great Code: The Bible and Literature*. New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982], préf. Tzvetan Todorov, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1984.

GENETTE, Gérard, *Figures*, III, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

_____, *Palimpseste, ou la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GERVAIS, Bertrand, *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, tome II, Montréal, Le Quartanier, coll. « Logiques de l'imaginaire », 2008.

HENTSCH, Thierry, *Raconter et mourir. Aux sources de l'imaginaire occidental*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002.

_____, *Le temps aboli : l'Occident et ses grands récits*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005.

HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, « Le roman grec antique : apprentissage, formation, initiation », dans *Roman de formation, roman d'éducation*, Pierre Chardin (dir.), Paris, Kimé, 2007.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 2003.

LE HUENEN, Ronald , « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », dans *Études littéraires*, 20.1, 1987, p. 45-61.

LODGE, David, *L'art de la fiction* [Londres, Secker&Warburg, 1992], trad. Michel et Nadia Fuchs, Payot Rivages, 1996.

LUKÁCS, György, *Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye Paris, Gallimard, [1916] 1989.

OUELLET, Pierre, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, Trait d'union, 2003.

POULET, Georges, *Le métamorphoses du cercle*, Paris, [Flammarion, 1979], Pocket, « Agora », 2016,

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, « Poétique », [1965] 1970.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, t. I-III, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 1984, 1985.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

ROBIN, Régine, *Le deuil de l'origine : une langue en trop, une langue en moins*, Paris, Kimé, 2003.

SPITZER, Leo, *Études de style* [*Stilstudien*, Munich, 1928], trad. Jean-Jacques Briu, Paris, Gallimard, repris dans « Tel », [1970] 1991.

TOKARCZUK, Olga, *Czuły narrator* [*Le tendre narrateur*], Warszawa, Wydawnictwo Literackie, 2020.

ÉTUDES PELERINES

ALCANTARA, Christophe, « Représentation des chemins de Saint-Jacques par les marcheurs-pèlerins : l'expression d'une mythologie ? *», Communication langages*, 2018, 1, p. 27-42.

ATIENZA, Juan G., *Leyendas del Camino de Santiago,* Madrid, Edaf, 1998.

BAECQUE, Antoine de, *Les voix de Compostelle,* Paris, Omnibus, 2015.

BÉDIER Joseph, *Légendes épiques. Recherche sur la formation des chansons de geste,* t. III, Paris, Honoré Champion, 1908.

BRIONES, Pablo Arribas, *Coquins, gueux, catins… sur le Chemin de Saint-Jacques* [*Pícaros y la pícaresca en el Camino de Santiago,* Burgos, Librería Berceo, 1993], trad. Henrique Sopena, Paris, Cairn, 2009.

BROUILLETTE, André, *The Pilgrim Paradigm: Faith in Motion*, New York/Mahwah (NJ), Paulist Press, 2022.

CAROUX, Jacques et RAJOTTE, Pierre, « Sur la route de Saint-Jacques », *Esprit*, 2010, 2, p. 134-150.

CHALLENGER, Douglas, « Walking Together: The Camino as a Post-secular Sanctuary », *Peace Journeys,* Ian McIntosh (dir.), Newcastle Upon Tyne, Cambridge University Scholars Press, 2019.

CHARPENTIER, Louis, *Les Jacques et le mystère de Compostelle*, Paris, Robert Laffont, 1971.

COLEMAN, Simon, *The Powers of Pilgrimage*: *Religion in a World of Movement*, New York, New York University Press, 2022.

COULON, Damien et GADRAT-OUERFELLI, Christine (dir.), *Le voyage au Moyen Âge : description du monde et quête individuelle*, Aix en Provence, Presses universitaires de Provence, 2018.

DYAS, Dee, *Pilgrims were they all?: aspects of pilgrimage and their influence on Old and Middle English literature*, thèse de doctorat, University of Nottingham, 1998.

DUPRONT, Alphonse (dir.), *La quête du sacré : Saint-Jacques de Compostelle*, Turnhout, Brepols, 1985.

_____, *Du sacré : croisades et pèlerinages. Images et langages*, Paris, Gallimard, 1987.

EADE, John et SALLNOW, Michael J. (dir.), *Contesting the Sacred: the Anthropology of Christian Pilgrimage,* Champaign, University of Illinois Press, 1991.

EDWARDS, Philip, *Pilgrimage and Literary Tradition,* New York, Cambridge University Press, 2005.

FREY, Nancy Louise, *Pilgrim Stories: On and Off the Road to Santiago*, Oakland, University of California Press, 1998.

GALENT-FASSEUR, Valérie, *L'épopée des pèlerins : motifs eschatologiques et mutations de la chanson de geste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

GODDARD King, Georgiana, *The Way of Saint James,* New York/London, G.P. Putnam's Sons, 1920.

GREENIA, George D., « What is Pilgrimage? », *International Journal of Religious Tourism and Pilgrimage*, vol. 6, 2, Art. 3, 2018.

GURGAND, Jean-Noël et BARRET, Pierre, *Priez pour nous à Compostelle*, Paris*,* Hachette, 1978.

HESP, Annie, « Creating Community: Diary Writing in First-person Narratives from the Camino de Santiago », *Studies in Travel Writing*, 17, 2013, p. 78-94.

LACARRA, José Maria (en collaboration avec L. Vazquez de Parga et J. Uria), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Medievales, 1948 et 1949.

LALIBERTÉ, Éric, *L'énonciation pèlerine du sujet de Compostelle. Du chemin-objet au chemin de parole*, thèse de doctorat, Université Laval, 2024.

O'NEILL, Michel et LALIBERTÉ, Éric (dir.), *Pèlerinage, marche pèlerine et marche de longue durée au* Québec, Presses Universitaires de Laval, 2021.

PÉRICARD-MÉA, Denise et MOLLARET, Louis, *Dictionnaire de saint Jacques et de Compostelle,* Éditions Jean Paul Gisserot, coll. « Les dictionnaires Gisserot », 2012.

_____, *Contes et légendes des chemins de Compostelle,* Tours, Éditions Sutton, 2017.

PÉRICARD-MÉA, Denise, « Saint Jacques intercesseur des morts ? », *À réveiller les morts*, D. Alexandre-Bidon et C. Treffort (dir.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon,1993.

_____, *Compostelle et cultes de saint Jacques au Moyen Âge,* Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Nœud gordien », 2000.

_____, *Récits de pèlerins de Compostelle*, Cahors, La Louve, 2011.

_____, *Le Matamore. Mythe, images et réalités* (*Quand saint Jacques est enrôlé pour la guerre)*, Cahors, La Louve, 2011.

RAJOTTE, Pierre, « "Héroïté" et mise en récit de l'expérience pèlerine à Compostelle », *Téoros. Revue de recherche en tourisme* 37. 1, 2018.

ROSZAK, Piotr, « Sacred and Space in Post-Secular Pilgrimage: The Camino de Santiago and Relational Model of the Sacred », *International Journal of Religious Tourism and Pilgrimage*, vol. 7, 5, Art. 5, 2019.

RUCQUOI, Adeline, *Mille fois à Compostelle : pèlerins du Moyen Âge*, Paris, Les Belles lettres, 2014.

RUCQUOI, Adeline ; MICHAUD-FRÉJAVILLE, Françoise ; PICONE, Philippe (dir.), *Le voyage à Compostelle. Du Xe au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2018.

TIFFANY, Grace, « Shakespeare and Santiago de Compostela », *Renascence,* 54.2, 2002, p. 87-107.

TURNER, Edith et Victor, *Image and Pilgrimage in Christian Culture*, New York, Columbia University Press, 1978.

ZAPPONI, Elena, *Marcher vers Compostelle : ethnographie d'une pratique pèlerine,* Paris, Harmattan, coll. « Religions en questions », 2011.

_____, « Le pèlerinage vers Saint-Jacques-de-Compostelle », *Archives de sciences sociales des religion*s, 149, 2019, p. 73-87.

ZUMTHOR, Paul, *La mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993.

WYRZYKOWSKI, Mikołaj, « Dziedzictwo powieści łotrzykowskiej u Alejo Carpentiera: między pielgrzymką a włóczęgą », *Camino Polaco*, t. 7, Toruń, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika (UMK), 2025.

_____, « Saint Jacques et *Le Soulier de Satin* », dans *Interroger les chemins de Compostelle au XXIe siècle,* Christophe Alcantara et Adeline Rucqoi (dir.), Paris, Presses des Mines, 2024, p. 121-135.

_____, « Feasts and Labyrinths, or the Games of David Lodge », *Pilgrimage in the Twenty First Century: A Kaleidoscopic Inquiry,* Ian S. McIntosh, Dane Munro, Alison T. Smith and Susan Dunn-Hensley (dir.), Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2024, p. 281-306.

_____, « Saint Jacques aux Amériques, ou Compostelle déterritorialisée », *Ad Limina*, XIV, 2023.

ESPACE ET NOMADISME

ATTALI, Jacques, *L'homme nomade*, Paris, Fayard, 2003.

_____, *Chemins de sagesse : traité du labyrinthe*, Paris, Fayard, 1996.

AMAR, Georges, *Homo mobilis. Le nouvel âge de la mobilité*, Paris, Éditions FYP, 2010.

AUGÉ, Marc, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BERQUE, Augustin, *Écoumène*. *Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

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

_____, « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux », dans Bouvet, Rachel, Carpentier, André, Chartrier, Daniel (dir.), *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 35-50.

_____, *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2018.

BRAIDOTTI, Rosi, « Writing as a Nomadic Subject », *Comparative Critical Studies* 11.2–3, 2014, p. 163-184.

_____, *The Posthuman,* Cambridge, Polite Press, 2013.

BRUDER, Jessica, *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*, New York, W.W Norton&Company's, 2017.

BOUVIER, Nicolas, *L'usage du monde : récit,* Paris, Libraire Droz, 1999.

BUTOR, Michel, « L'espace du roman », *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 48-58.

CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *l'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1,* Paris, Éditions de Minuit, 1972.

_____, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2,* Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969.

FOUCAULT, Michel*, Dits et écrits,* t. IV, « *Des espaces autres (*conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967*) », Architecture, Mouvement, Continuité,* no. 5, 1984, p. 46-49.

HEIDEGGER, Martin, « Bâtir habiter penser », dans *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, p. 170-193.

MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde, 2006.

MIRON, Isabelle (dir.), *L'état nomade,* Montréal*,* L'instant même, coll. « Exploratoire », 2020.

RADKOWSKI, Georges-Hubert de, *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

REQUEMORA, Sylvie, « L'espace dans la littérature de voyage », *Études littéraires*, 2002, 34.1, 2, p. 249-276.

TUAN, Yi-Fu, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, trad. Céline Perez, Paris, InFolio, 1977.

WHITE, Kenneth, *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994.

_____, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

LATOUR, Bruno, *Face à Gaïa : huit conférences sur le nouveau régime climatique,* Paris, La Découverte, 2015.

LAZZAROTTI, Olivier, *Habiter, la condition géographique*, Paris, Belin, 2006.

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

RITUEL, JEU, SACRÉ

AXELOS, Kostas, *Le jeu du monde*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958.

_____, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, « Idées », 1988.

CAMPBELL, Joseph, *Le héros aux mille et un visages* [*The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Pantheon Books, 1949], trad. H. Crès, Paris, Robert Laffont, 1978.

ECO, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe : études historiques sur le signe et l'interprétation*, trad. Hélène Sauvage, Paris, Grasset, 2010.

ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », [1949], 2025.

GOODY, Jack, *La raison graphique : domestication de la pensée sauvage*, traduit et présenté par Jean Bazin et Alban Benza, Paris, Minuit, 1978.

HAN, Byung-Chul, *La disparition des rituels : pour une topologie du temps présent*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Actes Sud, 2025.

HARTOG, François, *Chronos*. *L'Occident aux prises avec le Temps*, Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », [2020] 2024.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, [1951], 1988.

INGOLD, Tim *Une brève histoire des lignes* [*Lines: a brief history*, London, Routledge, 2016], trad. Sophie Renaut, Zones Sensibles, 2011.

_____, *Le passé à venir. Repenser l'idée de génération* [*The Rise and Fall of Generation Now*, Cambridge, Polity Press, 2023], trad. Cyril Le Roy, Paris, Seuil, 2025.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, « Magie et religion », Paris, Plon, 1958.

MALETTE, Michel, *Axelos et le jeu du monde : le destin planétaire en question*, Montréal, Nota Bene, 2014.

OTTO, Rudolf, *Le sacré*, trad. André Jundt, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », [1917], 2015.

SANTARCANGELI, Paolo, *Le livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, trad. Monique Lacau, Paris, Gallimard, « NRF », [1967] 1974.

SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire », *Romantisme*, 3, 2009, p. 25-35.

STEPHENSON, Barry, *Ritual: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2015.

TURNER, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, Cornell University Press, 1969.

_____, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

_____, « Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An essay in Comparative Symbology », *Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies*, 60(3), 1974.

WHITE-LE GOFF, Myriam (dir.), *Merveilleux et spiritualité*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014.

WINNICOTT, D.W., *Jeu et réalité : espace potentiel*, trad. Claude Monod et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, [1971] 1975.

WUNENBERGER, Jean-Jacques, *La fête, le jeu et le sacré*, Paris, Jean-Pierre Delarge éditeur, « encyclopédie universitaire », 1977.

RELIGION ET SPIRITUALITÉ

La Bible, traduction de Louis Segond.

MACINTYRE, Alasdair, *After Virtue. A Study in Moral Theory,* Notre Dame (IN), University of Notre Dame Press, 1981.

BALTHASAR, Hans Urs von, *Chwała: Estetyka teologiczna. Metafizyka* [*La Gloire et la Croix : Le domaine de la métaphysique*, I-III, trad. Robert Givord, Henri Engelmann, Aubier, 1982], t. I : *Starożytność,* trad. Leszek Łysień, Kraków, WAM, 2010.

_____, *La Gloire et la Croix, esthétique théologique* [*Herrlichkeit, eine theologische Æsthetik*] t. 1, *Apparition* [*Schau der Gestalt*, Einsiedeln, 1961], Aubier, 1965.

_____, *Le soulier de satin de Paul Claudel*, trad. Genia Català, présenté par Dominique Millet Gérard, Genève, Ad solem, 2002.

BAUMAN, Zygmunt « Ponowoczesne wzory osobowe », *Studia socjologiczne*, 2.129, 1993, p. 7-31.

_____, *La vie liquide*, trad. Christophe Rosson, Rodez, Rouergue/Chambon, 2006.

BIELIK-ROBSON, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków, Universitas, 2000.

_____, *„Na pustyni": kryptoteologie późnej nowoczesności*, Kraków, Universitas, 2008.

CERTEAU, Michel de, *La fable mystique. XVIe et XVIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1982.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DREYFUS, Huber et KELLY, Sean, *All Things Shining: Reading the Western Classics to Find Meaning in a Secular Age*, New York, Free Press, 2001.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, trad. Étienne Sacre, Pierre Fruchon, Jean Grondin, Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1976.

GREELEY, Andrew, *The Catholic Imagination*, Berkley, University of California Press, 2000.

HERVIEU-LÉGER, Danièle, *Le pèlerin et le converti. La religion en mouvement*, Paris, Flammarion, 1999.

JUNG, Carl Gustav, *Synchronicité et paraclesica*, trad. Claude et Christine Maillard, Paris, Albin Michel, 1988.

KIERKEGAARD, *Crainte et tremblement*, Paris, Payot et Rivages, [1843] 2000.

LECLERCQ, Jean, *Aux sources de la spiritualité occidentale : étapes et constantes*, Paris, Cerf, 1964.

LEMIEUX, Raymond, « Bricolage et itinéraires de sens », *Religiologiques*, 26, 2003, p. 11-34.

LEVINAS, Emmanuel, *Dieu, la Mort, le Temps*, éd. Jacques Rolland, Paris, Grasset, « Figures », 1993.

MARION, Jean-Luc, *Dieu sans l'être*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, « Tel », [1945] 2008.

_____, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1988.

MICHEL, Alain, *Théologiens et mystiques du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

NÉHER, André, *Prophètes et prophéties. L'essence du prophétisme*, Paris, Payot, 1995.

NIETZSCHE, Fréderic, *Le gai savoir* [*Die fröhliche Wissenschaft*, 1882], trad. Patrick Wotling, Paris, GF Flammarion, [1998], 2007.

_____, *La naissance de la tragédie* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Royaume de Saxe, Fritzsch, 1872], trad. Céline Denat, Paris, Flammarion, 2015.

ROBERT, Odile, *L'Église pèlerine : histoire de la spiritualité chrétienne*, Toulouse, Éditions du Carmel, 2021.

SLOTERDIJK, Peter, *Après nous le déluge*, Paris, Payot&Rivages, 2016.

SPINOZA, Baruch, *L'Éthique,* trad. Armand Guérinot, Paris, Ivrea, 1993.

TARNOWSKI, Karol, *Usłyszeć niewidzialne*, Kraków, Instytut myśli Józefa Tischnera, 2005.

_____, *Pragnienie metafizyczne*, Kraków, Znak, 2017.

TAYLOR, Charles, *L'âge séculier* [*A Secular Age*, Cambridge, Harvard University Press, 2007], trad. Patrick Savidan, Montréal, Boréal, 2019.

WEBER, Max, *The Sociology of Religion*, Boston, Beacon, [1922] 1991.