

The background of the cover is a photograph of a coastal scene. In the foreground, a large, rectangular block of dark, moss-covered rock stands vertically on a sandy beach. The top surface of the rock is flat and covered in a thick layer of bright green moss. The sides of the rock are dark and textured. In the background, the ocean stretches to the horizon under a pale sky. The water is a light blue-grey color, and there are some small, dark rocks or shells scattered on the sand. The overall mood is serene and natural.

# La Poésie du lieu

---

*Segalen*

---

*Thoreau*

---

*Guillevic*

---

*Ponge*

---

STEVEN WINSPUR

# La Poésie du lieu

---

# Chiasma 20

---

General Editor

Michael Bishop

Editorial Committee

Adelaide Russo, Michael Sheringham,  
Steven Winspur, Sonya Stephens,  
Michael Brophy, Anja Pearre



Amsterdam - New York, NY 2006

# La Poésie du lieu

---

*Segalen, Thoreau, Guillevic, Ponge*

Steven Winspur

Photograph: Hirochika Komai, "Perros Guirec en Bretagne, 2002"

Cover design: Jane Tenenbaum

The paper on which this book is printed meets the requirements of 'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence'.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions de "ISO 9706:1994, Information et documentation - Papier pour documents - Prescriptions pour la permanence".

ISBN-10: 90-420-2103-9

ISBN-13: 978-90-420-2103-7

©Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2006

Printed in The Netherlands

## CHIASMA

*Chiasma* seeks to foster urgent critical assessments focussing upon joinings and criss-crossings, single, triangular, multiple, in the realm of French literature. Studies may be of an interdisciplinary nature, developing connections with art, philosophy, linguistics and beyond, or display intertextual or other plurivocal concerns of varying order.

\*

From New England to the Orient, from the Seine to Carnac, the works of the four authors discussed in this volume give rise to an appreciation of place that largely collapses the polarized categories of the local and the far-distant, the familiar and the exotic, the well-trodden and the uncharted — all those dichotomies that tend to counter rootedness with the lure of some form of transcendence, some idealized and other-worldly locus to be divined by the mind rather than savoured at leisure by the body. Place, as Steven Winspur forcefully argues, can only ever be truly apprehended through a bodily embrace. Rather than projecting meaning(s) onto the world, the subject, as encountered in these works, is absorbed into it, his body permeated by the space that surrounds him and thus brought into contact with a host of other bodies occupying, and shaping in turn, what has indeed become, not only through their common action but more importantly through their interaction, a place. Place, then, is no more a product of intention than a seat of sentimental outpouring. It is a corporeal experience, a protracted sensation, of the inside circulating without, the outside penetrating within, of a shared spaciousness pulsating with the possibility of all kinds of communication and exchange, from the rippling of water or the call of a bird to the caress of the breeze or the rustling of leaves. And it is the ‘rhétorique profonde’ of such vibrant spaciousness that is delicately probed and unlocked as a transforming experience in the works, silence finding its own resonant canvas within writing, language lend-

ing movement and depth to nature's often mouthless address. Straddling different continents and ages, here is a truly chiasmic configuration alerting the reader not only to the very material delight of the poetry of place, but to the place of poetry in an era when time, more than ever, threatens our rapturous engagement with space.

Michael Brophy  
Dublin, May 2006

## Remerciements

Plusieurs collègues et amis m'ont donné des conseils précieux sur des aspects de ce livre au cours de sa composition. Ils ne sont nullement responsables de ses défauts. Leurs suggestions m'ont beaucoup aidé pourtant à clarifier ses concepts et m'ont permis, pendant les cinq dernières années, d'approfondir certaines réflexions qui, sans leur appui et encouragement, seraient restées à l'état d'ébauche. Je tiens à remercier

– Dominique Poncelet qui a pris le temps de faire une lecture attentive de chaque chapitre, de me suggérer des corrections grammaticales et stylistiques, et de proposer des développements de certains arguments;

– Michael Brophy qui a soutenu ce projet dès le départ, m'a donné d'importantes suggestions pendant qu'il lisait le texte et avec qui j'ai eu des conversations stimulantes sur les poèmes du lieu;

– Julie Schroeder qui a fait la mise en pages du livre, avec l'aide de Christa Stevens;

– Hugh Hochman avec qui j'ai dialogué plusieurs fois sur la poésie matérialiste; Jean Khalfa, Matt Moyle, Mouhamédoul Niang, Nabil Khawla, Sandra Simmons et Franz Voelker qui ont tous, à des moments divers, nourri certains arguments que l'on trouvera dans ces pages;

– les fonds Halverson-Bascom du Département de Français et d'Italien de l'Université du Wisconsin à Madison, aux Etats-Unis, qui m'ont permis de voyager à des colloques internationaux sur la poésie française et de faire des conférences qui ont porté sur des aspects de ce travail. Je remercie en particulier Michele Hannoosh qui m'a invité à Saint Catherine's College de l'Université de Cambridge en mai 2000, où j'ai eu le grand plaisir de dialoguer avec elle et ses collègues à propos de Segalen;

– la Graduate School de l'Université du Wisconsin qui m'a

accordé deux bourses pendant les étés de 2003 et 2004 pour travailler sur ce livre;

– Susan Scola qui m'a aidé au début du projet à trouver plusieurs ouvrages importants, Jane Tenenbaum pour sa création de la couverture et Hirochika Komai qui m'a autorisé à reproduire sa photo de la côte bretonne figurant sur cette couverture;

– les éditeurs de la revue *French Forum* qui ont publié dans leur numéro 29.2 du printemps 2004 une version abrégée du début du second chapitre, et les éditeurs de *Méthode! Revue de littératures* qui ont publié dans leur numéro spécial de 2002 consacré au recueil poétique une première version de la fin du chapitre trois.

## INTRODUCTION

Nulle part comme à Carnac,  
Le ciel n'est à la terre,  
Ne fait monde avec elle

Pour former comme un lieu  
Plutôt lointain de tout  
Qui s'avance au-dessous du temps.

(Eugène Guillevic)

Dans *L'Arrière-pays* Yves Bonnefoy médite longuement sur l'attrait d'une région qui serait au bout d'un chemin qu'on n'a pas choisi, ou bien de l'autre côté d'une colline qui nous barre l'horizon.<sup>1</sup> Cette région soupçonnée mais invisible, à notre portée et pourtant hors du champ de nos projets immédiats, semble incarner le rêve d'une "essence plus haute", écrit Bonnefoy (9), ou d'une vie plus aisée. Considérée sous cet angle, la poésie serait une des rares activités qui permettent de concilier l'évidence immédiate d'un ici et la passion que de telles figures de l'ailleurs suscitent en nous. Car les poèmes fournissent aux endroits qu'ils décrivent un *sens*. Ils donnent à penser que les "paysages [...] sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole" (10). L'ensemble des essais et poèmes que Bonnefoy a publiés pendant un demi-siècle a esquissé les grandes lignes de cette réconciliation du lieu et d'une promesse de signification.

Plutôt que de suivre Bonnefoy dans son vaste projet de trouver une troisième voie entre l'idéal et le réel, ou entre le rêve et l'irréremédiable,<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Y. Bonnefoy, *L'Arrière-pays* (Genève: A. Skira, "Les sentiers de la création," 1972) 9-10, 14-15.

<sup>2</sup>J'emprunte à Hugh Hochman l'expression "la troisième voie" qu'il emploie pour analyser la démarche de Bonnefoy dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Voir son étude *Writing Our Place in the World: A Study of the Poetry of Yves Bonnefoy and Eugène Guillevic* (Ann Arbor: UMI Microform 9921810, 1999), 8, 22, 40 et passim.

cet essai portera sur un aspect négligé de la problématique posée dans *L'Arrière-pays*, un aspect que Bonnefoy lui-même a vite abandonné dans son élaboration d'une théorie de la plénitude poétique. Il s'agira du rapport intime qui existe entre certains écrits et le sentiment de l'espace qu'ils provoquent chez leurs lecteurs. Tous les écrits que nous étudierons dans les pages qui suivent célèbrent des lieux particuliers — l'extrait du poème *Carnac* de Guillevic que nous avons placé en exergue, un poème qui loue les alignements mégalithiques que l'on trouve dans le Morbihan, sur la côte bretonne, en est un exemple — mais l'éloge qu'ils en font déborde le cadre étroit d'une simple description topographique. Relevant à la fois de l'espace géographique et des régions de la pensée, ces endroits poétiques se découvrent rarement sur des cartes; ils surgissent plutôt de la lecture d'une œuvre, et du prolongement de cette lecture dans les réflexions et la vie quotidienne de chaque lecteur. Espaces fictionnels donc? C'est peu probable car ils ne se limitent pas aux textes qui en tracent les contours mais apparaissent par hasard à tout promeneur expérimenté qui s'éloigne tant soit peu de son chemin habituel et découvre, à sa surprise, que tout un monde l'attendait.

Est-ce que le génie particulier de ces lieux poétiques réside dans la trace d'une action extraordinaire qu'un individu ou un groupe y aurait accomplie? C'est l'une des possibilités que Bonnefoy a considérées dans son essai. “[L]e lieu ne garderait-il rien de ce qui pourtant a eu lieu?” s’interroge-t-il à propos d’une église italienne dont les ombres ont hanté sa réflexion pendant plusieurs jours (87). La question n’est certes pas nouvelle puisqu’elle sous-tend une longue série d’œuvres lyriques des deux derniers siècles, œuvres dont la signification semble être liée à jamais à un événement qui a eu lieu dans un endroit auquel le texte nous renvoie. Un des exemples les plus connus de cette poésie topographique est “Le Lac” d’Alphonse de Lamartine, où les dernières strophes identifient le site naturel nommé dans le titre à un acte d’amour qui était déjà perdu dans le passé au moment où le poème fut écrit:

O lac! rochers muets! grottes! forêt obscure!  
 [...]
 Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,  
 Au moins le souvenir!

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,  
 Beau lac, et dans l'aspect de tes rians coteaux,  
 Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages  
 Qui pendent sur tes eaux!

[...]

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,  
 Que les parfums légers de ton air embaumé,  
 Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,  
 Tout dise: "Ils ont aimé!"<sup>3</sup>

Le paysage évoqué dans ce poème est deux fois déplacé. Non seulement est-il traduit dans les mots d'une élégie (où les mouvements des vagues et aussi du vent sont transposés dans le rythme mesuré des hémistiches) mais il devient aussi, et plus fondamentalement, le signe de quelque chose d'autre — un drame. Au fur et à mesure du poème la spécificité du lieu décrit se transforme en un paysage-qui-parle où les "sapins", et les "rochers", qui étaient au début du poème les métonymies d'une nature "muette" ou impassible, sont remplacés par le "vent qui gémit" ou "le roseau" soupirant — des personnifications qui fournissent un récit, ou même une morale. Par conséquent, chaque détail topographique du poème de Lamartine finit par être absorbé dans un décor tragique et humain.

Les éloges du lieu que nous examinerons dans cet essai mettent entre parenthèses les soucis personnels (déceptions amoureuses, ou solitude déprimante) qui ont parfois motivé la composition des poèmes lyriques. Ils visent plutôt à faire parler l'espace — non pas l'espace tel qu'il est reconnu d'habitude, ou filtré par des perceptions répétées — mais l'air et les étendues terrestres qui n'ont de réalité définissable qu'à une échelle qui dépasse, ou bien en grandeur ou bien en petitesse, le cadre de nos gestes quotidiens.

Pour illustrer le changement d'optique que la poésie du lieu impose à ses lecteurs, considérons le long poème *Carnac* d'Eugène Guillevic. Plusieurs séquences du poème sont adressées à la mer, qui est désignée par le pronom *tu*, et à la dixième page commence une série d'apostrophes qui situent la vaste surface marine par rapport aux autres

---

<sup>3</sup>Lamartine, *Méditations poétiques* (1820), dans *Œuvres de Lamartine*, tome 1 (Paris: Hachette, 1866) 189.

formes de vie terrestre:

Souvent pour t'occuper  
Tu viens nous appeler  
Vers la paix dans ton creux.

\*

A ruminer tes fonds  
Tu les surveilles mal,  
Ou peut-être tu pousses  
Ces monstres qui pénètrent  
Dans le lieu de nos cauchemars.

\*

Soyons justes: sans toi  
Que nous serait l'espace  
Et que seraient les rocs?<sup>4</sup>

Ces vers n'expriment pas une opinion quelconque sur la mer. Le poète ne s'est pas approprié cette dernière afin de faire une personnification de l'océan qui exprimerait une préoccupation quelconque. Au contraire, c'est la mer qui interpelle le narrateur jour et nuit (dans les deux premières séquences), tandis que la dernière séquence interroge cet appel et y cherche un sens. L'aspect de la mer qui semble attirer le narrateur (et nous autres humains) est sa capacité de redéfinir l'espace que nous occupons. Le vaste "creux" sous sa surface est l'inverse de l'image que nous avons de nous-mêmes. A l'opposé d'une personne qui passerait du temps "à ruminer [s]es [propres] fonds", ou à chercher une identité intérieure dans "le lieu de [ses pensées ou] cauchemars", la mer se dirige toujours vers l'extérieur. Que ce soit par le rythme des vagues qui déferlent sur une plage, ou par le volume d'eau qui s'évapore au contact du soleil, l'océan échappe aux limites fixes, tout en laissant ses traces dans l'air, le vent ou sur la terre. Voilà pourquoi il contribue non seulement à la formation des "rocs" mais aussi à la constitution de l'espace même.

---

<sup>4</sup>Guillevic, *Carnac* (1961) dans *Sphère suivi de Carnac* (Paris: Gallimard/Poésie, 1977) 152.

La manière dont la mer arrive à pénétrer les alentours de tout objet et à interpeller les humains et les autres animaux — “Ta peur de n’être pas / Te fait copier les bêtes”, lisons-nous dans la séquence suivante, “[...] Quelquefois tu mugis / Comme aucune d’entre elles” (153) — donne une leçon particulière aux individus. Si ces derniers veulent vraiment apprécier l’espace il leur faudra apprendre non pas à le traverser à toute allure, mais à reconnaître les rapports qu’ils entretiennent avec lui et qui constituent une partie de leur identité profonde. Guillevic explique les bénéfices de ce conseil une page plus loin: “Le jour serait bonté / L’espace et nous complices” si nous fixions notre attention sur l’air qui nous entoure. De cette manière “Nous apprendrions / A ne pas toujours partir” (154). D’autres séquences du poème confirment le bien-fondé de cette leçon. Dix pages avant, quand le narrateur attendait en vain une réponse des menhirs qu’il avait déjà examinés, il reçoit l’ébauche d’une réplique qui provient d’une tout autre direction:

J’ai joué sur la pierre  
De mes regards et de mes doigts

Et mêlées à la mer,  
S’en allant sur la mer,  
Revenant par la mer,

J’ai cru à des réponses de la pierre. (144)

Les menhirs parlent par le truchement de la mer, les vagues par l’intermédiaire des plages, ou le soleil par les ombres qui lui échappent. Il s’ensuit que “le lieu” de Carnac est constitué de l’interpénétration de diverses formes de vie, et que cet enchevêtrement “s’avance”, selon l’épigraphe déjà mentionnée, “au-dessous du temps” (159).

Cette dernière formule est curieuse parce qu’elle ancre la spécificité de l’espace à Carnac non pas dans une expérience particulière que le poète aurait vécue à un moment donné, mais dans une configuration d’éléments qui existe *indépendamment de la durée*. Le ciel et la terre semblent faire “monde” depuis toujours dans cette région de la Bretagne. L’unité du territoire ne tire donc pas sa valeur des perceptions que le site inspire chez ses habitants ou visiteurs. Elle devance ces perceptions (puisqu’elle se trouve “Plutôt lointain[e]” d’un témoin

potentiel: 159), de même qu'elle devance toute réflexion personnelle — on chercherait en vain des pensées sentimentales dans le poème de Guillevic. Au lieu d'être un espace délimité qui rayonnerait autour de la conscience du poète, comme le champ visible qui s'ouvre à un esprit contemplatif, un tel site résiste aux prises d'une intentionnalité quelconque. A Carnac le ciel "fait monde" avec la terre non pas à la manière des rencontres artistiques célébrées par Heidegger, où l'unité surgit grâce à une intervention humaine.<sup>5</sup> En revanche, le monde de Carnac surgit tout seul. Il se situe assez près de ceux qui vont à sa recherche mais ses contours plutôt flous nous ont poussé à le désigner par une formule qui souligne à la fois sa proximité et la grandeur de son étendue: le territoire de l'ici.

Puisqu'ils déroutent souvent les attentes du lecteur, et brouillent parfois ses cadres perceptifs, les textes modernes qui sont consacrés à de tels lieux s'opposent à une longue tradition littéraire qui a identifié le lieu poétique à une épiphanie, au dévoilement subjectif d'un message caché, ou à la communication avec un autre monde ou une autre époque.<sup>6</sup> Par contre, ils proposent aux lecteurs des réseaux spatiaux qui existent bel et bien dans notre monde, bien qu'ils se trouvent en marge de nos champs de perception habituels.<sup>7</sup> En examinant de près ces

---

<sup>5</sup>Voir Martin Heidegger, "L'Origine de l'œuvre d'art" dans *Chemins qui mènent nulle part* (Paris: Gallimard, 1962) 25-6: "Une pierre n'a pas de monde. Les plantes et les animaux, également n'ont pas de monde, mais ils font partie de l'afflux voilé d'un entourage qui est leur lieu. La paysanne, au contraire, a un monde parce qu'elle séjourne dans l'ouvert de l'étant."

<sup>6</sup>Sur cette tradition (et en particulier son incarnation chez Pétrarque et Hölderlin) voir "Lieu et figure de la poésie" par Karlheinz Stierle, dans *Poesie et vérité: festschrift pour Gilbert Gadoffre* (Paris: PUF, 1989): 148-155. Dans une optique semblable Jérôme Thélot a démontré que les formules de prière chez des poètes comme Vigny, Baudelaire et Jaccottet prolongent une rhétorique du témoignage qui rassemble dans l'acte de parler les vestiges d'une réalité transcendante. Même si ces poètes ne croyaient plus en Dieu leurs poèmes-prières articulent, selon Thélot, la transcendance de certaines paroles qui échappent à la mort. Voir son livre *La Poesie précaire* (Paris: PUF, 1997).

<sup>7</sup>Quelques études récentes du lyrisme se sont approchées des territoires de l'ici et elles ont parfois remarqué la configuration curieuse de ceux-ci. C'est le cas du livre de Michel Collot, *La Poesie moderne et la structure d'horizon* (Paris: PUF, 1989) et de quelques études (réa-lisées, entre autres, par Dominique Combe, Joëlle de Sermet, et Jean-Michel Maulpoix) que Dominique Rabaté a réunies dans *Figures du sujet lyrique* (Paris: PUF, 1996). A l'exception notable de Joëlle de Sermet, tous ces critiques ont bâti leurs explications sur la notion d'un sujet qui cherche à s'exprimer à travers des

réseaux, nous remarquerons que la confluence de certaines forces naturelles est transposée dans un espacement très particulier de mots, de sons et de rythmes.

Pour mieux comprendre cette poésie innovatrice, il nous faudra d'abord dénouer les entraves multiples qui ont assujéti la catégorie de l'ici à toutes les variantes possibles d'un ailleurs. Parmi ces entraves deux habitudes tenaces de la pensée nécessitent un examen détaillé. La première, qui sera le sujet du chapitre suivant, donne à l'horizon une importance démesurée, et la seconde, qu'on disséquera au troisième chapitre, nous fait croire à l'existence d'un endroit idéal qui serait *essentiellement* différent de tout endroit déjà connu. C'est en détrônant l'autorité d'un point de vue privilégié, et en revalorisant d'autres formes de sensation (examinées au second chapitre) que la poésie du lieu arrive à dissiper ces deux illusions. Elle invite ses lecteurs à apprécier plutôt la variété des surfaces et des sensations qui composent la nature et qui se prolongent dans les formes sonores et graphiques de ses textes. L'appel provenant de ces œuvres, tel les vagues de l'océan chez Guillevic, est inlassable et insistant. Plus qu'une affaire de mots il offre aux lecteurs un chemin de retour vers un espace où leurs gestes ne seraient plus coupés des circonstances qui les reçoivent.

Deux personnages d'un poème de Federico Garcia Lorca ont fait ce retour à la nature et par la suite leur vie s'est transformée sensiblement. Le poème s'intitule "Deux marins au bord de l'eau" et voici la traduction française qu'en donne André Belamich:

## I

Il rapportait en son cœur  
un poisson des Mers de Chine.  
Parfois on le voit passer  
minuscule dans ses yeux.

---

actes d'énonciation, et leurs arguments retombent pour la plupart dans une théorie de la subjectivité. Nous verrons par la suite que les aspects proprement lyriques des textes de Segalen, Thoreau, Guillevic et Ponge renversent le lyrisme romantique puisque la subjectivité de l'énonciateur dans ces textes est dissoute dans les effets salvateurs suscités par certains paysages. La prétendue vie "intérieure" de l'auteur se trouve par conséquent absorbée dans une nature qui se situe en dehors de l'individu.

Il oublie la marine  
 et les bars et les oranges.  
 Il regarde l'eau.

## II

D'une langue de savon  
 il lava ses mots et se tut.  
 Monde uni, mer frisée  
 cent étoiles, son navire.  
 Il a vu les balcons du Pape  
 et les seins dorés des Cubaines.  
 Il regarde l'eau.<sup>8</sup>

Chaque marin porte des traces de ses voyages en haute mer mais — chose curieuse — il refuse d'en parler. L'un évite les bars et les camarades tandis que l'autre s'est tu, tout simplement. Ils n'ont plus d'intérêt à raconter leurs aventures passées pour la raison précise que débiter quelques souvenirs pittoresques (la beauté des femmes à Cuba, ou l'architecture somptueuse de Rome) fausserait complètement la nouvelle compréhension du monde que les traversées leur ont fournie. Raconter leurs aventures reviendrait à scinder le monde en deux (un chez soi qui s'opposerait à un là-bas exotique); or, c'est justement l'impossibilité de séparer l'ailleurs de l'ici que les deux marins ont fini par découvrir. Ils ont compris que les pays de là-bas et leur port d'origine ne forment qu'un seul et même espace, un "monde uni" qui est à moitié couvert d'une mer bien réelle ou "frisée" (et non pas abstraite ou "lisse" comme sur les cartes), et qu'une centaine d'étoiles veillent à tout moment sur chaque endroit du globe. Cette unité retrouvée est signalée dans le poème par l'eau du port qui, comme la mer à Carnac, relie chaque région de la terre à toutes les autres. Elle est aussi reflétée par le souvenir d'un poisson chinois que le premier marin porte dans ses yeux. Par ce témoignage de l'existence d'un animal rare les gestes du marin ne font que confirmer ce que ses pérégrinations lui avaient déjà enseigné: que l'acte de vous ouvrir à autrui (ou à d'autres formes de vie animale), tout en vous libérant de vous-même, donne enfin accès au monde.

\*

<sup>8</sup>Federico Garcia Lorca, *Poésies 1921-1927* (Paris: Gallimard/Poésie, 1966) 115. Je remercie Mirène Ghossein de m'avoir mis ce poème entre les mains il y a longtemps.

Nos guides dans le présent essai sont quatre auteurs dont on identifie souvent les œuvres ou bien à un éloge de l'ailleurs ou bien au parcours minutieux d'un ici quelconque. On considère d'habitude l'exotisme de Victor Segalen comme une des tentatives les plus poussées de fonder l'écriture sur la découverte d'un autre monde, de même qu'on loue *Walden* d'Henry David Thoreau pour son évocation d'une vie simple et idéale qui serait à la portée de tout un chacun, à condition d'échapper aux règles et contraintes des communautés fondées sur le commerce. D'un autre côté les poèmes descriptifs d'un Guillevic ou d'un Ponge semblent être ancrés définitivement dans une zone circonscrite de la vie quotidienne. Néanmoins, en examinant de près les écrits de ces auteurs, on trouvera que l'opposition évidente de l'ailleurs à l'ici doit être reformulée et que la quête apparente d'un ailleurs chez les deux premiers aussi bien que son contraire chez les seconds — l'éloge d'une réalité bien connue — ne sont que les deux faces d'un seul et même projet: la tentative de recréer par le truchement de la poésie une nouvelle appréciation de certains endroits.

Plutôt que de se présenter comme un site localisable, le lieu fait irruption chaque fois qu'un corps humain rencontre des corps environnants. Sa constitution est complexe puisqu'elle marque un échange entre diverses formes d'existence — il s'ensuit qu'un poème du lieu est avant tout une célébration de la vie. Le poisson des Mers de Chine qui resplendit dans l'œil du marin de Lorca, ou, dans *Carnac*, les “réponses” des menhirs qu'une brise marine transmet (144), à côté des vagues qui invitent les lecteurs à “lécher le pied des rochers” (166), illustrent ces échanges de vie.

Il est bien possible que de nos jours l'appréciation du lieu s'affaiblisse à mesure que le rythme de l'existence humaine s'accélère. Il semble y avoir peu d'occasions de célébrer la vie quand on passe une grande partie de ses journées à se déplacer d'un endroit à un autre ou à fréquenter des lieux-carrefours tels que les gares, les parkings, ou les aéroports. On vit sous le signe des “interdictions du séjour” — formule par laquelle Michel Deguy a résumé le rythme frénétique de nos allées et venues, aussi bien que la multiplication des lieux de passage.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>Michel Deguy, *Interdictions du séjour* (1975) repris dans *Jumelages suivi de Made in USA* (Paris: Seuil, Fiction et Cie., 1978) 9-51.

L'anthropologue Marc Augé appelle ces endroits familiers de nos déplacements quotidiens "les non-lieux", empêchant non seulement le séjour mais aussi la joie des rencontres.<sup>10</sup> Ils ne seraient, en somme, que des espaces vides reflétant les trajectoires de leurs usagers.

Cette théorie se fonde, néanmoins, sur un présupposé suspect qu'on peut résumer ainsi: tout lieu n'a de valeur que dans la mesure où le tissu de nos actions et croyances lui confère un sens. Par conséquent les parkings et les gares n'auraient pas la consistance d'un lieu puisque leurs usagers ne leur en donnent pas une. Pourtant n'est-il pas vrai que chaque parking et chaque quai de gare se trouve bien *quelque part*? Les lieux ne sont pas seulement une création sociale; leurs coordonnées dans l'espace et leur matérialité irréductible font qu'ils sont bel et bien là, même si on n'y prête aucune attention. Il suffit de reconnaître cette obstination d'exister pour être touché par l'évidence d'une touffe d'herbes folles à côté de la piste d'envol d'un grand aéroport, ou par les lichens qui bordent la voie ferrée près d'un aiguillage dans une gare de métropole. Les courtes descriptions d'endroits dépeuplés que Jacques Réda a recueillies dans ses livres *L'Herbe des talus* et *Recommandations aux promeneurs*, ou les sites qu'il évoque dans les poèmes de *Beauté suburbaine*, témoignent du poids de ces lieux apparemment déserts.<sup>11</sup> Ces textes prouvent d'une manière éloquente que même dans une société en déplacement perpétuel les individus se plaisent à repérer dans leurs alentours certains points fixes, garantissant leur appartenance à un espace qui est distinct du cercle imaginaire constitué des allers et retours ou des inquiétudes personnelles. Ces points fixes sauvent l'individu d'un solipsisme pessimiste puisqu'ils signalent une altérité irréductible. Quand on perçoit, par exemple, des herbes folles au bord de son chemin, on comprend, ne serait-ce que pour un instant, que le territoire qu'on traverse n'est pas seulement un chemin construit pour notre passage mais qu'il vit de sa propre vie. On reconnaît aussi que ce territoire soutient des formes d'existence végétales ou animales qui foisonnent non pas au bout du monde, mais de l'autre

---

<sup>10</sup>Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, la Bibliothèque du XXème siècle, 1992) 110.

<sup>11</sup>Jacques Réda, *L'Herbe des talus* (Paris: Gallimard, 1984), *Beauté suburbaine* (Périgueux: P. Fanlac, 1985), *Recommandations aux promeneurs* (Paris: Gallimard, 1988).

côté d'une vitre qui sépare notre prison mentale des corps environnants.<sup>12</sup>

Comme on le verra plus loin, prendre conscience de *la vie* des lieux c'est le premier pas vers une appréciation de l'unité de l'espace qui sous-tend toute forme d'existence. Lire la poésie du lieu nous aide donc à découvrir les liens profonds qui nous rattachent à tout, et en l'absence desquels notre propre vie n'est qu'un vain songe. "Le lieu où nous sommes", écrit Bernard Noël, "et le lieu où le monde se trouve est un seul et même lieu, et ce lieu, qui est l'extérieur même, est également le lieu où notre subjectivité se découvre au contact de l'Autre."<sup>13</sup> En prolongeant cet argument, on arrive à une conclusion simple mais radicale: lire la poésie moderne ce n'est pas lire des *représentations* du monde ou de la pensée, c'est plutôt participer activement à la création d'une nouvelle dimension de l'existence qui efface les lignes de partage entre les domaines du mental, du matériel et du symbolique. Nos pensées et les textes que nous lisons n'habitent pas un éther mystérieux, qu'on appelle parfois "le domaine des représentations" et qui serait détaché du domaine corporel. Les paroles, les gestes, et les contraintes physiques qui agissent sur nous contribuent tous à la création continue de ce que nous appelons "le monde". "Il n'y a qu'un espace", déclare Noël, "et le monde dedans et nous-même dedans" (ibid.).

S'il nous est difficile de retrouver dans la vie des traces de ce monde uni qui a ravi les deux marins de Lorca c'est parce que, pour les discerner, il faut se soumettre à une sorte d'entraînement mental et physique. Les principes de cet entraînement, dispersés dans les œuvres de nos quatre poètes, sont intimement liés à une certaine pratique de *lire poétiquement*. Non seulement faut-il nous défaire de certains préjugés de notre époque, mais encore devons-nous apprendre à penser

---

<sup>12</sup>On retrouve dans *Cahier de verdure* de Philippe Jaccottet (Paris: Gallimard, 1990), *Laisses* d'André du Bouchet (Paris: Hachette, 1979), *Le Sel noir* d'Edouard Glissant (Paris: Seuil, 1960) et "Polynésie des yeux" de Nicole Brossard, paru dans *A tout regard* (Montréal: Bibliothèque québécoise, 1989), d'autres façons d'ancrer le sentiment de la vie dans l'éloge d'un lieu particulier. Il y a également plusieurs livres plus récents, mentionnés dans notre conclusion, qui vont dans le même sens. Bien qu'ils décrivent des paysages différents de ceux que nous examinons ici, tous ces textes prolongent une certaine conception de l'espace que les quatre poètes étudiés dans cet essai ont été peut-être les premiers à sonder.

<sup>13</sup>Bernard Noël, *Journal du regard* (Paris: P.O.L., 1988) 124.

avec le corps, à respirer différemment à travers les mots des poèmes que nous récitons, et à nous transformer par l'emploi de nouveaux actes de parole. C'est peut-être pour cette raison que le second marin de Lorca avait pris la décision de "lav[er] ses mots d'une langue de savon", ou de ne plus employer un lexique qui divise le monde en un chez-soi et un là-bas. Décision radicale puisqu'elle rejette tout le champ discursif que la modernité a hérité du romantisme, et ce faisant, elle semble conduire directement au silence. C'est toutefois un silence qui est loin d'être creux. Au contraire, il transpose un certain mutisme constitutif de la nature qui résonne à travers les échos et les rythmes d'un poème de Guillevic, dans les calembours ludiques de Thoreau et Segalen, ou dans la densité sonore d'un éloge pongien du monde muet. Nous apprendre à écouter ce silence, ensuite à repérer en lui les contours de l'espace qui nous entoure — tel est le projet de ces quatre poètes du lieu.

## DES SORTIES DU SENS

1) *Extravaguer*

La promenade et la lecture des poèmes ont une longue histoire en commun. Quand Victor Hugo, par exemple, a mis l’empreinte de ses pas sur les plages de l’île de Serk, tout en transcrivant des vers dans son *Carnet* de mai-juin 1859, les morceaux qu’il a composés témoignent de l’influence de la marche sur les rythmes de la récitation.<sup>1</sup> William Wordsworth avait déjà illustré ce rapport étroit dans son poème “Quand, pour la première fois, j’ai voyagé loin d’ici”, un texte, écrit entre 1800 et 1804, qui raconte la traversée d’une forêt par l’écrivain et sa découverte soudaine des marques d’un autre visiteur. “Avec un sentiment / De joie très intense j’ai contemplé ces traces / Sous les sapins”, écrit le poète anglais, “car d’un coup j’ai compris / Que par les pas de mon Frère elles avaient été marquées” (vers 62 à 65).<sup>2</sup> A l’époque où William travaillait sur ce poème John Wordsworth était marin à bord d’un bateau de la *East India Company* mais la grande distance qui séparait les deux frères est momentanément dissoute dans le texte par la trouvaille de l’empreinte sur le sol. Penché sur les vieilles traces de John, William se plaît à imaginer les déplacements actuels de ce dernier — non pas sur la terre mais sur le pont du *Earl of Abergavenny*:

---

<sup>1</sup>Comme l’indique Pierre Albouy dans ses notes aux *Carnets et albums de voyage*, plusieurs textes des *Chansons des rues et des bois* ont pris leur “point de départ” dans les annotations faites sur l’île de Serk. Il n’est donc pas surprenant que le contexte de la marche, qui est sous-entendu dans les premiers brouillons, se prolonge dans certaines chansons du recueil qui décrivent les ouvriers rencontrés en cours de route ou des paysages champêtres traversés par le poète. Voir V. Hugo, *Œuvres poétiques* tome III, éd. par Pierre Albouy (Paris: Gallimard, Pléiade, 1974) 880-5.

<sup>2</sup>William Wordsworth, “*Poems, in Two Volumes*”, and *Other Poems (1800-1807)*, éd. par Jared Curtis (Ithaca: Cornell U P, 1983) 563-7. Notre traduction.

[...] quand, tout en  
 Murmurant les vers que j'ai murmurés le premier  
 Parmi les montagnes, tu prends la veille  
 Et arpentés dans un sens et dans l'autre le pont du Vaisseau  
 Dans une région lointaine, ici, tandis que au-dessus de ma tête [...]  
 Les pins soupirent comme les vagues en haute mer,  
 Je trace seul ce chemin car je ne sais rien  
 Pendant que je rythme mes pas aux tiens [...] (vers 105-9, 111-13)

Dans cet extrait la lecture d'un poème fait naître un terrain idéal où les deux frères peuvent enfin se rejoindre. Car les vers murmurés par John permettent à celui-ci d'emboîter le pas à son frère, tandis que William, en déchiffrant les traces laissées par John, et en imaginant son bateau en haute mer, imite, lui aussi, la déambulation de l'autre. Les deux vies s'avancent de concert et pour chacune le rythme des vers déclamés ranime celui de la marche à tel point qu'il devient impossible de dénouer les liens réciproques entre réciter et se promener.

Lorsque Jean-Jacques Rousseau a choisi, dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782), de "fix[er] par l'écriture" certaines "contemplations charmantes" qui avaient rempli les "loisirs de [ses] promenades journalières", il a reconnu cette imbrication des rythmes de la marche et de la pensée qui lui procurait tant de plaisir chaque fois qu'il relisait les pages de son manuscrit.<sup>3</sup> La publication en 1854 d'une petite anthologie de "poèmes en prose" intitulé *Le Livre du promeneur* a souligné la parenté reconnue du genre poétique et de la déambulation, parenté que Baudelaire allait exploiter dans son volume *Le Spleen de Paris: Petits poèmes en prose* (dont les vingt premiers poèmes ont paru dans *La Presse* en 1862).<sup>4</sup> Les écrivains romantiques n'étaient pas les

---

<sup>3</sup>J.-J. Rousseau *Œuvres complètes* tome I, éd. par B. Gagnebin et M. Raymond (Paris: Gallimard, Pléiade, 1959) 999: "Les loisirs de mes promenades journalières ont souvent été remplis de contemplations charmantes dont j'ai regret d'avoir perdu le souvenir. Je fixerai par l'écriture celles qui pourront me venir encore; chaque fois que je les relirai m'en rendra la jouissance" ("Première promenade").

<sup>4</sup>*Le Livre du promeneur* a été publié à Paris par Lefèvre-Deumier (1854). Dans son essai "Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem", Michel Beaujour discute du rapport entre la poésie en prose et la littérature topographique: voir *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, éd. par Mary Ann Caws et Hermine Riffaterre (New York: Columbia U.P., 1983) 39-59. Voir aussi à ce sujet le livre de Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (Paris: Nizet, 1959) 49-60, 103-124.

seuls, pourtant, à se servir de la poésie pour évoquer la richesse conjointe des sensations et des idées que la promenade évoquait depuis longtemps chez ses amateurs. Bien avant “Le Cygne” de Baudelaire, ou les éloges du vagabondage dans *Wanderlied* de Goethe, Saint-Amant avait célébré dans “Le Contemplateur” (1621) le pouvoir qu’a la nature de stimuler des méditations profondes chez celui qui s’y aventure à pied. Cinquante ans plus tôt, Jean-Antoine de Baïf avait évoqué dans les *Amours de Francine* la sympathie secrète qui rapproche les aspects sauvages de certains paysages dépeuplés du regard persistant d’une personne aimée.<sup>5</sup>

Dans tous ces exemples le poème demande à son lecteur de jouer le rôle d’un compagnon de route. Chaque texte prolonge dans les méandres de la pensée le chemin suivi par un promeneur, de telle sorte que le déroulement des significations que nous retraçons en lisant le poème épouse la direction de la promenade, et vice versa. Le sens des vers et celui de la marche s’accordent parfaitement et forment un horizon commun aux déplacements spatiaux et verbaux.

Mais comment caractériser les errances de certains poètes modernes qui, tout en comparant une randonnée à la lecture d’un poème, refusent cependant de chercher ou dans le poème ou dans la promenade une destination et un sens définitif?

Considérons, à titre d’exemple, deux extraits de Francis Ponge. Dans le premier, tiré de son proème “La Promenade dans nos serres”, Ponge nous invite à faire le tour d’un jardin assez particulier où les plantes sont les mots d’une langue:

---

<sup>5</sup>Voir “Le Contemplateur” par M.-A. Girard de Saint-Amant: “Quelquefois, bien loing écarté, / [...] / En une plage où pour tout fruit / J’ay ramassé mainte coquille, / Je reviens au chateau, resvant, / Sous la faveur d’un ver qui brille”; et le sonnet suivant de Jean-Antoine de Baïf: “Ny m’esloigner du long des plus lointains rivages, / Ny par les monts déserts tout seulet, m’escarter, / Ny dans les bois obscurs tout le jour m’ar-rêter, / Ny entrer dans le creux des antres plus sauvages, // Ne m’ostent tant à moy, que de toy mille images / Ne viennent à mes yeux par tout se présenter.” Les deux poèmes se trouvent dans l’anthologie *La Poésie française des origines à nos jours*, éd. par Claude Bonnefoy (Paris: Seuil, 1975) 120-1, 65. Sur l’influence de la marche sur la poésie romantique anglaise, voir Donna Landry, *The Invention of the Countryside: Hunting, Walking and Ecology in English Literature, 1671-1831* (Basingstoke: Palgrave, 2001) et sur l’histoire et le rôle de la promenade à des époques diverses, voir Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade* (Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000).

O draperies des mots, assemblages de l'art littéraire, ô massifs, ô pluriels, parterres de voyelles colorées, décors des lignes, boucles superbes des consonnes, architectures, fioritures des points et des signes brefs, à mon secours! au secours de l'homme qui ne sait plus danser, qui ne connaît plus le secret des gestes [...]<sup>6</sup>

La vieille métaphore des “fleurs de la rhétorique” se trouve relittéralisée dans ces lignes où le poète s'adresse non pas à la signification des tournures du style mais uniquement à leur matérialité: leur étoffe (“draperies”), leurs masses compactes (“massifs”) et “coloré[e]s”, la forme de leur ponctuation (“fioritures des points et des signes brefs”). En comparant ces attributs du symbolisme verbal à une végétation riche et abondante, Ponge remplace la fonction qu'on accorde habituellement à ce symbolisme — celle de signifier — par une autre: la production d'impressions sensorielles qui agissent sur le promeneur-lecteur sans que ce dernier y trouve un sens. Plus loin dans le proème cette primauté de la jouissance sensorielle sur le déchiffrement linguistique est résumée par un vœu précis:

Enfin qu'on ne puisse croire sûrement à nulle existence, à nulle réalité, mais seulement à quelques profonds mouvements de l'air au passage des sons, à quelque merveilleuse décoration du papier ou du marbre par la trace du stilet.

O traces humaines à bout de bras [...] Je veux vous faire aimer pour vous-mêmes plutôt que pour votre signification. (*OC* 177)

L'association d'une nouvelle lecture sensorielle à une promenade dans la nature n'est pas rare chez Ponge. Au contraire, elle réapparaît en 1933, au début de son projet d'écrire “une seule cosmogonie” à la manière de Lucrèce. “Comment rendre ce dessein possible?” se demande le poète dans son “Introduction au galet”, face au savoir accumulé par tant de chercheurs scientifiques à travers des siècles (*OC* 204). “Le meilleur parti à prendre”, répond-il, en employant l'expression-clé qui fournira le titre de son recueil le plus célèbre, “est [...] de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début”

---

<sup>6</sup>F. Ponge, “La Promenade dans nos serres” (1919) dans *Proèmes, Œuvres complètes*, tome 1, éd. par B. Beugnot (Paris: Gallimard, Pléiade, 1999) 176. Toute référence aux œuvres de Ponge renverra à ce volume, sauf mention contraire, et sera signalée dans le corps du texte par le sigle *OC* suivi du numéro de la page.

(*ibid.*). C'est précisément la démarche qu'il suivra sept ans plus tard dans son long poème "Le Carnet du Bois de pins", dont nous citons les extraits suivants:

Aucun serpentement de lianes ou de cordes qui gêne le promeneur parmi la profusion de ces grands mâts nègres ou créoles, du pied jusqu'à mi-hauteur encore tout lichéneux. [...]

Fabrique de bois mort. (J'entre dans cette importante fabrique de bois mort.)

Ce qui est agréable là-dedans c'est la *parfaite sécheresse*. Qui assure vibrations et musicalité. [...]

Au mois d'août 1940 je suis entré dans la familiarité des bois de pins. A cette époque, ces sortes particulières de hangars, de préaux, de halles naturelles ont acquis leur chance de sortir du monde muet, de la mort, de la non-remarque, pour entrer dans celui de la parole [...]

Le pin [...] est l'idée élémentaire de l'arbre. C'est un I, une tige, et le reste importe peu.

C'est pourquoi il fournit — de ses développements obligatoires selon l'horizontale — tant de bois mort. [...]

Lorsque le bois est suffisamment vaste ou épais, du cœur l'on n'aperçoit pas le ciel latéral, il faut avancer vers l'orée, jusqu'au point où le cloisonnement n'apparaît plus étanche à la vue. (OC 378, 385, 386, 400)

Si "La Promenade dans nos serres" change notre conception des paroles, en les soumettant à une nouvelle perspective, "Le Carnet du Bois de pins" transforme peu à peu notre perception d'un site naturel. Dans le premier paragraphe de l'extrait cité ci-dessus le sentiment d'étrangeté que provoque l'entrée dans l'espace ombragé mais désencombré du bois de pins s'explique par la représentation figurée des troncs d'arbres: leur personnification en individus "nègres ou créoles" (378). Selon la perspective d'un Européen blanc des années 40 qui se profile dans cette figure, pénétrer dans le bois c'est côtoyer des êtres vivants qui lui ressemblent à plusieurs égards, mais qu'il ne rencontre pas d'habitude dans ses déplacements quotidiens. Il se trouve transporté dans un lieu étranger, un enclos ou abri, où des sens autres que la vision peuvent se délecter — le toucher ("point de planches mais des tapis épais au sol", 378), l'ouïe et l'odorat ("quelle températion des éléments, quel salon de musique sobrement parfumé", 381). En tant qu'espaces qui ne sont ni tout à fait extérieurs, ni intérieurs, les bois de pins sont des "sortes de [...] halles naturelles" (385) qui sont particulièrement "bien fait[s] pour la promenade sérieuse et la méditation"

(381). A partir du troisième paragraphe donné ci-dessus, un rapprochement se fait entre les déplacements du promeneur parmi les troncs et l'entrée du lecteur dans le corps du poème car "le bois mort" que les pieds du promeneur foulent sur le sol de la forêt (les morceaux d'écorce, les branches détachées et les aiguilles des pins) ressemble à un autre amas de bois mort: la trentaine de pages en papier que le lecteur tient entre ses mains. Remplies de brouillons abandonnés (tels que les vers évocateurs du pin que Ponge a ensuite rejetés: 390-397), mais aussi de paragraphes qui esquissent les contours vivants des troncs adultes, "le Cahier du Bois de pins" rassemble, comme la pinède qu'il nomme, des états divers dans l'évolution d'une entité unique. Cahier et pinède sont tous les deux une "fabrique de bois mort" et le parcours de l'un est quelquefois comparé au parcours de l'autre: "Le pin [...] est un I, une tige, et le reste importe peu" (386); "ces sortes particulières de hangars [...] ont acquis leur chance de sortir du monde muet [...] pour entrer dans celui de la parole" (385). Ce qui relie l'activité de lire et celle de s'aventurer dans le bois est la possibilité pour le lecteur-promeneur de suivre ses pensées jusqu'au bout. "C'est un endroit [...] où l'on évolue à l'aise", déclare Ponge, "où l'on peut s'étendre à sec, et sans mollesse, mais assez confortablement. [...] O sanatorium naturel [...] — lieu fait pour laisser l'homme seul au milieu de la nature, à ses pensées, à poursuivre une pensée" (380-81). Plus que n'importe quel autre groupe d'arbres, le bois de pins interpelle le promeneur et l'invite à goûter (comme le poème de Ponge nous invite à le faire aussi) une vie meilleure que notre existence quotidienne en société: "en l'air les branches des pins se respectent mutuellement, se tiennent isolées, ne s'entremêlent pas vicieusement (voilà d'ailleurs qui est assez curieux, remarquable) [...]" (402).

Les lecteurs de Henry David Thoreau reconnaîtront dans cette insistance sur la salubrité de l'air parmi les pins l'argument central de *Walden*, livre où le promeneur de la Nouvelle-Angleterre annonce sa décision de quitter la société de Concord et "de tourner le visage plus résolument du côté des bois, qui [l]e connaissaient mieux que [s]es semblables".<sup>7</sup> La croyance maîtresse chez Ponge en une meilleure

---

<sup>7</sup>Henry David Thoreau, *Walden* (1854; New York: Penguin Classics, 1986) 62, notre traduction. Toute référence au livre de Thoreau sera signalée par le sigle *W* suivi du numéro de la page de cette édition et du numéro de la page d'une traduction française

façon de vivre, illustrée notamment par un groupe d'arbres qui "par tous ses pores respire en pleine nature, mieux qu'un poumon, comme des branchies" (*OC* 400), prolonge certains conseils de l'écrivain américain qui encourage ses lecteurs à "Se laisser balayer par tous les vents". Voici la suite de l'exhortation thoreauvienne: "Ouvrez tous vos pores, et baignez-vous dans toutes les marées de la nature, dans tous ses ruisseaux et océans, à chaque saison. Les miasmes et l'infection viennent du dedans, non pas du dehors."<sup>8</sup> Lors d'une averse tombant sur les bois autour de Walden, Thoreau suit son propre conseil:

Au centre d'une pluie légère [...] je ressentais tout d'un coup la douce sociabilité de la Nature; dans la tombée même des gouttes et dans chaque bruit qui entourait ma cabane, dans chaque regard que je lançais, j'ai trouvé une amabilité infinie et inexplicable qui ressemblait à une atmosphère qui me soutenait [...]. Dans l'humidité du bois chaque aiguille de pin se gonflait de sympathie et venait à mon aide. (*W* 177/132)<sup>9</sup>

Pour apprécier les façons dont Thoreau et Ponge célèbrent la réintégration de l'être humain dans les rythmes du monde naturel le lecteur doit apprendre à effacer de son esprit la séparation que l'on fait d'habitude entre l'espace de la pensée et celui de la nature. Si Ponge et Thoreau exploitent les ressources poétiques du langage — dans leur emploi des jeux de mots, par exemple, ou dans l'alternance de passages en vers et de passages en prose (voir "Le Carnet du bois de pins" et *Walden*, où 16 chapitres sur 18 contiennent des extraits de poèmes versifiés) — un de leurs objectifs est d'aider le lecteur dans cette tâche. Car une écriture *extravagante* qui suivrait l'impulsion de certaines errances dans la nature, tout en exploitant des écarts par rapport à la

---

de L. Fabulet, *Walden ou La vie dans les bois* (1922; Paris: Gallimard, l'Imaginaire, 1990). Nous modifierons de temps en temps quelques phrases dans la traduction de Fabulet afin de garder certaines nuances de l'anglais.

<sup>8</sup>*The Journal of Henry David Thoreau in 14 volumes bound as two*, éd. par Bradford Torrey et Francis H. Allen (1906; Boston, nouv. éd., 1962) I 627 (23 août 1853). Nous avons traduit les extraits du *Journal* qui se trouvent dans le présent essai. Les renvois ultérieurs à cet ouvrage seront indiqués entre parenthèses dans le corps de l'essai et comporteront le sigle *J* suivi du numéro du tome, du numéro de la page, et de la date de l'extrait.

<sup>9</sup>Cf. la phrase suivante du chapitre "Visiteurs": "Ma 'pièce de choix', cependant, celle où j'aimais me retirer, qui était toujours prête aux visites, et dont le tapis ne recevait que rarement des rayons du soleil, était le bois de pins situé derrière ma maison" (*W* 187/143).

signification ordinaire (la valorisation, par exemple, de la matérialité des signes aux dépens de leur sens), aboutirait selon ces deux auteurs à la découverte des *lieux* où une “certaine vibration de la nature [qui] s’appelle l’homme” (*Proèmes*, OC 228) retrouve son aise.<sup>10</sup>

Malgré leurs contours divers — par exemple chez Ponge, un coquillage sur une plage ou un bois en été; chez Thoreau, un étang ou une forêt du Maine — tous les sites qui *donnent lieu* à une célébration des vibrations naturelles chez les deux poètes ont une caractéristique commune. Ce sont des endroits ignorés, ou éloignés de la plupart des chemins. Par conséquent, pour y parvenir il faut quitter les routes quotidiennes — tracées ou bien par le déplacement routinier des humains, ou bien par les moules d’une pensée traditionnelle que la littérature classique nous a légués depuis des siècles. L’écriture de ces territoires nouveaux ne saurait se cantonner dans des genres littéraires reconnus (poésie lyrique, essai, récit); elle doit les traverser, comme le véritable promeneur quitte la grande route pour couper à travers champs et bois. Tel est le projet que Thoreau a réalisé dans *Walden* et dans maint fragment de son *Journal*. “J’ai très peur”, écrit-il dans le premier,

que ma façon de m’exprimer ne soit pas assez *extra-vagante*, qu’elle n’erre pas suffisamment loin des frontières bornées de mon expérience quotidienne [...]. Je désire parler quelque part *sans bornes*, comme un homme dans un moment d’éveil, à d’autres hommes pendant leurs moments d’éveil. (*W* 372-3/323-4)

Et à propos de son goût pour la promenade il s’exclame:

J’ai grande envie maintenant de prendre un de ces vieux chemins tortueux et inhabités qui se dirigent loin des villes, nous amènent loin de la tentation, et qui conduisent à l’extérieur de la terre, en passant sur la superficie de sa croûte: où l’on oublie facilement dans quel pays on voyage. (*J* 1 225, 21 juillet 1851)

Si l’on refuse de suivre les chemins battus, et si l’on essaie plutôt de ressentir sous ses pieds la “croûte” même de la planète, on pourra de temps en temps coïncider avec ses environs. La plupart des voyageurs, attirés comme ils le sont par l’idée de leur destination, ne connaissent

---

<sup>10</sup>Cf. la déclaration de Thoreau dans une note de son *Journal* (du 12 septembre 1853) I 634: “L’idée m’est venue quand je me suis réveillé ce matin [...] que l’on devrait considérer un homme comme un instrument de musique et que s’il y avait une viole faite d’un bon bois sonore et toujours mise d’accord ce serait lui, de telle sorte qu’au moment où l’archet des événements touche ses cordes il puisse vibrer et résonner selon une harmonie parfaite.”

pas un tel bonheur mais restent captifs d'un mouvement qui est étranger à la nature:

La route dirige vers la ville vos pas aussi bien que vos pensées. Vous ne voyez que le chemin, et vos pensées cessent d'embrasser les objets qui se présentent à vos sens. Vous n'êtes plus en lieu. (*J I* 204, 11 juin 1851)<sup>11</sup>

Nous avons dit plus haut que “La Promenade dans nos serres” transforme notre conception des mots, tandis que “Le Carnet du Bois de pins” change notre appréciation d'un endroit naturel. Dans les deux poèmes, néanmoins, l'effet de chaque transformation est le même: considérer la langue comme un paysage, ou bien considérer un certain paysage comme un tissu de sons et de pensées salubres, revient à déplacer *et* la langue *et* le paysage. L'un n'est plus le simple reflet de l'autre puisque chacun se voit éclipsé par un nouveau centre d'intérêt — la recherche d'une existence saine et naturelle. N'étant plus la coloration subjective d'une réalité externe, un poème du lieu se rapproche du site qu'il évoque dans la mesure où ses mots, de même que le site qu'ils dénotent, s'inscrivent dans un autre espace où le langage dénotatif et les coordonnées géographiques d'un endroit n'ont plus cours. Dans les poèmes de Ponge ce nouvel espace est essentiellement matériel car les traces des lettres et des sons (dans “Promenade...”) sont tout aussi réelles que la substance des branches et des aiguilles tombées d'un pin. “*La matérialité de l'écriture* [...] : voilà ce qui nous la fait aimer, désirer, et [...] considérer comme importante,” déclare le poète dans ses notes pour “Le Pré”. C'est une des raisons pour lesquelles il affectionne, dans “Le Pré” et plusieurs poèmes de *Pièces*, “Les beaux textes en langue morte [dont la] matérialité est évidente”, puisque leur “*mutisme* les rapproche encore pour nous des choses du monde physique”.<sup>12</sup> En effaçant la séparation cartésienne des deux mondes de

---

<sup>11</sup>Les deux types d'extravagance recherchés par Thoreau, l'un spatial et l'autre discursif, se rejoignent dans un autre extrait de son *Journal*: “Sur les routes les obstacles ne sont pas sous mes pieds [...] mais se trouvent plutôt dans le champ de ma vision et dans les pensées ou les associations qui me possèdent,” écrit-il le 21 juillet 1851. “Qu'elle soit mouillée ou sèche, élevée ou basse, c'est la vraie surface de la planète que je devrais ressentir” — (*J I* 226).

<sup>12</sup>F. Ponge, *La Fabrique du pré* (Genève: Skira, 1971) 27. (Dans cet extrait et dans le précédent c'est Ponge qui souligne.) Nous reviendrons dans notre deuxième chapitre aux transcriptions pongiennes du “mutisme” de la nature.

la pensée et de l'étendue, l'insistance pongienne sur un matérialisme fondamental qui sous-tend mots et choses suscite en nous une forte impression de dépaysement. Car en lisant ses poèmes, nous ne croyons être ni au milieu des mots que nous employons ordinairement, ni entourés d'arbres ou de plantes reconnaissables, mais ailleurs.

Cet effet de déplacement est provoqué en partie par la déformation systématique des expressions courantes qui est un trait fondamental du style pongien. “*Tout ce qui n'est pas* dans sa forme habituelle un lieu commun [...] — tout ce qui est étrange, bailleur de surprise, de scandale, est permis,” écrit le poète dans un ouvrage tardif consacré à l'art poétique.<sup>13</sup> Nous verrons plus loin que c'est précisément la transformation des proverbes qui permet à Ponge de rendre à ces dictons leur valeur de lieu *non commun*, ou de site qui n'est pas visité par tout le monde. L'étrangeté de ces proverbes refaits interpelle le lecteur et l'invite à les explorer plus attentivement.<sup>14</sup>

On éprouve un dépaysement semblable quand on ouvre le recueil poétique de Victor Segalen intitulé *Stèles*. A la page du faux-titre le lecteur est confronté à quatre grands caractères chinois, disposés en une colonne verticale isolée au milieu de la page. Dénués de sens pour un lecteur occidental, ces quatre caractères s'imposent à son attention comme objet insolite.<sup>15</sup> Avant de signifier quoi que ce soit ils affichent une matérialité déconcertante qui coupe court à toute idée préalable du lecteur à propos de ce qui constitue un recueil poétique. Leur tracé apparente plutôt les pages qui suivent à un objet rare, fruit d'un travail très soigné. Cela se confirme quand, en feuilletant ces pages, on découvre que chacune porte un filet noir qui encadre dans un rectangle vertical les poèmes et les cartouches chinois qui les accompagnent, ce

---

<sup>13</sup>F. Ponge, *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (Paris: Hermann, 1984) 20. Ponge souligne.

<sup>14</sup>Pour une étude approfondie de la fonction des lieux communs chez Ponge, voir Philippe Met, *Formules de la poésie: Etudes sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet* (Paris: PUF, collection “Écriture”, 1999) 17-44.

<sup>15</sup>Dans l'édition critique de *Stèles* établie par Christian Doumet, qui reproduit l'édition définitive du recueil, sortie en 1914, les quatre caractères occupent seuls la page du faux-titre — voir *Stèles*, éd. crit. présentée et annotée par Ch. Doumet (Paris: Librairie Générale Française, 1999) 41. Dans les versions du livre publiées après la mort de Segalen, ces caractères sont accompagnés par le mot STELES placé dans le coin inférieur droit de la page.

qui donne à l'ensemble du livre l'air d'une collection d'estampes.<sup>16</sup> Petit à petit le lecteur rapproche le titre du volume "Stèles" de la forme particulière des pages qui le composent — ces curieux rectangles verticaux dans lesquels quelques caractères chinois occupent le coin supérieur droit (à l'exception d'un seul texte), et accompagnent les titres français de 64 poèmes.

La préface de *Stèles* nous apprend que l'écriture chinoise reproduite dans le livre provient, comme les mots latins affectionnés par Ponge, d'une langue morte. Il s'agit du Wên, forme ancienne du chinois classique qu'on n'écrit plus et que Segalen définit ainsi:

Le style en doit être ceci qu'on ne peut pas dire un langage car ceci n'a point d'échos parmi les autres langages et ne saurait pas servir aux échanges quotidiens [...]. Enchaînés par des lois claires comme la pensée ancienne et simples comme les nombres musicaux, les Caractères pendent les uns aux autres, s'agrippent et s'engrènent dans un réseau irréversible, réfractaire même à celui qui l'a tissé.<sup>17</sup>

La vertu de ces caractères extravagants, échappant au contrôle de leur scribe et qui foisonnent selon une logique étrangère au discours quotidien, est aussi partagée par certains monolithes — en particulier, nous dit Segalen, ceux qu'on trouve dans la campagne en Chine et qui datent des dynasties anciennes de l'Empire. Les appelant les seules traces de "stabilité" dans "le vacillement délabré de l'Empire" (*OC II* 35), Segalen fait allusion à ces restes d'une civilisation millénaire qui avaient fonctionné comme des pierres tombales ou des monuments à la mémoire de certains grands exploits d'une époque reculée.

---

<sup>16</sup>L'édition princeps de *Stèles*, sortie en 1912 dans un tirage de luxe que Segalen a limité à 81 exemplaires, remplit encore mieux que l'édition de 1914 les critères d'un objet d'art. Non seulement avait-elle des dimensions uniques — un format haut qui reproduisait les proportions de la stèle nestorienne des T'ang de Si-ngan fu — mais elle était faite aussi d'un seul rouleau de papier Impérial de Corée, plié en des pages qui s'empilaient les unes sur les autres. Le tout était enveloppé non pas dans une couverture mais placé entre deux planchettes de bois de camphrier et ficelé de liettes de soie. Voir la description qu'en donne Ch. Doumet dans la présentation de son édition critique de *Stèles*, aux pp. 9 à 10.

<sup>17</sup>Préface à *Stèles*, dans les *Œuvres complètes* de Victor Segalen, éd. par Henry Bouillier (Paris: Robert Laffont, coll. "Bouquins", 1995) tome II, 36-7. Sauf indication contraire toute référence aux textes de Segalen dans la présente étude se fera à cette édition et sera signalée entre parenthèses par les sigles *OC I* ou *OC II*, suivis du numéro de la page.

On constate pourtant dans le tout premier mot de la préface un autre “vacillement” qui se répercute le long du texte:

Elles sont des monuments restreints à une table de pierre, haut dressée, portant une inscription. Elles incrustent dans le ciel de Chine leurs fronts plats. (*OC II* 35)

A quoi se réfère le mot “elles” au début de ces deux phrases, pronom sans antécédent flottant au début du livre comme les signes calligraphiés qui le précèdent? A vrai dire, son sens oscille entre une référence au mot “Stèles”, le titre du recueil, et la désignation d’une entité encore inconnue au lecteur. Cette entité non identifiée prend, elle aussi, des formes différentes au cours de la préface car elle est parfois la stèle *en tant que texte*, un des 64 poèmes qui suivent, comportant des inscriptions écrites en langue Wên, mais d’autres fois, comme dans la citation ci-dessus, elle désigne un objet fait d’une “table de pierre” et entouré d’un paysage.<sup>18</sup> Loin d’être une confusion malheureuse, ou le résultat d’une pensée amorphe, le vacillement entre ces sens divers contribue à la création d’un mode de lecture qui est propre à *Stèles* et que Segalen préconise dans les pages de sa préface. Car les inscriptions anciennes des monolithes, imitées par les cartouches dans *Stèles*, confèrent aux poèmes du recueil non seulement un modèle formel — le moule d’une écriture verticale — mais aussi le modèle d’une existence substantielle, en dehors de tout système symbolique. Si nous suivons les conseils de la préface, nous penserons que les mots dans les poèmes du recueil sont des traces depuis longtemps détachées des mains qui les ont gravées, et formant corps avec la surface de la terre. Une stèle —

---

<sup>18</sup>Ceci explique le changement de mode qui a lieu au début de la 4<sup>ème</sup> partie de la préface que j’ai citée plus haut: “Le style en *doit* être ceci [...]” (*OC II* 36). Dans ce paragraphe Segalen quitte le mode descriptif qu’il avait employé dans les deux parties précédentes de la préface (consacrées à l’usage des monolithes et monuments en bois gravés dans la Chine ancienne) en faveur d’une *justification* des stèles écrites qui composent son recueil. Les mots de la préface visent toujours au moins deux objets — les poèmes qu’ils précèdent, et des monuments de pierre dans la campagne chinoise. La fusion des deux dans l’esprit du lecteur résulte précisément de certaines stratégies scripturales employées par Segalen — comme, par exemple, l’emploi du pronom ambigu “elles” dans son premier paragraphe — et ce procédé assure, comme nous le verrons, que les lecteurs se croiront en face d’un paysage, et non seulement d’un livre.

c'est-à-dire le poème qui porte ce nom — *existe* avant de signifier. Lire une stèle consistera donc à témoigner de sa façon particulière d'être:

Sitôt [les caractères] incrustés dans la table — qu'ils pénètrent d'intelligence, — les voici, dépouillant les formes de la mouvante intelligence humaine, devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain. De là cette composition dure, cette densité, cet équilibre interne et ces angles, qualités nécessaires comme les espèces géométriques au cristal. De là ce défi à qui leur fera dire ce qu'ils gardent. Ils dédaignent d'être lus. [...]  
Ils n'expriment pas; [...] ils sont. (*OC II 37*)

En un mot, Segalen nous convie à considérer ses poèmes comme s'ils étaient *autre chose* qu'un texte. Semblables à des reliques surgies d'un autre âge, ces feuilles imprimées et calligraphiées qui se dressent à la verticale comme des jalons de pierre constituent un *espace étranger* que la préface nous invite à parcourir — non pas comme des lecteurs qui se borneraient à déchiffrer des signes mais à la manière d'un voyageur dans un pays inconnu. Relisons le début de la préface:

Elles sont des monuments restreints à un table de pierre, [...]. Elles incrustent dans le ciel de Chine leurs fronts plats. On les heurte à l'improviste: aux bords des routes, dans les cours des temples, devant les tombeaux. Marquant un fait, une volonté, une présence, elles forcent à l'arrêt debout, face à leurs faces. (*OC II 35*)

La lecture-promenade, ou la promenade-lecture (l'ordre des deux termes importe peu), est une sorte d'errance ponctuée par des haltes. Ces haltes sont des moments où un être humain prend conscience du fait qu'il est interpellé — non pas par une voix mais par une autre forme d'existence qui “forc[e] à l'arrêt debout, face à [sa] face”. L'interpellation ne vise pas seulement le promeneur-lecteur puisqu'elle est lancée par toutes sortes de surfaces et elle fonde plusieurs dialogues muets, comme celui auquel nous venons d'assister entre le “front” pierreux d'une stèle et “le ciel de Chine”. Considérons d'autres exemples de rencontres qui ponctuent le recueil — d'abord celle qui a lieu entre un poteau de pierre et la foule d'une cérémonie ancienne:

Ce poteau se levait dans la grand'salle des temples, ou en plein air sur un parvis important. [...] C'était [...] un arrêt, le premier dans la cérémonie. Toute la foule en marche venait buter là. (Préface, *OC II 36*)



Voici le lieu où ils se reconnoissent, les amants amoureux de la flûte  
inégale;

[...]

Et voilà, — d'un envol plus suave que phénix, oiselles et paons, —  
voilà l'espace où ils ont pris essor.

Qu'on me touche: toutes ces voix vivent dans ma pierre musicale.  
("Pierre musicale", *OC II* 78)

### Ou entre une plaine étendue et le ciel:

Alors que, supérieure, ignorant les tumultes, droite comme une  
table et haute, à l'égal des cimes, — la plaine étendue  
Nivelle sa face jaune sous le Ciel quotidien des jours qu'elle  
recueille dans son plat. ("Terre jaune", *OC II* 100)

C'est dans un vaste réseau d'appels réciproques que les lecteurs de Segalen se trouvent impliqués lorsqu'ils parcourent les pages de *Stèles*. Plutôt que de leur proposer des expériences *intérieures*, rattachées à la biographie d'un être solitaire, ces pages les placent au milieu de certaines grandes étendues jalonnées de formes d'existence multiples qui se confrontent, aussi tangibles qu'une cloche, une plaine ou une inscription taillée dans la pierre. Par conséquent, l'espace ouvert par le recueil — que nous avons appelé plus haut un *espace étranger* — est particulier en ceci qu'il n'est ni géographique ni subjectif, mais plutôt la distance parcourue par les multiples circuits de l'adresse (tracés entre les éléments d'un paysage, les apostrophes d'un poème et leurs destinataires divers). A la manière de Thoreau et Ponge qui voulaient que leurs phrases s'imposent "comme de gros cailloux dispersés sur la page" (*J I* 249, 22 août 1851<sup>19</sup>) et qu'elles permettent "un voyage dans l'épaisseur des choses" (*Proèmes*, *OC* 203<sup>20</sup>), Segalen offre ses poèmes lapidaires comme une porte d'accès aux lieux où les existants se par-

---

<sup>19</sup>"C'est la faute de quelques écrivains estimés [...] qu'ils s'expriment avec trop de détails. [...] Leurs phrases ne sont pas denses comme des noix: ne sont pas des phrases qui suggèrent beaucoup plus qu'elles ne disent [...] qui sont aussi durables qu'un aqueduc romain — encadrer de telles phrases, voilà *l'art* d'écrire. Des phrases qui nous coûtent beaucoup [...] qui sont comme de gros cailloux dispersés sur la page, de haut en bas ou à travers."

<sup>20</sup>Cf. *Walden* 183/138: "Est-ce que je ne serai pas de connivence avec la terre? Ne suis-je pas fait en partie moi-même de feuilles et de plantes décomposées?"

lent. Tout en suivant le modèle classique du poème-épitaphe, selon lequel le lecteur-voyageur s'arrête devant les inscriptions sur les pierres tombales au bord de sa route et se trouve momentanément absorbé dans leur message, *Stèles* et les poèmes pongiens s'imposent comme des monuments placés sur notre chemin.<sup>21</sup> Mais au lieu de célébrer des faits humains, ces blocs verbaux et durables nous font part du réseau d'appels réciproques qui résonnent entre les objets autour d'eux.

Prenons l'exemple de la stèle "Nominations" qui se trouve dans la première partie du recueil de Segalen. Nous verrons que les circuits de l'adresse dans ce poème mettent en rapport plusieurs formes de vie distinctes dont la disposition forment les contours d'un paysage. La nomination dont il est question dans le titre a un sens distinctif — à savoir, la promotion d'un individu à une fonction spécifique. Les "Stèles face au Midi", dont fait partie "Nominations", sont consacrées, selon la préface, aux "décrets" promulgués par l'Empereur (*OC II 37*). Par conséquent cette stèle se présente d'abord comme la trace d'un édit impérial, ce qui est confirmé par le début du premier verset: "Chaque officier, civil ou militaire, détient son titre dans l'Empire" (*OC II 56*). On constate, néanmoins, à partir du second verset que le champ des édits s'étend d'une façon inattendue:

Je veux investir mes êtres familiers. Qu'ils n'envient plus rien désormais  
aux sages, aux Saints, aux conseillers et aux généraux [...] — car  
je décide:  
Ce laurier fidèle et fleuri sera mon satellite; ce pin qui m'observe et reste  
droit est fait juge de seconde classe; mon puits devient Grand  
Astrologue puisqu'il voit le Ciel profond en plein jour. (*ibid.*)

Ce ne sont pas des fonctions humaines que le poème glorifie mais la dignité de certains existants naturels. Le cadre de la politique impériale de la Chine sert ici de toile de fond à une autre série d'énoncés performatifs dans lesquels les rôles sociaux sont remplacés par des liens de proximité affective et existentielle qui s'érigent entre une per-

---

<sup>21</sup>Voir F. Ponge, *Pour un Malherbe* (Paris: Gallimard, 1965) 186: "j'ai toujours considéré, depuis mon enfance, que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre; les seuls textes que je puisse dignement accepter de signer [...]; ceux qui *tiendraient* encore comme des objets, placés parmi les objets de la nature: en plein air, au soleil, sous la pluie, dans le vent. C'est exactement le propre des inscriptions."

sonne et ses environs. Dans sa vieille acception le mot “satellite” désignait un homme de main qui exécutait les ordres de son chef, mais il est clair dans l'extrait ci-dessus que le “service” procuré par le laurier illustre une espèce de “fidélité” très différente de l'allégeance. La floraison annuelle de l'arbuste n'est pas déclenchée par qui que ce soit. Au contraire, c'est elle-même, et non pas un chef humain, qui donne au site qui la contient une certaine forme (marquée par l'ordre régulier des saisons) malgré tous les autres changements imprévus. Si, dans la tradition occidentale, les feuilles du laurier conféraient aux humains une gloire qui resplendissait plus longtemps que les actions qui les avaient méritées, il faut reconnaître que c'est *dans la nature* qu'on était allé chercher une telle marque du prestige, car c'est en elle plutôt qu'au sein des sociétés que les valeurs perdurables se manifestent. Nous reviendrons plus loin à l'idée d'un centre, suggérée par le rôle du laurier satellite, mais il est clair qu'aucun des existants nommés dans le verset ne possède une existence autonome. Chacun se définit plutôt par rapport à d'autres dans un espace de réciprocité foncière: le laurier fleuri tourne autour de l'énonciateur du poème, tout comme le pin “observe” ce dernier et l'eau du puits reflète les nuages et le soleil. Entre les choses désignées par le poème (“Ce laurier fidèle”, “ce pin”, “mon puits”) se crée donc un tissu d'appels silencieux que les choses se lancent entre elles. L'insistance sur ces liens diminue la place occupée par l'énonciateur, car si tout existant s'ouvre sur d'autres, chacun est plus que le simple serviteur d'un être humain. Il a son existence propre au sein des formes multiples de la vie.

Dans le troisième verset de la stèle ce changement de perspective est illustré par la description d'une oie assez ordinaire:

Reconnaissons que dans la basse-cour, ce volatile est Maître des Cérémonies:  
n'a-t-il le point, de par la naissance, la noble démarche du canard? (*ibid.*)

En rapprochant l'oiseau de la basse-cour d'un canard ce verset fait l'éloge de son plumage et en même temps il décrit métaphoriquement l'apparence “cérémoniale” de celui-ci. L'animal domestique est ainsi déplacé de telle sorte qu'il reçoit ses “qualités justes” selon l'expression que Segalen emploie dans le verset ultime:

Ainsi, recevez de moi vos apanages, ô mes êtres familiers, et en raison de vos qualités justes. Tel par le Fils du Ciel le Mont T'ai pour sa hauteur et son poids déclaré Duc et gardien de l'Empire. (*ibid.*)

En tant que moralité ce verset clôt le cercle des métaphores dérivées du lexique de l'empire ("nominations", "investir", "conseillers", "Maître des Cérémonies") car les "apanages" accordés aux existants divers de l'Empire semblent être les dons de l'Empereur ("le Fils du Ciel"). Quand nous lisons, cependant, que la voix qui dit "je" dans le poème n'est *pas* celle de l'Empereur mais une voix qui imite cette dernière, nous comprenons que les dons en question ne découlent pas d'une autorité impériale ou royale (contrairement au sens médiéval du terme "apanage"). Ils sont plutôt, selon le second sens de ce terme, les qualités propres des existants en question. La comparaison dans la dernière phrase du poème souligne cette priorité de la nature sur le domaine social: le Mont T'ai protégeait l'Empire de la Chine bien avant sa nomination par l'Empereur. Par conséquent, si les affirmations poétiques (et donc fictives) que cette stèle nous propose témoignent d'un certain pouvoir de la parole (modélisé sur les édits impériaux), c'est un pouvoir qui consiste à *rendre aux existants du monde leur valeur propre*.

Sous la forme d'une déclaration historique, la stèle de Segalen a rendu aux "êtres familiers" leur place dans un paysage qui est cerné par une montagne et par le reflet du firmament sur la surface de l'eau d'un puits. Pour cette raison il est même possible que "l'Empire" dont il est question dans ce poème et dans les autres pages de *Stèles* soit moins une dynastie quelconque de la Chine antique qu'un espace fait de rapports équilibrés entre les êtres. Si cela est vrai, la notion chinoise d'un espace organisé autour d'un centre fixe aurait été employée par Segalen simplement pour illustrer sa notion radicale du lieu.<sup>22</sup> Nous reviendrons à cette hypothèse dans le chapitre trois.

---

<sup>22</sup>L'effacement systématique des points de repère historiques que l'on trouve dans plusieurs stèles — p. ex. "Aux dix mille années", "Ordre de marche", ou "Décret" — souligne la transformation du contexte chinois qui s'est effectuée dans le recueil. Voir aussi la déclaration capitale du premier poème du recueil: "Attentif à ce qui n'a pas été dit; soumis par ce qui / n'est point encore promulgué; prosterné vers ce qui ne fut pas encore, // Je consacre ma joie et ma vie et ma piété à dénoncer / des règnes sans années, des dynasties sans avènements, / des noms sans personnes, des personnes / sans noms, // Tout ce que le Souverain-Ciel englobe et que l'homme / ne réalise pas" ("Sans marque de règne," *OC II* 40).

## 2) *Ce qu'ignorent les cartographes*

L'œuvre d'Eugène Guillevic affirme de la façon la plus évidente l'importance des réseaux d'existants. Quand nous parcourons les poèmes que Guillevic a consacrés à des cours d'eau (dans *Etier*, par exemple), à des paysages littoraux (*Carnac*) ou à la campagne sauvage (*Du domaine*), nous découvrons que chaque élément de la nature tire sa valeur des autres éléments qui l'entourent. "Les nuages // Ont du respect / Pour l'étendue," lisons-nous dans le dernier volume, ouvrage qui retrace soigneusement les liens d'interdépendance entre toutes les formes d'existence encadrées par le ciel et le paysage qu'il domine.<sup>23</sup> Qu'il s'agisse d'un rocher, d'une tourterelle, des paysans qui travaillent dans un champ, ou d'un cerf, les poèmes qui leur sont consacrés s'ouvrent sur ces liens:

Le témoignage

D'un ciel qui se nettoie  
Du rocher mouillé. (66)

La tourterelle a décidé  
Que c'était chez elle.

Peut-être à cause  
De l'étang. (25)

Ceux qui travaillent la terre  
Ont des mains plus solaires. (65)

Il y a de l'étang  
Dans les yeux du cerf. (142)

Les mains bronzées d'un paysan sont peut-être jusqu'à un certain point le signe de ses longues journées de labourage, mais l'expression "les mains solaires" qu'on trouve ci-dessus déplace légèrement cette interprétation. En rapprochant une partie de l'anatomie humaine des orbites des corps célestes, elle suggère une sympathie profonde entre les mains

---

<sup>23</sup>Guillevic, *Du domaine* (1977) dans *Du domaine, Euclidiennes* (Paris: Gallimard, coll. "Poésie", 1985) 31. Les références à cette édition seront comprises dans le corps du texte sous la forme du numéro de la page placé entre parenthèses.

qui cultivent les fruits de la terre et l'astre qui les fait germer. Les mains prolongent ainsi certains mouvements naturels qui sous-tendent la vie en général, de même que la surface mouillée du rocher dans le premier extrait évoque le passage des nuages qui ont versé leur pluie sur elle.

Le mouvement cyclique de l'eau à travers l'atmosphère (quand elle passe de l'océan, par évaporation, à l'air et aux nuages, et puis retombe en averses sur la terre) est particulièrement éloquent dans *Du domaine* puisqu'il imprime ses traces sur maint existant et relie de cette manière les règnes végétal, minéral et animal. Le sel dans "l'eau des pleurs" (63) nous rappelle que "l'océan se vit partout" (111) et que "Dans le sous-bois / La pluie de la veille / Est l'eau de toujours" (109). C'est dans les étangs, en particulier, que les différentes formes de vie se côtoient le plus souvent, selon Guillevic. Deux versets cités ci-dessus — "Il y a de l'étang / Dans les yeux du cerf" (142) et "La tourterelle a décidé / Que c'était chez elle. // Peut-être à cause / De l'étang" (25) — soulignent l'importance de cet endroit aquatique. L'étang a un statut privilégié dans *Du domaine* (le mot apparaît 29 fois dans le livre, plus fréquemment que tout autre existant naturel), non seulement à cause du référent indiqué par ce terme — la surface liquide qui recueille les gouttes de pluie pour en faire le "chez soi" des oiseaux, des grenouilles et des plantes — mais aussi à cause de la valeur *linguistique* du terme. Il se rapproche par homonymie du mot philosophique "l'étant" qui désigne un existant particulier. Dans la philosophie de Heidegger, qui a rendu célèbre ce terme, l'étant se distingue de la catégorie de l'être — qui fonde l'ontologie — et de celle du monde — qui donne de la cohérence au champ des perceptions d'un sujet.<sup>24</sup> Considéré sous cet angle, l'étang est non seulement un élément privilégié dans le paysage que célèbre *Du domaine*, il en est aussi l'élément exemplaire dans la mesure où tous les existants se profilent dans la forme répétée de son nom.

---

<sup>24</sup>Voir, p. ex., *Chemins qui mènent nulle part* (Paris: Gallimard, 1962) 25: "Un monde, ce n'est pas [...] un cadre figuré qu'on ajouterait à la somme des étants donnés. [...] La paysanne [...] a un monde parce qu'elle séjourne dans l'ouvert de l'étant." Dans la prochaine partie du présent chapitre nous insisterons cependant sur une distinction clé qui sépare les existants poétiques chez Guillevic et Segalen des concepts phénoménologiques proposés par Heidegger.

Rarement employé dans la littérature, le mot “étang” provoque aussi une certaine surprise quand on le trouve utilisé si fréquemment par Guillevic. Il est clair que ce dernier le préfère à son cousin lexical “le lac”, terme alourdi de connotations lyriques. Tant chez les romantiques français comme Lamartine, que chez les poètes anglais Wordsworth et Coleridge, les lacs métaphorisent certains sentiments humains et des réflexions poétiques sur la mortalité. Filtrer la nature à travers des préoccupations humaines va à l’encontre, cependant, du projet de Guillevic. A la manière de Thoreau qui, tout en célébrant *l’étang* de Walden, a choisi de prendre ses distances vis-à-vis des poètes anglais qui avaient rendu célèbre la “région des lacs” au nord de leur pays,<sup>25</sup> Guillevic essaie dans *Du domaine* de cerner ce qui est spécifique à la nature, plutôt qu’aux humains: “Le glaïeul / N’a besoin de personne,” (142); “Tu n’as pas inventé / Les chevreuils / Ni les papillons. // Avant toi les eaux / Ont dormi longtemps” (138). Les deux poètes soulignent l’aspect humble et quotidien des scènes qu’ils célèbrent, aspect qui s’oppose à la nature sublime tant louée par d’autres poètes:

Le décor de Walden existe à une échelle modeste et, malgré sa grande beauté, ne s’approche nullement de la grandeur; il n’attire en rien celui qui ne l’a pas longtemps fréquenté ou qui n’a pas vécu près de ses bords. (W 222-3/175)

J’omets ce qui sort de l’ordinaire — les tempêtes et les tremblements de terre — pour me limiter à la description de l’ordinaire. Celui-ci a le plus de charme et il est le vrai sujet de la poésie. Je vous accorde librement le soin de parcourir des domaines extraordinaires à condition que vous me laissiez l’ordinaire. (J I 251, 28 août 1851)

---

<sup>25</sup>Voir *Walden* 244/195: “L’étang de l’Oie, de peu de taille, est sur mon chemin vers la ferme de Flints [...] et l’Etang Blanc, qui contient selon les gens du pays une trentaine d’hectares, se trouve à deux kilomètres plus loin que Fair Haven. Voici ma région des lacs. Ces étangs, et la rivière Concord, représentent mes droits sur l’eau.” Par cette dernière expression Thoreau désignait à la fois son droit légal de passage sur ces cours d’eau et le privilège d’écrire à leur propos. Voir aussi l’entrée du 10 janvier 1851 dans son *Journal*: “La littérature anglaise, depuis l’époque des chanteurs jusqu’aux Poètes des Lacs [...] n’exhale aucune vapeur qui soit fraîche ni, à proprement parler, sauvage. C’est essentiellement une littérature terne et civilisée qui reflète la Grèce et Rome. [...] On y trouve beaucoup d’attachement à la nature mais peu de traces de la nature elle-même” (J II 144).

La lune,  
Soit!  
Qu'elle apparaisse  
Pour être éconduite.

[...]  
Le soleil  
Ne couche pas ici. (13-14)

L'étang  
Fait lui-même  
Sa mythologie. (25)

Pour nous approcher de l'étang — aussi bien que de l'étant — notre démarche devrait donc être l'inverse de celle que prescrit une littérature du sublime. Loin de participer à une élévation spirituelle qui nous dirigerait vers une essence quelconque, incarnée dans la grandeur sauvage de la nature, nous devrions plutôt suivre un chemin qui descend au cœur de la matérialité terrestre. "Il faudrait // Descendre et séjourner / Dans cette espèce de terre," déclare Guillevic, et il poursuit:

Il faut s'y frotter,  
Il faut s'y ramper

Comme une annélide

Il faut s'y confondre  
Avec les lombrics  
Et les radicelles. (134)

Se mêler ainsi aux existants est un des conseils principaux offerts par Thoreau. "Quel luxe ce serait si je me tenais debout dans quelque marais, l'eau jusqu'au menton, pendant toute une journée d'été", écrit-il, "absorbé par les odeurs de la fougère et de l'airielle que le vent me portent au nez, et bercé par la musique des moucheron et des moustiques!" (*J I* 53, 16 juin 1840) Il invite ses lecteurs, dans la phrase qui suit celle-ci, à imaginer "douze heures de conversation géniale et familière avec la grenouille mugissante" (*ibid.*).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>Cf. *Du domaine* 56: "Certains rêvent / Les rêves de l'étang."

Il découle de cette descente dans la matérialité que pour s'approcher du réseau des existants naturels chacun doit se dépouiller de ses notions anthropocentriques et concevoir la vie d'un point de vue non-humain. Ce n'est pas une tâche facile: "Ne réussit pas qui veut / A trouver l'étang," déclare Guillevic (42). Néanmoins la nature nous donne parfois des leçons d'apprentissage qui ressortent souvent dans les pages du poète breton. Elle nous enseigne, par exemple, à agir sans amour-propre, à la façon des animaux: "Jamais vu l'épervier / Jouer à l'épervier" (113), "Est-ce qu'un ramier / S'admire dans son vol?" (114). Au lieu de projeter une image de soi, les animaux illustrent dans leur comportement désintéressé une autre façon d'agir qui se résume par une règle générale: "Dans le domaine // La beauté / N'est pas payante" (42).

Aux individus ayant peur de briser l'équilibre champêtre des animaux par une promenade près de l'étang, Guillevic confie simplement: "L'hirondelle / Ne te verra pas" (80). Les êtres humains doivent apprendre leur insignifiance dans un monde régi par d'autres lois que les leurs. Le poète lance parfois des reproches aux promeneurs qui croient peupler la nature de leurs méditations personnelles, ignorant ainsi les liens que les environs tissent autour d'eux: "Le soleil est là — / Et toi tu crois / Que tu monologues" (98).<sup>27</sup> Aucun être n'existe ni ne parle isolément car ses moindres déplacements provoquent des bruits, des changements d'ombre, ou des mouvements de l'air.

"Le domaine" est le nom donné par Guillevic à l'ensemble des réseaux qui constituent la vie naturelle d'une région. Contrairement au sens mystique du terme qui évoque un lieu sacré s'opposant à la réalité quotidienne (un sens que l'on retrouve dans des légendes médiévales de la matière de Bretagne, et qui se prolonge dans un livre tel que *Le Grand Meaulnes* qui semble donner accès à un monde féérique<sup>28</sup>),

---

<sup>27</sup>Cf. les phrases écrites par Thoreau dans son *Journal*, le 25 novembre 1850: "Je me sens un peu perturbé quand, après avoir marché corporellement deux ou trois kilomètres dans les bois, je n'arrive pas à les atteindre en mon esprit. J'ai beau oublier mes affaires de la matinée [...], la pensée d'un travail quelconque me préoccupe, et je ne suis pas là où mon corps se trouve. Je suis hors de mes sens. Dans mes promenades je voudrais revenir à mes sens, comme un oiseau ou une bête. Je n'ai aucun droit d'être dans les bois si ma pensée me tient hors des bois" (*J I* 172).

<sup>28</sup>Dans une des strophes Guillevic transforme l'expression stéréotypée "les allées abandonnées de l'enfance" pour indiquer que la découverte du domaine n'est pas un retour à la vie magique associée à notre jeunesse: "Il allait seul / Dans les allées, // Abandonné / Par son enfance." (121)

le domaine de Guillevic n'est pas un ailleurs idéalisé, mais le monde ici-bas. "Qu'est-ce que c'est / L'ailleurs // Qui n'est pas d'ici?" se demande le poète (124). Pourtant, en tant que site de l'existence matérielle, le domaine reste fondamentalement silencieux. Il livre peu de secrets sur lui-même ("Si c'est pour demander / Pourquoi le silence, // Vous n'êtes pas d'ici", 10), et ne fait que déjouer nos tentatives de prédire d'une manière précise ses transformations à venir. Car face au domaine, nous restons "Démuni[s] // Comme un oiseau sans bec / Au bord d'un champ" (44). Il semble que son premier attribut consiste à exister sans raison et à surgir comme un obstacle à notre quête insatiable d'explications, ce qui nous oblige à l'aborder d'une autre manière:

Aller  
Jusqu'à l'étang.  
  
Essayer, cette fois,  
De ne pas  
L'interroger. (79)

Toute question posée par un observateur humain encerclerait le domaine dans un filet de croyances et de préoccupations qui lui seraient totalement étrangères.

Au début de son chapitre "L'Etang en hiver" Thoreau indique la façon dont le mutisme de la nature arrive parfois à changer nos interrogations vaines en une appréciation renouvelée du monde. Il commence par caractériser ses réactions un jour à la sortie du lit:

Après une nuit calme d'hiver je me suis réveillé en pensant qu'on m'avait posé une question quelconque à laquelle j'avais tenté sans succès de répondre pendant que je dormais — une question qui portait sur un quoi, comment, quand, et où? Mais voilà que la Nature poignait, celle en qui vivent toutes les créatures, et, m'espionnant à travers mes grandes fenêtres, son visage serein et satisfait ne portait aucune question sur ses lèvres. Je me suis réveillé face à une question qui portait déjà sa propre réponse, face à la Nature et au jour. [...] La Nature ne pose aucune question et ne répond jamais à celles que les mortels lui posent. (*W* 330/283)

Le monde naturel remplace les croyances et les attentes, présupposées par les questions que nous avons l'habitude de nous poser à nous-

mêmes et de poser à nos semblables, par une affirmation sereine de son indifférence. Il nous lance aussi un appel, auquel Thoreau et Guillevic sont très sensibles. Voici le témoignage du premier: “La neige qui était répandue en profondeur sur la terre, tachée de jeunes pins, et la pente même de la colline sur laquelle ma cabane est placée semblaient me dire ‘En avant!’ (*ibid.*) Et celui de Guillevic: “Le rôle de sentinelle / Est confié aux arbres. // Avancez! Avancez! // Avec / Ou sans vous” (9-10). Ce dernier impératif, lancé par les arbres en surveillance à la lisière du domaine, est important parce qu’il invite les témoins humains non seulement à pénétrer dans cet espace unique, mais aussi à se défaire d’une certaine idée d’eux-mêmes afin que leur corps puisse s’adapter à ce nouvel espace: “Avancez [...] *sans vous*”— c’est-à-dire sans le questionnement obsédé d’un esprit rationnel en mal de sensations.

Contrairement aux notions de l’étendue que nous avons l’habitude d’inférer des cartes ou des dessins scientifiques qui désignent la situation des corps physiques (tels que les atomes ou les corps planétaires), le domaine dont il est question chez Guillevic nous oblige à repenser les rapports entre notre corps et l’air qui l’entoure. Car ce que les cartographes ignorent est le fait que la représentation bi-dimensionnelle d’un territoire projetée sur une page renverse les rapports réels que les corps vivants entretiennent avec l’espace. Tels qu’ils sont représentés sur un plan, les corps divers (tels que des villages, des bois ou des rivières) occupent l’espace homogène de la surface d’une feuille. En dehors du plan, pourtant, ces mêmes corps, en compagnie de tous les autres corps vivants (des animaux, des plantes ou des nuages), *contiennent de l’espace*, et non pas l’inverse.<sup>29</sup> Autrement dit, l’espace n’est pas un réceptacle vide dans lequel on aurait un jour ajouté des corps. Les parcelles de la matière qui peuplent notre monde ne sont pas des corps en suspension dans une atmosphère homogène partout indifférente à ce qui l’occupe; au contraire, elles absorbent de l’espace, le transforment et sont transformées par lui à leur tour. Comme nous le verrons plus bas, l’espace n’est pas non plus l’horizon abstrait des pen-

---

<sup>29</sup>Cf. les remarques de Segalen à propos du décalage qui existe entre les symboles tracés sur une carte géographique et la traversée du territoire que ces symboles traduisent: “Derrière ces mots, derrière ces signes figurés, étalés conventionnellement sur le plan fictif d’un papier, il me faudra deviner ce qui se trouve très réellement en volumes, en pierre et en terre, en montagnes et eaux dans une contrée précisée du monde géographique” — *Equipée*, chap. 4, dans *OC II* 269.

sées et des intentions d'un individu, c'est-à-dire la limite externe des actes que celui-ci projette de faire. Ni étendue homogène, ni projection de l'esprit humain, l'espace varie selon les diverses configurations de la matière qui l'absorbent.<sup>30</sup> Chaque parcelle d'espace est peuplée de sons, d'odeurs, et de couleurs qui entrent dans les pores, les oreilles et les yeux de ses habitants — à tel point qu'il devient parfois difficile de la distinguer de tout ce que notre corps ressent à un moment donné.<sup>31</sup>

Les auteurs étudiés dans ce livre ont contribué à la redéfinition de l'espace à partir de la notion d'un corps absorbant que nous venons d'esquisser. Pour eux, la poésie du lieu est une forme hybride de l'écriture qui emprunte des éléments aux aphorismes, aux relations de voyage, aux descriptions versifiées des parties de la nature et à ce que Ponge et Thoreau ont caractérisé comme une transcription poétique d'errances. Mais dans toutes ces formes — de la prose narrative jusqu'au lyrisme des descriptions naturelles, en passant par la poésie en prose et des fragments en vers — il subsiste un élément commun: la dissolution des frontières qui séparent, selon les croyances traditionnelles, le corps humain de ses environs. Avant d'explorer en détail les contours de ces territoires de la sensation, considérons quatre passages dans lesquels Ponge, Thoreau, Segalen et Guillevic repoussent une fois pour toutes la conception abstraite d'un espace unique et homogène qui envelopperait tout être de la nature.

---

<sup>30</sup>Cf. la déclaration de Segalen dans son *Essai sur le Mystérieux*, "Il n'y a pas de Mystère dans un monde homogène" (*OC I* 785). Comme l'a démontré Marc Gontard dans une étude récente, cet essai que Segalen a commencé en 1909, pendant sa première expédition en Chine avec Gilbert de Voisins, propose une définition spatiale de l'altérité qui s'oppose aux thèses de Bergson. Dans une lettre à Henry Manceron, citée par M. Gontard, Segalen exprime son désaccord avec la notion bergsonienne d'une continuité temporelle. Voir Marc Gontard, *La Chine de Victor Segalen: "Stèles", "Equipée"* (Paris: PUF, collection "Ecrivains", 2000) 32-3.

<sup>31</sup>Nous trouverons au chapitre trois que l'interrogation centrale de Segalen dans son récit *Equipée* porte sur ce qui nourrit les rapports d'un voyageur aux espaces divers qu'il traverse. Au lieu de fournir des détails biographiques ou pittoresques de son voyage d'exploration dans la Chine centrale (qui forme l'armature narrative du récit), Segalen préfère se consacrer à des méditations sur le sentiment d'appartenir au paysage que tout voyageur éprouve lorsqu'il traverse des régions inconnues. Voir, par exemple, sa question au 4ème chapitre du livre: "quel rapport logique accepter entre l'espace, la sueur et la chaleur, la fatigue et l'entrain, la hâte à poursuivre ou le désir du retour en arrière? Rien n'a été mesuré sur ce point" (*OC II* 269).

Dans son proème “La Forme du monde” Francis Ponge nous fait part d’un projet fondamental dans ses écrits. “C’est de donner au monde”, affirme-t-il, ou

à l’ensemble des choses que je vois ou que je conçois pour la vue, non pas comme le font la plupart des philosophes et comme il est sans doute raisonnable, la forme d’une grande sphère [...] dont comme l’a dit l’un d’eux, le centre serait partout et la circonférence nulle part, ni non plus d’une ‘géométrie dans l’espace’, d’un incommensurable damier [...] ni même d’un immense corps de la même nature que le corps humain, ainsi qu’on pourrait encore l’imaginer en considérant dans les systèmes planétaires l’équivalent des systèmes moléculaires et en rapprochant le télescopique du microscopique.

Mais plutôt, d’une façon tout arbitraire et tour à tour, la forme des choses les plus particulières, les plus asymétriques et de réputation contingentes (et non pas seulement la forme mais toutes les caractéristiques, les particularités de couleurs, de parfums), comme par exemple une branche de lilas, une crevette dans l’aquarium naturel des roches au bout du môle du Grau-du-Roi [...].

(OC 170-1)

Chaque objet célébré dans *Le Parti pris des choses* devient, comme le savent bien les amateurs du recueil, “tout un monde”, mais la vraie surprise n’est pas là. C’est qu’en lisant un des textes que Ponge a consacré à un objet quelconque nous trouvons que *le monde tout entier change de forme*. “Pluie”, “Les Mûres”, “La Crevette” et les autres poèmes examinés plus loin transforment notre rapport à l’espace, en changeant à la fois nos préconceptions à propos de l’espace en général et les configurations distinctes de l’espace que Ponge a proposées aux pages précédentes de son recueil. Il y aurait, en somme, autant d’espaces sensibles que de célébrations poétiques du lieu.

Selon Thoreau, le monde se transforme aux yeux d’une personne dès que cette dernière retrouve dans ses rapports avec autrui un lien qui n’est pas *personnel* mais plutôt vital, et qui l’oblige à retrouver ses prochains sous une forme non-humaine. “Quelle sorte d’espace est celui qui sépare un homme de ses semblables et le rend solitaire?” demande-t-il dans le chapitre “Solitude” (W 178/133). Au lieu de répondre à cette question Thoreau examine dans les phrases qui la suivent une idée erronée qu’elle présuppose: à savoir que l’espace encourage la séparation de deux êtres. Au contraire, déclare-t-il, il permet le rapprochement de l’être vivant et du lieu qui le définit:

Quel est l'endroit près duquel nous voulons absolument habiter? Non pas celui où s'entassaient les gens, certainement, la gare, la poste, le bar [...] mais la source intarissable de notre vie, l'endroit qui, dans notre expérience la fait couler tout naturellement, de même que le saule se tient près de l'eau et fait pousser ses racines vers elle. Cet endroit varie selon les natures diverses, mais c'est le lieu où une personne sage fera creuser son sous-sol. (178)

Dans le chapitre précédent du livre, intitulé "Les Bruits", Thoreau avait déjà amorcé sa redéfinition de l'espace comme rapprochement des organismes divers puisque les cinq dernières pages du chapitre — qu'il avait consacrées aux cris des grenouilles et des oiseaux — démontrent que l'envahissement de l'individu par la richesse sensorielle du monde dissout les frontières séparant notre corps de tous ceux qui nous environnent.<sup>32</sup>

Une des *Stèles* de Segalen, intitulée "La Passe", s'attaque à la notion d'un espace unifié quand elle décrit le changement fondamental ressenti par un promeneur lorsqu'il emprunte un chemin menant au delà du sommet d'une montagne. Voici ses premières strophes:

Deux mondes s'abouchent ici. Pour ici monter, quels obstacles! quelle  
refoulée des caravanes! quels gains répétés, quels espoirs!

M'y voilà, dis-tu? Souffle. Regarde: à travers l'arche de la Longue-  
Muraille, toute la Mongolie-aux-herbes déploie son van au bord  
de l'horizon. (*OC II* 101)

L'espace de la montée, évoqué dans la première strophe, est un univers d'efforts ardues, et de forces résistantes qui ont déjà "refoulé" tant de voyageurs, tandis que les plaines qui s'étendent de l'autre côté de la montagne, et que l'on aperçoit à travers l'ondoiement de la Grande Muraille de Chine, sont un tout autre "monde" de mouvements libérés que Segalen désignera dans la troisième strophe par "l'ampleur de l'é-

---

<sup>32</sup>Après avoir remarqué l'absence de chiens et de chats autour de sa cabane, Thoreau avoue que les cris des animaux non domestiqués sont essentiels pour pousser l'individu vers une intégration totale dans le lieu où il est. Autour de sa cabane à Walden, écrit-il, se trouvaient "seulement des écureuils qui couraient sur le toit ou sous le plancher, un *whippoorwill* sur le poteau du faite, un geai qui criait sous la fenêtre, un lièvre ou une marmotte sous la cabane, une effraie ou un hibou par derrière, des oies sauvages ou un plongeon riant qui flottait sur l'étang, et un renard qui aboyait la nuit. [...] Aucun jardin! à l'exception de la Nature sans barrière qui vous tend ses bras jusqu'aux rebords mêmes de vos fenêtres. Une jeune forêt qui grandit sous vos vitres, et des sumacs sauvages, accompagnés d'un mûrier des haies, qui pénètrent dans votre sous-sol" (*W* 173/127).

tape infinie [...] et l’envolée, la dispersion”. La rencontre de ces “deux mondes”, que le voyageur perçoit physiquement par un changement de vue et de tension musculaire, coïncide avec le temps de notre lecture du poème — car une fois constatée, la jonction des espaces disparaît. Elle est remplacée, face aux plaines de la Mongolie, par “la dispersion” des contraintes spatiales et corporelles, et par l’anticipation d’une descente aisée:

Tout cela? Oui. Mais regarde une fois en arrière: l’âpre montée, le rocaillieux désir, l’effort allègre et allégeant.

Tu ne le sentiras plus, la Passe franchie. Ceci est vrai. (*ibid.*)

Lire “La passe” c’est répéter cette traversée des espaces: au rythme coupé de la première strophe (“Pour ici monter, / quels obstacles! / quelle refoulée des caravanes! / quels gains répétés!”) répond le souffle allongé de la seconde: “à travers l’arche de la Longue-Muraille, / toute la Mongolie-aux-herbes / déploie son van au bord de l’horizon”. Dans ce dernier verset aucune trace ne reste des pauses qui marquaient la strophe de la montée, et donc quand il le récite, et ranime par sa voix sa coulée mélodieuse, le lecteur refait dans sa récitation la descente aisée du voyageur. En lisant ce court texte il s’engage d’ailleurs dans les étapes d’un voyage de découverte qui progresse par paliers depuis les premières pages de *Stèles*. Chaque poème du recueil fait halte devant les richesses insoupçonnées d’un endroit, et la configuration spatiale qui est propre à cet endroit se traduit dans les déplacements du texte.<sup>33</sup> Etant donné que le poème devant nos yeux occupe la place d’une stèle de pierre que nous imaginons située parmi d’autres objets d’un territoire, quand nous lui prêtons notre voix nous croyons faire parler le paysage. La dynamique des significations et des sons que nous ranimons par notre souffle semble donc coïncider avec les mouvements physiques dont témoignent les inscriptions sur la face pierreuse des stèles.<sup>34</sup> Dans la première partie de ce chapitre nous avons déjà indiqué

---

<sup>33</sup>Cf. “Edit funéraire”: “Moi l’Empereur ordonne ma sépulture: cette montagne hospitalière, le champ qu’elle entoure est heureux. Le vent et l’eau dans les veines de la terre et les plaines du vent son propices ici” (*OC II 60*).

<sup>34</sup>Cf. les trois premières strophes de la stèle “Retombée” (*OC II 114*), où la voix qui sort du monument, épousée par celle du lecteur, se confond avec les surfaces solides d’un bâtiment chinois de telle sorte que le corps de ce personnage, et ses vêtements, s’identifient aux supports et à la toiture de l’édifice: “Je frappe les dalles. J’en éprou-

que lire et se transporter, déchiffrer les signes gravés sur une surface et traverser par l'imagination de grandes distances sont des activités mêlées par Segalen dans sa préface au recueil. Car ponctuer notre parcours du livre par de courts arrêts "face à face" avec les monuments de pierre qui le composent constitue en effet le mode d'emploi de son livre curieux.

Notre dernier exemple de l'espace conçu poétiquement se trouve dans *Etier* de Guillevic. Il repousse les conceptions d'un espace clos ou d'un réceptacle pour suggérer qu'une sortie dans la nature est beaucoup plus que le déplacement d'un endroit à un autre:

On entre dans les chambres. C'est facile.  
Chacun le fait.

Dans des cours, dans un lit,  
Dans un bois, dans la grange.

Il suffit de venir d'un endroit plus ouvert,  
D'avancer, de pousser  
La porte quelquefois, de se glisser.

Mais entrer dans l'espace ouvert  
Quand il fait clair

Et se sentir enveloppé par un volume  
Qui n'est pas dit. (112)

Une personne éprouve parfois de la difficulté à entrer dans la nature parce que pour vraiment en faire partie il lui faut sortir non seulement d'un bâtiment mais aussi d'une certaine habitude de la pensée.<sup>35</sup> En particulier il faut apprendre que les verbes "entrer" et "sortir" ne s'appliqueront pas à cette situation si l'on conçoit les actions qu'ils nomment comme un déplacement volontaire que quelqu'un aurait fait pour aller d'un lieu précis à un autre. De tels déplacements sont dictés par l'individu puisqu'il régit l'espace qu'il traverse et il en est le centre.

---

ve la solidité. J'en écoute la sonorité. Je me sens ferme et satisfait. // J'embrasse les colonnes. Je mesure leur jet [...]. Je me sens clos et sa-tisfait. // Me renversant, cou tendu, nuque douloureuse, je marche du regard sur le parvis inverse et je sens mes épaules riches d'un lourd habit cérémonieux, aux plis carrés, à la forte charpente."

<sup>35</sup>Cf. *Du domaine* 29: "On n'entre pas / Dans le domaine. / C'est lui / Qui vient."

Mais la nature et les espaces qui lui sont propres sont précisément ce qui échappe à un tel contrôle.<sup>36</sup> Une sortie dans la nature, ou ce que Segalen a appelé “une équipée”, renverse les rôles du corps traversant et du corps traversé de telle sorte que l’espace *nous pénètre* et fait de notre corps une entité distendue qui prolonge les contours des éléments qui l’entourent. Comme la cabane de Thoreau qui se trouvait envahie d’en bas par les racines de la forêt et d’en haut par les odeurs des plantes et les cris des bêtes, le corps prolongé d’une personne qui marche en pleine nature est aussi vaste que les sensations qu’il enregistre.

Redéfinir de cette manière le corps humain nous oblige à reconsidérer dans la dernière partie de ce chapitre quelques présupposés qui orientent les études déjà consacrées à la poésie du lieu. Tout d’abord il nous faudra examiner d’un œil neuf certaines interprétations phénoménologiques des poèmes de Guillevic et Segalen que l’on a proposées pendant les trente dernières années. Cela soulèvera certains doutes sur les tentatives d’ancrer le sentiment du lieu dans la construction d’un sens quelconque.

### 3) *Un terrain sans horizon*

Dans un essai important intitulé *La Poésie moderne et la structure d’horizon* Michel Collot a proposé une explication phénoménologique de ce qu’il appelle “l’expérience moderne du paysage” (37). Après avoir indiqué la façon dont quelques poètes contemporains ont reproduit dans leurs textes le rôle structurant d’un horizon qui ordonnerait à la fois les objets d’un paysage et les perceptions d’un individu, il rattache “l’expérience poétique de l’horizon” (13) à la notion phénoménologique d’un “corps propre” — c’est-à-dire d’une conscience incarnée qui vit à travers ses mouvements dans l’espace et dans le temps (28-9, 46-7).

Il découle de cette démonstration que les paysages dévoilés dans la poésie sont toujours les représentations d’une expérience subjective. “Si l’espace sensible signifie,” affirme Collot, “c’est qu’il est toujours l’horizon d’un sujet, qui, surgissant au milieu des choses, leur donne *sens* [...] par la simple orientation de son corps, de son regard” (212). Merleau-Ponty, qui était un des premiers à employer le concept d’une structure d’horizon, caractérise encore plus nettement la place centrale

---

<sup>36</sup>Voir la question oratoire de Guillevic dans *Du domaine* 116: “Régir le domaine?”

du sujet percevant. “Quand je découvre un paysage jusque-là caché par une colline, c’est alors seulement qu’il devient paysage,” écrit-il dans *Sens et non-sens*. Il poursuit: “Ce monde qui avait l’air d’être sans moi [...] c’est moi qui le fais être.”<sup>37</sup> Si l’on acceptait de telles identifications de l’espace aux catégories de la perception humaine on serait amené à concevoir l’espace *réel* qui nous entoure comme une série infinie d’images — ce que fait M. Collot quand il adopte les termes “univers imaginaire” pour caractériser la référence en poésie.<sup>38</sup> Pourtant nous avons déjà constaté (dans la deuxième partie de ce chapitre) qu’une perspective humaine sur la nature est remise en cause dans *Du domaine*, *Stèles* et *Walden*. Ce sont justement les images de l’espace, dérivées de la vision (et non des autres sens) qui sont écartées dans ces textes.<sup>39</sup> Si l’on conçoit le lieu en termes des catégories familières de la perception humaine telles que le champ du visible, le temps, et la communication intersubjective (les trois angles sous lesquels M. Collot considère le rôle de l’horizon dans la première partie de son livre), alors le lieu perd son aspect le plus enrichissant qui est de confondre nos points de repère et de mettre en suspens, ne serait-ce que pour un moment, ces mêmes catégories. La poésie du lieu est particulière en ceci qu’elle nous arrache à nous-mêmes et à la temporalité journalière de notre existence.<sup>40</sup> Elle nous dirige vers d’autres formes de vie et vers des rythmes différents de ceux qui orientent d’habitude nos projets dans le monde. “J’adore la nature”, écrit Thoreau, “en partie *parce qu’elle*

---

<sup>37</sup>Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (Paris: Nagel, 1948) 57. Cf. l’analyse phénoménologique que donne Jean Onimus du poème “Nuit”, extrait du livre de Guillevic *Terraqué*, dans *La Connaissance poétique: introduction à la lecture des poètes modernes* (Paris: Desclée de Brouwer, 1966) 125, où nous lisons que “Les choses ont besoin des hommes. Elles quêtent notre regard. Elles attendent. [...] Guillevic est obsédé par cette hantise [...]”

<sup>38</sup>“Le référent du poème est un ‘univers imaginaire’, qui constitue une version singulière du monde. [...] ‘Vision du monde’ subjective, certes, mais le monde n’est jamais vu que par un sujet” (175).

<sup>39</sup>Jean-Marie Gleize a remarqué avec justesse à propos de *Du domaine* que dans ce livre “l’écriture fragmentale brise la perspective égo-centrique, un certain modèle de la représentation et, avec lui, l’idéologie, humaniste, individualiste, qui la sous-tend.” V. son chapitre stimulant sur Guillevic dans *Poesie et figuration* (Paris: Seuil, 1983), d’où nous avons extrait cette phrase (211).

<sup>40</sup>V. *Du domaine* 68: “Dans le domaine / Chacun // Est à la recherche / De ses coordonnées.”

n'est pas l'homme, mais une façon de lui échapper. Aucune institution humaine ne la contrôle, aucune trace humaine ne s'y infiltre. Une autre sorte de droit la caractérise" (*J I 511*, 3 janvier 1853).<sup>41</sup>

L'étrangeté fondamentale de la nature est une des raisons pour lesquelles Thoreau et Guillevic refusent souvent de suivre l'appel d'un horizon, car celui-ci est l'incarnation des projets humains, plutôt qu'une dimension de la nature proprement dite. Voici ce qu'a écrit le premier à ce propos:

L'horizon a une beauté et un charme particuliers pour celui qui n'a pas exploré les collines et les montagnes que cet horizon contient. L'horizon apparaît tout autre, il me semble, et possède une beauté moins éthérée et moins glorieuse pour celui qui les a explorés. La montagne bleue à l'horizon est certainement la plus vaporeuse et la plus élyséenne si nous n'avons pas grimpé sur ses côtes ni campé une nuit près de son sommet.

(*J I 301*, 11 novembre 1851)

Guillevic, lui, est encore plus net: "Tendre les mains / Vers l'horizon, // C'est pourquoi?" (*Du domaine 122*) Au lieu de nous lancer vers un lointain aérien, déclare Guillevic dans les vers qui suivent immédiatement ceux-ci, nous devrions plutôt nous ouvrir aux existants les plus proches: "Accueillir, / Comme les portes — / Comme l'étang" (*ibid.*). Par conséquent, les territoires explorés par Guillevic dans *Du domaine*, *Carnac* ou *Etier*, et par Thoreau dans la plupart de ses écrits ont toujours des dimensions assez réduites. Pour l'un ce sont des paysages côtiers de la Bretagne, contenant des dunes et des marais salants, et qui s'ouvrent parfois sur des prairies. Pour l'autre ce sont des espaces bien circonscrits: des champs, un sous-bois, ou un jardin potager à côté de

---

<sup>41</sup>Puisque l'expérience de la nature dont nous parlons dans ce livre infirme les conceptions habituelles de l'espace, la plupart des études récentes que les géographes ont consacrées aux interactions humaines avec la nature tombent, elles aussi, à côté de notre sujet. Un des axiomes de la géographie moderne est que les sujets percevants (ou bien la culture à laquelle ils participent) organisent le monde perçu selon certaines catégories psychologiques ou culturelles. Voir à ce sujet Yi-Fu Tuan, *Topophilia* (New York: Columbia U P, 1990), D.W. Meinig, éd., *The Interpretation of Ordinary Landscapes* (Oxford: Oxford U P, 1979), et l'article de Jean Guillaumin, "Le paysage dans le regard d'un psychanalyste: rencontre avec les géographes", *Bulletin du Centre de Recherche sur l'Environnement Géographique et Social*, Université de Lyon II, no. 3 (1975): 12-33. A la fin de ce chapitre nous reparlerons de cet axiome anthropocentriste et de sa remise en cause par certains poètes du lieu.

sa cabane — toute une série d'endroits familiers que l'écrivain de la Nouvelle-Angleterre a visité et revisité pendant ses promenades journalières dans la campagne autour de Concord. Dans un cas comme dans l'autre les tentations d'un là-bas sont maintes fois rejetées en faveur des joies d'herboriser ou de tout simplement toucher la variété des surfaces qui s'offrent au promeneur. On trouve parmi les sept mille pages du *Journal* de Thoreau (dans l'édition complète publiée par Torrey et Allen en 1906) non seulement les brouillons que l'auteur avait esquissés de ses livres *Walden*, *Les Forêts du Maine*, et *Une semaine sur les rivières Concord et Merrimack*, mais les rapports d'innombrables promenades qu'il a faites pendant 24 ans autour de son village natal de Concord. L'ironie c'est que malgré la taille volumineuse de cette œuvre de toute une vie Thoreau a choisi de rétrécir son horizon et de limiter son parcours à une seule région du vaste continent nord américain. Comme l'auteur l'explique dans *Walden*, l'une des richesses de l'étang qui lui a prêté son toponyme, c'est le fait que cet endroit a pour homophone en anglais l'expression "lieu emmuré" ("Walled-in Pond", *W* 230/182). Pour célébrer un lieu poétique, nous dit Thoreau, il ne faut donc pas le situer par rapport à un horizon, mais faire la démarche inverse.

Quand certains critiques valorisent l'horizon comme un point de fuite pour la subjectivité ils ne font que renforcer la division de l'espace en deux zones opposées — un ici et un là-bas — ce qui fait parfois dévier leur lecture d'un poème en le poussant vers une interprétation métaphysique qui valoriserait la seconde zone par rapport à la première. Il s'ensuit que les poèmes modernes qui communiquent un sentiment de l'espace se caractériseraient, selon Collot, par le dévoilement de ce qui auparavant restait caché. "Les phénomènes d'horizon nous permettent de comprendre la transcendance de l'Être lui-même," écrit-il (33) et il illustre cette remarque par quelques courts extraits du poème *Thibet*, le dernier ouvrage sur lequel Segalen avait travaillé (41). En citant la description que Segalen offre de l'immortalité telle que les Thibétains la conçoivent, le critique identifie "l'ouverture abyssale de l'Être" qui serait suggérée par la vision des montagnes à "l'épiphanie précaire d'un sacré" (41). Nous proposerons ci-dessous une interprétation moins abstraite de *Thibet* qui nous semble faire l'éloge d'une traversée *réelle* de la plaine qui longe l'Himalaya plutôt que d'être un hymne adressé au sacré.

La valorisation de l'Être dans les interprétations phénoménologiques de la poésie a pour effet de séparer le lieu de son environnement immédiat et de le faire coïncider avec une forme quelconque de transcendance. Selon ces interprétations, un Sens qui se distinguerait de tout existant particulier se dévoilerait dans le texte, ce qui rattacherait un poème du lieu aux textes romantiques du type hugolien, où les lecteurs déchiffrent dans les vers les traces d'une Unité sous-jacente. Pourtant, l'expérience moderne du paysage s'oppose à une telle découverte. Comme le remarque Jean-François Lyotard, elle est marquée par la rupture d'un régime du sens. "Le *dépaysement* serait une condition du paysage," affirme-t-il et il précise ensuite le rapport curieux entre paysage et dépaysement:

Il faut [...] se corriger [...]: ce n'est pas le dépaysement qui procure le paysage, mais l'inverse. [...] Ce dépaysement est absolu, l'implosion des formes mêmes, qui sont l'esprit. Il faut imaginer la marque qu'est le paysage [...] non comme une inscription, mais comme l'effacement du support. S'il en reste quelque chose, c'est cette absence [...] où l'esprit s'est *manqué*. Manqué [...] comme on dit que le pied vous a manqué, et vous êtes tombé.<sup>42</sup>

Quand l'esprit vous manque et que votre corps semble se dissoudre dans l'espace devant lui, vous n'êtes plus confronté par des objets ayant une signification mais plutôt par une étendue indéfinie composée de l'air et des sensations en puissance. La phénoménologie est incapable de rendre compte d'une telle expérience puisque son édifice conceptuel est bâti sur la notion d'un esprit créateur qui donne du sens à ce qui l'entoure.<sup>43</sup> Jean-Luc Nancy a caractérisé la tyrannie du sens en ces termes: "Le corps signifiant — tout le corpus des corps philosophiques: théologiques, psychanalytiques et sémiologiques — *n'incarne* qu'une chose: l'absolue contradiction de ne pas pouvoir être

<sup>42</sup>Jean-François Lyotard, "Scapeland" dans *La Revue des sciences humaines* 209, "Écrire le paysage", éd. par Jean-Marc Besse (janvier-mars, 1988): 40, 46.

<sup>43</sup>Dans son étude *Poétique du paysage: Essai sur le genre descriptif* (Paris: Nizet, 1980), Micheline Tison-Braun rapproche les analyses phénoménologiques de la perception de l'interprétation des textes littéraires. Selon elle, la perception et la description littéraire "s'effectuent d'une manière analogue, et témoignent d'une même visée, qui est la création du sens" (29). Dans cette optique, qui est contraire à la nôtre, le paysage ne servirait que de prétexte au travail de l'écriture et les descriptions des paysages, plutôt que de s'enraciner dans des lieux, trouveraient leur source dans l'imaginaire de l'écrivain.

*corps sans l'être d'un esprit, qui le désincorpore*".<sup>44</sup> C'est quand on se trouve devant la nature que le manège du sens, tournant autour d'un esprit partout présent, perd son emprise. Car assister à l'ouverture d'un paysage et se sentir traversé par son volume, ses sons, et ses odeurs c'est éprouver l'étrangeté absolue de son propre corps. Celui-ci n'est plus la projection d'une conscience interne mais une partie du pays, mêlée à l'espace des autres existences corporelles qui donnent à la contrée qu'on traverse sa consistance particulière.

La valorisation phénoménologique d'une face cachée du monde sous-tend deux interprétations importantes de *Stèles*. Il est utile de les considérer avant de reprendre l'examen des figures du corps distendu chez les poètes du lieu. D'après ces interprétations, le recueil de Segalen serait hanté par des figures du vide — telles que le ciel au-dessus des monuments de pierre, ou les marques d'une civilisation perdue que l'on trouve à la surface de ces monuments. Ces figures serviraient de renvois pour les lecteurs à une ontologie de type mallarméen selon laquelle tout existant porte en lui-même le signe d'un néant sous-jacent. C'est de cette manière que Jean-Pierre Richard, par exemple, a caractérisé l'étrangeté des poèmes segaléniens dans un essai qui a préfiguré le livre de M. Collot. "Sous sa forme monumentale ou textuelle", déclare Richard, "la stèle sert moins [...] à jalonner et gloser l'espace d'une diversité qu'à indexer l'horizon, externe ou interne, d'une absence."<sup>45</sup> Et il poursuit: "Son sens, elle le fait surgir [...], l'inscrit sur fond de négativité ou d'interrogation" (*ibid.*). Christian Doumet a prolongé cette tendance à insérer *Stèles* dans l'esthétique mallarméenne quand il a proposé que le recueil de Segalen instaure "un rituel du livre" où le texte aurait le "pouvoir d'ordonner le monde" dans "une profération totalisante et résumante".<sup>46</sup> Nous reviendrons

<sup>44</sup>J.-L. Nancy, *Corpus* (Paris: Métailié, 1992) 62. Voir aussi sa critique de la notion phénoménologique du "corps propre" (9, 28). Nous y reviendrons ci-dessous

<sup>45</sup>J.-P. Richard, *Pages, Paysages: Microlectures II* (Paris: Seuil, 1984) 152-3.

<sup>46</sup>Ch. Doumet, "*Stèles*" de Segalen: *Le rituel du Livre* (Paris: Hachette, nouv. éd., 1999) 15, 23. Dans une étude remarquable pour la précision et la subtilité théorique Noël Cordonier a démontré l'importance de la place occupée par les lecteurs de *Stèles* pour une compréhension du recueil. Tout en nuancant les arguments de Richard et Doumet il accepte néanmoins l'importance du "moi" du poète — concept-clé de l'approche richardienne. Selon Cordonier, l'emploi par Segalen d'une poésie du tombeau "constitue la condition d'accès [pour le poète] à l'espace imaginaire et fécond du 'moi'" — Segalen et la place du lecteur: *Etude de "Stèles" et d'"Equipée"* (Paris: Champion, collection Unichamp, 1999) 99. Cf. 116, 129.

plus loin aux vertus cosmologiques de *Stèles* (qui rapprochent plutôt ce recueil du livre classique de la divination, le *Yi-King*, que d'un traité d'ontologie) mais il faut souligner tout d'abord que les configurations diverses de l'espace que le recueil propose au lecteur ne sont pas le résultat de ce que Doumet appelle "un quadrillage" du terrain que Segalen, voyageur en Chine, aurait imposé sur le paysage (57). Ce sont les existants eux-mêmes qui établissent des réseaux spatiaux *divers* dont témoignent les stèles — nous l'avons déjà constaté plus haut. Par conséquent, loin d'être le "cadastre" d'un territoire soumis au regard humain, projet caractérisé comme "l'idéal reconnaissable d'un surmoi tout-puissant face au chaos," (*ibid.*) les paysages livrés dans *Stèles* remettent en cause toute organisation du terrain autour des perceptions d'un individu. Plutôt que les rêveries personnelles d'un écrivain, c'est la richesse inépuisable des espaces qui sont propres aux existants naturels que nous découvrons avec joie quand nous lisons les poèmes d'un Segalen ou d'un Guillevic.<sup>47</sup>

Pour éviter les tentations de la métaphysique et de la psychanalyse qui ont fortement marqué les études consacrées aux horizons dans la poésie moderne, il nous semble préférable d'aborder la poésie du lieu par le biais des termes non visuels. Quand le corps d'un promeneur s'enfonce dans la variété enrichissante d'un paysage, et qu'un poème moderne célèbre ce contact, l'interpénétration du corps et de son environnement ne se fait pas uniquement par le truchement des yeux. La plupart du temps elle est assurée par d'autres sens. Dans "Paliers" de Guillevic, "Les trois hymnes primitifs" de Segalen, le chapitre de *Walden* consacré aux "Bruits" et "Symphonie pastorale" de Ponge (dans *Pièces*), c'est l'ouïe qui fonde le contact entre le promeneur et le paysage. D'un autre côté, certains passages de *Maintenant* ou de "Herbier de Bretagne" écrits par Guillevic, ainsi que la description thoreauvienne d'une averse nocturne (*Les Forêts du Maine* 240), ou "La Fin de l'automne" et "Le Carnet du bois de pins" de Ponge, insistent tous sur l'importance de l'odorat. Le goût entre en jeu dans les descriptions faites par Guillevic de l'air salé (*Carnac*), et

---

<sup>47</sup>Ch. Doumet semble avouer la primauté de l'espace sur la pensée quand il affirme dans un article récent que "le texte [de *Stèles*] semble moins ordonner un pan du monde qu'il n'est instruit par lui" — "*Stèles* comme art poétique" dans *Écritures poétiques du moi dans "Stèles" et "Equipée" de Victor Segalen*, éd. par D. Alexandre et P. Brunel (Paris: Klincksieck, 2000) 32.

il oriente la configuration de l'espace dans "Mon amante a les vertus de l'eau" de Segalen (*OC* II 77), dans les pages écrites par Thoreau sur les fruits qu'il avait cueillis pour l'hiver et sur son champ de haricots (*W* 285-7, 199-212)<sup>48</sup>, ainsi que dans les poèmes pongiens sur l'orange, l'abricot et la figue. Le toucher prédomine dans maint poème de Guillevic,<sup>49</sup> dans "Empreinte" et "Stèle provisoire" de Segalen, dans le chapitre "Voisins animaux" que Thoreau a écrit à propos du contact avec les bêtes (*W* 273-5/225-6), et dans plusieurs textes de Ponge comme "Le Pain" ou "Les plaisirs de la porte".

Si nous nous arrêtons un instant sur ce dernier poème, nous y trouverons une illustration importante de la fusion qui a lieu quand l'individu fait corps avec le monde environnant. Non seulement y a-t-il une perte de la conscience de soi chez la personne qui éprouve une telle sensation, mais l'organisation scopique de l'espace est momentanément effacée par le sentiment de ne faire qu'un avec l'objet qu'on touche. Voici le début du poème:

Les rois ne touchent pas aux portes.

Ils ne connaissent pas ce bonheur: pousser devant soi avec douceur ou rudesse l'un de ces grands panneaux familiaux, se retourner vers lui pour le remettre en place, — tenir dans ses bras une porte.

... Le bonheur d'empoigner au ventre par son nœud de porcelaine l'un de ces hauts obstacles d'une pièce; ce corps à corps rapide par lequel un instant la marche retenue, l'œil s'ouvre et le corps tout entier s'accommode à son nouvel appartement. (*OC* 21)

Les métaphores érotiques dans l'extrait ("tenir dans ses bras une porte", "ce corps à corps rapide") fonctionnent d'une façon bien parti-

---

<sup>48</sup>Cf. sa remarque dans le chapitre "Les lois supérieures" (*W* 265/217): "J'ai frémé à la pensée que je devais une perception mentale au sens communément grossier du goût, que j'avais été inspiré par la voie du palais, que quelques baies mangées par moi sur un versant de colline avaient nourri mon génie." Voir aussi le conseil que se donne Thoreau dans son *Journal*: "Ne regarde pas d'un œil scientifique, qui est stérile [...]. Mais goûte du monde et digère-le!" (*J* I 295, 1er novembre, 1851)

<sup>49</sup>Voir p. ex., *Du domaine* 46: "Touche les plumes du geai // Et dis encore / Que c'est trop tard!"; 125: "Caresse le tronc du chêne / Avec ses feuilles"; *Sphère* (1963; Paris: Gallimard, collection Poésie, 1977) 144: "J'ai joué sur la pierre / De mes regards et de mes doigts"; ou *Pétrée, avec des photographies de Marc Tulane* (Paris: Créaphis et la Tuilerie Tropicale, 1987) 2: "Caresse / Cette pierre // La chaleur / y manque."

culière puisque Ponge n'a pas simplement identifié la joie d'ouvrir une porte à un acte sexuel, ce qui aurait placé son texte dans la lignée des méditations poétiques sur l'amour. Même si les deux premières lignes semblent aller dans ce sens, en faisant écho à un vers de Victor Hugo ("On aime, on est aimé, bonheur qui manque aux rois!"),<sup>50</sup> les lignes qui suivent changent à la fois notre conception de l'acte littéral (ouvrir une porte) et notre conception de l'acte figuré (tenir le corps d'une personne aimée). Car l'apogée traditionnelle de l'acte érotique — c'est-à-dire la pénétration du corps aimé (ce qui correspondrait dans ce poème à l'entrée dans le nouvel appartement) — n'est pas le comble du bonheur tel que Ponge nous le décrit. Ce sont plutôt le passage ralenti d'un appartement à un autre et les sensations que ce passage nous livre qui sont visés. Comme le voyageur de Segalen dans "La Passe" qui doit s'accommoder à une nouvelle sensation de l'espace, l'individu qui se déplace dans le poème de Ponge se trouve changé par son contact avec la porte. Tout son être se concentre sur *la joie de toucher*, ou de se trouver momentanément prolongé dans un autre corps qui l'appelle et qui est absolument proche de lui. La dernière phrase du poème souligne cette secrète sympathie des corps qui est le fondement des expériences amoureuses et aussi des actes les plus quotidiens: "D'une main *amicale* il [...] retient [la porte] encore, avant de la repousser décidément et s'enclore" (OC 22, c'est nous qui soulignons). Autrement dit, il y a un plaisir du corps qui est plus élémentaire que la joie sexuelle puisque ce plaisir est consubstantiel à nos sensations de l'espace.<sup>51</sup> En nous arrachant parfois aux emprises d'une conscience de soi et de la vue, le toucher peut, en somme, nous ouvrir des mondes insoupçonnés.

On nous objectera peut-être que "Les Plaisirs de la porte", tout comme "L'Orange" et d'autres textes pongiens mentionnés ci-dessus,

---

<sup>50</sup>Victor Hugo, "On vit, on parle, on a le ciel et les nuages...", *Les Contemplations in Œuvres poétiques II*, éd. Pierre Albouy (Paris: Gallimard, Pléiade, 1967) 654.

<sup>51</sup>On retrouve dans "L'Abricot" de Ponge ce déplacement des figures érotiques vers une affirmation de l'amitié respectueuse. Considérons, par exemple, deux descriptions de la forme et du goût du fruit – "c'est un cul d'ange à la renverse" et "Sous un tégument des plus fins [...] qui n'a nul besoin d'être ôté, car ce n'est que le simple retournement par pudeur de la dernière tunique – nous mordons ici en pleine réalité" – qui sont suivies chacune par une remarque sur la leçon éthique que l'abricot nous donne: "Mais le feutre dont je parlais ne dissimule ici aucun bâti de bois blanc, aucune déception, aucun leurre", "Voici, n'en doutons pas, un fruit pour la main droite" (OC 802-3).

ne sont pas à proprement parler des poèmes du lieu. S'il est vrai, pourtant, qu'un contact direct avec les choses les plus banales peut bouleverser parfois nos conceptions de l'espace, jusqu'au changement de ce que Ponge a appelé "La Forme du monde" (*OC* 170 — voir la deuxième partie de ce chapitre), alors il faudra admettre que le lieu n'est pas simplement un endroit, situé topographiquement, mais aussi le site des convergences de corps divers. C'est en éprouvant ces convergences qu'une nouvelle appréciation de l'espace surgit et que nous croyons être véritablement ancrés dans un lieu précis. A de tels moments, quand notre peau semble épouser les contours de l'air ou de la matière qui l'entourent, nous reconnaissons notre situation corporelle au milieu d'autres corps et nous devenons enfin sensibles à l'appel que ces derniers nous lancent. "Le lieu nous parle," disent certains devant un tel bouleversement, tandis que d'autres font référence à un "génie du lieu" pour caractériser la sympathie profonde entre eux-mêmes et l'espace qui les entoure. Quel que soit le nom qu'on lui donne, cette expérience est incontournable et quand nous y succombons l'évidence d'une vérité s'impose: à savoir qu'au moment même où j'éprouve mon existence corporelle je reconnais les liens qui me rattachent à la matérialité environnante.

Dans son essai consacré à la définition du corps humain Jean-Luc Nancy a employé les termes "le corps spacieux" pour caractériser l'expérience que nous venons de décrire. Selon lui,

Les corps ne sont pas du 'plein', de l'espace rempli (l'espace est partout rempli): ils sont l'espace *ouvert*, c'est-à-dire en un sens l'espace proprement *spacieux* plutôt que spatial [...]. Les corps sont des lieux d'existence, et il n'y a pas d'existence sans lieu, sans *là*, sans un 'ici', 'voici', pour le *ceci*. (16)

Ces remarques rejoignent l'interprétation des extraits de Segalen, Thoreau, Guillevic et Ponge que nous avons donnée à la fin de la partie précédente de ce chapitre, et selon laquelle le concept d'un espace homogène qui envelopperait toute parcelle de la matérialité doit être rejeté en faveur d'un corps poreux et distendu qui absorberait des espaces divers. Chez ces auteurs nous assistons aux errances d'un corps spacieux, des errances qui ne sauraient être résumées par quelques lignes en pointillés sur une carte du Massachusetts, de la France ou de la Chine, puisque les lieux dont il est question dans leurs pages sont "des lieux d'existence" (pour reprendre une autre expres-

sion de Nancy) — c’est-à-dire des sites de convergence où ce qu’on croit être les limites du corps humain est dissous par un entrelacement du promeneur et du monde.<sup>52</sup> Le sentiment du lieu qui s’exprime à travers les textes de ces quatre poètes est donc étroitement lié à certaines représentations de la perception qui s’y trouvent et qui tracent les contours amorphes d’un corps spacieux. Quand Thoreau se mêle aux sons qui entourent sa cabane, ou quand un poème de Guillevic interpelle ses lecteurs et les invite à caresser la surface d’une pierre, les deux écrivains invoquent une sorte de peau distendue et accueillante que Nancy caractérise ainsi: “Le corps-lieu [...] est une peau diversement pliée, repliée, dépliée, multipliée [...] sidérée, liée, déliée. Sous ces modes et sous mille autres [...] le corps *donne lieu* à l’existence” (*ibid.*).<sup>53</sup>

Quel est le rôle joué par le texte littéraire dans de telles errances corporelles? Plutôt qu’un élément secondaire, ce rôle nous semble essentiel au surgissement des espaces nouveaux chez les quatre auteurs — et ceci pour une raison importante. Les œuvres en question ne sont pas à proprement parler des descriptions d’errances qui avaient eu lieu

---

<sup>52</sup>Malgré une certaine ressemblance l’expérience du corps spacieux dans la poésie moderne se distingue du “sentiment de l’existence” tel que J.-J. Rousseau l’a décrit. Dans le premier cas la subjectivité du promeneur est éclipsée par un foisonnement de sensations qui provient du monde externe, tandis que l’expérience décrite par Rousseau rend plus intense le sentiment de notre subjectivité tout en le projetant sur le monde externe. Voir par exemple les extraits suivants tirés du premier tome des *Œuvres complètes* de Rousseau: “J’aperçus le ciel, quelques étoiles, et un peu de verdure. Cette première sensation fut un moment délicieux. Je ne me sentois encor que par là. Je naisais dans cet instant à la vie, et il me semblait que *je remplissais de ma légère existence tous les objets que j’apercevais*” (*Rêveries du promeneur solitaire*, 2ème Promenade, 1005); “De quoi jouit-on dans une pareille situation? De rien d’extérieur à soi, de rien sinon de soi-même et de sa propre existence, tant que cet état dure on se suffit à soi-même comme Dieu. Le sentiment de l’existence dépouillé de toute autre affection est par lui-même un sentiment précieux de contentement et de paix” (5ème Promenade, 1047).

<sup>53</sup>Dans sa thèse de troisième cycle, Jeanine Holman a employé le terme “spaciosité” pour caractériser l’espace potentiel des multiples points de vue qui s’esquissent dans les poèmes de Yves Bonnefoy et de Pierre-Jean Jouve — voir *Critique et poésie. La question du lieu dans l’œuvre de P.-J. Jouve et d’Y. Bonnefoy*, thèse dactylographiée (Univ. de Paris IV, 1981) 48. Nous préférons utiliser la formule d’un corps spacieux pour aborder la poésie du lieu puisque, contrairement au terme de J. Holman, cette formule insiste sur l’interpénétration du corps qui perçoit et de l’espace environnant plutôt que sur la saisie d’un paysage par la vue.

avant le moment de leur composition. L'errance est une dimension intégrale de leur style, on l'a constaté au début du chapitre, et elle lance un appel aux lecteurs, les invitant à participer aux pérégrinations du texte aussi bien sur le plan verbal que sur celui d'un déplacement imaginaire et spatial. Par conséquent, pour que le corps spacieux apparaisse, la coopération du lecteur devient indispensable — nous avons déjà remarqué la façon dont une déclamation de "La Passe" dans *Stèles* souligne le sentiment de l'expansion spatiale qui est évoqué dans la seconde partie du poème.

N'y a-t-il pas, d'ailleurs, un rapport évident entre la manière dont un poème *touche* ses lecteurs et le contact renouvelé des corps célébré par "Les Plaisirs de la porte" ou par la stèle "Pierre musicale"? Car être touché par un écrit n'est-ce pas reconnaître la transmutation momentanée du sens incorporel de ses mots en une matérialité qui vous affecte? Votre corps est ému par le frôlement insoupçonné d'une chose que vous avez cru être de nature vaporeuse ou abstraite — une phrase, un sentiment — et qui s'avère maintenant aussi palpable que ce corps lui-même.<sup>54</sup> A la manière du bouton de porte dans le poème de Ponge, ou des mots gravés de la "Pierre musicale", ces signes que vous avez l'habitude de lire trop hâtivement, afin d'en extraire un sens, sont devenus les indices de *la rencontre de deux corps* — le vôtre et celui d'une matière qui semblait auparavant la plus éloignée possible de votre identité mais qui maintenant, en vous effleurant, en est absolument proche. La rencontre corporelle qui se réalise ainsi par le truchement de la lecture trouve son allégorie dans "Pierre musicale" où Segalen célèbre un amour qui se fonde entièrement sur l'écoute:

Voici le lieu où ils se reconnurent, les amants amoureux  
de la flûte inégale;  
[...]  
Voici l'estrade où ils s'aimaient par les tons  
essentiels,  
Au travers du métal des cloches, de la peau dure  
des silex tintants,  
A travers les cheveux du luth, dans la rumeur des

---

<sup>54</sup>Cf. J.-L. Nancy, *op. cit.* 76: "il faut comprendre la lecture comme ce qui n'est pas le déchiffrement: mais le toucher et l'être touché, avoir à faire aux masses du corps. Ecrire, lire, affaire de tact."

tambours, sur le dos du tigre de bois creux,  
 Parmi l'enchantement des paons au cri clair [...] (OC II 78)

C'est en appréciant le choc des sons que les deux personnes nommées dans le texte sont parvenues enfin à l'amour puisqu'elles ont retrouvé dans la matérialité des instruments (le "métal des cloches", "la peau dure des silex tintants", et le "bois creux" de la caisse du luth) les marques d'une matérialité encore plus familière qui est celle du corps humain, de ses surfaces et de ses sons ("les cheveux du luth", "la rumeur des tambours", "la peau [...] des silex"). En terminant son texte par l'apostrophe suivante — "Qu'on me touche; toutes ces voix vivent dans / ma pierre musicale" (*ibid.*) — Segalen applique à une lecture modèle de son poème la leçon apprise par les amants lors d'une écoute musicale. Pour que vous soyez émus poétiquement par mon texte (à la manière des paons "enchant[és]"), dit-il en effet, il faut que vous appreniez à toucher sa matière comme si vous tâtiez une surface de pierre.

Comment suivre ce conseil et tâter la matérialité d'un poème? Une bonne réponse à cette question exige un examen plus attentif des représentations du corps spacieux chez nos quatre écrivains. Il faudra d'abord examiner les façons dont la dissolution des frontières entre sujet et objet (qui déclenche l'expérience d'un corps spacieux) se reflète dans les aspects sonores et rhétoriques des textes que nous lirons. Pour que le sentiment du lieu soit partagé par les lecteurs d'un poème il doit y avoir un certain assouplissement des liens qui rattachent les mots du poème aux coordonnées spatiales de l'endroit qu'ils célèbrent (pour la simple raison que cet endroit reste inconnu à la plupart des lecteurs). Nous verrons par la suite que même dans certains textes en prose une *poéticité* du lieu s'instaure à partir du moment où les signes verbaux commencent à résonner indépendamment de leur signification habituelle. Le lieu retentit dans les œuvres que nous commenterons parce que les réseaux d'existence dont elles font l'éloge se prolongent en un tissu de marques sonores et graphiques qui, une fois libérées de leur rôle de désignations, se font écho les unes aux autres, à la manière des existants eux-mêmes.

*This page intentionally left blank*

## LES NOTATIONS D'UN CORPS SPACIEUX

### 1) *Transposer les silences d'un pré*

Et le silence, s'il est bien le dernier mot  
dont ait à nous faire part la réalité, n'apparaît  
jamais de manière si éloquente que lorsque  
le réel est précisément en train de parler.

(Clément Rosset)

Si l'on entend par le mot "silence" une absence de signes on court le risque de le considérer uniquement comme phénomène verbal. Il apparaît comme tel lors des pauses qui ponctuent un échange entre deux interlocuteurs, ou dans les blancs qui séparent des groupes de vers dans quelques poèmes modernes. Dans les deux cas l'apparition du silence signifie quelque chose, et sa signification dépend du sens des mots qui l'encadrent. Il existe cependant une tout autre forme de silence dont le poids et l'apparition ne sont nullement une fonction du discours: nous nous référons à la façon d'être d'un paysage naturel. L'impression paisible qui émane d'un tel site se compose souvent de bruits (par exemple le froissement des feuilles par le vent, ou le vol des insectes) mais ce qui distingue encore plus ce calme naturel du premier type de silence est le fait que les formes modulées du second proscrivent l'emploi habituel de la parole. Elles restent rebelles à toute traduction verbale qu'on essaierait de rapprocher d'elles, pour la simple raison qu'elles n'émettent aucun message.

La plupart des poèmes de Ponge sont ancrés dans cette expérience de l'autosuffisance impérieuse du monde naturel, et de son indifférence à tout ce que nous racontons à son sujet. "Le monde muet est notre seule patrie," a déclaré le poète dans un essai célèbre portant ce même titre et qui a paru dans *Méthodes* (OC 631). Selon Ponge la "patrie" doit être entendue dans son acception concrète comme un endroit auquel nous sommes tous conviés à retourner. Ce n'est pas une nation

ou une province qui nous a légué certaines habitudes de penser mais le monde vivant de la nature à laquelle chacun appartient, qu'il le veuille ou non. Nous reconnaissons notre appartenance à cette patrie matérielle à des moments divers — pendant les jeux d'enfant à la campagne, par exemple, ou bien quand la réalité précaire de la vie s'impose à notre attention (lors de la mort d'une personne qui nous est proche, ou pendant des périodes de maladie).

Ces moments ne sont, néanmoins, que des instants très brefs d'illumination. Au contraire des nations (dont les discours politiques ne cessent de rappeler aux citoyens leur appartenance à la communauté) la patrie naturelle se caractérise d'habitude par un mutisme foncier. Dans un bois de pins, par exemple, le silence salutaire des arbres offre au promeneur le modèle d'une communauté idéale où tous les arbres ont suffisamment de place pour grandir et pour mûrir selon leur propre rythme (*OC* 400), sans être obligés de mimer les gestes de leurs voisins.<sup>1</sup> Le silence des arbres remet en cause la notion d'un patriotisme fondé sur l'imitation d'autrui et c'est ce silence de l'existence qu'il incombe aux poèmes de communiquer à leurs lecteurs. “[L]a fonction de la poésie”, écrit Ponge, est “de nourrir l'esprit de l'homme en l'abouchant au cosmos” (*OC* 630).

Néanmoins, dès que le poète essaie “d'abaïsser notre prétention à dominer la nature et d'élever notre prétention à en faire physiquement partie” (*ibid.*) il se heurte à l'inaptitude du langage quotidien à articuler le “monde muet”. “Nous avons tout à dire”, constate Ponge, “et nous ne pouvons rien dire” (*OC* 631). Comment surmonter cet obstacle de la pauvreté des moyens d'expression?

Selon Ponge et les autres écrivains que nous étudions la pauvreté en question ne se trouve pas du côté des mots eux-mêmes mais plutôt dans les usages particuliers que les gens en font. Soumis au rôle d'ex-

---

<sup>1</sup>Voir “Le Carnet du Bois de pins” (*OC* 400): “ce devrait être là le critérium de l'achèvement, la borne de ce genre d'architecture: le point où l'obscurité totale [de l'air parmi les pins] serait réalisée, compte tenu par exemple qu'entre chaque colonne doit être ménagé un espace de *tant* qui permette une promenade aisée, etc. En somme, qu'est-ce qu'une forêt? — A la fois un monument et une société. (Comme un arbre est à la fois un être et une statue.)” Léon Roudiez a dégagé dans “Le Carnet du Bois de pins” une réflexion sur les rapports entre l'individu et la société au moment de l'Occupation allemande, quand le texte fut rédigé (août 1940 à juillet 1941). Voir son essai “Ponge ou l'insistance”, *Cahier de l'Herne* (1986): 419-28.

primer la pensée, les mots ont été dévalorisés au cours des siècles au bénéfice des idées. D'où la vigueur des reproches suivants, dirigés contre la toute-puissance de l'esprit:

(Ponge) il faut à chaque instant *se secouer de la suie des paroles* et [...] *parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la honte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y défigurent. Il n'y a point d'autre raison d'écrire.* (Proèmes, OC 196-7)

Si les idées me déçoivent, ne me donnent pas d'agrément, c'est que je leur donne trop volontiers le mien [...]; ce don, cet accord ne me procure aucun plaisir, plutôt un certain écœurement, une nausée. Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément au contraire.

(“My Creative Method”, OC 517)

(Thoreau) J'observe que nous autres habitants de la Nouvelle-Angleterre nous menons la vie pitoyable qu'est la nôtre parce que nos idées ne percent pas la surface des choses. Nous pensons que cela *est* qui *paraît* être. (W 140/96)

Je suis légèrement perturbé quand, ayant pénétré un mille dans les bois à pied, je n'y suis pas encore arrivé en esprit. C'est en vain que j'essaie d'oublier mes occupations de la matinée ou mes devoirs envers la société [...] je ne suis pas là où se trouve mon corps. J'ai perdu l'usage de mes sens. Pendant mes promenades j'aimerais reprendre mes sens comme le fait un oiseau ou une bête. Je n'ai aucun droit d'être dans les bois si je suis en train de penser à ce qui n'y est pas. (J I 172, le 25 novembre 1850)

(Guillevic) Agir sur ce fragment du monde

Qui se déclare en ce moment  
Par la prairie,

Ce n'est pas nécessairement  
Penser et dire

Ce qu'il semblait qu'on attendait  
Sur les lieux mêmes.

\*

Pour dire vrai sur la prairie,  
[...]  
Regardons, [...]

Dans une grille imprévisible  
Où la prairie cherche son temps.

\*

Je regardais la grille  
 Pour trouver la prairie  
 [...]

Et la grille m'a pris  
 Et m'entraîne et m'emmène. ("De la prairie", *Etier* 176-7)

(Segalen) Me voici enfin à pied d'œuvre, au pied du mont qu'il faut gravir. J'entends *souffler* de grands mots assumptionnels; et le vent des cimes, et la contemplation de la vallée, la conquête de la hauteur [...]. Que c'est allégeant de monter, de sentir le poids du corps soupesé, lancé, gagné à chaque pas [...]. Mais j'imaginai tout autre la domination divine de la montagne: jeter un pont d'air brillant de glace et planer en respirant si puissamment que chaque haleinée soulève et porte [...].

J'ai peut-être confondu des verbes différents: 'ascension, assumption...'? Quel jeu médiocre de mots! [...]

J'entends à peine le cœur me battre dans les tempes. Je souffle moins, et je ne pense presque plus. (*Equipée*, *OC II* 272-3)

Pour combattre l'asservissement du langage aux idées, les quatre écrivains que nous venons de citer ont mis en pratique une stratégie de *la désagrégation de l'imaginaire*. Elle se déploie à deux niveaux. D'une part, les préjugés au sujet de la nature qu'entretiennent les personnages dans leurs textes sont balayés par un contact avec le paysage. (On remarque surtout un tel bouleversement de préconceptions dans les deux derniers extraits ci-dessus.) D'autre part, le but de chaque texte ne consiste pas à rapporter un tel bouleversement — comme si ce dernier avait déjà eu lieu avant la composition du texte. Au contraire, les œuvres que nous étudions prolongent l'effet de choc qui est suscité par la rencontre du promeneur et du paysage. Les lecteurs ont donc à leur tour une expérience inhabituelle quand ils déchiffrent les signes d'un tel bouleversement et raniment de leur souffle les paroles du texte, tout en retraçant le chemin du promeneur. Parfois ils sont visés explicitement par la page sous leurs yeux — par exemple à travers certains impératifs, comme ceux-ci chez Thoreau: "Ne sois pas préoccupé par la nécessité de regarder. N'avance pas vers l'objet; laisse-le t'acoster" (*J I* 488, 13 septembre 1852). A d'autres moments l'assimilation du lecteur se fait par une alliance subtile du temps de la promenade et de celui de la lecture. Le poème de Guillevic que nous avons cité plus haut illustre cette fusion. Après avoir rapporté une expérience vécue au passé ("Je regardais la grille / Pour trouver la prairie / [...]) Et

la grille m'a pris") Guillevic change le temps des verbes de telle sorte que son bouleversement se prolonge dans le moment de l'écriture et celui de la lecture: "Et la grille m'a pris / Et m'entraîne et m'emmène."

Par leur censure du régime des idées les quatre auteurs ont cherché à ôter aux mots leur aptitude à faire image (ou à représenter une pensée), tout en remplaçant cette fonction mimétique par un autre objectif — à savoir, la création par l'écriture d'un objet qui aurait un degré de réalité analogue à celui des autres existants du monde. Placé devant ce texte-objet (ou "objeu" comme l'appellera Ponge plus tard<sup>2</sup>), le lecteur éprouverait la même sorte de vertige qu'il ressent devant un endroit dans la nature. Il resterait en somme bouche bée, son propre mutisme faisant écho à celui de la réalité à laquelle il est confronté. Dans son essai sur "Le monde muet" Ponge explique le projet en ces termes:

Quand l'homme sera fier d'être non seulement le lieu où s'élaborent les idées et les sentiments, mais aussi bien le nœud où ils se détruisent et se confondent, il sera prêt alors d'être sauvé. L'espoir est donc dans une poésie par laquelle le monde envahisse à ce point l'esprit de l'homme qu'il en perde à peu près la parole [...] (OC 630)

Le poète a déjà préconisé un tel débordement de l'esprit dans le proème "Introduction au galet", où il définit "le bonheur du contemplateur" par le "refus de considérer *comme un mal* l'envahissement de sa personnalité par les choses" (OC 203).

Vingt-cinq ans plus tôt Segalen avait bâti son "Esthétique du Divers" sur le même précepte. On trouve, dans les notes préparatoires pour son *Essai sur l'exotisme*, des remarques sur le recueil de proses poétiques *Connaissance de l'Est*, écrit par Paul Claudel et que Segalen avait réédité en 1914. A l'encontre de son prédécesseur, Segalen propose un nouveau type de littérature qui dérangerait les présupposés de tout voyageur à l'étranger. Ces remarques sont d'autant plus importantes qu'on y décèle le trait caractéristique du réseau des interpellations dans *Stèles* — à savoir leur rayonnement à partir des objets du paysage, plutôt qu'autour d'un promeneur qui les perçoit:

*En lisant Claudel, 4 octobre 1908*

L'attitude ne pourra donc pas dans ces proses rythmées, denses, mesurées

---

<sup>2</sup>Voir "Initiation à l'objeu" dans "Le Soleil placé en abîme", *Pièces*, OC 776.

comme un sonnet, ne pourra donc pas être le *je* qui ressent... mais au contraire l’apostrophe du milieu au voyageur, de l’Exotique à Exote qui le pénètre, l’assaille, le réveille et *le trouble*. C’est le *tu* qui dominera. (OC I 749)

Ce que Ponge appelle “un ravissement de l’étrangeté des choses” occupe la place centrale dans le nouveau genre littéraire envisagé par Segalen.<sup>3</sup> Celui-ci développe sa conception du “divers qui trouble” dans un brouillon de la préface pour son *Essai*, écrit deux mois après la note sur Claudel:

*Paris, 11 décembre 1908*

Avant tout, débayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mesuré et de rancé ce mot d’exotisme. [...]

Puis, dépouiller ensuite le mot d’exotisme de son acceptation seulement tropicale, seulement géographique. [...]

Et en arriver très vite à définir, à poser la sensation d’Exotisme: qui n’est autre que la notion du différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n’est pas soi-même; et le pouvoir d’exotisme, qui n’est que le pouvoir de concevoir autre. (*ibid.*)

En appelant ce phénomène “la sensation d’Exotisme” l’écrivain de *Stèles* a transposé l’effet recherché par le texte littéraire en un modèle de la perception aiguë du monde: “la sensation d’Exotisme [...] n’est autre que [...] la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n’est pas soi-même,” conclut-il.

Avant que la critique post-coloniale n’ait relevé le concept segalénien du divers au niveau d’un principe ethnologique de l’alterité, ce concept a d’abord désigné la nouvelle forme d’expérience artistique que son auteur rêvait de réaliser dans ses œuvres.<sup>4</sup> Voici ce qu’il en dit dans l’*Essai sur l’exotisme*:

---

<sup>3</sup>Cf. F. Ponge, *Nioque de l’Avant-Printemps* (Paris: Gallimard, 1983) 40: “qui n’a de sentiment qu’un ravissement de l’étrangeté des choses (par rapport au manège de nos sentiments), [...] celui-là connaît [...] la chance de parvenir à sortir (peu à peu) du manège, à faire œuvre originale: l’originalité venant de l’objet, non du sujet.”

<sup>4</sup>Charles Forsdick a donné un recensement très utile des différentes interprétations de la théorie segalénienne de l’exotisme proposées par les critiques au cours du 20<sup>ème</sup> siècle. Voir son article “L’exote mangé par les hommes” dans *Reading Diversity: Lectures du divers*, éd. par Ch. Forsdick et Susan Marson (Glasgow: U of Glasgow French and German Publications, 2000): 5-24, et aussi le deuxième chapitre de son livre *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity* (Oxford: Oxford U P, 2000).

## DE L'EXOTISME COMME UNE ESTHÉTIQUE DU DIVERS

[...]

*Exotisme*: [...] je n'entends par là qu'une chose, mais universelle: le sentiment que j'ai du Divers; et, par esthétique, l'exercice de ce même sentiment, sa poursuite, son jeu, sa plus grande liberté; sa plus grande acuité; enfin sa plus claire et profonde beauté. (*OC I 771*)

Ces définitions s'appliquent aussi bien à la lecture d'une œuvre (et à l'enrichissement qu'elle apporte à ses praticiens) qu'à la rencontre d'une autre civilisation. Comme le déclare avec justesse Noël Cordonier, "L'exotisme [proposé par Segalen] est davantage une stratégie de capture du lecteur qu'une théorie anthropologique et ethnologique."<sup>5</sup> Bref, le divers est *un effet déstabilisant ressenti par un certain voyageur-lecteur*. Les idées préconçues de celui-ci sont balayées par la confrontation d'une réalité qui diffère fondamentalement de l'image qu'il s'en faisait auparavant.

Nous avons déjà repéré un exemple de cet effondrement des représentations imaginaires. Il s'agit du choc que suscite parfois la contemplation de la nature, et qui nous transforme, au dire de Thoreau, de la tête jusqu'aux pieds. "Quand on voit le paysage tel qu'il est véritablement il réagit sur la vie de celui qui le voit," écrit-il dans son *Journal*. Dans le même paragraphe il caractérise par trois notations brèves la réaction du promeneur: "Comment vivre. Comment saisir le plus de vie. [...] L'art de passer une journée." Et il continue: "S'il arrive que nous nous trouvons ainsi adressés il nous incombe d'y prêter attention" (*J I 262*, 7 septembre 1851). Selon Segalen, "l'exotisme de la nature" est non seulement "notre première expérience d'exotisme" (*Essai sur l'exotisme, OC I 751*) mais il est aussi une des formes les plus puissantes du sentiment du divers puisqu'il nous met en face d'une réalité qui dépasse l'échelle humaine. C'est une expérience "de la nature non anthropomorphisée, de la nature aveugle, éternelle et géante, de la nature non pas sur-humaine, mais ex-humaine," déclare-t-il (*ibid.*).

---

<sup>5</sup>N. Cordonier, *Segalen et la place du lecteur* 42. Le critique définit ainsi la capture du lecteur: "selon Segalen, la lecture est aboutie lorsque l'ouvrage a suscité une emprise et une émotion fortes au point de créer, par-delà les religions occidentales sécularisées, le sentiment d'une altérité et d'un 'Tout autre' comparable au sacré présumé intact des temps anciens ou primitifs" (*ibid.*).

Lorsque la pensée se trouve envahie par la diversité naturelle d'un paysage le corps d'un promeneur change de statut — on l'a remarqué au premier chapitre. Il n'est plus considéré comme un objet *dans* l'espace mais comme l'extension des différents espaces qui caractérisent les objets environnants. Plus qu'un être de la conscience qui saisit par la pensée les autres existants autour de lui, et plus qu'une forme particulière d'existence occupant une certaine étendue, le promeneur devient un corps spacieux, indéfiniment distendu, et absorbant les aires qu'il traverse. Ce changement se remarque aux niveaux des thèmes et des arguments que nous avons repérés dans les textes de nos quatre auteurs. Est-ce pourtant le seul changement qui se produit? L'envahissement de la pensée par les objets transforme-t-il aussi nos façons habituelles de lire une oeuvre littéraire?

Le cas de *Walden* est révélateur à cet égard parce qu'il fournit des réponses claires aux deux questions. Au fur et à mesure de la lecture nous remarquons que le sujet apparent du livre de Thoreau se déplace. L'auteur affirme à la première page de *Walden* qu'il est lui-même ce sujet et qu'il a composé son volume pour satisfaire la curiosité de ses prochains. "Quand j'écrivis les pages suivantes, ou plutôt en écrivis le principal, je vivais seul, dans les bois, à un mille de tout voisinage, en une maison que j'avais bâtie moi-même, au bord de l'Etang de Walden," affirme-t-il dès la première phrase. Trois lignes plus tard il poursuit son explication:

Je n'imposerais pas de la sorte mes affaires à l'attention du lecteur si mon genre de vie n'avait été de la part de mes concitoyens l'objet d'enquêtes fort minutieuses [...]. Les uns ont demandé ce que j'avais à manger; si je ne me sentais pas solitaire; si je n'avais pas peur, etc. etc. [...] Je prierai donc ceux de mes lecteurs qui ne s'intéressent point à moi particulièrement, de me pardonner si j'entreprends de répondre dans ce livre à quelques-unes de ces questions. (*W* 45/7)

Thoreau va même jusqu'à s'excuser de son emploi répété du pronom "je":

En la plupart des livres il est fait omission du Je, ou première personne; en celui-ci le Je se verra retenu [...]. Nous oublions ordinairement qu'en somme c'est toujours la première personne qui parle. Je ne m'étendrais pas tant sur moi-même s'il était quelqu'un d'autre que je connusse aussi bien. Malheureusement, je me vois réduit à ce thème par la pauvreté de mon savoir. (*W* 45-6/7-8)

Il semble donc évident que le caractère unique de *Walden* réside dans son projet autobiographique: à savoir, établir un rapport sincère des deux années que l'auteur a passées dans les bois pour faire "l'épreuve" d'une nouvelle façon de vivre. "Voici la vie", écrit-il quelques pages plus loin, "un champ expérimental de grande étendue pour la plupart inexploré par moi [*an experiment to a great extent untried by me*]" (W 51/13).

Considérée de plus près, cependant, l'expérience scientifique qui est au cœur du livre (et que Thoreau a soulignée par l'emploi du mot *experiment* en anglais) est une quête du savoir qui n'est nullement restreinte aux conventions de la vraisemblance autobiographique. C'est, au contraire, un projet philosophique qui interroge et la vie de l'auteur et celle de ses lecteurs. Cette visée élargie se manifeste dès la seconde page du texte où l'auteur avoue que ce qu'il voudrait dire "c'est quelque chose non point concernant les Chinois et les habitants des îles Sandwich que vous-même qui lisez ces pages, qui passez pour habiter la Nouvelle-Angleterre" (W 46/8). Thoreau fait allusion à ses lecteurs américains vingt fois au premier chapitre,<sup>6</sup> tout en les invitant à se soumettre au test scientifique qu'il a mis en place, un test qui compare point par point leur vie en société à une existence plus naturelle, menée hors des confins d'une économie de marché.

Transformer le projet autobiographique en enquête sur les fondements du bonheur entraîne un changement important dans l'expérience scientifique que *Walden* est censé transcrire. Car ce livre n'est plus simplement un rapport sur les deux ans que son auteur a passés dans la nature (une période que Thoreau avoue avoir raccourci dans son livre pour les besoins de la démonstration<sup>7</sup>); la lecture du livre est aussi, et surtout, une partie intégrale de l'expérience elle-même. Au troisième chapitre de *Walden*, intitulé justement "La Lecture", Thoreau fait allusion à certains ouvrages qui réussissent à revigorer leurs lecteurs et il suggère implicitement que le sien en est aussi un exemple:

---

<sup>6</sup>P. ex.: "Je n'entends pas prescrire de règles aux natures fortes et vaillantes [...]; je ne m'adresse pas à ceux qui ont un bon emploi [...] mais principalement à la masse des mécontents qui vont se plaignant avec indolence de la dureté de leur sort et des temps" (W 58/19); "Si vous avez en vue quelque entreprise, faites-en l'essai sous vos vieux habits" (W 66/26).

<sup>7</sup>"[J]e me propose de décrire [mon séjour dans les bois] plus au long, par commodité, mettant l'expérience de deux années en une seule" (W 128/84).

Ce ne sont pas tous les livres qui sont aussi bornés que leurs lecteurs. Il existe probablement des paroles adressées précisément à notre condition qui, si nous pouvons vraiment les entendre et comprendre, seraient plus salutaires à nos existences que le matin ou le printemps, peut-être nous feraient voir la face des choses sous un nouvel aspect. Que d'hommes ont fait dater de la lecture d'un livre une ère nouvelle dans leur vie! Le livre existe pour nous peut-être qui expliquera nos miracles et en révélera de nouveaux. (W 153/107)

C'est précisément en tant que *texte* que Walden parviendra (ou non) à rendre à ses lecteurs le goût de vivre qu'ils ont perdu. Considérons de nouveau la constatation joyeuse du premier chapitre: "Voici la vie [ici-même dans ces pages], un champ expérimental de grande étendue pour la plupart inexploré par moi [et par vous, mes lecteurs]" (W 51/13). Cinq pages plus tôt Thoreau avait comparé son livre à un habit offert au lecteur ("J'espère qu'aucun d'entre eux], en passant l'habit, n'en fera craquer les coutures", écrit-il, "car il se peut prouver d'un bon usage pour celui auquel il ira" — W 46/8) et la comparaison n'est pas oisive. Car lorsqu'il affirme que "Chaque jour nos vêtements s'assimilent davantage à nous-mêmes" (W 64/24) il semble que le changement de vêtements préconisé une quinzaine de pages plus tôt soit une invitation à nous transformer par le truchement du texte que nous assimilons, de la même manière que Thoreau lui-même s'est transformé en habitant sa cabane dans les bois. Le livre que le lecteur tient entre ses mains aborde immédiatement ses propres malheurs — "Je ne doute pas que certains d'entre vous qui lisez ce livre sont incapables de payer tous les dîners que vous avez mangés", remarque l'auteur, "ou les habits et les souliers qui ne tarderont pas à être usés, s'ils ne le sont déjà" (W 48-9/10) — et les trois premiers chapitres lui donnent des conseils pour améliorer son sort. Il faut d'abord "juger [son] existence" en la soumettant à une série de "petits tests" (W 52/14) que ces chapitres nous proposent — évaluer ce qui est "*nécessaire de la vie*" (W 54/15), c'est-à-dire comment procurer le vivre et le couvert, et ensuite décider quelles formes de logement, de nourriture, et de travail vous permettront de bénéficier le plus de la vie et d'augmenter ainsi votre bonheur.

Néanmoins, le renouveau promis ne sera atteint qu'au prix d'un effort. Déchiffrer *Walden* n'est pas une tâche facile, Thoreau l'admet franchement. "Un homme d'ancien régime en eût perdu la tête ou fût mort d'ennui," déclare-t-il au quatrième chapitre (W 173/126). C'est

surtout le cas pour ceux qui courent après les actualités d'un journal: "je suis sûr", écrit-il, "de n'avoir jamais lu dans un journal aucune nouvelle qui en vaille la peine. [...] Quelles nouvelles! que plus important il est de savoir ce que c'est qui jamais ne fut vieux" (W 138-9/93-4). D'où l'exhortation célèbre du chapitre intitulé "Où je vécus et ce pour quoi je vécus", qui est aussi la seule phrase répétée du livre (puisqu'elle sert d'épigraphe au premier chapitre): "Je n'ai pas l'intention d'écrire une ode à l'abattement, mais de claironner avec toute la vigueur de Chanteclair au matin, juché sur son perchoir, quand ce ne serait que pour réveiller mes voisins" (W 128/84). Comme l'affirmeront Segalen et Ponge à leur tour, la célébration d'un endroit naturel ne commence que lorsqu'il trouble le sommeil des lecteurs trop habitués à une littérature d'idées.<sup>8</sup> C'est un réveil au monde que leurs textes tentent de provoquer: "Il nous faut apprendre à nous réveiller et tenir éveillés," conclut Thoreau (W 134/89) et seules les sensations les plus simples nous ouvrent la voie. Telle est la leçon de ce court poème de Guillevic:

Il y a dans l'air du matin  
De quoi laver l'homme  
De son réveil gluant

Et puis de lui ouvrir  
Un monde voué  
A plus d'innocence.<sup>9</sup>

Dans un essai stimulant, Stanley Cavell a comparé le projet scriptural de Thoreau à un exercice de prophétie qui cherche à créer son public.<sup>10</sup> Il a remarqué avec justesse que *Walden* insiste sur la nécessité d'enlever aux mots quelques-uns de leurs sens habituels, ou trop

---

<sup>8</sup>Voir Segalen, *L'Essai sur l'exotisme* (OC I 749) — "L'attitude [d'une littérature du Divers] ne pourra [...] pas être le je qui ressent... mais au contraire l'apostrophe du milieu au voyageur, de l'Exotique à Exote qui le pénètre, l'assaille, le réveille *et le trouble*" (c'est Segalen qui souligne) — et aussi Ponge, *Proèmes* (OC 210) — "Je n'admets qu'on propose à l'homme que des objets de jouissance, d'exaltation, de réveil."

<sup>9</sup>Guillevic, *Maintenant, poème* (Paris: Gallimard, 1993) 136. Cf. le poème à la p.24 du même recueil: "Le pire / N'est pas de se dire / Que ce que l'on vit / N'est qu'un rêve. // Le pire / C'est de ne jamais / Se réveiller de ce rêve."

<sup>10</sup>S. Cavell, *The Senses of Walden* (1972; nouv. éd. Chicago: U Chicago P, 1992).

usés par le commerce quotidien, afin de les ramener vers un emploi plus délibéré et mieux ajusté aux besoins d'un énonciateur qui voudrait faire face au monde naturel (Cavell 31-5). Nous aimerions ajouter à cet argument important une remarque sur la manière dont Thoreau retravaille le sens de certains mots. Tout au long de son livre il transforme les attentes du lecteur en infléchissant vers une acceptation éthique la signification de termes-clés comme "l'économie", "le matin", ou "la solitude", aussi bien que celle d'expressions métaphoriques comme "la pendaison de la crémaillère", ou "gagner son pain à la sueur de son front". Quand on considère le mot "économie", par exemple, qui fournit le titre du premier chapitre, on s'aperçoit que l'usage qu'en fait Thoreau n'est plus limité à l'étude du commerce et de l'accumulation du capital mais se trouve enrichi par son application aux dépenses de toutes sortes — physiques et émotives aussi bien que monétaires. On le remarque dans les propositions suivantes: "le coût d'une chose est le montant de ce que j'appellerai la vie requise en échange, immédiatement ou à la longue" (W 73/33) et "Il n'est pas jusqu'à l'étudiant *pauvre* qui n'étudie et ne s'entende professer l'économie *politique* seule, alors que cette économie de la vie, synonyme de philosophie, ne se trouve même pas sincèrement professée dans nos collèges" (W 94/53). Bref, les calculs de valeur devraient nous ramener non pas vers l'importance du marché (où tout objet trouve sa valeur d'échange) mais plutôt vers un coefficient de bonheur qui est synonyme de la vie elle-même.

L'ordre des chapitres dans *Walden* souligne la déviation des significations techniques ou restreintes vers un sens plus large, car, considéré de près, l'enchaînement des sujets dans les cinq premiers chapitres suit une logique particulière. Thoreau élimine systématiquement tous les éléments qu'un lecteur croit indispensable à une vie civilisée: la société du marché est remise en cause et remplacée par une cultivation individuelle des nécessités de la vie (au premier chapitre, "L'Economie"); le culte de la propriété est remplacée par une appréciation accrue d'un logement fabriqué par soi (au second chapitre, "Où je vécus et ce pour quoi je vécus"); dans son éloge de la parole écrite Thoreau se plaint en même temps du peu de livres qui nous instruisent de la vie (au troisième chapitre, "La Lecture"); les livres des savants sont écartés en faveur d'une observation directe de la nature (au quatrième chapitre, "Les Bruits"). "Voulez-vous être un lecteur, simplement un homme d'études,

ou un voyant?” nous demande l’auteur d’une façon oratoire au début de ce chapitre (W 156/111). La logique de la soustraction qui se manifeste dans l’ordre de ces chapitres vise non pas un retrécissement de l’existence mais bien au contraire l’intensification du sentiment de vivre. “Quelquefois, par un matin d’été, ayant pris mon bain accoutumé, je restais assis sur mon seuil ensoleillé du lever du soleil à midi,” déclare Thoreau au quatrième chapitre. “[...] Je croisais en ces moments-là comme un épi de maïs dans la nuit [...]. Ce n’était point un temps soustrait à ma vie”, conclut-il, “mais tellement en sus de ma ration coutumière” (W 156-7/111). D’où la célébration des sensations éprouvées par le corps spacieux au début du chapitre 5 (“La Solitude”):

Soir délicieux, où le corps tout entier n’est plus qu’un sens, et par tous les pores absorbe le délice. Je vais et viens avec une étrange liberté dans la Nature, devenu partie d’elle-même. Tandis que je me promène le long de la rive pierreuse de l’étang [...] et que je ne vois rien de spécial pour m’attirer, tous les éléments me sont étonnamment homogènes. Les grenouilles géantes donnent de la trompe en avant-coureurs de la nuit, et le chant du whip-poor-will s’en vient de l’autre côté de l’eau sur l’aile frissonnante de la brise.  
(W 174/129)

On le voit bien: pour réapprendre aux lecteurs la richesse enivrante du monde naturel Thoreau fait taire tour à tour les grands sujets des discours de son époque (l’économie politique, l’accumulation des biens, l’architecture, la culture classique), et il nous ramène peu à peu vers une table rase, constituée par les sons naturels que nous ne savons plus écouter puisque nous les avons consignés à tort au vide illusoire du silence. A côté de la thématique du corps spacieux (célébrant les liens sensoriels qui rattachent le promeneur dans le bois à tous les mouvements des plantes et des animaux qui l’entourent) se profile donc dans *Walden* un protocole de lecture qui a pour fonction d’initier les lecteurs aux plaisirs du bruit. Nous examinerons dans la seconde partie de ce chapitre les paronomases, calembours, ou onomatopées (comme “whip-poor-will” dans la citation ci-dessus) qu’emploie Thoreau pour transformer la communication livresque du sens en un partage de sons, mais avant d’aborder une analyse détaillée de ces paroles, considérons deux types de bruit qui servent de modèle au partage des vies que *Walden* préconise. Ce sont les bruits émanant d’une forêt et le calme enrichissant d’une prairie:

Assis à ma fenêtre il m'arrivait d'entendre quelque frais et délicat rameau soudain retomber à la façon d'un éventail jusqu'au sol, en l'absence du moindre souffle d'air, brisé par son propre poids. [...] A distance suffisante par-dessus les bois [l]e bruit [d'une cloche lointaine] acquiert un certain bourdonnement vibratoire, comme si les aiguilles de pin à l'horizon étaient les cordes d'une harpe que ce vent effleurât. [...] Ce n'est pas simplement une répétition de ce qui valait la peine d'être répété dans la cloche, mais en partie la voix du bois. (W 159/114, 168-9/122-3)

Seul le silence mérite notre écoute. Le silence varie en profondeur et richesse, comme la terre qu'on cultive. Tantôt un simple Sahara, où les hommes périssent de faim ou de soif, tantôt une combe fertile ou une prairie dans l'ouest. [...] Là le silence retentit; c'est une musique qui m'enchanté. (J I 518, 21 janvier 1853)

Dans leurs poèmes “De la prairie” et “Le Pré” Guillevic et Ponge évoquent un silence de l'existence qui ressemble étrangement à celui que nous venons de citer. A la manière de Thoreau ces deux poètes caractérisent ce silence en l'opposant aux propriétés du discours quotidien ou de la prose journalistique. Guillevic l'affirme explicitement lors d'un entretien publié dans *Vivre en poésie*. “L'inclusion du silence dans les mots”, dit-il, “distingue le poème de la prose. La difficulté est de faire entendre le silence, de le faire sentir.”<sup>11</sup> Faire sentir le silence est justement le but visé par plusieurs textes de Guillevic où le contenu propositionnel des énoncés est voilé en partie par une résonance verbale ou par une syntaxe de la négation. Par exemple, dans un poème qui fait la louange d'un bleu de ciel impeccable, Guillevic critique nos prétentions à comprendre un tel phénomène: “Il ne s'agit pas / De savoir l'azur”, écrit-il, “Qu'est-ce que cela / Voudrait dire ici: / Savoir? // Il s'agit de vivre avec lui, / De se sentir en lui” (*Maintenant* 43).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>*Vivre en poésie, entretiens avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*(Paris: Stock, 1981) 136. M. Brophy a écrit une étude importante sur cette question, “Silence et parole chez Eugène Guillevic: l'exemple de ‘La mer’”, *Dalhousie French Studies* 17 (automne—hiver 1989): 93-100. Voir aussi l'essai de H. Hochman, “Parler le silence, le silence figuré” recueilli dans *Lectures de Guillevic: approches critiques*, éd. par S. Villani, P. Perron et P. Michelucci (Toronto: Legas, 2002) 229-39.

<sup>12</sup>Cf. la critique thoreauvienne du savoir dans le *Journal*, en date du 27 février 1851: “Je ne suis pas convaincu que le savoir soit autre chose de plus solide qu'une nouvelle sorte de surprise, ou bien le dévoilement soudain de l'insuffisance de tout ce que nous avons l'habitude auparavant d'appeler ‘le savoir’: un sentiment confus de la grandeur et de la gloire de l'univers” (J I 168).

Cette mise entre parenthèses de l'esprit scientifique laisse le champ ouvert, deux pages plus loin, à l'évocation d'un calme naturel et évident — "Laisse faire le silence. // Laisse-le agir à sa guise. // Dans le mouvement des vagues" — et puis à des formes de silence moins évidentes qui se trouvent au delà de notre audition:

Dans l'œil du coq,  
 Dans le bâillement de l'huître,  
 Dans le sommeil de la pierre,  
 Dans la poussée des ongles,

Devant ou derrière  
 Tous les bruits

Et même au-dessus,  
 Laisse faire le silence. (45)<sup>13</sup>

Les hyperboles impliquées par ces vers soulignent un mouvement progressif qui s'éloigne peu à peu du silence humain pour côtoyer l'état de calme fondamental que l'on trouve répandu dans les sites naturels. Guillevic résume le passage du silence verbal au silence nourrissant des lieux dans le poème suivant, adressé à la fois au poète et aux lecteurs:

Seul,  
 Ayant écarté le silence qui t'habite,  
 [c'est-à-dire un silence appartenant au discours humain]

Au dehors tu trouves  
 Un silence plus léger

Qui voudrait bien  
 Quitter ces alentours,

Devenir ton silence. (109)

---

<sup>13</sup>Dans "La Mounine, ou Note après coup sur un ciel de Provence" Ponge insiste aussi sur le calme très particulier qui émane d'un ciel bleu. "Vers neuf heures du matin dans la campagne d'Aix, autorité terrible des ciels," note-t-il au début du texte. "Valeurs très foncées," poursuit-il. "Moins d'azur que de pétales de violettes bleues. [...] Il y a silence, mais moins silence qu'oreilles bouchées (tympa tout à coup convexe? par changement de pression?)" (OC 412, 414).

Nous avons déjà cité la deuxième page du poème “De la Prairie” où le discours humain est écarté en faveur d’une autre sorte d’expérience: “Agir sur ce fragment du monde / Qui se déclare en ce moment / Par la prairie, // Ce n’est pas nécessairement / Penser et dire // Ce qu’il semblait qu’on attendait / Sur les lieux mêmes” (*Etier* 176). Une fois tues, les paroles “qu’on attendait sur les lieux mêmes” cèdent la place à un silence qui émane directement du paysage:

Herbes, depuis toujours  
 Traitées comme des herbes  
 Par le vent, le soleil, la pluie,  
 Tout ce qui veut  
 Faire parler ces lieux  
 Selon leur propre code,  
 [c’est-à-dire, tout ce qui transforme les herbes en un signe  
 de quelque chose d’autre, en des éléments d’une langue]  
 [...]  
 Je vous vois n’être plus  
 Que du vert et du calme,  
 [...]  
 Vous êtes le premier degré  
 De l’ouverture. (*Etier* 181)

Une autre sorte de monde s’ouvre au promeneur dès qu’il écoute le calme des herbes. Ce calme résonne à un niveau distinct du silence des mots puisqu’il illustre une forme d’existence qui est justement le revers de la société humaine. “Il existe une prairie au delà de vos lois,” écrit Thoreau qui développe ainsi sa remarque: “La nature elle-même est une prairie ouverte aux hors-la-loi” (*J* I 512, 3 janvier 1853). Le dernier mot de cette citation désigne non seulement les criminels mais toute personne qui, comme Guillevic ou Thoreau, cherche un fondement de la vie du côté du monde naturel et non de la convention.

Considérons maintenant “Le Pré” de Francis Ponge. Il nous offre, dès sa deuxième page, les deux types de silence rencontrés lors d’une promenade à la campagne. Le premier silence est celui d’une joie indicible éprouvée par le promeneur lorsqu’il sort d’un bois et découvre, étalée devant lui, la “surface amène” du pré. Face à cette réalité il se trouve emporté tout d’un coup:

Que parfois la Nature, à notre réveil, nous propose  
 Ce à quoi justement nous étions disposés,

La louange aussitôt s'enfle dans notre gorge.  
 Nous croyons être au paradis. (*La Fabrique du Pré* 189)

Mais le poète n'arrive pas à formuler cette louange puisqu'il sombre aussitôt dans le doute:

Mais qu'est-ce qui obstrue ainsi notre chemin?  
 Dans ce petit sous-bois mi-ombre mi-soleil.  
 Qui nous met ces bâtons dans les roues?  
 Pourquoi, dès notre issue en surplomb sur la page,  
 Dans ce seul paragraphe, tous ces scrupules? (190)

Nous connaissons un des obstacles qui entravent ainsi le chemin: c'est la faiblesse inhérente d'un discours qui reste prisonnier des idées, et dont il a été question au début de ce chapitre. Il existe pourtant un autre obstacle qui est la matérialité brute ressentie par le promeneur quand ses pieds franchissent la lisière du bois pour pénétrer dans le pré. La question "Pourquoi [...] tous ces scrupules?" nous avertit de la racine latine du mot "scrupule" qui désignait un petit caillou (*scrupulum*), tel qu'on en trouve coincé parfois dans nos souliers et qui empêche le cheminement. A ces moments-là le corps nous fait défaut, notre pied résiste tout en nous rappelant que nous sommes bel et bien un animal de chair qui se déplace sur la terre, un corps parmi d'autres plutôt qu'une conscience abritée du hasard et capable de tout. C'est un moment *d'illumination corporelle* que Segalen a bien décrit dans *Equipée* lorsqu'il caractérise la vie sédentaire comme "cet enfermé d'où les scrupules d'un dehors savoureux possible me chassent" (*OC II* 268). Le réel nous attire justement parce qu'il résiste aux rêves de le parcourir, nous promettant des sensations maintes fois plus riches et diverses que celles qu'on pourrait imaginer. Dans le poème de Ponge le pré déjoue les efforts déployés pour le décrire, ou pour le traverser à la hâte, car en le traversant de cette manière, et le promeneur et le poète risqueraient de passer outre.

Bloquer ainsi les paroles du poète-promeneur n'est pas la seule façon dont le pré, découvert par Ponge à Chambon-sur-Lignon, s'ouvre au silence. Un second type de mutisme est suggéré à la première page où Ponge constate que les textes écrits, mieux que les tableaux, s'approchent du processus de régénération qui donne naissance aux prés. "Prendre un tube de vert", écrit-il,

l'étaler sur la page,  
Ce n'est pas faire un pré.  
Ils naissent autrement.  
Ils sourdent de la page. (189)

Dans son émanation de la page, l'expérience de rencontrer le pré mime la manière miraculeuse dont l'eau jaillit parfois des roches. De cette façon Ponge met en parallèle notre expérience de lire son poème et la formation géologique des prés qui eut lieu lors du recul des glaciers, à partir des nappes d'eau enfermées sous la surface rocailleuse de la terre: "ce fragment limité d'espace, [...] / Moraine des forêts, ondée de signe adverse, / Ce pré, surface amène, auréole des sources" (190). Le syntagme "ondée de signe adverse" compare la montée de l'eau vers la surface du pré (et vers l'extrémité de chaque brin d'herbe) à une averse renversée, car pour répondre à la pluie qui tombe, l'eau du pré monte.<sup>14</sup> Bref, dans le pré réel aussi bien que dans son cousin écrit l'irruption de la vie provient du bas. Mais dans les deux cas c'est un jaillissement en sourdine puisque le verbe qu'emploie Ponge — "Ils *sourdent* de la page" — suggère inévitablement son homophone "sourde." Par conséquent, dans sa tentative de répéter l'instant où le monde muet de la matière se façonna en pré, le poème pongien se présente comme la modulation d'un silence qui serait, au fond, naturel.

Ponge accomplit cette modulation d'une façon détournée. Il établit d'abord une analogie entre l'étouffement des propositions du poème et les sons en sourdine qui ressortent du pré. L'analogie est ensuite développée de telle sorte qu'une ressemblance s'établit entre les origines étymologiques des paroles étouffées du poème et les racines des plantes et des herbes qui poussent dans le pré. La comparaison des paroles aux plantes est poussée jusqu'au point où la substance même de certaines lettres du poème, et surtout du F et du P qui sont les initiales non seulement du poète mais aussi de son livre (*La Fabrique du pré*), sont compostées en une sorte de terreau de feuilles d'où pousseront les fleurs du pré qui sont le fenouil et la prêle. D'où l'envoi du poème:

---

<sup>14</sup>Cf. la remarque suivante de Guillevic dans "Herbier de Bretagne": "c'est contre la pluie / Que les ajoncs sortent leurs pointes" (*Etier* 199). Selon le langage des fleurs que l'on employait au 19<sup>ème</sup> siècle, les ajoncs signifiaient la colère, ce qui souligne l'attaque figurée exprimée par ces vers. Voir l'entrée "fleur" dans *Le Grand Larousse Encyclopédique*, éd. par Auger, Gillon et al. (Paris: Larousse, 1960), t.4, 58-9.

Messieurs les typographes,  
Placez donc ici, je vous prie, le trait final.

Puis, dessous, sans le moindre interligne, couchez mon nom,  
Pris dans le bas-de-casse, naturellement.

Sauf les initiales, bien sûr,  
Puisque ce sont aussi celles  
Du Fenouil et de la Prêle  
Qui demain croîtront dessus.

---

Francis Ponge. (195)

Par cette représentation imaginaire de son propre enterrement le poète boucle le cercle qui s'est esquissé aux pages précédentes, et qui va de l'étouffement du discours jusqu'à l'évocation (par le biais de syntagmes dont le sens est tronqué, interrompu) d'un calme naturel du monde végétal.<sup>15</sup>

L'étouffement des propositions et la fracture des syntagmes apparaissent clairement dans la partie centrale du poème (191-4). Après les "scrupules" qui ont interrompu le cheminement du poète à la seconde page du texte se posent d'autres questions qui prolongent l'interruption: "Pourquoi, donc, [...] / Ce pré, [...] / Nous semble-t-il plus précieux soudain / Que le plus mince des tapis persans?" et "Pourquoi donc, dès l'abord, nous tient-il interdits?" (190-1) Vient ensuite un long extrait de prose qui décrit un passage que le poète s'est proposé de composer (mais sans l'avoir fait) et qui aurait ressemblé à une "séquence de clavecin" d'un concerto de Bach. Ce passage descriptif

---

<sup>15</sup>On retrouve le cycle de la décomposition et du renouveau, utilisé comme métaphore de l'écriture poétique, dans le poème "Herbier de Bretagne" de Guillevic. "La Bretagne / Porte ses morts / Vers l'avenir," déclare le poète (*Etier* 200) et il poursuit: "Un tapis pour cette cérémonie / Les herbes // Des prés". Après avoir comparé ces herbes à des paroles transportées par le vent et marquant la surface de son texte (197-8), Guillevic mentionne le rôle du goémon dans ce processus du renouveau et de l'écriture: "Le lichen / Sur la pierre grise. // Lequel était / Sécrétion de l'autre? // On sentait bien / Que leur histoire / Etait interminable, // Rejoignant quelque part / L'épopée du goémon" (205). Dans les titres de leurs deux ouvrages, *La Fabrique du pré* et "Herbier de Bretagne", Ponge et Guillevic comparent leur technique de composition aux processus par lesquels un paysage s'est formé et puis s'est fait connaître. Le titre du texte de Ponge désigne une création qui serait à la fois scripturale et végétale, tandis qu'un herbier désigne une collection de plantes séchées que l'on garde aplaties entre les feuilles d'un livre.

est coupé à son tour par un orage, ce qui oblige le promeneur à abandonner pour un instant sa traversée du pré et à se réfugier dans un bois voisin (192-3). A côté de ces faux départs et de ces séquences coupées se trouvent également des syntagmes dont la syntaxe se dissout en une série de notations sur la matérialité du morphème /pré/:

Le pré gisant ici comme le participe passé par excellence  
S'y révere aussi bien comme notre préfixe des préfixes,  
Préfixe déjà dans préfixe, présent déjà dans présent.

Pas moyen de sortir de nos onomatopées originelles. (191)

Quand il déchiffre de tels vers le lecteur a l'impression de s'embourber dans une sorte de vase verbale. Au lieu d'avancer vers l'autre bord du pré (ou vers la page finale) il commence à lire rétroactivement, en remarquant, par exemple que le signifiant "pré" est éparpillé dans d'autres syntagmes du texte comme ceux-ci: "Préparons donc la page", "Pourquoi [...] / Ce pré [...] / Nous semble-t-il plus précieux [...]?" (189, 190) En prêtant son attention à la dimension sonore des vers il répète le geste du promeneur qui va bientôt se retirer dans le bois pour écouter tomber les gouttes de pluie qui, comme "la musique des prés", "sonnera de façon grêle et minutieuse" (191). Suivons pour un moment les conseils du poème — "Pas moyen de sortir de nos onomatopées originelles. / Il faut donc y rentrer. / [...] Leurs variations suffisant bien à rendre compte / De la merveilleusement fastidieuse / Monotonie et variété du monde. / [...] Encore faut-il les prononcer" (191-2) — en les appliquant à une récitation de quelques vers:

Parfois, notre nature nous a préparé(s) (à) un pré.  
[...]  
Près de la roche et du ru,  
Prêt à faucher ou à paître,  
Préparé pour nous par la nature,  
Pré, paré, pré, près, prêt... (190-1)<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>Jean-Marie Gleize et Bernard Veck ont fait une analyse détaillée de la répétition des sons /e/ et /i/ dans "Le Pré" et ils ont rattaché l'apparition de ces phonèmes à la tentative pongienne de composer une "prose-musique" — voir *Francis Ponge: "Actes ou Textes"* (Lille: P U de Lille, 1984) 150-3. Ajoutons que la musique, contrairement aux énoncés verbaux, n'est pas l'expression des significations (dans le sens linguistique

A la manière d'un amas de feuilles et de branches coupées, cette masse compacte de vocables et de racines étymologiques forme une masse alimentaire qui nourrit la surface de notre langue de la même manière que le sol du pré soutient tous les organismes vivants qui le fréquentent:

[...] si le pré, dans notre langue, représente une des plus importantes et primordiales notions qui soient, il en est de même sur le plan physique (géophysique), car il s'agit en vérité d'une métamorphose de l'eau, laquelle, au lieu de s'évaporer directement [...] choisit ici, [...] de donner naissance à la vie sous sa forme la plus élémentaire, l'herbe: élémentarité- alimentarité. (192-3)

Comme l'a démontré Philippe Met, le mouvement en arrière retracé par les notes philologiques du "Pré", mouvement qui ramène les lecteurs aux ressources étymologiques de leur propre langue, répète le retour aux époques reculées de l'histoire naturelle qui est incarné dans la formé géologique d'un pré.<sup>17</sup> En plus, ces deux remontées aux racines verbales et végétales de la vie reprennent le processus de renouvellement continu qui est actualisé dans chaque pré par l'interaction de la pluie et de la végétation. Cela souligne une des raisons pour lesquelles le poème de Ponge reste enfermé dans une série de gloses sur la formule de ses premiers vers — "Que parfois la Nature, à notre réveil, nous propose / Ce à quoi justement nous étions disposés."<sup>18</sup> Chaque pré dans la nature est une invitation, adressée à quiconque, à reconnaître la source de vie partagée à la fois par le lieu et la personne. Plutôt qu'un message caché ou un secret, ce que le silence du pré "propose" au promeneur "réveil[lé]" (ou affranchi des préjugés) n'est rien d'autre qu'un retour à leur nature commune. C'est un appel muet que le pré répète inlassablement puisque, selon Guillevic, "du calme le pré / Est la classique image" (*Etier* 136).

---

de ce terme) mais plutôt la production d'effets chez ses auditeurs. Dans la partie centrale de son poème (192-3) Ponge compare quelques-uns de ces effets à ceux qu'un pré évoque chez le promeneur.

<sup>17</sup>Ph. Met, *Formules de la poésie* 43.

<sup>18</sup>Voir les variantes de l'incipit: "Parfois donc — ou mettons aussi bien par endroits — / Parfois notre nature — J'entends dire, d'un mot, la Nature sur notre planète / Et ce que, chaque jour, à notre réveil, nous sommes — / Parfois, notre nature nous a préparé(s) (à) un pré" (190); "Nous nous trouvons bientôt alités de tout notre long sur ce pré, / Dès longtemps préparé pour nous par la nature" (194).

Quand un lecteur aperçoit le tissu de sons et de notations étymologiques envahir peu à peu le sens des mots qui ont jusqu'alors guidé son interprétation du "Pré", il actualise le type de lecture que nous avons déjà vu à l'œuvre dans *Walden*. A partir de certaines propositions et phrases portant sur l'expérience de vivre en pleine nature il passe, grâce à une inflexion subtile du langage ordinaire que Ponge et Thoreau ont réalisée, à des notations qui d'abord font taire ce langage socialisé et ensuite mettent en circulation d'autres sortes de sons, plus proches des bruits élémentaires de la nature. Comme l'affirme Thoreau, "la parole n'existe que pour la commodité de ceux qui sont durs d'oreille" (*W* 186/142), ou pour ceux qui n'ont pas appris à bien écouter les modulations diverses du silence qui les entourent. C'est avec l'aide d'un certain type de littérature que l'on peut surmonter cette incapacité puisque le déchiffrement d'un texte qui n'a pas été composé pour le transfert d'une quantité d'information bloque le babillage ordinaire en déliant la langue et en donnant aux mots et aux lettres une fonction nouvelle: celle de résonner à la manière des existants qu'ils imitent. Ce que nous avons appelé jusqu'ici le corps spacieux est donc non seulement une expérience du paysage, transposé par l'écrit, mais aussi une certaine pratique de la lecture que les poèmes du lieu nous apprennent à réaliser. Examinons de plus près cette pratique et surtout sa façon de parcourir les surfaces spacieuses et retentissantes des textes qu'elle fréquente.

## 2) *Partitions sonores*

Pour décrire le calme qui émane des herbes d'une prairie Guillevic a composé un entrelacement de sons et de petites unités sémantiques qui forment ce qu'il appelle "une grille", placée à mi-chemin du poète et du paysage. Au début du texte "De la Prairie" il emploie les deux acceptions du mot "grille" pour caractériser cet espace intermédiaire. Elle est d'abord une barrière entourant la prairie et à travers ses barreaux le promeneur peut voir la masse ondoiyante des herbes:

Pour dire vrai sur la prairie,  
Sur le moment qu'elle se donne,

Regardons, ou faisant semblant [par le truchement du texte],  
Bien en deçà, bien au delà,

Dans une grille imprévisible  
Où la prairie cherche son temps. (*Etier* 177)

L'adjectif "imprévisible" de l'avant-dernier vers nous avertit cependant du second sens du terme, appliqué à un objet détaché de la prairie:

[...] la grille m'a pris  
Et m'entraîne et m'emmène.

\*

Ainsi je monte et je descends  
A travers, autour d'une grille  
Qui s'éloigne de la prairie

Dans la distance  
Et dans le temps[...] (177-8)

Plus cet objet s'éloigne du paysage plus il ressemble à un outil portatif, en particulier au carton troué ou quadrillage que les cryptographes employaient pour décoder des messages rédigés en langage chiffré, et qui dégagait certaines lettres porteuses de sens sur un fond non-signifiant. Ce que la grille de Guillevic fait apparaître dans la prairie n'est pas toutefois un message codé mais un réseau de sons dont la matérialité phonique (plutôt que leur organisation lexicale) retentit à nos oreilles. A la page suivante du poème nous lisons ceci:

Je suis parmi la grille,  
Dans du gris et dans du silence

Que vient brouiller  
Le vert de la prairie.

Là quelque chose d'autre  
Demeure la prairie

Ou plutôt le devient. (179)

Les phonèmes qui composent le mot "grille" trouvent un écho dans "suis", "parmi", "gris", "silence", "brouiller" et "prairie", et suggèrent que ce qui "demeure" dans l'expérience du paysage n'est pas une entité

visible et distincte mais “quelque chose d’autre”, tel un bruit répété ou une note insistante.<sup>19</sup>

Le son /Ri/ répété trois fois dans ces vers forme aussi un noyau sonore dans les deux poèmes qui précèdent “De la prairie” et constituent, avec le poème qui le suit, une partie distincte du recueil *Etier* intitulée “Analyses”. Le second poème du groupe, intitulé “De la Lumière”, parle de la difficulté d’exprimer l’essentiel d’un site et nous remarquons que les mots employés à la deuxième page du texte pour désigner cette tentative d’expression répètent le noyau /Ri/:

Ne griffe pas qui veut,  
N’agrippe pas qui veut,  
Ne te prend pas qui veut,

Si la lumière  
N’y met le prix. (“De la Lumière”, 169)

La cohérence sonore de ces vers fait écho au mot central du premier poème du groupe — le mot “gris” qui définit un paysage d’hiver:

C’est comme écrit  
Entre ciel et terre, dans des gris,

Inscrit sur quelque chose  
Qui tient du ciel et de sa banlieue.

Il n’y a plus  
Qu’à déchiffrer.  
[...]  
Tout ce qu’il y a  
Comme gris dans l’hiver,

Toutes ces espèces de gris,  
Tout ce qui va

---

<sup>19</sup>Le poème qui précède “De la Prairie” souligne l’impossibilité de saisir par le regard seul la caractéristique essentielle d’un paysage: “Où que tes yeux se posent”, écrit Guillevic, “ Et dès que tu regardes, // Quelque chose est parti / Que tu savais t’attendre, // Que tu recherches / Dans la lumière” (173). Cf. la remarque de Ponge au début du “Pré”: “Prendre un tube de vert, l’étaler sur la page, / Ce n’est pas faire un pré. / Ils naissent autrement. / Ils sourdent de la page” (189).

Du presque blanc parfois de certains coins du ciel  
 Au plus foncé des terres, des lointains, des nuages.

Tous ces gris sont encore  
 Pour le monde un moyen

De s'essayer semblable  
 A qui se croit heureux ("De l'Hiver", 149, 152)

Les nuances du gris, comparées au début de cet extrait à une inscription sur la surface terrestre, caractérisent à la fois le paysage et les sons écrits du poème. Nous lisons, par exemple, à la deuxième page du texte que "tout ce gris / Au long cours dans l'hiver // Doit dépenser son temps / A se trouver des formes" (150) — une remarque qui porte non seulement sur la couleur monotone qui enveloppe tout objet en hiver (et efface ses contours précis) mais aussi sur la séquence de sons /gri/ qui trouveront de nouvelles modulations dans les deux poèmes qui feront suite à celui-ci.

Nous lisons plus loin qu' "On peut penser / Que derrière ou bien // Au sein de tous ces gris [...] / Il y a / Une masse de noir, un océan // Qui se cherche et tâtonne" (158) ou qu'un bloc de mots, imprimés à l'encre noire sur une page, commence à murmurer à la manière des vagues. C'est l'extrait suivant qui illustre le plus clairement cette inter-pénétration d'un paysage et des phonèmes:

Il y a dans l'hiver  
 Beaucoup de canaux.

C'est un réseau  
 Qui doit faire entendre un grésillement  
 A ceux qui ont l'oreille fine.

Ce réseau pourrait ne véhiculer  
 Que de la lumière et du gris. (165)

Ce "réseau" de sons qui font "grésiller" le gris du paysage est aussi étendu que le système de canaux souterrains qui transportent l'eau fondue de la glace une fois que le soleil du printemps commence à briller sur la surface de la prairie.

Il y a en effet deux fils conducteurs qui relient le premier poème de la série ("De l'Hiver") au second ("De la Lumière", où il s'agit de la

réapparition de la lumière au printemps) et ensuite au troisième (“De la Prairie” considérée en été). On remarque d’abord que l’ordre de deux voyelles — /i/ et /E/ (ou /e/) — subit un renversement lorsqu’on passe du premier poème au troisième: /IVER/ (“Hiver”) > /lymjEr/ (“Lumière”) > /preri/ (“prairie”). Cette transformation sur le plan phonétique reflète le passage d’une saison à une autre au niveau thématique des poèmes car sur les deux plans certains éléments — des sons, des plantes, des herbes — demeurent, tout en étant changés lorsqu’ils passent de l’état hivernal à leur forme estivale. Nous verrons plus loin que l’évolution graduelle d’un organisme à travers les saisons est le modèle d’une vie perfectionnée que propose non seulement Guillevic mais aussi les trois autres auteurs.

Le poème “Paliers” (99-112) offre une illustration plus complexe de la transposition d’éléments naturels en des formes phonétiques et scripturales. Les douze fragments qui composent le poème reconstruisent un moment singulier, signalé par le cri d’un oiseau entendu dans le ciel au-dessus d’un paysage champêtre. L’intégralité de tous ces éléments est affirmée dès les premiers vers — “Alors il y avait la convergence / De la mésange et du beau temps” (101) — et elle est ensuite signalée à deux autres reprises:

Je crois que c’était un oiseau  
 Et qu’il chantait  
 [...]  
 C’était admis par les halliers,  
 Par tous les champs,  
 Par les chemins, le bas du ciel.  
 [...]  
 L’oiseau vient, on dirait,  
 En survolant la grange,  
 De franchir quelque chose  
 [...]  
 De sortir d’un espace  
 Où crier se condamne. (103, 111)

Ce ne sont pas seulement les éléments naturels, comme les feuilles d’arbre (104) ou les nuages (102), qui font partie du réseau traversé par l’oiseau, car l’observateur aussi s’y coule: “Je savais que j’étais un peu / De tout cela, de la confiance / Que tout cela se donne / En de tels jours,” déclare Guillevic (103). La convergence des êtres dans le

réseau est évoquée, pourtant, par les structures prosodiques et rhétoriques que le poète emploie plutôt que par l'argument du texte. Chacun des douze fragments du poème a un rythme particulier et tous se combinent de telle sorte que l'effet d'ensemble qu'ils suscitent provient de certaines formes rythmiques et sonores plutôt que des propositions énoncées par les fragments. Certaines pages, par exemple, sont construites sur des chiasmes qui, au lieu de faire parler le paysage, caractérisent cette possibilité comme une limite de l'expression. C'est le cas de l'extrait suivant du dixième fragment où tous les vers ont six syllabes et placent le calme du monde en face du silence du poète: "Qu'est-ce que je profère / Lorsque tout veut se taire? // Qu'est-ce qui se profère / Alors que je me tais?" (110) D'autres fragments remettent en cause ce qu'ils viennent d'affirmer — "Il y avait de la lumière dans cette nuit, / Si c'était la nuit. // C'était peut-être le jour, et la lumière / Etait celle du soleil" (108) — ou bien ils donnent une liste de détails antithétiques à partir desquels le rythme, plutôt que le sens, dégage une certaine cohérence:

Nuages, feuillages,  
 Bouts de cailloux, bouts de brindilles,  
 [...]  
 De ce qui passe,  
 De ce qui reste,  
 Dessus, dessous,  
  
 De ce qui vient,  
 Qui ne vient pas,  
 Ne viendra pas,  
 [...]  
 Eau mal tendue  
 Herbe dodue.

Je suis présent, je vous attends. (102)

Le déploiement harmonieux de ces blocs verbaux, tous bâtis sur une suite de quatre syllabes, commence par des antithèses (par exemple, le haut par opposition au bas — "nuages" / "cailloux" à la première strophe, "Dessus, dessous" à la troisième). Cette opposition sémantique se transforme par la suite en une juxtaposition de sons dont le sens nous échappe ("Eau mal tendue / Herbe dodue"), mais où la rime et le

rythme soutenu de la chanson nous font comprendre que l'énumération des êtres apostrophés par le promeneur n'a pas cessé mais pourrait, au contraire, continuer indéfiniment.

Le même effet se remarque à la lecture du poème "Quand" dont les six parties commencent par ce même mot et signalent une confluence très particulière de circonstances. Chaque existant prend place dans un réseau vital que les annotations du texte parcourent:

Quand peu avant midi  
 Le soleil est sur la prairie,  
 [...]  
 Que le pré est ouvert  
 A des champs, des landes,  
 Des chemins, du ciel,  
 [...]  
 Quand beaucoup de choses  
 Au soleil s'acceptent,

Quand on n'a pas envie  
 De quitter le pré, le talus,  
 [...]  
 Quand la plage vers le soir  
 Est de la couleur de la mer [...]. (59-61)

Le moment où toutes ces circonstances concourent est un instant suprême: "Qu'il y a : / C'est un chant comme c'est du silence," affirme Guillevic (59). Nous retrouvons dans cette déclaration ambiguë les deux aspects essentiels d'un bruissement des existants — l'absence de signes (et donc un *silence* fondamental) mais aussi les notes insistantes d'un murmure que le poète peut prolonger en *chant*.<sup>20</sup> C'est justement ce qu'il a accompli dans le rythme constant des mots "Quand... Quand... Que..." et aussi dans une paronomase éloquente de la deuxième partie du poème: "Quand on n'a pas envie / De quitter le pré, le talus, // Quand on se sent de connivence / Avec tous les *verts* / [...] / On peut être tenté de dire / Que la sphère est partout" (60, nous soulignons). Ces vers, qui relient l'observateur au pré ensoleillé qu'il regarde, suggèrent la présence d'une brise d'été par l'emploi du mot

---

<sup>20</sup>On trouvera une excellente discussion du chant chez Guillevic dans l'article de Bruno Gelas, "Du chemin au chant: à propos de *Sphère*", paru dans *Lire Guillevic*, éd. par S. Gaubert (Lyon: P U de Lyon, 1983) 87-100.

*connivence* qui relie les *verts* du pré au *vent* invisible traversant et rassemblant tout en une sphère parfaite.

Guillevic emploie souvent les effets sonores de la paronomase pour faire résonner l'unité des êtres au cœur d'un réseau — comme l'attestent plusieurs extraits du long poème *Du domaine*:

Ce qui sait le mieux  
Parler du *soleil*

Ce sont les *groseilles*. (35)

Tout seul  
Un *conifère*

Au bout du chemin  
Qui *connaît l'hiver* (115)

La bonne *chaleur*  
*Que les talus*  
*Cajolent*. (70)<sup>21</sup>

Toutes les sonorités qui charment le lecteur de “Paliers” et d’“Analyses” ont pour effet de prolonger certains bruits naturels, comme ceux que l’on entend quand “les fougères [...] / Racontent l’origine du vent” ou quand “les herbes résonnent” (200-1). Ces deux types de bruit, verbal et naturel, semblent former un seul et même silence retentissant — à une différence près, cependant. Là où le premier est un bruissement de signifiants qui se fait remarquer lorsque le contenu informationnel des vers est éclipsé par la matérialité des mots, le second n’est qu’un bourdonnement perpétuel de la matière, ne signifiant rien d’autre que sa propre existence. Si nous considérons, par exemple, le bruit du vent, entendu à travers les fougères et les herbes (dans les deux citations ci-dessus), nous remarquons que le bruit n’est porteur d’aucun message à part le fait qu’il vente. Ce qui rapproche le bruit des

---

<sup>21</sup>V. aussi les études importantes sur la dimension sonore de quelques autres poèmes guilleviciens faites par S. Gaubert (“La Parole en appel”) et M. Brophy (“Le Poème exponentiel”) et recueillies dans *Lectures de Guillevic: approches critiques*. Aux pages 10 et 14 de son article S. Gaubert analyse quelques anagrammes et paronomases dans *Terraqué* et *Sphère*, tandis que M. Brophy dégage la paronomase “paroi”/“pas rois” qui fonde les représentations ironiques d’un “royaume” dans le recueil *Paroi* et ailleurs (180).

signifiants de ceux de la nature est le fait qu'ils sont tous les deux *monotones*, ou que chacun se répète indéfiniment avec des changements infimes. Nous l'avons déjà constaté dans le chant des existants "Nuages, feuillages..." ("Paliers" 102) et cette structure répétée soutient maint extrait de "Herbier de Bretagne" — par exemple, le poème "Entre le saxifrage et la bruyère..." dont les sept premiers vers sont une liste d'existants naturels introduits par l'anadiplose "Entre".<sup>22</sup>

Dans "Le Pré" Ponge souligne cette proximité de la monotonie du réel et du bruit de certains signifiants quand il remarque à propos des dérivations paronomastiques et recherches étymologiques qu'il a faites à partir du mot "pré":

Pas moyen de sortir de nos onomatopées originelles.  
Il faut donc y rentrer.

Nul besoin, d'ailleurs, d'en sortir,  
Leurs variations suffisant bien à rendre compte  
De la merveilleusement fastidieuse  
Monotonie et variété du monde[...] (*La Fabrique du Pré* 191-2)

Malgré le foisonnement de leurs formes diverses, toutes les plantes, les herbes et les déclivités du terrain qui composent un pré émettent une seule et même note — ou ce que Clément Rosset appelle, dans une étude que nous avons citée en exergue, la "monotonie du réel". C'est, dit-il, "le réel parlant mais n'émettant qu'un seul son (*monos tonos*) et ne délivrant qu'un seul sens" ou "signification insignifiante".<sup>23</sup> Voilà pourquoi, à strictement parler, le silence d'un pré ne porte aucune signification. Il n'émet aucun message caché que le poème aurait pour but de déchiffrer mais répète inlassablement le simple fait qu'il existe.<sup>24</sup>

<sup>22</sup>"Entre la saxifrage et la bruyère, / Entre la mousse et la pervenche, / Entre le pissenlit et le genêt, / Entre le mysotis et le chèvrefeuille, // Comme entre l'azur et le nuage, / Entre le ciel et la barque, / Entre le chêne et le toit d'ardoise, // J'existais [...]" (209).

<sup>23</sup>Cl. Rosset, *Le Réel: traité de l'idiotie* (Paris: Editions de Minuit, 1977) 29, 24.

<sup>24</sup>Dans un article consacré en partie au "Pré" Sydney Lévy affirme que ce sentiment du réel est une forme de connaissance qui dépasse l'expression verbale car elle ressemble au plaisir que nous éprouvons lorsque nous regardons certains tableaux. "Mon *partipris*", écrit-il, "est qu'il existe à côté des mots qu'un tableau 'profère' (un certain contenu, ou somme d'informations) une autre sorte de communication indicible" — "Seeing and Knowing in Francis Ponge", recueilli dans *Conjunctions: Verbal-Visual Relations (Essays in Honor of Renée Riese Hubert)*, éd. par Laurie Edson (San Diego: San Diego State U P, 1996) 127, n.1. Lévy développe cet argument dans son livre

On comprend peut-être mieux les raisons pour lesquelles Ponge et Guillevic ont donné à leurs poèmes une forme circulaire qui retravaille certains sons de base ou qui développe d'une manière tautologique quelques mots clés. Ponge l'avoue, d'ailleurs, quand il déclare "Nous voici [...] au cœur des pléonasmes / Et au seul niveau logique qui nous convient" (191). La structure circulaire de leurs textes transpose sur un plan verbal les murmures insistants d'un réel que les deux poètes ont essayé de célébrer.

Une stratégie semblable se manifeste chez Thoreau lorsqu'il parsème les paragraphes de *Walden* de certaines onomatopées qui font résonner les sons de la forêt. Dans certains cas ce sont des néologismes qui servent à exprimer un bruit inouï — par exemple celui de la neige rendue compacte sous le poids des pas ("*I crouched the snow with my feet*" — une onomatopée qui disparaît dans la traduction française: "faire craquer la neige sous mes pieds": W 313/264), ou les cris des oiseaux et des grenouilles dans les chapitres "Bruits" et "Animaux d'hiver": par exemple, "*Houou, houou, houou, heureu, houou*" (le chant d'un grand-duc: W 171/125), "*tr-r-r-ouunk, tr-r-rounk, tr-r-r-ouunk!*" (le bruit des grenouilles mugissantes: W 172/126), ou "*olite, olite, olite, — tchip, tchip, tchip, tche, tchar, — tchi, wiss, wiss, wiss*" (un pinson: W 359/310). Parfois les onomatopées codifiées sont employées hors de leur contexte habituel pour caractériser une irruption inattendue de sons. C'est le cas des plaques de glace qui recouvrent l'étang de Walden en hiver et qui bougent sous la pression des courants d'eau au-dessous. Thoreau les personnifie quand il écrit: "J'ouis aussi la huée de la glace [*the whooping of the ice*] sur l'étang, mon grand camarade de lit en ce quartier de Concord" (W 320/273). La phrase est encore plus riche quand on remarque que le nom de la

---

suggestif Francis Ponge: *De la connaissance en poésie* (Saint-Denis: P U de Vincennes, 1999) où il déclare que la connaissance exprimée par la poésie représente certaines expériences singulières plutôt que des objets en tant que tels. Il nous semble, toutefois, que placer les effets poétiques des textes pongiens sous la rubrique d'une "connaissance" attribue à ces textes une fonction épistémologique qui est remise en cause par leur forme auto-référentielle et par leur incapacité avouée de représenter certains objets. La force évocatoire d'un pré, qui est célébrée par le poème de Ponge (dans des vers tels que "Transportés tout à coup par une sorte d'enthousiasme paisible" — *Le Pré* 194), est plutôt une *adresse* muette qui nous *interpelle*, même si ce qu'elle nous dit est dénué de sens.

ville mentionnée à la fin est un calembour puisqu'il est aussi un nom commun en anglais, désignant l'harmonie. Il s'ensuit que les bruits de la glace en hiver illustrent ce que Thoreau avait déjà constaté dans sa phrase précédente: à savoir, "les éléments d'une concorde [existant entre tous les bruits naturels], comme jamais ces campagnes n'en virent ni entendirent" (*ibid.*). L'harmonie des bruits naturels dépasse toujours de loin, selon Thoreau, la prétendue "concorde" d'une ville. D'où les remarques suivantes tracées dans son journal, après avoir entendu un chant d'oiseau au cours d'une promenade: "*Lu ral lu ral lu* peut être chanté d'une manière plus impressionnante que la sagesse respectable que l'on communique en parlant. Tandis que le premier est toujours convenable le second ne l'est que rarement" (*J I 200*, 6 février 1841).

Les sons naturels qui sont reproduits dans *Walden* s'accompagnent souvent de glissements de signification qui renforcent la valorisation de l'auditif aux dépens du rationnel. Si l'on examine, par exemple, la description thoreauvienne du plongeon, qui séjourne au bord de l'étang en automne, on constate que l'auteur exploite le nom anglais de l'oiseau (*a loon*) pour imiter son cri moqueur qui ressemble parfois à celui d'un fou (en anglais, *a loony person*). "Son cri coutumier se résumait à ce rire démoniaque," écrit Thoreau et il poursuit: "il lui arrivait d'émettre un hurlement prolongé, surnaturel, probablement plus conforme à celui d'un loup qu'au cri d'un oiseau quelconque [...]. C'était son cri de plongeon [*this was his looning* — le dernier terme étant une invention de Thoreau] — peut-être le son le plus sauvage qui se fût ici jamais entendu et dont retentissaient les bois de toutes parts" (*W 283/235*). Comme chez Ponge, la valeur du mot associé à l'existant naturel est renforcée par une hyperbole — "le son le plus sauvage qui se fût ici jamais entendu" (*cf.* "le pré, dans notre langue, représente une des plus importantes et primordiales notions qui soient": *La Fabrique du Pré* 194) — et par un pléonasme — *the loon loons* — de telle sorte que l'extrait finit par se boucler tautologiquement sur lui-même en offrant des énoncés qui sont à la limite du sens, reflétant les bruits insistants, mais indéchiffrables, d'un paysage. C'est une forme d'écriture dont l'objet consiste moins à rapporter une expérience qu'à la recréer par le truchement de l'écrit, moins à imiter les forces naturelles qui font surgir cette expérience qu'à rivaliser avec elles et à produire chez le lecteur des effets analogues. Comme l'a déclaré Sharon

Cameron à propos du *Journal*, “Thoreau se croit capable de personifier l'étrangeté absolue de la nature, d'en être la voix” car son but consistait à “abandonner ce qui est du côté de l'humain pour devenir cette étrangeté qu'il confrontait”.<sup>25</sup>

Une des techniques que l'écrivain de la Nouvelle-Angleterre a employées pour transposer les forces qui l'entouraient consiste à établir une analogie entre la structure atomique de la matière et les parties constituantes d'un mot — ses lettres. Dans l'avant-dernier chapitre de *Walden* il exploite l'étymologie du terme “globe” pour évoquer, encore à la manière de Ponge, la forme des atomes dans une feuille qui est transposée dans les sons qui composent les mots “globe” et “feuille”. “Rien d'étonnant à ce que la terre s'exprime à l'extérieur en feuilles”, déclare-t-il, “elle qui travaille tant de l'idée de l'intérieur.” Thoreau caractérise ce travail au niveau des atomes de la façon suivante:

La feuille suspendue là-haut voit ici son prototype. Intérieurement, soit dans le globe, soit dans le corps animal, c'est un lobe épais et moite, mot surtout applicable au foie, aux poumons et aux feuilles de graisse (labor, lapsus, fluier ou glisser de haut en bas, un lapsus; globus, lobe, globe, aussi lap [clapoter en anglais], flap [flotter en anglais], et nombre d'autres mots); extérieurement une mince feuille sèche, tout comme l'f et le v [de leaves, l'anglais pour feuilles] sont un b pressé et séché. Les radicaux de lobe sont lb, masse molle du b (à un seul lobe, ou B, à double lobe), avec un l liquide derrière lui, pour le presser en avant. Dans globe, glb, la gutturale g ajoute au sens la capacité de la gorge. Les plumes et les ailes des oiseaux sont des feuilles plus sèches et plus minces encore. (W 354-5/305-6)<sup>26</sup>

Tant au niveau des mots qu'à celui des atomes de la feuille, on constate le même bruissement de la matière qui caractérise le développement des organismes naturels *et* verbaux. Grâce aux extraits comme celui-ci, le lecteur de *Walden* apprend à lire dans les transpositions sonores du livre

<sup>25</sup>S. Cameron, *Writing Nature: Henry Thoreau's "Journal"* (New York: Oxford U P, 1985) 48.

<sup>26</sup>Nombreux sont les passages du *Parti pris des choses* où Ponge compare aussi les composantes phonétiques d'un mot aux propriétés de la chose que ce mot désigne. Citons à titre d'exemple un extrait de “L'Orange”: “ce n'est pas assez avoir dit de l'orange que d'avoir rappelé sa façon particulière de parfumer l'air et de réjouir son bourreau. Il faut mettre l'accent sur la coloration glorieuse du liquide qui en résulte, et qui, mieux que le jus de citron, oblige le larynx à s'ouvrir largement pour la prononciation du mot comme pour l'ingestion du liquide” (OC 20).

les traces de certains mouvements élémentaires qui sous-tendent les paysages loués par l'auteur. Ce faisant, le lecteur confirme la grande leçon que l'auteur dit avoir apprise pendant ses promenades journalières — à savoir, l'importance d'*écouter les sons* qui proviennent du réel:

Que de matins, été comme hiver, avant que nul voisin fût à vaquer à ses affaires, déjà l'étais-je à la mienne. [...] Que de jours d'automne, oui, et d'hiver, ai-je passés hors de la ville, à essayer d'entendre ce qui était dans le vent, l'entendre et l'emporter à toute vitesse! Je faillis y engloutir tout mon capital et perdre le souffle par-dessus le marché, courant à son encontre. (W 59-60/20-21)

Bien entendre les bruits du monde naturel n'est plus, pour Thoreau, une activité secondaire au déchiffrement des paroles. Au contraire Thoreau nous indique que l'écoute d'un lieu enrichit notre entendement plus que la simple compréhension verbale. Pour illustrer cette vérité il emploie dans la composition de *Walden* une technique qui sera empruntée aussi par Ponge et Guillevic: accentuer la matérialité sonore du texte tout en invitant ses lecteurs à goûter de cette richesse phonique. Car l'écoute des *sons* d'une phrase qui ne sont plus soumis à l'articulation d'un sens abstrait libère momentanément le texte d'une expression d'idées et elle rapproche la lecture du texte d'une écoute patiente des bruissements divers de la matière qui entoure un promeneur en pleine campagne.

Cette écoute du réel enrichit le promeneur deux fois — non seulement parce qu'elle dévoile un monde d'existants dont il ignorait auparavant les traces, mais aussi parce que l'appréciation des bruits divers l'amène à reconnaître son propre statut d'instrument à sons. Grâce à un jeu de mots suggestif, Thoreau établit dans l'extrait suivant une communication directe entre le bruit du réel et l'équilibre de celui qui l'écoute:

Et maintenant je vois la beauté et la signification profonde du mot "son". La Nature possède toujours une certaine sonorité, illustrée par exemple par le bourdonnement des insectes, le retentissement des glaces, le coquerico du matin, et l'aboïement des chiens le soir [...]. J'avale un tonique merveilleux quand j'écoute ces sons. L'effet suscité par le moindre tintement à l'horizon jauge la profondeur de mon propre bien-être [*measures my own soundness*]. (J I 226-7, 3 mars, 1841)

Le calembour qui dans ce passage assimile *sound* (son) à *soundness* (bien-être) rapproche la source d'un bruit particulier de celui qui l'écoute, tout en suggérant que le premier donne au second la chance de mieux comprendre sa propre nature. Le bruit qui passe d'un corps, qui l'a émis, à un autre (notamment, l'oreille qui le perçoit) réunit momentanément les deux corps en un lieu où ils vibrent selon le même accord.<sup>27</sup> Sont remis donc sur le même plan non seulement la nature et le promeneur qui la traverse, mais aussi les lecteurs qui raniment les transpositions littéraires des bruits écoutés par le promeneur en prêtant leur voix à tous les calembours, pléonasmes et onomatopées qu'ils trouvent inscrits sur les pages de *Walden* ou du *Journal*.

Le long poème de V. Segalen intitulé *Thibet* offre une autre occasion d'écouter les sons provenant du réel. En particulier, ses premiers vers dirigent notre attention sur une sonorité spécifique à l'escalade de l'Himalaya, et qui diffère des voyages poétiques rendus célèbres par les romantiques français. Ce que Segalen nous invite à écouter dans son poème ce sont les pas assurés d'un alpiniste, évoqués par les consonnes dans la deuxième moitié de la strophe qui suit:

Des ailes... Non. Le vol plumeux n'a que faire aux sommets des cimes  
 Où jeux d'ouragans ne portent pas.  
 Ce n'est plus d'un frisson léger que se dompte ici cette rime.  
 Mais saccadant le roc sous mon pas.  
 A droit de vie, à gré de mort, méprisant la plaine marine,  
 D'un pied dur j'aborde ta colline. (*OC* II 609)

La métaphore romantique de l'envolée poétique (au premier vers) est tout de suite rejetée en faveur d'une poésie qui recrée à travers ses rythmes inouïs (des vers alternants de 16 et 9 syllabes) et ses consonnes occlusives ("saccadant le roc", "méprisant la plaine marine, / D'un pied dur j'aborde ta colline") l'effort du promeneur qui essaie de surmonter sa fatigue en suivant une piste parmi les montagnes les plus hautes du monde.

La mise en parallèle des rythmes parlés et des pas de l'alpiniste établie dans ces premiers vers sera répétée plusieurs fois dans les

---

<sup>27</sup>Cf. le conseil de Guillevic dans *Maintenant*: "Ouvre la fenêtre. // Laisse entrer / Le génie des lieux, // Cet autre toi-même." (86)

cinquante-sept séquences du poème qui les suivent. A partir de la troisième séquence l'arrivée dans les hautes plaines du Thibet coïncide avec la déclamation du texte par son narrateur, qui déclare dans la séquence trois: "Je n'omettrai point de mon haleine / Ardente, — cri de rappel, — le souvenir à voix d'airain / De ton premier geste souverain. / Thibet, d'un bond tu m'apparus, — le monde changé, — vierge énorme" (OC II 610). Voici quelques autres vers où l'effort de la récitation rejoint celui de la marche: "On est allé en ces lieux-là! On a mis le pied dans le thrène" (OC II 635); "Je suis comblé, je suis si haut, tout en mon corps d'homme respire / [...] / Je te possède, ô mon objet! Je t'ai vaincu ô mon poème" (OC II 635-6); "Quand tous tes moines seront morts; quand le Divers sera moulu, / [...] / Si un homme est là, un seul homme pour te gravir et te louer, / [...] / Fais alors, — ô Thibet patient, [...] — / Qu'il se souvienne de ce chant, / Ce poème, par toi seul et pour toi provoqué dans ses séquences / Ce cri rythmé par ta puissance" (OC II 638).

La fusion dans ces vers du dire et du faire, de la prosodie et de la marche, ou des pieds déclamés et des pieds plantés sur le sol rocailleux, ne vise pas simplement la création d'un effet mimétique. Car des vers comme "Me recueillir en ma coupe de monts, baigner dans ma seule piscine / Couler en moi-même comme un lac" (OC II 616) nous indiquent que le but du poème ne consiste pas à représenter une expédition particulière (comme celle que Segalen avait entreprise au printemps de 1914, en compagnie de son ami Gilbert de Voisins, et qui devait pénétrer dans le territoire thibétain) mais que ce qu'il vise est d'un autre ordre. L'énonciation des vers que nous venons de citer semble entraîner l'absorption de l'énonciateur dans le paysage, un processus qui s'affirme ouvertement dans la suite du même extrait:

Me ruisselant de haut en bas, fleuve sans flux et sans racine  
 Creuser mon vivier à coups de lacs;  
 Sans cesse rebu et reçu, avec mes vasques alevines  
 Mes jeunes poissons aux goûts rieurs;  
 Mon casque de ciel sur la tête et mon cirque dur que ravinent  
 Les jeux des seuls vents intérieurs... (*ibid.*)

Ce qui est en jeu est tout simplement la transformation du lecteur — et de sa manière habituelle de déchiffrer un poème. Lorsqu'il commence à réciter *Thibet* et à faire siens des vers comme

D'un pied dur j'aborde ta colline,  
 Bod, o Tô-bod, o THIBET! lutrin du monde chantant  
 (1ère séquence, *OC II* 609)

il prend conscience, tout en s'adaptant aux nouvelles sonorités du texte, d'un autre murmure qui accompagne sa récitation. Il est signalé par la métaphore du lutrin qui reflète l'ambiguïté fondamentale du chant dans *Thibet*, un chant provenant de deux sources distinctes: d'abord du poème *Thibet* qui sert de lutrin à tout un "monde" de lecteurs, voulant goûter ses effets poétiques, et ensuite émanant des montagnes thibétaines elles-mêmes qui permettent aux amateurs du corps spacieux de lire tout simplement le "monde chantant" et d'entendre les bruissements de l'espace.

Bien que les chuchotements provenant d'un paysage n'émettent aucun message, pour les raisons que nous avons déjà considérées, il est clair qu'ils nous interpellent. Ce qui nous attire lors d'une excursion dans les hautes montagnes, ou pendant que nous traversons un pré, ce ne sont pas à proprement parler des signes (qui nous renverraient *a priori* ailleurs, ou vers un sens qui ne coïncide pas avec le signe lui-même). Ce sont plutôt les irrptions d'une vie naturelle située dans un lieu précis, et qui abolit la conscience que nous avons de notre corps comme entité distincte de son milieu. Comme l'a écrit H. Hochman, "Quand nous écoutons le silence nous avons la certitude d'être ouverts au monde, non seulement parce que le monde fait bruir ce silence mais aussi parce que nous éprouvons notre propre effacement, notre effort de céder la place aux [actes des] autres existants" (*Writing Our Place in the World* 228). Rencontrer lors d'une promenade un buisson dont les couleurs enflamment les alentours, ou constater le remuement cadencé des herbes sous le vent, c'est reconnaître la note insistante d'un appel. "Ici, l'herbe n'est pas / Le même repos qu'ailleurs, // Elle aussi / Est un appel," écrit Guillevic dans "Herbier de Bretagne" (*Etier* 197). Les appels du réel interrompent le cours de nos pensées et font évaporer les liens abstraits qu'elles avaient tissés entre nos mots. C'est justement ce qui se passe à l'avant-dernière page du "Pré" où le promeneur suspend sa marche et s'étend sur l'herbe pour mieux apprécier le site qu'il a découvert. "Nous sortions de ces bois", écrit Ponge, "Et, quittant tout portique [...], / Transportés tout à coup par une sorte d'enthousiasme paisible [...] / Nous nous trouvions bientôt alités

de tout notre long sur ce pré” (“Le Pré” 194).<sup>28</sup> Le visage tourné vers le ciel, le promeneur aperçoit le vol rapide d’un oiseau et se rend compte du fait que les bruits étouffés de la nature ont effacé ses réflexions antérieures sur l’étymologie ou la formation géologique du paysage:

L’oiseau qui [...] survole [le ciel bleu] en sens inverse de l’écriture  
 Nous rappelle au concret, et sa contradiction [littéralement sa façon de se placer  
 à l’encontre de nos paroles]  
 Accentuant du pré la note différentielle  
 Quant à tels prés ou prêt, et au prai de prairie,  
 Sonne brève et aiguë comme une déchirure  
 Dans le ciel trop serein des significations. (*La Fabrique du pré* 194)

A de tels moments les promeneurs dans la nature trouvent que leur langue “déchirée” laisse entendre une sorte d’adresse non-verbale qui ressemble à l’intuition de notre responsabilité envers autrui, intuition qu’Emmanuel Lévinas a décelée au cœur des échanges entre les personnes.<sup>29</sup> Il y a néanmoins une différence importante entre la reconnaissance de notre responsabilité face à autrui et l’intuition que nous avons des liens qui nous rattachent aux existants non-humains. Car la poésie du lieu nous encourage à rencontrer non pas le visage d’un autre mais plutôt la “surface amène” d’un paysage qui nous sourit (*La Fabrique du pré* 190).<sup>30</sup> Guillevic médite sur cette rencontre d’existants dissemblables à la fin de son livre *Etier* où il écrit:

---

<sup>28</sup>Cf. la remarque suivante de Thoreau: “Seule la pensée qui s’exprime quand l’esprit est en repos — quand il est étendu de tout son long, pour ainsi dire, et en train de contempler le ciel — est une pensée qui s’exprime pleinement” (*J* 1217, le 7 juillet, 1851).

<sup>29</sup>Voir, p. ex., l’essai de Lévinas intitulé “Humanisme et an-archie” (1968) qui est recueilli dans *Humanisme de l’autre homme* (Montpellier: Fata Morgana, 1972) 74: “Le sujet ne tranche donc pas sur l’être par une liberté qui le rendrait maître des choses, mais par une susceptibilité préoriginale. [...] Par cette susceptibilité, le sujet est responsable de sa responsabilité, incapable de s’y soustraire sans garder la trace de sa désertion. Il est responsabilité avant d’être intentionnalité.” Dans son étude *The Middle Voice of Ecological Consciousness: A Chiasmic Reading of Responsibility in the Neighborhood of Lévinas, Heidegger and Others* (London: Macmillan, 1991), John Llewelyn démontre l’importance de cette notion “préoriginale” de la responsabilité pour toute réflexion qui porte sur nos voisins non-humains et sur l’environnement.

<sup>30</sup>Cf. le court poème de Guillevic dans *Terraqué* (1945): “Si un jour tu vois / Qu’une pierre te sourit, // Iras-tu le dire?” — *Terraqué suivi de Exécutoire* (Paris: Gallimard / Poésie, 1968) 29.

Si tu connais  
 Quelque chose de l'univers,

C'est que tu as bien regardé,  
 Comme en toi-même,

Dans le rocher,  
 Dans la plante inconnue  
 Qui poussait contre lui,

Que sur le lichen  
 Tu as posé ta joue.

Le ciel alors et l'océan  
 Ne te rejetaient pas. (*Etier* 210)

Nous trouverons un peu plus loin que les interpellations de la nature et les apostrophes poétiques qui les célèbrent concourent à mettre le lecteur dans une position vulnérable qui lui est assez étrangère. Au lieu de flatter ses capacités rationnelles et son empressement à expliquer le monde qui l'entoure, les poèmes du lieu l'invitent à devenir un témoin avisé de l'existence — et à se réjouir de ce nouveau rôle.

### 3) *Une adresse qui prend forme*

A les regarder de près, on remarque que la plupart des apostrophes employées par les poètes du lieu, et la plupart des allusions qu'ils font aux appels lancés aux personnages figurant dans leurs poèmes, tracent un mouvement qui va non pas d'une personne vers une autre forme d'existence mais en sens inverse. Contrairement à une longue tradition lyrique qui a situé la poéticité dans la force évocatoire d'une voix narrative, ils la placent du côté des autres existants. Les circuits de l'adresse établis par leurs textes n'émanent pas d'un Je qui ferait face à un Tu (comme dans l'incipit célèbre de "Hymne à la Beauté" de Baudelaire: "Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, / O Beauté?"). Ils suivent plutôt l'injonction que fait Segalen à propos d'une poésie provenant de la seconde personne (le Tu), et qui capterait la Chine mieux que ne l'a fait *Connaissance de l'Est*: "C'est *te* [c'est-à-dire la deuxième personne du singulier] qui dominera" dans cette œuvre à venir, déclare-t-il, puisqu'une véritable évocation du paysage chinois serait caractérisée par "l'apostrophe du milieu au voyageur, de l'Exotique à Exote qui le pénètre, l'assaille, le réveille *et*

le trouble” (*Essai sur l’exotisme, OC I 749*). Troublé non seulement par un paysage qui l’encercle et qui l’interpelle, le voyageur l’est aussi par une adresse radicalement différente de toute autre puisqu’elle est *tue*. Devant l’appel de la nature il faut aussi reconnaître que c’est “le tu [ou le silence] qui domine”.

Cette réorientation de l’apostrophe est illustrée non seulement par le recueil *Stèles* (en témoigne le dernier impératif de “Pierre musicale”, une parole qui sort des inscriptions silencieuses du monument: “Qu’on me touche; toutes ces voix vivent dans / ma pierre musicale” — *OC II 78*), mais aussi par des pages de *Briques et Tuiles*, le recueil de notes que Segalen avait écrites pendant dix mois (de mai 1909 jusqu’en février 1910) lors de son premier voyage en Chine. Un des textes du recueil, intitulé “Monument”, met en scène les voix d’une colline, de la porte d’une ville et de plusieurs statues de bêtes qui longent l’allée menant à un vieux monument de la dynastie Ming. Sur plus d’une page ces voix diverses apostrophent le voyageur,

La Colline — suis mon échine de ton pas. [...] Comme il est désaccoutumé  
le pas des hommes, chaussés de plat. Je ne connaissais plus que les  
sabots pointus des ânes... [...]  
Le ravin — Ici! Par ici! tourne sur ta gauche...je conduis à l’Est! [...]  
Deux lions assis — Va! Passe entre nous... tu sais que nous sommes béats  
plus que des chiens! (*OC I 847-8*)

jusqu’au moment où le promeneur prend enfin la parole, en s’adressant au Monument: “Je t’apporte ma présence, ô Monument! [...] Accueille-moi de ton calme géométrique!” (849). Quand il entre dans le bâtiment et puis descend un escalier qui mène vers une caverne, le voyageur trouve, à sa grande surprise, que le monument ne contient aucun sépulcre puisqu’il est un endroit vide. Ce qui parle, par conséquent, dans ce texte consacré à l’architecture ancienne de la dynastie Ming, n’est pas un habitant royal du monument, ni un sens caché de l’endroit, mais simplement un espace particulier, jalonné par les apostrophes du terrain et des formes sculptées.

Les trois textes examinés plus haut — “Le Pré”, *Walden et Etier* — réalisent un renversement semblable des figures de l’adresse quand ils mettent aussi leurs voyageurs dans la position d’un interlocuteur. L’incipit du “Pré”, comme nous l’avons vu, fait allusion à l’interpella-

tion d'un promeneur par un paysage et le troisième vers décrit la réaction de la personne interpellée:

Que parfois la Nature, à notre réveil, nous propose  
Ce à quoi justement nous étions disposés,  
La louange aussitôt s'enfle dans notre gorge. ("Le Pré" 189)

Transformant un vieux précepte de la théologie chrétienne, "L'homme propose et Dieu dispose," Ponge souligne ici le rapport étroit entre la nature humaine et la Nature tout court. Les êtres humains, suggère-t-il, ont parfois oublié leur responsabilité de témoigner des appels que la nature leur lance, et "Le Pré" leur apprendra à reconnaître le fait qu'ils sont endettés vis-à-vis de certains existants non-humains (*la* Nature) et en même temps redevables du bon fonctionnement de leurs organes (*leur* nature). C'est lorsqu'ils sont entourés d'un paysage paisible, comme l'a souligné Thoreau, que les individus retrouvent "ce à quoi" ils sont "disposés". Ils y retrouvent une partie d'eux-mêmes dont ils ignoraient auparavant l'existence.<sup>31</sup>

Seuls les existants naturels peuvent nous lancer la sorte d'appel qui promet une assimilation à la vie de la planète, et ils le font souvent d'une manière surprenante. On l'a déjà remarqué dans les efforts faits par le promeneur du "Pré" pour exprimer sa "louange" face au pré, et on retrouve la même surprise dans un poème de Guillevic intitulé "La Feuille":

Si la feuille —

Il ne s'agit pas  
De savoir.

Si la feuille  
Tombe ou demeure, 5  
Si la feuille—

Il s'agit surtout  
De savoir.

\*

Si la feuille  
Bouge ou tremble 10  
Ou non, rien,

<sup>31</sup>Cf. la remarque parenthétique de Segalen dans son *Essai sur l'exotisme*: "Le sens de la nature non anthropomorphisée, de la nature aveugle [...], de la nature non pas sur-humaine mais ex-humaine et d'où procède — étrange! — toute humanité" (*OC* I 751). Ponge souligne l'importance de ce sentiment d'une vie partagée quand il affirme que c'est par le biais de l'écriture que "l'artiste [...] fait ressurgir la vie" — *Nouveau recueil*, tome 2 (Paris: Gallimard, 1992) 87.

Il s'agit de savoir  
 Ce que c'est:  
 Là-dessus savoir.

\*

Si la feuille 15  
 Tend vers plus de vert,  
 Il s'agit

De savoir  
 Comment le savoir.

\*

Si la feuille 20  
 Vers toi s'avance  
 Ou paraît

Le faire

[...]

\*

Si la feuille  
 De toute évidence 30  
 Veut savoir,

Pourquoi pas  
 Par toi?

\*

[...]

Pourquoi pas vers toi  
 L'interrogation?

\*

Si la feuille 40  
 Pense que sur elle tu sais,

N'est-ce pas  
 Parce qu'elle sait,  
 Croit savoir,

Que sur toi 45  
 Tu sais?

\*

Si la feuille —

C'est parce qu'elle croit  
 Que tu sais, toi,  
 L'échafaud 50

Le tien  
 Et plus encore  
 Peut-être le sien

— Frère,

Dit-elle. (*Etier* 30-34)

Cette fois-ci l'appel provenant d'un paysage arrive à la fin du poème (“— Frère, / Dit-elle”), en réponse aux paroles du promeneur qui interrogeaient la vie végétale dans les premières strophes: par exemple, “Il s'agit surtout / De savoir. // Si la feuille / Bouge ou tremble / Ou non, rien.” Deux composantes interviennent dans cette dernière interrogation. D'abord Guillevic interroge la pertinence d'une enquête scientifique si l'on veut comprendre les mouvements de la nature. L'anadiplose “Il s'agit de savoir”, répétée quatre fois au début du poème, mine subrepticement la quête scientifique ou philosophique d'une vérité à propos de la nature, et elle souligne l'importance d'une remarque que l'on trouve dans la deuxième partie du texte: “Il s'agit de savoir / Ce que c'est: / Là-dessus savoir.” Sous-entendue par cette remarque est la suggestion, examinée au début de notre chapitre, que si l'on fait taire certaines déclarations qui prétendent expliquer la nature,

on pourra mieux apprécier les formes de vie qui nous entourent. Néanmoins l'interrogation porte aussi sur les limites du langage ordinaire puisqu'elle demande si les mots "bouger" et "trembler" correspondent vraiment à la vie d'une plante. Y a-t-il des situations où il est légitime d'attribuer à cette dernière un langage qui s'applique aux êtres humains? Peut-on s'approcher véritablement d'une forme de vie qui est foncièrement différente de la nôtre?

La feuille répond affirmativement à la dernière question par son vœu de fraternité. Cette réponse implique d'ailleurs qu'un certain emploi du langage (illustré par ce poème) peut réunir promeneur et environs dans un même espace. Nous remarquons que c'est avant tout un espace verbal, structuré par une série de parallélismes syntaxiques et de modulations sonores permettant à la feuille et à son interlocuteur humain de permuter. Si le promeneur se dirige vers la plante aux premiers vers, s'interrogeant à propos de celle-ci, "Si la feuille / Tend vers plus de vert [...] comment le savoir?", un autre mouvement s'esquisse en retour de la part de la plante, et qui va bientôt de pair avec l'interrogation venant de la feuille: "Si la feuille / Vers toi s'avance [...] / Si la feuille / De toute évidence / Veut savoir [...] / Pourquoi pas vers toi / L'interrogation?" Un chiasme se forme par conséquent entre le promeneur qui interroge les mouvements de la feuille au début ("savoir si la feuille / Tombe ou demeure") et puis, à la fin, les mouvements de la feuille qui demandent au promeneur le sens de la mort ("elle croit / Que tu sais, toi, / L'échafaud"). La permutation de la plante et du promeneur est facilitée par certaines paronomases qui semblent la justifier. L'une de ces paronomases rapproche la couleur de la feuille de son mouvement vers le promeneur: il n'y a qu'un pas, semble-t-il, entre "la feuille / Tend *vers* plus de *vert*" et "la feuille / *Vers* toi s'avance". La feuille n'est rien d'autre que sa couleur (le *vert*) et ses mouvements produits par le vent (qui la pousse *vers* d'autres existants), deux aspects fondus en une seule et même adresse que le poème postule. Ensuite, quand nous lisons "Parce que [la feuille] sait, / Croît savoir" nous entendons en même temps "Parce qu'elle sait / *Croît* savoir". La paronomase souligne une leçon de la dernière proposition du poème: "Si la feuille — / C'est parce qu'elle croit / [*croît ou parce qu'elle vit, se transforme à travers le temps*] Que tu sais, toi (*promeneur*), / L'échafaud, // Le tien (*ou que tu es conscient de vieillir et de t'approcher de ta mort*) / Et plus encore / Peut-être le sien (*c'est-*

à-dire que tu es conscient aussi de la mortalité de la feuille, et donc de ce que vous avez en commun, tous les deux).” Entre le promeneur qui “croit savoir” beaucoup de choses sur la feuille au début du poème et la feuille qui “croît” devant ses yeux s’échange donc une même affirmation de la vie face à la mortalité.

On commence à discerner la façon dont les interpellations *existentielles* célébrées par les poètes du lieu résonnent dans les apostrophes et les circuits de l’adresse qui structurent leurs textes. L’importance des réseaux d’existants, où chaque être nommé par un poème fait appel à un autre, se reflète dans les adresses multiformes de leurs poèmes.<sup>32</sup> Un poème du lieu n’offre donc pas la description d’une scène quelconque, ni une liste de sites à visiter, mais réactive plutôt une chaîne d’interpellations lancées par les éléments du lieu, les uns aux autres, tout en invitant ses lecteurs à s’insérer dans ce circuit complexe d’appels et de témoignages. S’ils acceptent l’invitation, les lecteurs parviennent à entrer par “paliers” (pour reprendre le titre de la quatrième partie du livre *Étier*) dans les divers espaces constitués par les appels qui proviennent des existants naturels.<sup>33</sup> Comme l’eau salée d’un étier qui coule de la côte vers un marais, permettant ainsi à la mer de communiquer avec la terre (et vice versa), les adresses guilleviciennes coulent dans deux sens.<sup>34</sup> Elles s’ouvrent aux éléments d’un paysage (arbre, feuille, lumière, oiseau), et en même temps font appel aux personnes qui les lisent, permettant à ces dernières de témoigner des autres formes de vie qui peuplent la nature, leur disant en effet “vous *étiez*” — déclaration qui résonne de manière paronomastique dans le titre du recueil.

#### 4) *Toucher l’espace*

Jean-Marie Gleize a souligné d’une façon perspicace le rôle joué par l’écriture fragmentaire dans les témoignages de l’existence faits par

---

<sup>32</sup>Pour une discussion sur les réseaux d’existants, voir la deuxième partie du chapitre précédent.

<sup>33</sup>Cf. la remarque faite par Guillevic à propos du rapport entre le lecteur, le poème et le monde dans son livre *Art poétique* (Paris: Gallimard, 1989): “Le poème est là / Où celui qui s’y love / En arrive presque / A toucher l’espace” (132).

<sup>34</sup>Sur l’importance pour Guillevic de la zone intermédiaire que sont les étiers et les marais salés (où les “petits tas de sel: les poèmes” se produisent: *Vivre en poésie* 220), voir l’étude de M. Brophy *Voies vers l’autre: Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic* (Amsterdam: Rodopi, collection Chiasma, 1997) 153.

Guillevic. Les vers courts, isolés en petits groupes au milieu d'une page, rendent "le fragment guillevicien [...] plutôt notatif", affirme-t-il.<sup>35</sup> Il remarque aussi que "la suite des cellules de mots dispose un pluriel d'événements notables, fugitifs, instantanés" (*ibid.*). Cette insistance sur le fragmentaire a poussé Guillevic, dans son livre *Maintenant*, à s'en prendre à la temporalité linéaire. "Toujours il pleut / Sur nos mains, sur nos yeux, / Sur nos corps [...] Toujours il pleut / Il pleut du temps," déclare le poète (49). Contre l'emprise de cette linéarité *Maintenant* cherche à créer "un lieu où le temps se comporte en ami, / [...] / Où l'on se régale de l'espace / Comme d'une pomme" (11).

Tout au long de ce chapitre nous avons assisté à des conversions semblables du temps en de l'espace, ou d'une suite linéaire de pensées en des appels spontanés qui ponctuent le langage descriptif.<sup>36</sup> Les voyageurs divers de ces textes ont abandonné la destination particulière de leurs promenades et, au lieu de maîtriser le territoire qu'ils traversent, ont appris à accueillir les appels muets provenant des environs, et ensuite à les absorber. Les frontières qui séparent d'habitude le promeneur du terrain qu'il traverse sont donc effacées — "Tu n'as pas avalé le monde. / Lui t'avalera. // Mais ce faisant / Il retrouvera en toi / Quelque chose de lui," écrit Guillevic (*Maintenant* 76). Les mouvements des jambes ou de la tête s'unissent aux bruissements des feuilles ou aux odeurs dispersées par la brise, et, au lieu de se livrer à ses préoccupations quotidiennes, le promeneur se mêle aux environs:

Je —  
Qui a dit: je?

Je ne suis  
Ni je, ni l'autre,

Mais à la fois  
Je et l'autre

Et quelque chose de plus:  
Le bourgeonnement du tout. (*Maintenant* 80)

<sup>35</sup>J.-M. Gleize, *Poésie et figuration* 211.

<sup>36</sup>Voici quelques exemples d'appels, extraits de *Maintenant*: "Souris encore / Au pissenlit" (31); "Laisse faire le silence" (45); "Le roseau m'a dit: / Ne t'inquiète pas" (100); "Nuit, / Que me veux-tu?" (179).

Quant au lecteur des poèmes du lieu, il assimile une autre sorte d'appel — notamment les adresses, les paronomases et les diverses formes sonores du texte en question. Il absorbe ces notations sonores tout en imitant le modèle du corps spacieux fourni par les voyageurs dont il suit les traces. L'apostrophe qu'il déchiffre sur la page d'un texte semble être un énoncé détaché de son énonciateur, un fragment incorporel du sens lancé vers quelqu'un ou quelque chose. Néanmoins, dès que le lecteur s'insère dans le circuit de réception impliqué par cette apostrophe (en s'imaginant à la place de son récepteur, de son émetteur ou bien à celle d'une tierce personne, le témoin), il *donne corps* à cet énoncé incorporel. Ce n'est plus une pensée détachée car le lecteur lui attribue un contexte *et une résonance* particuliers. Il lui prête non seulement sa voix — quand il articule les mots de la page — et son oreille — quand il réactive les jeux sonores du poème, ou quand il écoute son propre souffle réaliser les rythmes particuliers des vers ou du chant qu'il est en train de déchiffrer — mais aussi un lieu d'énonciation. La récitation d'un poème de Guillevic ou de Segalen arrache leurs mots imprimés du non-lieu du sens pour les placer dans un monde de mouvements et de bruits.<sup>37</sup> En savourant chaque mot au cours de la lecture, notre récitation les situe par rapport à notre corps et à l'étendue qui nous entoure. Bref, lire "De la prairie" ou "Les trois hymnes primitifs" est une façon d'épouser, par l'intermédiaire d'une suite de sons prononcés, le corps spacieux d'un promeneur.

Voilà pourquoi Segalen, Thoreau et Ponge comparent le lien qui s'établit entre un poème et son lecteur à l'expérience du toucher.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup>J-L Nancy souligne la matérialité de nos énoncés quand il caractérise ainsi les affirmations de soi: "Quand je dis 'je suis' je suis toujours voix, et non pas 'vox significativa', non pas l'ordre signifiant, mais ce timbre du lieu où un corps s'expose et se profère." (*Corpus* 26) Cf. le conseil de Ponge aux poètes contemporains: "J'imagine bien dans certains poèmes un effort [...] pour [...] prendre les mots plus haut, [...] les considérer non plus comme des signes ni tout au contraire comme idées mêmes, mais [...] les considérer comme chacun un objet [...], une suite de sons dans le vent" — *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel* (Paris: Hermann, 1984) 15-16.

<sup>38</sup>Voir, p. ex., la stèle "Moment" de Segalen: "Ce que je sais d'aujourd'hui, en hâte je l'impose à ta surface, pierre plane, étendue visible et présente; / Ce que je sens, — comme aux entrailles l'étreinte de la chute, — je l'étales sur ta peau" (*OC* II 119); deux remarques de Thoreau dans ses journaux de 1855 et 1859: "Mon corps est tout sensible. Quand je vais par ci ou par là, cette chose-ci ou celle-là qui entre en contact

D'après ces écrivains, les paroles d'un poème sont moins le véhicule d'un sens que la possibilité d'un contact corporel. Elles obligent le lecteur à s'attarder sur leur forme typographique et sonore puisque ce qu'elles communiquent n'est pas une séquence d'idées mais autre chose, que Guillevic caractérise ainsi:

Ce n'est pas que j'aie  
 Quelque chose à dire  
 De précis, de particulier.  
 [...]
 Dire n'est ici qu'un moyen  
 Pour arriver à quelque chose  
 Qui serait de l'ordre  
 Plutôt du toucher,  
 D'un autre toucher. (*Etier* 118-19)

Cet "autre toucher" est momentané ou ponctuel. Lorsqu'une autre peau nous touche, nous prenons subitement conscience de la présence de notre propre corps, et une illumination semblable se produit quand nous trouvons qu'un texte nous interpelle. Le train de nos pensées est suspendu, notre lecture ralentit, et nous discernons un certain geste que le texte nous fait, par-dessus le message qu'il semble nous livrer. On nous appelle; nous ne sommes plus les spectateurs détachés d'un texte sous les yeux de qui la signification se déploie indépendamment d'eux. Mais le contact est momentané également pour une autre raison: en se mettant à la place du récepteur d'une adresse poétique, le lecteur sait toutefois bien qu'il n'est pas la seule personne apostrophée par le texte. L'adresse glisse inexorablement vers d'autres destinataires inconnus. Le poème nous interpelle pendant quelques secondes, le temps du

---

avec moi me chatouille, comme si je frôlais un fil électrique", "Nous exagérons l'importance et la supériorité de notre esprit. [...] Le poète nous affirme 'Vous diriez presque que le corps pense.' Je le dis de même." (*J VII* 941, II 1569); la prédilection pongienne pour le toucher est évidente dans des poèmes tels que "L'Huître", "Le Pain ou "L'Orange" où les matières dures et résistantes sont louées tandis que la substance spongieuse (de la mie du pain ou de l'épiderme de l'orange) est critiquée. A la fin de ce chapitre nous reviendrons à cette préférence pour les substances denses qui résistent au toucher.

déchiffrement d'une phrase, et puis nous quitte.<sup>39</sup> Une surface étrangère nous a frôlés — une stèle, une feuille dans le vent, "la surface amène" d'un terrain ("Le Pré" 190), ou un son inconnu<sup>40</sup> — et pendant un bref instant nous avons fait corps avec elle et éprouvé l'étrangeté de son étendue grâce à la disposition sur la page des vocables que nous avons articulés.

Ce type de lecture qui se fait par touches successives trouve une illustration frappante dans "Paysage", écrit par Segalen et extrait de son recueil *Peintures*:

Ne vous détournez donc pas. Regardez ce qui est devant vous: une grande étendue, un

#### PAYSAGE

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

Peu de ciel, et beaucoup de sol. Des monts entassés qui sont l'œuvre et le témoin et l'effort de la terre. Des nuages tombant des nues et pénétrant et soulevant les épaulements solides des monts. La plaine, à peine acceptée, savoureuse, nécessaire: elle se laboure, s'ensemence, se récolte, mais ne se peint que rarement. Point d'homme ici [...]. Mais ne concluez pas à une absence [...]: c'est vous-mêmes, Spectateurs, qui devez, mieux qu'un mime de théâtre, tenir le rôle de l'homme ici: et de la sorte:

Le peu de ciel qui persiste coiffe votre front. L'écorce de la montagne vient plaquer sur vos yeux son grand masque. Les deux versants, propices aux échos, encapuchonnent vos oreilles. Il n'y a point d'hommes autres que vous? Mais le Paysage, bien contemplé, n'est pas autre lui-même, que la peau, — trouée par les sens, — de l'immense visage humain. (*OC* II 171)

---

<sup>39</sup>On trouvera des réflexions stimulantes sur l'effet des adresses en poésie dans deux articles de William Waters, "Answerable Aesthetics: Reading 'You' in Rilke", dans *Comparative Literature* 48.2 (printemps 1996): 1 à 15, et "Poetic Address and Intimate Reading: the Offered Hand", dans *Literary Imagination* 2.2 (printemps 2000): 188-220.

<sup>40</sup>Cf. l'importance que Thoreau rattache à une appréciation des surfaces diverses que la nature nous propose: "J'habite si souvent mes pensées habituelles, une routine de la réflexion, que j'oublie l'existence d'un dehors du globe [...]. Il nous est cependant salutaire d'avoir affaire aux surfaces des choses. Que sont ces rivières et collines, ces hiéroglyphes que mes yeux constatent? [...] La perception des surfaces gardera toujours la force d'un miracle pour celui dont les sens sont bien équilibrés." — *J I* 478 (le 23 août 1852)

Le texte figure dans la première partie du recueil *Peintures*, intitulée “Peintures magiques” et consacrée à une série de peintures chinoises faites sur des rouleaux de soie que l’on imagine se dérouler du haut en bas, suspendus à une poutre. Dans la préface du recueil Segalen les appelle “des Peintures parlées” (*OC II 155*) et il insiste sur leur statut fictif:

Et je ne puis dissimuler: je vous réclame comme des aides indispensables à la substitution. Ceci n’est point écrit pour être lu, mais entendu. Ceci ne peut se suffire d’être entendu, mais veut être vu. Ceci est une œuvre réciproque: de mon côté, une sorte de parade [...]. Mais très inutile, déplacé et fort ridicule s’il ne trouvait en vous son retentissement et sa valeur. (*OC II 156*)

Ce sont donc des scènes virtuelles et, comme on peut le constater dans “Paysage”, leur évocation repose sur le concours du lecteur — “Ne vous détournez donc pas. Regardez ce qui est *devant* vous[...]” affirme Segalen dès les premières phrases du poème. Cette évocation requiert en plus une assimilation par le lecteur des surfaces multiples du paysage telles que “les poètes [chinois] ivres du pinceau” les auraient représentées: “Le peu de ciel qui persiste *coiffe votre front*. *L’écorce* de la montagne vient *plaquer sur vos yeux* son grand masque. Les deux versants [...] *encapuchonnent vos oreilles*”. Toutes ces surfaces s’adressent à notre corps et il faut être sensibles à leurs appels, suivant le conseil que Segalen nous donne dans sa préface: “Laissez-vous surprendre par ceci qui n’est pas un livre, mais un dit, un appel,” écrit-il (*OC II 157*). C’est néanmoins un dit destiné à stimuler notre toucher, de telle sorte que la contemplation de la terre ne soit plus à proprement parler l’acte d’un regard, mais le contact direct de deux *peaux*, rejointes pendant un bref instant. D’après Segalen, les premiers à connaître ce contact étaient les poètes anciens de Chine qui n’avaient pas encore appris à soustraire de l’alphabet écrit et conventionnel les traces fluides et substantielles laissées par leurs pinceaux. Ces “poètes ivres du pinceau [...] ont senti l’expression [de la terre]; ils ont gardé sa face sur la face,” déclare-t-il au début de “Paysage”. Leur façon d’absorber la face de la terre dans leur propre corps est le modèle de lecture que Segalen nous propose à la fin du poème quand il écrit: “le Paysage, bien contemplé, n’est pas autre lui-même, que la peau — trouée par les sens — de l’immense visage humain”. Un tel paysage-peau, marqué

par les touches auditives (ou les “trous” sensoriels) d’un poème, caractérise exactement l’expérience du corps spacieux que l’on retrouve chez les autres écrivains que nous examinons.

Le fait d’avoir attribué aux poètes-peintres de la Chine ancienne l’origine de cette écriture spacieuse du corps dément la véritable nature du contact poétique postulé dans *Peintures*. Elle se trouve moins dans une alliance ancienne du lisible et du visible (suggérée par la notion occidentale, et erronée, de la nature picturale de l’écriture chinoise) que dans une fiction inventée à l’appui d’une conception *moderne* du rapport entre poésie et paysage. “Tant de choses, entr’aperçues, ne pourront jamais être vues,” avoue Segalen à la fin de son recueil (*OC II* 254), et pour cause. Ce sont des “peintures *magiques*”, et non pas de simples constructions verbales qui servent à représenter une réalité extérieure par le truchement d’une mimésis codée. A vrai dire, ces textes utilisent les différentes formes de la mimésis contre elles-mêmes, sollicitant d’abord l’ouïe du lecteur pour remettre en cause sa vue — “Ceci n’est pas écrit pour être lu, mais entendu” — mais congédiant ensuite ces deux types de réception au nom d’une vision très particulière — “Ceci ne peut se suffire d’être entendu, mais veut être vu” (*OC II* 156). Quand Segalen caractérise cette vision, elle est tout le contraire d’une réception passive. “[V]ous conviendrez bientôt”, écrit-il vers la fin de la préface, “que voir, comme il en est question ici, c’est participer au geste dessinant du Peintre; c’est se *mouvoir* dans l’espace dépeint” (*OC II* 157). Le poète suggère l’importance de ce déplacement corporel quand il le compare dans “Paysage” à une sorte de théâtralité où le public participe au spectacle: “c’est vous-mêmes, Spectateurs, qui devez, mieux qu’un mime de théâtre, tenir le rôle de l’homme ici” (*OC II* 171).

Exiger que le lecteur se déplace c’est lui demander, en somme, d’abandonner une conception périmée de la compréhension d’un poème, selon laquelle lire est la quête d’un sens. Les “premiers contemplateurs de la terre”, mentionnés dans “Paysage”, n’ont pas cherché le sens du territoire qu’ils regardaient; ils “en ont senti l’expression. Ils en ont reçu le regard”. C’est-à-dire qu’ils ont accueilli l’appel que le paysage leur lançait, ou que leur corps a enregistré le contact de cette interpellation, au sens d’une expression matérielle.<sup>41</sup> Lire poétiquement serait, encore

---

<sup>41</sup>Le compagnon de Segalen dans son expédition archéologique en Chine, Gilbert de

une fois, une affaire de contact physique, où deux peaux se frôlent assez longtemps pour permettre une communication du sentiment de la vie, passant de l'épiderme étranger à la peau de l'énonciateur. La citation de Segalen suggère toutefois une seconde acception du mot "exprimer" et fait de ce terme un synonyme de "respirer" qui, dans un sens vieilli, signifie "exhaler" et par extension "manifester". L'air qui se dégage du paysage vu par les peintres est aspiré et puis exhalé par eux, de sorte qu'il devient leur souffle, une manifestation (ou "expression") de leur propre façon de vivre. Dans la préface de *Peintures* Segalen reprend le même mythe à propos d'un Maître-Peintre, sous le règne de Song, qui "avait coutume d'aller aux pentes des coteaux, muni d'un flacon de vin, et de passer le jour [...] en regardant et en méditant." Les commentateurs classiques de ce mythe ont écrit que le peintre "cherchait le lien de lumière unissant enfin à jamais joie et vie, vie et joie" (*OC II* 156). Encore une fois, il semble que le but d'un artiste devant un paysage consiste à absorber par son corps l'air qui émane du site qu'il contemple, et donc à devenir sensible aux moments de contact que la terre lui propose.<sup>42</sup>

Ce type de toucher, désigné par les deux significations du mot "expression", réapparaît chaque fois que nous lisons "L'Orange" de Ponge:

Comme dans l'éponge, il y a dans l'orange, une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression. Mais où l'éponge réussit toujours, l'orange jamais: car ses cellules ont éclaté, ses tissus se sont

---

Voisins, a écrit que Segalen lui avait appris, pendant leur voyage, "à regarder plus simplement le paysage" et à oublier "l'écho des formes et des couleurs qu[e le paysage] faisait naître" en lui *–Écrit en Chine* (1913; Paris: éd. You-feng, 1987) 290. Cet extrait est cité par Muriel Détrie dans son article "*Equipée, un voyage à travers la littérature*", dans *Écritures poétiques du moi...*, éd. par D. Alexandre et P. Brunel, 45.

<sup>42</sup>Cf. *Walden* 134/89: "C'est quelque chose d'être apte à peindre tel tableau, ou sculpter une statue, et ce faisant rendre beaux quelques objets; mais que plus glorieux il est de sculpter et de peindre l'atmosphère comme le milieu même que nous sondons du regard, ce que moralement il nous est loisible de faire." Thoreau développe ici une remarque qu'il avait notée dans son journal de 1851, et datée du 12 septembre: "J'ai envie de voir le monde en passant à travers beaucoup d'air [...] car il n'y a aucune couleur qui ressemble à l'air," écrit-il. (*J I* 268) Guillevic a consacré un des poèmes de *Motifs* à une évocation de l'air et nous y lisons ceci: "Je suis présent / Et je permets de vivre. // On m'avale / Et je deviens corps. / [...] En moi, / Des milliards de passages" (28). L'interpénétration des organismes et de l'atmosphère, constatée par ces auteurs, sera étudiée dans notre prochain chapitre.

déchirés. [...] un liquide d'ambre s'est répandu, accompagné de rafraîchissement, de parfum suaves, certes, — mais souvent aussi de la conscience amère d'une expulsion prématurée de pépins. (OC 19-20)

Dans cette moralité pongienne la main qui exprime le jus d'une orange ne bénéficie pas seulement d'un plaisir savoureux. Car, en plus du jus et du parfum dont le consommateur de l'orange se réjouit, il y a "l'épreuve" par laquelle l'orange exprime sa propre nature: c'est-à-dire "l'expulsion prématurée de pépins" qui offre au consommateur une matière résistante, analogue à l'allitération en "p" que le lecteur ranime. Ce qui s'exprime ici n'est rien d'autre, comme Ponge nous le dira à la fin du texte, que le grain, la source de vie ou "la raison d'être du fruit" (OC 20). Ressentir ces grains entre nos dents, ou constater la prolifération des sons en "p" au long du poème, c'est reconnaître que l'orange nous résiste, et qu'une forme de vie différente de la nôtre nous fait signe, juste assez longtemps pour que nous puissions témoigner d'un certain respect envers elle et reconnaître sa façon de ne pas se plier tout à fait devant la volonté du consommateur, son "bourreau" (*ibid.*).

Plusieurs textes de Ponge communiquent au lecteur ce contact vital avec une vie muette mais enrichissante. Les grains des mûres, dans le poème consacré à ce fruit, répugnent non seulement aux oiseaux, mais aussi aux lecteurs peu habitués à la poésie, et la difficulté de saisir le fruit, protégé par les ronces (ou par la densité compacte d'un poème), amène Ponge à faire de son poème une allégorie de la lecture. Ceux qui s'obstinent toutefois à cueillir le fruit et à goûter de son jus (couleur de l'encre) seront sensibles à la leçon vitale qu'il transmet (OC 17). Ils reconnaîtront ainsi, au dire de Ponge, "l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes" (*Proèmes*, OC 173). Le foisonnement de vie animale que l'on remarque à la lisière mouillée d'une plage lors d'une marée basse est occasionné, lui aussi, par un contact — celui des vagues sur du sable ("Bords de mer", OC 29-31). "L'Appareil du téléphone" (dans *Pièces*) assure un plaisir tactile unique à ses usagers en leur faisant toucher les petits tremblements électriques causées par un interlocuteur lointain. L'appareil "produit son appel par la vibration entre [ses] deux [parties] d'une petite cerise de nickel, y pendante. / Aussitôt, le homard frémit sur son socle." A d'autres moments, quand on choisit de placer un appel,

la provocation vient de vous-même. Quand vous y tente le contraste sensuellement agréable entre la légèreté du combiné et la lourdeur du socle. Quel charme alors d'entendre, aussitôt la crustace détachée, le bourdonnement gai qui vous annonce prêtes au quelconque caprice de votre oreille les innombrables nervures électriques de toutes les villes du monde! (OC 727)

Les leçons de vie communiquées par ces textes passent d'un être à un autre par le truchement d'un contact physique: les plantes dans "Végétation" sont des "appareils hydrauliques" à mi-chemin entre le ciel et la terre, parce qu'elles transportent au sol les gouttes de pluie attrapées par leurs feuilles, et sont en même temps fortifiées par ce commerce terrestre (OC 48-9); la crevette, dans le poème qui lui est consacré, ne fait qu'un avec les courants d'eau qui l'emportent et, face à leur symbiose, le lecteur éprouve "les douleurs sympathiques que la constatation de la vie provoque irrésistiblement en [chacun]" (OC 48); quant à l'escargot, il assure une production continue de terre humide en l'ingurgitant et en l'évacuant, "une interpénétration du meilleur goût" (OC 25). Tous ces êtres illustrent les vertus d'un corps spacieux qui permettent à l'organisme en question de vivre à l'aise au milieu de ses environs. En absorbant l'espace autour d'eux, ils nous donnent ainsi de précieuses leçons de bonheur: "Quel bonheur, quelle joie donc d'être un escargot", s'écrie Ponge (OC 26); "Comment qualifier la pure perfection?" se demande-t-il à propos du "Verre d'eau" (OC 585). Pourtant, quand un organisme cesse de ressentir la présence des autres corps, ou quand il perd la capacité de toucher, l'espace autour de lui se transforme en un simple contenant dénué d'appels ou de pulsations. C'est la situation décrite par Ponge dans "La Dernière simplicité", un poème qui évoque la chambre de sa grand-mère mourante:

[...] Dans la chambre [...] plus aucun désordre. Je m'y assis une partie de la nuit, non loin d'une fenêtre entrebaillée. Elle ne remuait plus, au milieu de son lit retirée autant que possible.

Mais alors tout s'est rapidement modifiée. La chambre d'un mort devient en quelques heures une sorte de garde-manger. Pas grand-chose, plus personne: une sorte de scorie, de fœtus, de baby terreux, à qui l'on n'est plus tenté du tout d'adresser la parole [...]. (*Pièces*, OC 718)

Pour que l'espace vibre, en somme, il faut qu'au moins deux organismes se touchent.

Apprécier la vie d'un corps spacieux c'est apprendre, par le biais de la poésie, à reconnaître les appels qui signalent ces moments de contact enrichissant. Car la lecture des adresses muettes provenant de la nature nous ouvre un chemin vers une autre sorte de demeure, le monde des surfaces moites ou chaleureuses, des étendues de végétation bruisante, ou des volumes d'air, de lumière et d'eau. Considérés sous cet angle, les poèmes du lieu que nous étudions dans ces pages sont aux antipodes des textes que les poètes romantiques ont consacrés au paysage. Différente des sites sublimes célébrés par ces derniers, l'expérience du corps spacieux ne livre aucune "conscience" de la nature puisqu'elle n'en a pas. Elle ne dévoile aucune spiritualité ni panthéisme inscrit au plus profond de la matière et que l'écriture poétique aurait la charge d'exprimer chez nos quatre auteurs.<sup>43</sup> Par contre elle nous livre des moments où la sensation fait irruption et indique notre proximité vis-à-vis de la merveilleuse variété des étendues animées de la matière.<sup>44</sup> On trouvera au chapitre suivant que l'organisation interne des volumes comme *Motifs*, *Le Parti pris des choses*, ou *Walden* place le lecteur au coeur d'un miroitement de surfaces qui intensifie son sentiment du lieu.

---

<sup>43</sup>On répondra peut-être que Thoreau est souvent considéré comme un des pères de la littérature romantique en Amérique du Nord et que le transcendantalisme, mouvement auquel il a participé en compagnie de Ralph Waldo Emerson, a valorisé la quête d'un Sens qui sous-tendrait la beauté naturelle. Plusieurs études récentes ont néanmoins remis en cause cette tendance à placer les écrits de Thoreau sous les rubriques du romantisme ou du panthéisme. Sharon Cameron a démontré à juste titre la façon dont le *Journal* de Thoreau remet en cause l'idéal d'un paysage pittoresque proposé par William Gilpin. Elle a également mis en évidence la manière dont l'auteur retranche de ses observations sur la nature beaucoup d'allusions à lui-même, afin d'éviter la question, chère aux écrivains romantiques, des rapports entre l'observateur et la nature (*Writing Nature: Henry Thoreau's Journal* 9-12 et passim.). Voir aussi l'essai de Greg Garrard, "Wordsworth and Thoreau: Two Versions of Pastoral", publié dans *Thoreau's Sense of Place: Essays in American Environmental Writing*, éd. par Richard J. Schneider (Iowa City: U of Iowa P, 2000) 194-206, et surtout ses remarques sur la réécriture ironique de la littérature pastorale par Thoreau. "Thoreau semble éprouver des émotions qui sont les contraires exacts de celles de Wordsworth", déclare Garrard, puisque durant ses promenades Thoreau découvre une sorte "de passion sublime de la chair, de la matière" (197). Le livre *Thoreau's Wild Rhetoric* (New York: New York U P, 1990) de Henry Golemba souligne aussi la complexité de l'écriture fragmentaire de Thoreau et sa tendance à miner toute déclaration sur le sens général de la nature.

<sup>44</sup>Cf. la formule employée par Ponge pour caractériser son projet poétique: "Transcender classicisme et romantisme par le primat donné à la matière, à l'objet, aux qualités inouïes qui en sortent" (*Nioque de l'Avant-Printemps* 65).

## ICI VU D'AILLEURS

1) *Habiter l'appel d'un autre*

Le poème liminaire de *Motifs*, que Guillevic a publié en 1987, propose une conception très particulière des liens entre les existants naturels. Intitulé “Menhirs”, il met en rapport les plans horizontal et vertical d'un paysage puisque les tables de pierre, nommées par le titre du poème, font preuve d'un équilibre maintenu entre la verticalité immobile du ciel et le flux et le reflux de la mer:

Il fallait qu'il y eût cette mer,  
 Cette baie où elle se repose,  
 Pense à elle-même,  
 [...]  
 Rame vers nous.

\*

Nous sommes  
 De l'immobile en mouvement.  
 [...]  
 Nous sommes de la durée  
 Qui s'est arrêtée

Pour se voir passer.

\*

[...]  
 Lovés en nous,  
 Retirés en nous  
 [...]  
 Tout ce qui vient  
 Autour de nous  
 Et ne dure pas:

Ces nuages, ces herbes,  
 Ces gens.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Eugène Guillevic, *Motifs: poèmes 1981-1984* (Paris: Gallimard, 1987) 7, 10.

Ces paroles adressées par les menhirs à la mer, aux nuages et aux autres substances en mouvement qui encerclent les monolithes, confrontent leurs destinataires d'une manière qui nous surprend, quand nous lisons le poème pour la première fois. Un monolithe ne saurait parler, croyons-nous. Le choc de cette confrontation imite, pour les lecteurs, l'irruption de la surface verticale des menhirs au milieu du paysage breton. "Nous sommes / Une protestation / Contre l'espace vide," proclament ces monuments (8) — protestation double, d'une part parce qu'elle remet en cause l'impression fautive d'un promeneur qui, parcourant la côte bretonne, penserait que l'endroit est plutôt désert, et d'autre part parce que l'irruption des faces de pierre rend douteuse la notion courante de l'espace comme récipient. L'apostrophe incarnée dans les surfaces pierreuses nous invite à imaginer un dialogue muet entre les monuments, les dunes, les nuages et la marée, un dialogue qui rapprocherait les existants interpellés les uns par les autres, pour les relier dans un grand réseau spacieux.

Semblable à la stèle segalénienne, la face pierreuse du menhir lance un appel, apparemment en réponse aux appels non-verbaux d'autres existants. "Nous sommes faits / Des cris des goélands // Arrivés au bout du monde," lisons-nous à la deuxième page du poème (8). "Nous avons été / La musique / De ces landes sans fin," affirment aussi les monolithes (*ibid.*). Ayant déjà absorbé les cris d'autrui et du monde ("Lovés en nous [...] / Tout ce qui vient / Autour de nous / Et ne dure pas": 10), les menhirs interpellent tout individu sensible à leur configuration particulière. "Nous sommes un cri", disent-ils, mais leur cri n'est pas l'écho des paroles prononcées autrefois par leurs fabricants. "Nous sommes un cri / Contre le cri / Que nous incarnons" (9), affirment-ils parce que les menhirs ont leur propre existence, opposée au parler humain qui a cherché son expression lors de l'érection des monolithes dans le paysage. Le cri en question est plutôt une invitation envoyée d'abord aux promeneurs, leur demandant de s'approcher des tables de pierre, mais aussi aux lecteurs. Lecteurs et promeneurs sont tous deux conviés à placer leurs mains sur une surface taillée par une main d'homme — les pages du recueil, les monuments de la côte — afin de découvrir que la distance qui séparent d'habitude le

promeneur des vies qu'il côtoie (ou le lecteur de la page qu'il lit) s'est momentanément évaporée. Les deux êtres, promeneur et monolithe (ou lecteur et page) sont conjoints dans la proximité d'un appel et de son écoute. Cette proximité imite celle qui réunit les existants naturels dans un réseau d'interpellations silencieuses. "La mer — où est-elle? — / Vient à nous / Sous forme de pluie", disent les menhirs.

Pour nous battre.  
Pour nous laver?

Rien  
Que pour nous saluer?

Nourrir nos lichens? (9)

Le salut adressé par la mer aux menhirs apporte, comme tout appel qui résonne dans les poèmes du lieu, un transfert de vie (qui passe, dans ce cas-ci, de la pluie aux lichens). Le poème attribué aux menhirs témoigne de ce transfert et de la leçon que ce transfert enseigne aux humains: "Nous sommes le fruit / Du besoin d'avoir à toucher," avouent les monuments de pierre (8).

Six ans avant la publication de *Motifs* Guillevic avait déjà identifié ce contact corporel à l'effet qu'il recherchait dans ses poèmes. "Dire", avait-il déclaré dans un extrait du livre *Etier* que nous avons commenté au chapitre précédent, "n'est ici qu'un moyen / Pour arriver à quelque chose // Qui serait de l'ordre / Plutôt du toucher [...] / Comme si les mots, les phrases / Etaient en nous organes / D'un sixième sens" (*Etier* 119). En 1953 Yves Bonnefoy avait proposé la métaphore du sixième sens dans son essai "Les Tombeaux de Ravenne". "Voici le monde sensible," écrit-il. "Il faut que la parole, ce sixième et ce plus haut sens, se porte à sa rencontre et en déchiffre les signes."<sup>22</sup> Si l'on rapproche cette citation de celle de Guillevic on remarque, toutefois, une différence capitale entre les définitions du monde matériel chez les deux poètes. Là où Bonnefoy suggère l'existence d'une *signification cachée* au sein de la matière, qu'il suffirait de "déchiffrer" avec l'aide

---

<sup>22</sup>Y. Bonnefoy, "Les Tombeaux de Ravenne" (1953) repris dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (Paris: Gallimard/Poésie, 1970) 32.

de la poésie (cf. son affirmation dans “L’Acte et le lieu de la poésie” : “La poésie se poursuit dans l’espace de la parole” : 213), les vers de Guillevic dévalorisent l’obsession du sens qui motive la plupart des actes d’énonciation. Guillevic insiste plutôt sur la matérialité des sons et l’équilibre des structures syntaxiques qui, comme nous l’avons vu au chapitre précédent, transposent certains effets de la nature. Par conséquent, le sentiment du spacieux évoqué par les poèmes de *Motifs* n’est pas une perception abstraite de l’espace mais plutôt la concrétisation de certains rapports précis entre les objets qui fait que chaque lieu est unique. “Entre moi / Et ce que je regarde”, affirme le promeneur dans le huitième poème du volume, “l’espace / N’est pas l’espace, / Mais un réseau” (54). Apprécier les forces particulières qui constituent un tel réseau est ce qu’on apprend à faire quand on reconnaît que “chaque chose / S’enrichit / Du secours des autres” (65) ou quand on aborde les éloges de certains lieux de rencontre articulés dans “L’Air”, “Le Courant” ou “La Falaise” (28, 61, 131).

Une fois qu’on accepte la notion de l’interdépendance de tout être dans un réseau spacieux, le prétendu sujet-observateur, qui organiserait (selon les critiques phénoménologiques) les perceptions évoquées dans des poèmes contemporains, perd son rôle central. Car ce qui importe n’est plus la situation de tel ou tel être par rapport à un observateur qui les assimile, mais les foisonnement des rapports réciproques que chaque existant entretient avec ses environs. Voilà une des raisons pour lesquelles la contemplation de la nature nous désarme — nous ne sommes plus au centre d’un système de référence maîtrisé par l’esprit. Au contraire, les êtres naturels suivent des rythmes qui leur sont uniques et ils se passent souvent de notre vie, comme de notre mort.

Cette impression d’étrangeté absolue surgit, par exemple, lorsqu’on se trouve devant un animal qui vous regarde à son tour. Pendant un instant on pense avoir été parachuté dans un tout autre univers. Car il y a un déséquilibre profond qui se manifeste dans un tel échange de regards. Tout échange exige d’habitude que deux agents se rencontrent, ne serait-ce que pour un instant, sur un territoire commun où le don, ou transfert symbolique, puisse s’effectuer. C’est justement ce territoire commun — c’est-à-dire, l’espace d’une communication possible — qui semble faire défaut quand nos yeux rencontrent ceux d’un animal qui ne nous connaît pas. C’est comme si

deux regards se heurtaient pendant le temps d'un éclair — un bref instant qui révélerait à l'être humain non seulement la nature foncièrement différente de celui qui lui fait face, mais aussi une perspective nouvelle sur son propre corps, capté par l'attention de l'animal. Les courts poèmes constituant *Du domaine* évoquent clairement ce sentiment d'étrangeté éprouvé devant les animaux, et aussi certaines leçons importantes que nous pouvons en tirer. Par exemple, le promeneur rêve de changer de place avec les insectes qui tournoient dans l'air: "Nous voir / Comme nous voient les guêpes", dit-il (*Du domaine* 69). Ou bien, à la vue d'un oiseau en plein vol, il réfléchit sur une attitude contraire à celle de l'oiseau — le penchant humain pour les faux semblants: "Jamais vu l'épervier / Jouer à l'épervier" (113), "Est-ce qu'un ramier / S'admire dans son vol?" (114)

Même si la contemplation de la nature nous amène parfois à reconnaître notre insignifiance, elle souligne toutefois la joie que l'on ressent devant les sensations diverses qui bombardent notre corps et nous invitent à nous rapprocher d'une vie matérielle que nous avons ignorée. C'est un tel changement d'optique que nous propose le début du poème "Le Dehors-dedans":

Je suis dedans  
Je suis dehors.

Dans le dehors-dedans  
Dans le dedans-dehors.  
\*

Pierre qui roule  
N'amasse pas mousse.

Sauf en moi.  
\*

L'aile du pigeon  
Bat en moi.  
[...]  
Je vois hors de moi  
Ce qui est en moi,

En moi  
Ce qui est hors de moi. (*Motifs* 52-53)

Construits à partir de chiasmes, ces vers remettent en cause un certain vocabulaire fondé sur le dualisme du sujet (pensant) et de l'objet (perçu), puisqu'ils abolissent la hiérarchie implicite qui fait du premier le maître du second. La séparation entre la subjectivité et le monde se trouve donc effacée ("Pas de vitre à briser / Entre le dehors et moi", lisons-nous à l'avant-dernière page du poème: 59).<sup>3</sup> L'effacement s'est fait en partie grâce à une transformation de certaines expressions stéréotypées qui flattent notre croyance en la toute-puissance de l'esprit. Les dictons exprimant notre capacité de prédire et de dompter les accidents de la matière sont invertis: "Pierre qui roule / N'amasse pas mousse. // Sauf en moi" (52) — précision importante parce qu'elle valorise le changement, qui est le propre de la nature et que la maxime initiale avait critiqué à tort. Plus loin nous lisons: "On est là / Où l'on est bien" (56), qui renverse la remarque courante "on est bien, là où l'on est", résumant le comportement d'un esprit fermé ou trop sédentaire qui préfère toujours l'ici au là-bas. Dans d'autres vers les verbes transitifs qui distinguent l'activité d'un existant de la passivité d'un autre sont reformulés, de telle sorte que l'action n'est plus l'attribut du sujet pensant, considéré seul, mais l'expression d'au moins deux êtres qui sont reliés dans une situation commune. Considérons, par exemple, ces trois fragments: "L'océan / Roule mes vagues // Et m'ignore" (53); "Le coq / Me chante mon réveil" (*ibid*); "L'aile du pigeon / Bat en moi. // En moi, le pigeon / Se pose sur une branche" (52). Cette dernière citation donne un sens nouveau au terme technique de la danse "les ailes de pigeon". En effet le mouvement de l'oiseau désigné par le poème ne sert pas simplement de comparaison à un saut de danseur, ce qui serait une comparaison purement esthétique car, en se fixant uniquement sur la forme du battement des ailes, elle ferait abstraction de l'oiseau qui accomplit l'acte; au contraire, l'air déplacé par le pigeon entre dans les poumons du promeneur, faisant de celui-ci beaucoup plus que le spectateur d'une scène. Le promeneur éprouve, à travers les vibrations et le bruit des ailes, toute la masse en mouvement qu'est l'oiseau. "En moi / De l'immense // Pour contenir tout

---

<sup>3</sup>Cf. l'interpénétration d'une rivière et d'un promeneur dans la strophe suivante que Thoreau a écrite dans son *Journal*: "Je suis né sur tes bords, ô rivière, / Mon sang coule dans ton courant, / Tu serpenes jusqu'à l'infini / Au fond de ma rêverie" (JI 438, fragment non daté et écrit entre 1837 et 1847).

ça,” conclut Guillevic vers la fin du poème (59). Le pigeon et son témoin sont conjoints par une circonstance unique et ils confirment ainsi le bien-fondé d'une déclaration qui se trouve deux pages plus loin: “Entre moi / Et ce que je regarde”, déclare le promeneur, “[l]'espace / N'est pas l'espace, / Mais un réseau” (54).

On remarque à d'autres moments que le sujet et l'objet de l'action dans un poème sont interchangeable: “Je ne traverse pas / Le mur. // Le mur / Me perce” (“Le Dehors-dedans”, 56); “c'est ainsi / Que tu le reçois, / Ce faisceau de courants // Qui finit / Par n'en faire qu'un / Et qui est toi” (“Le Courant”, 63); ou “[l]e tout est de savoir / Qu'on peut s'apprivoiser / Le dehors-dedans” (“Le dehors-dedans”, 57). On ne sait pas, dans le dernier exemple, si le verbe “s'apprivoiser” a un sens réflexif (comme sa forme l'indique) ou transitif — ce que suggère la fin de la phrase. Néanmoins ces deux possibilités reviennent au même puisque le dehors-dedans qu'on croit apprivoiser comme objet n'est rien d'autre que le corps spacieux du promeneur, considéré à la fois comme agent et comme partie intégrante de la nature.

L'effacement de l'opposition entre les verbes “actifs” et “passifs” a une conséquence importante dans *Motifs* parce qu'il nous oblige à réinterpréter la figure dominante du volume, la prosopopée. D'habitude une prosopopée fait parler un être inanimé (tel qu'un menhir) ou un individu absent, mais cette définition courante du terme repose sur la même opposition de l'actif et du passif que Guillevic remet en cause. Dans son livre il n'est plus question d'un poète-énonciateur qui ferait revivre un objet mort par le truchement de la parole; ce sont plutôt les énoncés du poème qui se trouvent ranimés par les mouvements de la nature. Plus précisément, c'est en soulignant certains liens réciproques entre les existants (des liens qui constituent une partie du réseau de ces existants) qu'un poème greffe ses prosopopées sur les appels muets que les choses lancent entre elles. Le fragment suivant offre une illustration de ce renouveau de la parole poétique:

La groseille  
Le comble  
Du dehors-dedans.

Je vis bien  
La groseille. (“Le Dehors-dedans” 57)

Dans *Du domaine* Guillevic avait déjà loué la manière dont ce fruit exprime ses rapports avec la chaleur et la lumière environnantes, tout en les absorbant (“Ce qui sait le mieux / Parler du soleil / Ce sont les groseilles”, 35). L’extrait de *Motifs* que je viens de citer prolonge cet éloge en plaçant l’énonciateur dans le réseau vital que le fruit juteux partage avec l’eau, l’air et la lumière. D’un côté “vivre la groseille” aurait le sens d’éprouver la même chaleur que le fruit ressent (une illustration de la prosopopée inverse dont nous avons parlé plus haut: le fruit anime l’énonciateur et non l’inverse). D’un autre côté “vivre bien la groseille” n’a aucun sens littéral car le syntagme “vivre bien” (signifiant “être à son aise”) ne saurait s’employer avec un objet grammatical. Il s’ensuit que la groseille s’éclipse dans les deux derniers vers, tout comme l’observateur qui dit “je”, pour laisser exprimer le bien-être de l’existence-ensemble où baignent les habitants du réseau. A cheval sur des discours transitifs et intransitifs, l’énonciateur du poème témoigne d’une joie qui le déborde.

Les différents appels que les objets se lancent les uns aux autres sont suggérés par les permutations complexes des circuits de l’adresse dans *Motifs*. Chaque poème met en scène un échange de paroles entre au moins deux pôles discursifs, qui varient selon le texte en question. Les cinq premiers poèmes proposent un dialogue entre, d’une part, des énonciateurs (qui sont, à tour de rôle, des menhirs, un clocher, un puits, l’air, et un canal) et des destinataires anonymes (dont la place peut être occupée par le lecteur). Il y a aussi des allusions à d’autres existants qui occupent une position tierce, comme des témoins: la mer (9), les habitants d’un village qui admirent le clocher (13-14), ou les péniches qui flottent sur le canal (36). Le sixième poème du volume, “La Sève”, est écrit à la troisième personne et la difficulté de préciser la nature de la sève (“Elle, ni personne, / Ne sait de quoi elle est faite”, 46) est suggérée par une absence de dialogue. C’est d’ailleurs le seul poème du recueil où l’énonciateur et le destinataire du texte ne sont pas désignés. Après “Le Dehors-dedans” différentes permutations d’adresses sont mises à l’œuvre. On trouve: un observateur-énonciateur qui s’adresse au lecteur, et puis reçoit les paroles d’un arbre qui lui sont adressées (“L’Arbre” 75-9), des monologues d’un être naturel adressés à des lecteurs divers (“La Forêt”, “L’Aurore”, 80, 119), un dialogue entre plusieurs énonciateurs et un observateur (“Les Salines”, 126: cf. “Les

Menhirs”), et un monologue de l’observateur adressé au lecteur (“Le Creux”, 97).

Ces variations permettent au lecteur d’emprunter des rôles divers dans les circuits de l’adresse qu’il découvre — il peut se placer, par exemple, aussi bien du côté de l’arbre que du promeneur qui l’observe, ou il peut s’imaginer à la place du clocher, en assumant le “je” de l’énonciateur, aussi bien qu’à celle des nuages qui le surplombent. Plus il pénètre dans le livre, plus il réussit à actualiser les rôles assignés aux existants dans les réseaux que Guillevic a reconstruits. A la manière d’un menhir (du premier poème) qui absorbe les appels provenant des oiseaux, de la mer, ou du vent, le lecteur de *Motifs* apprend donc à habiter les divers pôles de l’adresse que le livre lui propose, et à s’insérer petit à petit dans ces réseaux muets mais retentissants.<sup>4</sup>

On trouve chez Thoreau et Ponge d’autres mécanismes textuels qui permettent au lecteur d’assimiler les appels provenant des existants naturels. L’épaisseur sonore de leurs textes que nous avons examinée au chapitre précédent n’a pas seulement une valeur esthétique qui consisterait à duper le lecteur en lui faisant croire en la réalité suprême d’une fiction. Au contraire, les deux auteurs voulaient créer des œuvres qui transformeraient leurs lecteurs en leur montrant qu’au fond d’eux-mêmes réside la capacité de *se réveiller* lorsqu’ils découvrent qu’une vie joyeuse est toujours à leur portée. Quand ces lecteurs se plaisent à répéter les sons insistants de certaines phrases, ou qu’ils imaginent le foisonnement de sensations qui émanent d’un site naturel,

---

<sup>4</sup>Il faut donc nuancer les remarques de Michael Brophy sur l’emploi des pronoms dans *Motifs*. Dans *Voies vers l’autre* ce dernier constate que le pronom “tu” dans “Le Courant” ressemble à beaucoup d’autres pronoms du recueil en ce qu’il “ne peut pas être identifié à une entité fixe” (159). Il affirme ensuite que “les voix se confondent” à tel point que l’opposition entre l’identité et l’altérité se trouve minée (161). Bien que les poèmes créent l’impression d’un mélange de voix multiples, ils le font, comme nous l’avons vu, d’une manière très précise. Les pronoms de chaque poème indiquent l’existence de circuits d’adresse particuliers (où *je*, *tu*, *il* ou *vous* se réfèrent à des instances discursives qui sont spécifiques aux existants nommés dans le poème en question). A cause de la multiplicité des positions d’énonciation dans le recueil, le lecteur commence à se croire “partout”, et à s’identifier aux réseaux que les poèmes décrivent. De cette manière les permutations énonciatives reproduisent la complexité réelle des rapports entre chaque membre du réseau existentiel.

obligeant le corps spacieux à s'élargir jusqu'au point où l'individu cesse d'être conscient de ses propres limites, ils reconnaissent l'importance des liens qui les réunissent au monde naturel. A de tels moments ils constatent qu'ils ne sont plus séparés d'une forme de vie différente de la leur, ni détachés des rythmes ou mouvements naturels qui gouvernent les changements autour d'eux, et cette constatation en amène quelques-uns à oublier provisoirement le simulacre de l'existence qu'est la vie en société et auquel nous nous sommes tous plus ou moins résignés. Au dire de Thoreau, "Tous les hommes sont enterrés en partie dans le tombeau de la coutume, et nous n'apercevons que le front de certains d'entre eux qui dépasse le niveau du sol."<sup>5</sup>

Dans le poème "Rhétorique" Ponge avoue qu'il écrit principalement pour aider les personnes malheureuses qui se croient emprisonnées dans une langue qui ne leur appartient pas. "Je pense à ceux qui se suicident par dégoût", déclare-t-il,

parce qu'ils trouvent que "*les autres*" ont trop de part en eux-mêmes.

On peut leur dire: donner tout au moins *la parole* à la minorité de vous-mêmes. [...] Ils répondront: mais c'est là surtout, c'est là encore que je sens les autres en moi-même, lorsque je cherche à m'exprimer je n'y parviens pas. Les paroles sont toutes faites et s'expriment: elles ne m'expriment point. Là encore j'étouffe.

C'est alors qu'enseigner l'art de *résister aux paroles* devient utile, l'art de [...] les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public. (OC 192-3)<sup>6</sup>

Les objets pongiens, comme le texte hybride qu'est *Walden*, empruntent aux divers discours de leur époque des expressions qu'ils transforment ou "soumettent" afin de libérer leurs lecteurs de l'emprise des deux idoles de la richesse et de la consommation qui gouvernaient alors, et gouvernent toujours, la société moderne. C'est seulement en refusant

---

<sup>5</sup>Thoreau, *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849; nouv. éd. New York: Penguin Books, 1998) 105. Tout renvoi à cette édition sera signalé par *A Week...* et le numéro de la page, placés entre parenthèses.

<sup>6</sup>Cf. la manière dont Thoreau a caractérisé ses lecteurs préférés: "je ne m'adresse pas à ceux qui ont un bon emploi [...] mais principalement à la masse de mécontents qui vont se plaignant avec indolence de la dureté de leur sort" (*W* 58/19).

d'accepter les conventions du marché et les conditions abrutissantes de son travail que l'individu peut retrouver les véritables sources du sentiment de la vie.<sup>7</sup> “Quand je vous disais qu'il s'agissait pour nous de sauver *du suicide* quelques jeunes hommes”, déclare Ponge dans un texte qu'il a envoyé à Jean Paulhan, “je n'étais pas complet: il s'agit aussi de les sauver de la *résignation* [...]. Notre devise doit être: ‘Etre ou ne pas être?’ — ‘ETRE RESOLUMENT’” (*Proèmes*, OC 219). Voici ce qu'a écrit Thoreau sur le projet de *Walden*:

Je gagnai les bois parce que je voulais vivre suivant mûre réflexion, n'affronter que les actes essentiels de la vie, [...] non pas, quand je viendrais à mourir, découvrir que je n'avais pas vécu. Je ne voulais pas vivre ce qui n'était pas la vie, la vie est si chère; plus que ne voulais pratiquer la résignation [...]. (W 135/90)

Pour Ponge et pour Thoreau, “[c]e que l'on appelle résignation n'est autre chose que du désespoir confirmé” (W 50/12), et par conséquent le but principal de leurs écrits est d'aider les autres à “vivre abondamment, sucer toute la moelle de la vie, vivre assez résolument [...] pour mettre en déroute tout ce qui n'[est] pas la vie” (W 135/90).

En bâtissant leurs demeures verbales Ponge et Thoreau nous ont donné, d'ailleurs, un modèle inestimable du renouvellement de soi. Ce n'était pas seulement un abri contre les intempéries que l'écrivain de la Nouvelle-Angleterre a bâti sur le rivage de l'étang de *Walden*; c'était aussi une habitation de mots, tous choisis délibérément — comme les vieilles planches que Thoreau avait achetées à un paysan voisin pour former la cloison de sa nouvelle cabane (W 85/44). Ordonnés selon un autre plan et adaptés à un nouvel usage, ces mots formaient une seconde peau pour Thoreau qui, en se retirant dans les bois, avait

---

<sup>7</sup>Cf. notre discussion au chapitre précédent sur la manière dont Thoreau transforme les définitions mercantiles des termes “économie” et “propriété”. Dans ses poèmes “Le Cageot” et “Les Mûres”, Francis Ponge remet en cause l'échelle des valeurs économiques quand il insiste sur la dignité des caissettes qui transportent les fruits aux marchés (et, par extension, la dignité des travailleurs qui s'en occupent: OC 18), ou quand il loue le goût exceptionnel des mûres malgré “la disproportion des pépins à [leur] pulpe” (*ibid.*). Placés à côté de “L'Orange”, ces deux poèmes interrogent la valeur que l'on attribue d'habitude à des fruits qui se consomment sans aucun effort (et sans réflexion) de notre part.

choisi d'abandonner l'enveloppe de vieilles croyances et superstitions qu'il avait acquise pendant sa vie en société. "Notre saison de mue, comme celle des volatiles", déclare l'auteur au premier chapitre de *Walden*, "doit être une crise dans notre vie" (*W* 66/26). Comme d'autres animaux l'individu devrait rentrer au sein de la nature pour affronter cette crise et se renouveler. "Le plongeon, pour passer [sa crise de mue], se retire aux étangs solitaires," nous explique Thoreau. "De même aussi le serpent rejette sa dépouille, et la chenille son habit véreux, grâce à un travail et une expansion intérieurs; car les hardes ne sont que notre cuticule et *enveloppe mortelle*" (*ibid.*). Si l'individu ignore la nécessité de se dépouiller de ses habitudes et croyances, tout son potentiel restera entravé:

la société n'est pas suffisamment animée, ou insufflée de vie, mais souffre de la condition de certains serpents que j'ai vus au début du printemps, et qui étaient immobilisés puisque les parties alternées de leur corps étaient ou bien engourdies ou bien flexibles, de telle sorte qu'ils n'arrivaient pas à ramper ni dans un sens ni dans l'autre. (*A Week...* 108)

Composer *Walden* a permis à Thoreau d'indiquer aux autres l'importance de choisir délibérément leur saison de mue car, contrairement aux autres animaux que la nature pousse vers un changement de peau, l'individu ne recevra jamais l'ordre de se défaire de son enveloppe de croyances. Il doit en prendre la décision lui-même. En plus, c'est à lui de se fabriquer une nouvelle peau et de l'ajuster à sa taille en prenant pour guide les leçons d'autres animaux. Au début de *Walden* la construction de la cabane illustre ce changement d'enveloppe car la cabane est décrite comme l'extension du corps de son fabricant. "Cette charpente, si légèrement habillée", écrit Thoreau, "m'enveloppait comme d'une cristallisation et réagissait sur le constructeur" (*W* 129/85).<sup>8</sup> La décision de se vêtir d'une nouvelle enveloppe marque d'ailleurs l'indépendance du poète vis-à-vis de la société car la date à laquelle il

---

<sup>8</sup>Cf. la manière dont Segalen, dans un essai sur Rimbaud, a caractérisé les rapports entre la vie d'un poète et ses mots, qui en forment l'enveloppe: "Ce qui brusquement appartient au poète et lui reste incomparable, est cet emploi de l'élément verbal et cette couverture étroite qu'il donne à sa motion intérieure" — "Le Double Rimbaud", *OC I* 509. N. Cordonier souligne l'importance de cette notion de la peau des mots aux pages 35 à 36 de son étude.

a commencé à habiter sa cabane était le 4 juillet, jour de l'anniversaire de l'Indépendance des Etats-Unis (W 88/46). Comme l'a souligné Stanley Cavell, le choix du 4 juillet est significatif puisqu'une fête publique se trouve ici transformée par Thoreau en acte individuel (Cavell 7-8). Au lieu d'imiter ses concitoyens qui assistaient à des défilés patriotiques proclamant l'Indépendance de leur pays par rapport à la Grande Bretagne, le choix de se retirer dans les bois était une désobéissance. Il annonçait en effet que les Américains n'étaient pas véritablement "indépendants" mais qu'il restait encore un autre empire à combattre — celui de l'industrialisation naissante qui déshumanisait le travail tout en arrachant l'individu à ses environs naturels.<sup>9</sup>

La cabane n'est pas, cependant, la seule enveloppe refaçonnée par Thoreau dans son livre. Ses paroles le sont aussi, car "[u]n mot écrit", avoue-t-il, "est la plus choisie des reliques." C'est "l'œuvre d'art qui se rapproche le plus de la vie même," déclare Thoreau:

Il peut se traduire en toutes les langues, et non seulement se lire mais s'exhaler en réalité de toutes les lèvres humaines; — non seulement se représenter sur la toile ou dans le marbre, mais se tailler à même le souffle, oui, de la vie. (W 147/102)

En proposant à ses lecteurs un changement de peau, Thoreau a anticipé la leçon capitale enseignée par Ponge dans ses descriptions allégoriques des mollusques. Pour les deux poètes le travailleur moderne ne sera guéri de son malheur que s'il s'imagine le maître non pas d'un grand bâtiment de pierre mais d'une autre sorte de demeure, mieux ajustée aux mouvements de sa vie. Cette demeure est la langue elle-même:

---

<sup>9</sup>Voir les déclarations de Thoreau à la quatrième page de *Walden*: "En général, les hommes, même en ce pays relativement libre, sont tout simplement, par suite d'ignorance et d'erreurs, si bien pris par les soucis factices et les travaux inutilement rudes de la vie, qu'ils ne savent cueillir ses fruits plus beaux. [...] L'homme laborieux n'a le temps d'être rien d'autre qu'une machine" (W 48 / 10). Ponge a satirisé en des termes semblables le travail des petits employés de bureau dans son poème "R[égiste de] C[ommerce] Seine No." où nous lisons: "[Chaque employé] croit qu'il se meut à l'état libre, parce qu'une oppression extrêmement simple l'oblige, qui ne diffère pas beaucoup de la pesanteur: du fond des cieus la main de la misère tourne le moulin" (OC 34). Voir l'excellent commentaire sur ce poème fait par Ian Higgins dans son édition critique du *Parti pris des choses* (London: Athlone Press, 1979) 95.

Je ne sais pourquoi je souhaiterais que l'homme, au lieu de ces énormes monuments qui ne témoignent que de la disproportion grotesque de son imagination et de son corps (ou alors de ses ignobles mœurs sociales, compagniales), [...] sculpte des espèces de niches, de coquilles à sa taille, des choses très différentes de sa forme de mollusque mais cependant y proportionnées (les cahutes des nègres me satisfont assez de ce point de vue) [...]. [J]'admire surtout certains écrivains ou musiciens mesurés [...] parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps [...]: je veux dire la PAROLE.

(Ponge, "Notes pour un coquillage", *OC* 40)

Dans le temps qu'elle a passé à perfectionner nos maisons, la civilisation n'a pas perfectionné de même les hommes appelés à les habiter. Elle a créé des palais, mais il était plus malaisé de créer des gentilshommes et des rois. [...] A l'état sauvage toute famille possède un abri valant les meilleurs, et suffisant pour ses besoins primitifs et plus simples: [...]. Les plus intéressantes demeures en ce pays-ci, le peintre le sait bien, sont les plus dénuées de prétention, les humbles huttes et les cottages de troncs de bois des pauvres en général; c'est la vie des habitants dont ce sont les coquilles [...] qui les rend *pittoresques*; [...] [je voudrais] que nos maisons commencent par se garnir de beauté, là où elles se trouvent en contact avec nos existences, comme l'habacle du coquillage, sans être étouffées dessous. [...] Cette ville-ci passe pour posséder les plus grandes maisons de bœufs, de vaches et de chevaux qui soient aux alentours, et elle n'est pas en arrière pour ce qui est de ses édifices publics; mais en fait de salles destinées à un libre culte ou à une libre parole, il en est de fort peu dans ce comté. Ce n'est pas par leur architecture, mais pourquoi pas justement par leur pouvoir de pensée abstraite, que les nations devraient chercher à se commémorer?

Combien plus admirable le Bhagavad-Gita que toutes les ruines de l'Orient!

(*W* 77, 72-3, 90, 83, 100/36, 32, 48, 41, 57-8)

Adapter les mots d'autrui à ses propres besoins, c'est le bonheur d'habiter la langue et de la transformer en une extension de ses actes et choix. Car le mollusque qui habite une coquille, l'indigène sa cabane, l'écrivain ses écrits et ses œuvres préférées du passé, ou bien l'individu ses paroles sont tous des animaux dont le corps et les gestes s'accordent parfaitement aux éléments qui les nourrissent. Ils connaissent pour cette raison un bonheur fondamental, envié par tous, comme on le constate dans une anecdote que Thoreau a notée dans son *Journal*. "Un homme m'a demandé l'autre soir", écrit-il:

si telle ou telle personne n'était pas la plus heureuse du monde, et la question révélait le fond de malheur qui poussait cet homme à ne désirer pour lui-même qu'une sorte de contentement animal. "Mais vous savez", lui ai-je répondu, en m'adressant à sa condition profonde, "les pierres sont heureuses, la rivière Concord est heureuse et moi aussi je suis heureux. Quand j'ai ramassé ce matin le fragment d'une coquille de noix, j'ai remarqué en regardant sa surface et sa structure, sa forme et sa couleur, qu'il était fait pour le bonheur. Même les objets inanimés les plus bas qui existent respirent une satisfaction totale et éternelle; ils sont les demeures du contentement. Un morceau de bois, une poignée de terre, une tache de moisissure, etc. existent tous pour la joie." (J II 1104, 6 janvier 1857)

Guillevic et Ponge ont souvent fait l'éloge de cette joie innée des organismes simples (par exemple, dans *Du domaine* ou "Escargots"<sup>10</sup>) et pour ces trois écrivains s'approcher du contentement paisible d'un existant naturel est le comble du bonheur.

Comme la coquille qu'il décrit, le poème "Notes pour un coquillage" est un abri temporaire pour ses usagers. Autrement dit, chaque lecteur l'adopte provisoirement comme un lieu de séjour, et les minutes qu'il dépense à déchiffrer les descriptions ironiques des pyramides et des cathédrales, qui opposent ces monuments à l'intégrité du mollusque — fabricant modèle de sa propre maison —, permettent au lecteur de comprendre que le coquillage en question est plus qu'un simple objet que le poète avait découvert sur une plage.<sup>11</sup> Il est aussi un ouvrage futur. Une relecture du titre le confirme: les trois pages du texte en prose constituent des "Notes pour un coquillage [à venir]". Cet ouvrage futur est un travail que seul le lecteur pourrait accomplir, en appliquant bien la leçon du texte à sa propre vie et en fabriquant à l'aide des mots (qui sont "la véritable sécrétion commune du mol-

---

<sup>10</sup>Cf. ces trois extraits: "Le jeu du soleil / Sur le tronc du chêne. // Le temps d'un bonheur"; "Toutes les feuilles / Voudront être vos oriflammes" (*Du domaine* 67, 52); "Quel bonheur, quelle joie [...] d'être un escargot" ("Escargots", *OC* 26). Dans le proème "Ressources naïves" Ponge souligne le rapport étroit qui existe entre son bonheur à lui et la contemplation des objets inanimés. "Hors de ma fausse personne", déclare-t-il, "c'est aux objets, aux choses du temps que je rapporte mon bonheur lorsque l'attention que je leur porte les forme dans mon esprit comme des composés de qualités, de façons-de-se-comporter propres à chacun d'eux" (*OC* 197).

<sup>11</sup>Le poème commence ainsi: "Un coquillage est une petite chose, mais je peux la démesurer en la replaçant où je la trouve, posée sur l'étendue du sable" (*OC* 38).

lusque homme”) une nouvelle peau.<sup>12</sup> Suivant le comportement de cet autre animal à coquille qu’est l’escargot, les lecteurs sont en mesure de faire “œuvre d’art de leur vie”, de dompter leur langue ou de maîtriser leur parole-sécrétion “de telle sorte qu’elle se met en forme” (“Escargots”, *OC* 27). En invitant ses lecteurs inconnus à séjourner dans son écrit — “O Louvre de lecture qui pourra être habité” (“Notes pour un coquillage”, *OC* 40) — Ponge leur cède donc l’initiative et leur lègue un texte qu’ils pourront adapter à leurs propres projets, tout comme la coquille vide, abandonnée sur la plage, attend d’autres mollusques qui l’emprunteront pour l’adapter à leurs besoins particuliers.

Les lecteurs de *Walden* habitent d’une manière semblable le texte que Thoreau a laissé à la postérité et, ce faisant, ils illustrent un des préceptes chers à l’auteur américain, qu’il a exprimé en ces termes: “la franchise de l’accueil et la simplicité sont presque des vertus aussi grandes dans le cas d’un livre que dans celui d’une maison, si le lecteur y séjourne” (*A Week...* 87). L’usage que chacun fait de *Walden* porte fruit surtout si, après avoir pesé les mots contenus dans le livre, le lecteur modifie ses occupations journalières afin d’apprécier les formes de la vie qui foisonnent en tout lieu naturel et qui rappellent à l’être humain son potentiel. Tel est le sens de l’envoi du livre, placé dans les dernières pages. “Il se déverse dans le monde un incessant torrent de nouveauté, en dépit de quoi nous souffrons une incroyable torpeur,” écrit Thoreau. Il poursuit:

Nous nous imaginons ne pouvoir changer que d’habits. On prétend que l’Empire Britannique est vaste et respectable [...]. Nous ne croyons pas qu’une marée monte et descend derrière chaque homme, laquelle peut emporter l’Empire Britannique comme un fétu, si jamais il arrivait à cet homme d’abriter cette idée dans le port de son esprit. [...]

La vie en nous est comme l’eau de la rivière. Il se peut qu’elle monte cette année plus haut qu’on n’a jamais vu, et submerge les plateaux desséchés [...]. Qui donc entendant cela ne sent réchauffée sa foi en une résurrection et une immortalité? Qui sait quelle belle vie ailée, dont l’œuf

---

<sup>12</sup>Cf. les phrases de Thoreau écrites dans son Journal, le 21 juin 1840: “Je ne me sens jamais inspiré si mon corps ne l’est pas non plus. Il rejette, lui aussi, une vie domptée et morne. [...] L’on peut résumer en une seule phrase tout le devoir de l’homme: — Travaile sur le perfectionnement de ton corps!” (*J I* 147)

resta enseveli pendant des siècles sous maintes couches concentriques de substance ligneuse dans la vie sèche et morte de la société [...] peut inopinément paraître hors du mobilier le plus vulgaire et le plus usagé de la société, pour enfin savourer sa belle vie d'été? (W 380-2/331-2)<sup>13</sup>

Si on les regarde de près, on constate que les sujets traités par Thoreau dans les chapitres qui précèdent cet envoi forment une espèce de miroir déformé tendu au lecteur et invitant ce dernier à se voir au milieu des scènes rustiques qui s'y reflètent. Nous avons déjà relevé le fait que l'auteur de *Walden* a systématiquement écarté les sujets débattus par ses contemporains (l'économie, le progrès industriel etc.) pour mettre à leur place ses éloges des existants naturels.<sup>14</sup> Mais il y a plus. Le remplacement des questions sociales par des interrogations faites à la nature suit un plan spécifique que l'on entrevoit dans la disposition des chapitres du livre. Les huit premiers chapitres ont des titres qui indiquent la sociabilité de l'auteur et les intérêts qu'il partage avec ses concitoyens.<sup>15</sup> Les huit derniers chapitres du livre soulignent plutôt les attaches de Thoreau à la nature environnante — car la société dont il fait partie dans la deuxième partie du livre est celle des animaux (“Voisins inférieurs”, “Animaux d'hiver” — chapitres 12 et 16), des habitants indigènes du passé (“Premiers habitants et visiteurs d'hiver”, chapitre 14) et des plantes (“Le Printemps”, chapitre 19, et “Les Lois plus hautes”, chapitre 11 qui propose les avantages du végétarisme).

Le livre se divise donc en deux volets mais entre les deux se trouve un long chapitre consacré à la description des étangs de Walden, de Flint, de l'Oie, et de l'Etang Blanc. C'est le premier de cette liste qui occupe la place d'honneur et que Thoreau caractérise avec le plus de

---

<sup>13</sup>Cf. l'argument de “Notes premières de ‘l'Homme’” où Ponge prévoit, lui aussi, une découverte progressive du potentiel humain, grâce à la poésie: “L'homme religieux de son propre pouvoir [...]. Il a sorti de lui-même l'idée de Dieu. Il faut qu'il la réintègre en lui-même. [...] *L'Homme* est à venir. L'homme est l'avenir de l'homme” (*Proèmes*, OC 223, 225, 230).

<sup>14</sup>Voir la première partie du chapitre précédent.

<sup>15</sup>Considérons, par exemple, les titres des quatre premiers chapitres (“L'Economie”, “Où je vécus et ce pour quoi je vécus”, “Lecture”, “Bruits”) ou ceux des chapitres 6 et 8 (“Visiteurs”, “Le Village”). Après avoir avoué son penchant asocial au début du chapitre 5 (“Solitude”), Thoreau consacre néanmoins le reste du chapitre à démontrer qu'il est loin d'être seul au milieu des bois et que ses liens avec autrui s'affermissent davantage quand il a le loisir d'inviter tel ou tel voisin dans sa petite cabane.

soin. Placé en plein milieu du livre, l'étang de Walden est un véritable pivot, non seulement parce que les autres chapitres tournent autour de lui, tout en traçant un mouvement de recul par rapport à la société, mais aussi parce que sa surface scintillante constitue le modèle de la réflexivité qui, selon Thoreau, donnera aux lecteurs un aperçu de leur propre potentiel. De même que l'étang éveille la curiosité des promeneurs qui s'arrêtent de temps en temps sur ses bords pour contempler la clarté de son eau, le neuvième chapitre du livre de Thoreau donne aux lecteurs une leçon importante sur les reflets réciproques qui passent inaperçus dans un paysage, et sur la place privilégiée que nous pouvons occuper au milieu de ce réseau de renvois. L'étang recueille les rayons de lumière qui l'encerclent, de même que les ombres des nuages ou des feuillages qui le côtoient. Les images reflétées sur sa surface témoignent des mouvements des insectes, du déplacement des poissons, des vols d'oiseaux et d'autres signes de vie qui caractérisent ce coin particulier du Massachussetts. Un tel miroir de la vie ressemble en cela au cerveau humain qui peut suivre et représenter les innombrables mouvements autour de lui. "Quelquefois nous retrouvons une clarté et un calme très sains," constate Thoreau. "Nous ressemblons alors à un lac très calme et d'une pureté de cristal, et sans aucun effort de notre part la profondeur de la pensée se révèle à notre esprit. Le monde passe autour de nous et se reflète en nous" (22 juin, 1851, *J I* 211).

Si le promeneur constate cette ressemblance entre sa propre capacité mentale et la réflexivité de l'étang il remarquera peut-être que d'autres surfaces reflètent aussi des mouvements naturels — le mouvement des vents s'esquisse dans la forme des nuages, ainsi que dans le profil d'un groupe d'arbres qui se penchent tous du même côté, le contour d'un pré suggère les rives d'un lac ancien qui a donné naissance aux champs, après l'ère des glaciers.<sup>16</sup> Rares cependant sont ceux qui remarquent les reflets réciproques signalés par les existants naturels. Par exemple les ouvriers qui arrivent à l'étang, au chapitre 16 de *Walden* ("L'Étang en hiver"), pour y découper des blocs de glace ne savent pas

---

<sup>16</sup>Thoreau décrit la ressemblance entre les prés et les étangs au neuvième chapitre de *Walden* (228 / 180) et plusieurs fois dans son *Journal* (I 777, 787; II 1011). Il constate les contours communs de certains nuages, collines et lacs à d'autres moments dans le *Journal* (I 357, II 1322, II 1620) et affirme qu'"Un ciel sans nuage est un pré sans fleurs" (I 321).

qu'ils sont en train de détruire la surface lisse et polie d'un vaste miroir. C'est plutôt en lisant le livre de Thoreau qu'on apprend à reconnaître l'échange des signaux entre les existants naturels car le réseau de mouvements entrelacés constitue ce que Thoreau appelle un "poème" — c'est-à-dire un ensemble organique de sons et de significations qui nous interpelle tout en nous demandant de témoigner de sa force.

Qu'est-ce que nous ne donnerions pas en ce moment en échange d'un grand poème dont la récitation s'harmoniserait avec le paysage! Car si les hommes lisaient comme ils le devraient, il me semble qu'ils ne liraient jamais autre chose que des poèmes. Aucune histoire, ni aucune philosophie ne peut prendre leur place. (*A Week...* 73)

Ce n'est donc pas un hasard si les pages consacrées à une description détaillée de l'étang de Walden se terminent par les vers suivants, composés par Thoreau:

Non, ce n'est pas un rêve,  
 Pour l'appoint d'une phrase brève;  
 Je ne peux approcher plus de Dieu ni du Ciel  
 Qu'en vivant contre Walden.  
 C'est moi sa rive de pierre,  
 Moi, la brise qui l'effleure;  
 Dans le creux de ma main  
 Sable et eau je le tiens;  
 Et sa plus profonde retraite  
 De ma pensée est le faite. (*W 241/192*)<sup>17</sup>

Si l'on remonte au début du chapitre 9 on remarque que l'aspect le plus frappant de l'étang de Walden est sa surface limpide. Nous lisons, par exemple, que "[l]'eau est si transparente qu'on peut aisément distinguer le fond à vingt-cinq ou trente pieds de profondeur" (*W 225 /177*). Assis sur les pierres blanches qui longent sa rive, le promeneur est aussi surpris par la profondeur de l'étang: "en maints endroits il suffira d'un saut pour vous mettre dans l'eau jusque par-dessus la tête", déclare Thoreau, "et s'il n'y avait pas cette remar-

---

<sup>17</sup>Il y a six poèmes en vers écrits par Thoreau qui sont inclus dans *Walden*, ainsi qu'une vingtaine d'extraits de poèmes écrits par d'autres auteurs et parsemés tout au long du livre.

quable transparence, ce serait tout ce qu'il y aurait à voir de son fond jusqu'à ce qu'il se relève sur le côté opposé" (*ibid.*). Tandis que d'autres existants se transforment, vieillissent, ou passent, le Walden reste immuable devant le mouvement des nuages ou devant la croissance des arbres. "En tel jour, de septembre ou d'octobre, le Walden est un parfait miroir de la forêt", lisons-nous, "serti tout autour de pierres aussi précieuses à mes yeux que si elles fussent moindres ou de plus de prix. Rien d'aussi beau, d'aussi pur, et en même temps d'aussi large qu'un lac, peut-être, ne repose sur la surface de la terre." Thoreau poursuit ainsi sa description:

De l'eau-ciel [*Sky water*]. Il ne réclame point de barrière. Les nations viennent et s'en vont sans le souiller. C'est un miroir que nulle pierre ne peut fêler, dont le vif-argent jamais ne se dissipera, dont sans cesse la Nature ravive le doré; ni orages, ni poussière, ne sauraient ternir sa surface toujours fraîche — un miroir dans lequel sombre toute impureté à lui présentée, que balaie et époussette la brosse brumeuse du soleil [...] qui ne retient nul souffle sur lui exhalé, mais envoie le sien flotter en nuages tout au-dessus de sa surface [...].

(W 235-6/187-8)

Point focal du paysage qui l'entoure, l'étang est le témoin fidèle du lieu et de tous les existants qui le composent. Les reflets qu'il leur renvoie donnent l'image exacte de leur forme et, dans le cas d'une personne, ils permettent une évaluation précise de la vie. "Un lac est le trait [...] le plus expressif du paysage," déclare Thoreau. "C'est l'œil de la terre où le spectateur, en y plongeant le sien, sonde la profondeur de sa propre nature" (W 233/185). Le Walden offre donc à ses visiteurs non seulement une source d'eau fraîche,<sup>18</sup> mais aussi, et surtout, un modèle de l'existence qui coïnciderait avec la force de vivre. "[D]e tous les personnages que j'ai connus, peut-être le Walden est-il celui qui porte le mieux, et le mieux conserve, sa pureté," conclut Thoreau. L'étang "demeure, lui, immobile, telle eau sur laquelle tombèrent les yeux de ma jeunesse; tout le changement est en moi. Pas une ride ne lui est restée de tous ses froncements. Il est éternellement jeune" (W 240/191).

---

<sup>18</sup>Plus d'un voyageur se détourna de sa route pour me voir", écrit Thoreau dans son chapitre "Visiteurs", "et [...] me demanda un verre d'eau. Je leur dis que je buvais à l'étang, et le désignai du doigt, offrant de leur prêter une cuiller à pot" (W 196/151).

L'étang interpelle le promeneur, de même que le livre *Walden* interpelle son lecteur. L'étang marque le centre du paysage<sup>19</sup>, tout comme il marque le cœur du livre. Mais sa position centrale ne limite pas la visée du livre pour la simple raison que Thoreau ne se borne pas à décrire un district de la Nouvelle Angleterre. *Walden* est moins le nom d'une localité particulière qu'une façon de lire le paysage et de se mettre à son écoute. Ce n'est pas, pour ainsi dire, une adresse à la campagne — ni un endroit précis ni son invocation — mais plutôt une série d'adresses *provenant de* la campagne, et dirigées vers tout lecteur qui cherche une source intarissable de la vie. Ces appels se font écho chaque fois qu'un pré, une montagne ou une forêt, par exemple, attirent l'attention des promeneurs qui passent dans les alentours et les avertissent d'un foisonnement de formes de vie qui est plus durable et plus fondamental que leur propre existence. A la manière du poème segalénien "Les trois hymnes primitifs" (que nous avons examiné au premier chapitre), où la surface des lacs reflète le passage des nuages et aide "l'homme, front penché [à] se recueillir" (*OC II* 42), le chapitre central du chef-d'œuvre de Thoreau demande à ses lecteurs de se situer par rapport à des mouvements éternels de notre planète et de construire un lieu d'équilibre à partir de ces mouvements. En somme, les lecteurs de Thoreau parviendront "à bénéficier de leur Walden" (*W* 239/191) du moment où ils reconnaîtront les appels provenant de n'importe quel paysage, à tout instant.

Parcourir *Walden* est une activité qui diffère sensiblement de la lecture d'un texte autobiographique (le genre auquel on rattache d'habitude l'ouvrage de Thoreau). D'abord elle amène le lecteur à s'imaginer au cœur d'une campagne éloignée de son paysage habituel, à se voir doté d'un corps distendu qui embrasserait les sensations diverses émanant de ce site, mais ensuite le texte se retourne, visant directement celui qui le lit et l'insérant dans un dialogue avec ses environs. Par conséquent, quand nous tenons *Walden* entre nos mains il semble être non pas un livre mais plutôt, à la manière de *Stèles*, un miroir magique qui, tout en parlant d'un territoire inconnu, s'adresse

---

<sup>19</sup>Voir la description des alentours de l'étang: "Les collines qui forment ses rives sont si escarpées [...] que [vu] de l'extrémité ouest [...] [le Walden] prenait l'aspect d'un amphithéâtre destiné à quelque spectacle sylvestre" (*W* 239/190).

délibérément à nous pour dévoiler “un jour de connaissance au fond de soi” (préface à *Stèles*, *OC II* 36).<sup>20</sup> Le lecteur est retourné comme un gant, pour ainsi dire, de telle sorte qu’il parvient à se voir de l’extérieur *comme s’il occupait la place des existants naturels qui se trouvent dans le texte qu’il lit et qui l’interpellent*.<sup>21</sup> Cette fusion du lecteur et de l’œuvre d’art permet au premier de se fondre momentanément non seulement dans les objets naturels qui l’interpellent mais aussi dans le paysage sous-tendant l’interpellation particulière qu’il lit et fonctionnant comme toile de fond au réseau d’appels tissé par le texte en question: un pré chez Ponge, une prairie en été dans *Etier* de Guillevic, une plaine de la Chine centrale dans *Peintures* de Segalen, ou l’étang de Walden qui recueille sur sa surface les reflets des forêts et des collines environnantes.

Tous ces sites tendent au promeneur un miroir où il peut se retrouver — légèrement changé, toutefois, puisque les espaces naturels qu’il traverse le rapprochent de sa propre matérialité. D’une manière analogue les textes qui célèbrent la richesse de ces lieux offrent aux lecteurs des pages où ils discernent leur propre image transformée, s’ils oublient pour un moment leur rôle dans une économie de la consommation et leur position sociale pour considérer plutôt tout ce qui les relie au monde sonore et sensible. Ayant reconnu dans les premières pages de *Proèmes* ou de *Walden* des allusions à la pauvreté et aux contraintes qu’elle impose sur la quête du bonheur, les lecteurs de

---

<sup>20</sup>Dans sa préface Segalen caractérise la manière dont les rayons du soleil passent à travers l’œil (ou le trou) de certaines stèles et “mesur[ent] un moment; mais non [pas] un moment du soleil du jour projetant son doigt d’ombre”. Segalen explique ceci en écrivant que “La lumière qui le marque ne tombe point du Cruel Satellite et ne tourne pas avec lui. C’est un jour de connaissance au fond de soi: l’astre est intime et l’instant perpétuel” (*OC II* 36).

<sup>21</sup>Au premier chapitre de *Walden* Thoreau nous avertit des déplacements de perspective que son texte fera subir au lecteur et il en souligne les avantages: “Il est mille simples témoignages par lesquels nous pouvons juger nos existences; comme, par exemple, que le soleil qui mûrit mes haricots, illumine en même temps tout un système de terres comme la nôtre. [...] La nature et la vie humaine sont aussi variées que nos divers tempéraments. Qui dira l’aspect sous lequel se présente la vie à autrui? Pourrait-il se produire miracle plus grand que pour nous de regarder un instant par les yeux les uns des autres? Nous vivrions dans tous les âges du monde sur l’heure [...]” (*W* 52-3/14).

Ponge et de Thoreau se trouvent transportés petit à petit vers une joie fondée non pas sur l'échange des biens (une manière de "garder une propriété superflue", *W* 74/33) mais sur l'appréciation des richesses inépuisables de la vie sous toutes ses formes. Cette transformation de soi au sein de la nature est célébrée dans le dernier chapitre de *Walden* où l'arrivée du printemps met fin à l'engourdissement de la pensée et du corps: "Qu'est l'homme sinon une masse d'argile fondante?" demande Thoreau et il poursuit — "Qui sait jusqu'où le corps humain s'épanouirait et s'étendrait sous un ciel plus généreux." (*W* 355-6/307)

La même transformation est célébrée par Ponge au début du *Parti pris des choses* où les premiers poèmes changent nos perspectives habituelles sur le monde tout en nous chassant de nos intérieurs familiers pour nous mettre en face des éléments. Le recueil s'ouvre au milieu d'un déluge, annoncé par la première phrase de "La Pluie": "La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses" (*OC* 15). C'est une pluie purgative qui refait le monde de l'observateur en essuyant les surfaces devant ses yeux, dévoilant pour la première fois ses mécanismes complexes. Une fois qu'il a passé à travers son "fin rideau (ou réseau) discontinu" (*ibid.*) le lecteur découvre la continuation de ce processus de purification dans le second poème, "La Fin de l'automne". Car nous y lisons que le "beau nettoyage" effectué par les arbres qui se sont défaits de leurs feuilles (*OC* 16) porte aussi une leçon intellectuelle selon laquelle l'individu devrait se débarrasser des idées reçues et se recueillir en face du vent:

La Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque, gaulé rageusement ses derniers fruits.

Puis elle se lève brusquement de sa table de travail. [...] Décoiffée, elle a la tête dans la brume. Les bras baillants, elle aspire avec délices le vent glacé qui lui rafraîchit les idées. (*ibid.*)

Le parcours tracé par le recueil ne s'arrête pas là. En nous promenant à travers bois, plages ("Pauvres pêcheurs", "L'Huître") et rues ("Le Cageot", "Les trois boutiques"), ou en passant par des bassins de fleuve ("Crevette"), des régions rocheuses ("La Mousse"), ou des sous-bois ("Rhum des fougères" et "Végétation"), Ponge nous éloigne des endroits que nous fréquentons d'habitude et nous invite même,

dans le dernier poème du recueil (“Le Galet”), à considérer notre planète d’une perspective stellaire.

C’est tout un voyage que le lecteur du *Parti pris des choses* doit donc entreprendre quand il ouvre le recueil, à la manière des déplacements que *Stèles*, *Walden* ou *Etier* lui demandent d’effectuer. Ces livres exigent que nous quittions notre environnement familial, ou les chemins battus entre le bureau et la maison, le parking et le centre commercial, si nous voulons éprouver pleinement le sentiment de la vie. Il ne s’agit pas de reconquérir certaines régions de la campagne qui ont résisté aux empreintes humaines; c’est, au contraire, l’expérience radicale de la défamiliarisation du monde que Thoreau, Ponge ou Segalen nous proposent. En tirant le voyageur hors de lui-même, les forêts, les plaines ou les montagnes qu’il découvre lui promettent un changement profond de sa personne. Le lecteur-voyageur se trouvera, lui, reconquis par une nature qui non seulement le déborde mais qui l’absorbe aussi dans ses propres mouvements, le transformant en témoin d’une énergie vitale qui le dépasse. En s’adressant au promeneur qui découvre l’immensité du paysage qui l’entoure, Guillevic lui donne un conseil. “Tu n’as pas avalé le monde,” lui dit-il.

Lui t’avalera.

Mais ce faisant  
Il retrouvera en toi  
Quelque chose de lui.

Car tu l’as suçoté, grignoté  
Pendant toutes tes années,  
Minute après minute,

Comme l’horloge  
Avale le temps. (*Maintenant* 76)

Si l’horloge de l’univers finit par “avalé” une personne, ce qui permet à celle-ci de mieux s’intégrer dans les rouages de la nature, cela compense le mouvement inverse qui a déjà permis à cette personne d’ordonner ses jours, depuis un très jeune âge, selon les mouvements planétaires et l’écoulement des heures. Par conséquent, nous sommes baignés depuis toujours dans la nature, même si nous l’ignorons, comme une horloge agencée selon le temps.

## 2) *L'Attrait du lointain*

Trois livres illustrent le changement radical de perspective occasionné par un déplacement en des régions reculées d'un pays: *Equipée* de Segalen, *La Seine* de Ponge et *Une semaine sur les rivières Concord et Merrimack* de Thoreau. Au seuil de son texte chaque écrivain exprime l'enthousiasme qui l'a poussé à s'aventurer dans un territoire qu'il connaissait peu, ou pas du tout. Un des poèmes de Thoreau placés en tête de son livre déclare:

Je suis en partance pour un rivage éloigné,  
Près d'une île solitaire, ou des Açores reculées,  
Le voilà, le voilà, le trésor que je cherche,  
Sur le sable désert d'une anse abandonnée. (*A Week...* 3)

Le projet d'atteindre ce territoire imaginé oriente le départ de Concord, au premier chapitre, où nous lisons que "les murmures du village s'effaçaient peu à peu tandis que nous avons l'impression d'être embarqués sur le courant serein de nos rêves, emportés du passé vers l'avenir" (14).

Le rêve d'un ailleurs inspire aussi les premières pages d'*Equipée*. "[L]'imaginaire déchoit-il ou se renforce quand il se confronte au réel?" se demande Segalen avant d'entamer son voyage (*OC II* 265). Avant le départ, la description qu'il donne du territoire à traverser est résolument imaginaire:

Enfin, cette contrée, touchant au pôle par sa tête, suçante par ses racines les fruits doux et ambrés des tropiques, s'étendra d'un grand océan à un grand plateau montagneux. Or, le seul pays étalé sous le ciel, et qui satisfasse à la fois ces propositions paradoxales, balancées, harmonieuses dans leurs extrêmes, est indiscutablement: la Chine. (*OC II* 267)

Francis Ponge quant à lui remarque l'entrain qui le pousse à réaliser son projet, surtout quand il pense aux sources lointaines du fleuve qu'il a choisi de louer:

A l'instant même où de ses *doux* profonds, — lesquels ne sont que sources vauclusiennes, un peu plus nordiques seulement —, le premier flot de notre *Seine* par ces mots déjà abondant et nourri prend son cours, comme un frisson à rebours la conscience l'effleure de l'insolite présomption de notre part qu'il aura été [...] d'avoir parmi les fleuves choisi la Seine. (*OC* 243)

Dans la phrase suivante Ponge avoue qu'il est "[e]mporté, en effet, par l'enthousiasme naturel aux poètes lorsqu'ils sont pleins d'un nouvel amour" (*ibid.*).

Il est clair que l'idée d'un voyage vers une destination nouvelle déclenche chez tous une joie particulière. "Qu'y a-t-il de plus impressionnant", demande Thoreau dans son *Journal*, "que de tourner son regard un soir vers l'amont d'un grand fleuve — que, par hasard, vous n'avez jamais exploré — et contempler dans ses eaux calmes les reflets des arbres et des nuages [...]?" (JI 218, 9 juillet 1851) L'extrait commence par la description d'une promenade que Thoreau avait faite pendant une visite à Cambridge: "En sortant de la ville — bien volontiers, comme d'habitude, — j'ai vu l'étendue du fleuve Charles juste au nord du dépôt et de la foire," écrit l'auteur (*ibid.*). "Sous les nuages du soir ses eaux calmes m'indiquaient la voie vers la paix et la beauté éternelles d'où elles coulent [...]. J'ai remarqué au même moment", note Thoreau, "un campement des Indiens Penobscot, le haut de leurs *wigwams* surgissant au-dessus de la barrière du chemin de fer. Certains d'entre eux étaient assis par terre, regardant aussi vers l'amont et appréciant la scène devant eux." Parlant du fleuve Charles, Thoreau en tire la conclusion suivante:

[quelle joie] de le voir comme un lac, mais de le connaître sous la forme d'un fleuve, nous invitant à explorer en même temps ses courants et notre destinée. Domaine du gibier d'eau qui se trouvait en amont des usines [...]. Une telle onde ne saurait jamais couler sous une manufacture, sinon elle serait incapable de refléter le ciel! (*ibid.*)

Le contraste esquissé ici entre le monde industrialisé et un terrain sauvage est repris également par Segalen dans sa quête de territoires encore à l'abri de la colonisation européenne, et par Ponge dans sa critique de l'industrialisation effrénée qui glorifie les marchandises aux dépens des conditions de vie des travailleurs, séparés comme ils le sont de la diversité enrichissante de la nature.<sup>22</sup> Il semblerait à première vue

---

<sup>22</sup>Voir "Les Ecuries d'Augias" de Ponge dans *Proèmes*: "L'ordre de choses honteux à Paris crève les yeux, [...] Ces ruées de camions et d'autos, ces quartiers qui ne logent plus personne mais seulement des marchandises ou les dossiers des compagnies qui les transportent [...]. Hélas, pour comble d'horreur, à l'intérieur de nous-mêmes, le même ordre sordide parle [...]" (OC 191-2). Nous avons déjà signalé la façon dont Segalen

que ces remontées vers un arrière-pays sauvage répètent le thème du voyage romantique, tout en valorisant le rêve d'un ailleurs idéal au prix d'une réalité quotidienne et appauvrie. Néanmoins, une fois leur voyage commencé, chacun des trois auteurs renverse la hiérarchie de l'ailleurs rêvé et de l'ici dévalorisé pour susciter une conception très différente des rapports entre voyageur et territoire.

La première innovation qu'ils apportent est une méditation sur l'effort physique que le voyageur doit dépenser. Cette discussion repousse des destinations imaginaires et nous ramène à des sensations concrètes reliant l'individu aux environs. Par exemple, en remontant la rivière Merrimack vers Sudbury en canoé, Thoreau remarque qu'il a trouvé "beaucoup d'ondes agitées par le vent qui rafraîchissaient la nature" (*A Week...* 8). Il poursuit ainsi sa description de la scène: "l'écume des ondes frôle votre visage, des roseaux et des joncs ondulent dans le vent; il y a des centaines de canards, flottant inconfortablement sur les crêtes des vagues, et exposés au vent aigre; ils partent tout d'un coup dans un désordre marqué de sifflements et de froissements d'ailes comme des gabiers en train de changer la direction des voiles pour Le Labrador, [...] — toute cette agitation respire un tumulte sain et naturel nous indiquant que l'Apocalypse est encore très loin" (8-9). Ponge insiste aussi sur la façon dont il se trouve pris par les mouvements de la Seine quand il écrit que le fleuve "m'enveloppe, me pénètre, tend à envahir physiquement mon entendement" (*OC* 266). Tout en se déplaçant sur un terrain ferme, Segalen remarque la même sorte d'union de son corps et du paysage. Lorsqu'il s'approche d'un col après une ascension difficile il constate que "la fatigue est plus que surmontée: dépassée; dans cette ivresse palpitante et dynamique où le corps entier jouit de lui: les orteils, écarquillés comme dans le geste des sculptures antiques, se dilatent dans les sandales serrées aux

---

emploie la vieille langue Wen dans les cartouches de *Stèles*, ce qui situe ses monuments verbaux dans un temps reculé, mais l'ouvrage qui illustre le mieux son goût pour des époques qui ont précédé l'expansion européenne est sans doute son roman *Les Immémoriaux*, où il représente les derniers jours de la civilisation maorie, avant son contact avec l'économie et les mœurs des colons français. Cf. son projet annoncé au début de *l'Essai sur l'exotisme*: "Avant tout, déblayer le terrain. Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux: le palmier et le chameau; casque de colonial; peaux noires et soleil jaune [...]" (*OC I* 749).

chevilles... les épaules et la tête pèsent juste ce qu'il faut sur le dos, et les tempes battent d'allégresse" (*Equipée, OC II 74*). Adapter leurs muscles et le mouvement de leurs membres aux courants d'un fleuve ou bien aux aspérités du sol procure à ces voyageurs la joie intense de se trouver intégrés au terrain et en harmonie avec les éléments. On le perçoit dans deux extraits de Segalen et de Thoreau qui louent la joie d'un corps spacieux. Le premier décrit le moment de gagner le col et de regarder par-dessus sa crête, tandis que le second décrit une descente de la montagne Ktaadn faite en 1846 par Thoreau et un compagnon:

Regarder avant, en respirant à son aise, en renforçant tout ce qui bourdonne des orgues puissantes et de la symphonie du sang, des humeurs mouvantes dans la statue de peau voluptueuse. C'est ainsi que la possession visuelle des lointains étrangers se nourrit de joie substantielle. (*Equipée, ibid.*)

Nous traversons des terrains "brûlés", frappés par hasard par la foudre [...]. La Nature ici avait quelque chose de sauvage et de terrible, malgré sa beauté. Je regardais le sol sur lequel je marchais, intimidé par ce que les Grands Pouvoirs y avaient façonné. C'était la Terre dont on nous a parlé, faite du Chaos et de la Nuit profonde. [...] C'était la Matière, vaste et terrifiante [...]. Qui nous parle des Mystères? Pensons tout simplement à notre vie au sein de la nature — et à l'expérience quotidienne de découvrir des parcelles de la matière, d'entrer en contact avec elles — des rocs, des arbres, le vent contre notre joue, la terre *ferme!* vrai monde! un sentiment commun à tout être! *Le contact! Le contact!* (*Les Forêts du Maine, 70-71*)

Dans chaque cas l'auteur constate la grande vertu d'une "peau voluptueuse" puisqu'en touchant directement l'espace autour de lui (le sol et l'air qui passe au-dessus) il redécouvre la matérialité de son propre corps et donc sa place naturelle au milieu d'autres existants.

Il s'ensuit que les destinations auxquelles les auteurs avaient rêvé au début de leur livre semblent maintenant fades et abstraites à côté du plaisir bien réel de pénétrer dans des espaces naturels. Après avoir dénoncé "l'enthousiasme naturel" qui l'a poussé à exagérer certaines qualités de la Seine, Ponge avoue qu'il a peut-être attribué "à [son] cours une onde trop turbulente pour qu'elle rende justement compte" du calme des eaux en question (*OC 243*). Car suivre bien les flots du fleuve ne consiste pas à "nous rendre incontinent à la mer" mais nous aide plutôt à "trouve[r] aussitôt notre profil d'équilibre, notre lenteur, notre miroitement" (*ibid.*).

Quant à *Equipée*, les membres de l'expédition, une fois mis en route, apprennent à mesurer leurs progrès par rapport à l'étape prévue pour chaque journée. La destination ultime perd donc son importance, ou, comme l'écrit Segalen: "Le but premier — imaginaire! — sonne creux dans le lointain, comme des grelots de mules sur des harnais vides... Comme il s'efface devant le réel quotidien, qui pourtant progresse puissamment vers lui!" (*OC II* 271) *Equipée* est au fond une *sortie* — son titre le dit bien — ou une tentative de quitter le domaine clos de la pensée, que Segalen a représenté au troisième chapitre comme "une chambre aux porcelaines" où tout est déjà connu, ordonné ou dompté par l'esprit (267). Le voyage raconté dans le livre a donc pour but de confronter la pensée (ou l'Imaginaire) et le monde naturel qui lui résiste (le Réel). "Le Réel n'a rien voulu dire ici", déclare Segalen, "que ce qui s'oppose au jeu pur de la pensée; ce qu'on touche, ce qu'on voit et flaire, ce qu'on mesure, ce qu'on sent" (319). Du choc produit par l'opposition de ces deux principes (et qui est illustré par mainte anecdote du livre — par exemple la découverte des restes d'un missionnaire jésuite, ou la descente du rapide Sin-t'an qui pousse l'auteur à affirmer "[v]raiment, on 'n'imaginait' pas cela..." [279]) nous apprenons à reconnaître ce que Segalen appelle *le Divers*, ou "tout ce qui est Autre" (318).

Le vecteur romantique qui va de l'ici vers l'ailleurs est par conséquent radicalement subverti puisqu'une sortie dans la nature a l'effet non pas de nous rapprocher d'un endroit idéal mais de *nous éloigner de nous-mêmes et aussi de notre illusion d'un domaine imaginaire*. Les voyages reproduits dans les poèmes du lieu sont importants dans la mesure où ils nous lancent un défi, nous demandant de quitter le petit cercle de nos habitudes et de suivre dans leurs pages les traces laissées par d'autres voyageurs. "Ici, l'herbe n'est pas / Le même repos qu'ailleurs," proclame une voix dans *Etier* de Guillevic (197). L'herbe en question se distingue de toute autre puisqu'elle s'adresse au voyageur d'une manière inouïe:

Elle aussi  
Est un appel.

Elle aussi, elle dit  
[...]

Fais comme moi,  
Pars et reste.

Sache les lointains  
Pour mieux savoir l'ici. (*ibid.*)

C'est seulement en changeant de territoire que nous pouvons revenir vers nos environs familiers et apprécier enfin le pouls de la vie qui n'a jamais cessé de nous entourer. “[J]e revendique de tout écrivain, tôt ou tard, le récit simple et sincère de sa propre vie,” affirme Thoreau — mais pour accomplir cette tâche l'écrivain doit se déplacer. “Tel récit que par exemple il enverrait aux siens d'un pays lointain”, poursuit Thoreau, “car s'il a mené une vie sincère, ce doit selon moi avoir été en un pays lointain” (*W* 46/8). Le foudroiement d'une vérité éclatante, quand elle dissipe une illusion quelconque, semble toujours arriver de loin, même si cette vérité atteint le cœur de notre existence. Nous côtoyons le réel chaque jour. Il est ici tout autour de nous, mais nous l'ignorons car l'espace quotidien que nous occupons est tout imprégné d'un décor imaginaire et des ombres projetées par nos pensées. C'est seulement par un renversement de perspective, occasionné par un changement d'air, que nous parvenons à discerner les véritables contours de notre vie, ou ce que Thoreau appelle “ces petites révélations du réel octroyées de temps en temps aux individus” (*A Week...* 310).<sup>23</sup>

Une de ces révélations est le fait que chaque personne tire sa force non pas de sa volonté mais de certains mouvements naturels. Le sentiment de bien-être évoqué par Segalen dans *Equipée* “se justifie pas à pas”, affirme-t-il, “sur le terrain, dans l'effort et dans la joie du corps” (*OC II* 277). Pour illustrer ceci il décrit plusieurs moments de marche où l'élasticité des jambes épouse parfaitement les contours d'une pente (p.ex. au chapitre 12, “De la sandale et du bâton...”), ou bien des minutes d'activité soutenue lorsque le voyageur conduit à la perche son embarcation contre un courant fort. “Quand, remontant le torrent qui bruit, s'étrangle, s'épuise dans son bruit”, écrit Segalen, “on bascule joyeusement sur cet *autre* versant [où le courant s'apaise] et qu'on y

---

<sup>23</sup>Cf. “La Seine”, 271: “la boue [au fond d'un fleuve] me paraît bien différente de l'homme, et [...] peut-être l'homme pourrait devenir bien différent de ce qu'il est [...] si seulement il s'attachait moins à contempler ses propres images qu'à considérer une fois honnêtement *la boue...*”

retrouve l'eau, le bruit, la descente, c'est véritablement [...] un autre monde qu'on habite" (277-8). Le navigateur éprouve à cet instant la porosité de son corps qui se laisse transporter par le fleuve qui l'anime. Ponge fait allusion à la même sensation d'un corps dissous quand il compare l'eau de la Seine vue d'un pont à "un flux d'idées non plastiques, quasi songeuses [...] que je ne peux retenir, qui continue sa route vers l'aval, après m'avoir en quelque façon traversé" (*OC* 277). L'interpénétration du fleuve et du spectateur atteint son apogée quelques pages plus loin où nous trouvons l'exclamation suivante:

Oh! qu'il est bon que le liquide existe, et creuse et comble ainsi et satisfasse, panse, abreuve certaines fentes naturelles de la terre et de mon corps! Comme il est bon que la nature entière ne soit pas seulement solide et gazeuse; que quelque chose de pesant, de dense et de tangible comme le solide s'écoule et fuie pourtant; et puisse être aisément divisé, habité; et puisse s'infiltrer en mes vides [...]. ("La Seine", *OC* 285)

En s'appuyant sur la ressemblance qui existe entre les trois états de la matière (les solides, les gaz et les liquides) et trois attributs d'une personne (le corps, l'esprit et la parole), Ponge conclut que "la Seine coule moins entre ses deux rives qu'entre deux parties de moi-même [corps et esprit], qui se ressemblent mais qu'elle sépare, et que ses eaux rejoignent et reflètent" (289).

Ce que Thoreau appelle les "vieux arts de la rame, de la navigation et de la pagaie" (*A Week...* 64) lui apprennent aussi à rapprocher le bonheur du mouvement des eaux. "Le vent passant à travers les bois murmurait comme une chute d'eau continue qui grondait parfois contre des rochers", écrit-il au dernier chapitre de son voyage, "et ce tourbillonnement curieux des éléments nous donnait même un certain encouragement. Celui qui entend le clapotis des rivières pendant notre époque appauvrie ne désespérera pas tout à fait" (269). Lorsqu'une telle sympathie s'installe entre nous-mêmes et le paysage, nous "commençons à découvrir le lieu où nous sommes", déclare Thoreau, "et le fait que la nature est partout unifiée et continue" (282). Une rivière ou un fleuve incarne peut-être mieux que d'autres existants ce que l'auteur américain appelle "la source pérenne de notre vie" (*W* 178/133) puisqu'un fleuve, au dire de Segalen, "par son existence fluidique, ordonnée, contenue [...] est accessible à tous les amants de la vie" (*Equipée, OC II* 276).

Ces trois livres de voyage suscitent chez leurs lecteurs des sensations analogues à celles des voyageurs puisque les courants liquides décrits par les trois auteurs sont souvent comparés à l'écoulement d'une phrase, et les nappes d'eau à la surface imprimée d'une page qui transporte notre regard comme le fleuve transporte le voyageur. La grande masse liquide qui coule inlassablement entre deux rives vers la mer (ou ce que Ponge appelle "le flux incessant des idées songeuses", *OC* 277) ressemble dans son mouvement au flot de phrases et de paragraphes qui nous dirigent de la première à la dernière page. "Allons, pétrissons à nouveau ensemble ces notions de fleuve et de livre!" s'exclame Ponge. "Voyons comment les faire pénétrer l'une en l'autre!" (263) Dans un commentaire sur "le charme d'une écriture fluide" Thoreau nous avertit que l'appréciation de tels textes exige un effort de la part du lecteur car la fluidité des paroles devrait non seulement nous transporter, mais aussi inciter notre réflexion:

Le lecteur qui s'attend à flotter vers l'aval pendant tout le voyage pourrait bien se plaindre des houles suscitant un mal de mer, ou d'un clapotis puissant quand sa barque fragile est prise par les vagues [...]. Mais si nous voulons apprécier l'écoulement qui se trouve dans ces livres [des ouvrages de génie] il faut s'attendre à ce qu'il émane de la page comme une exhalaison, et qu'il purifie nos pensées critiques comme le feraient des pierres de moulin, tout en filant vers des niveaux plus hauts et derrière nous. (*A Week...* 83)

Puisque ces textes dévoilent la force des paroles, et aussi leur capacité de changer nos conceptions des corps et de notre esprit (que Ponge a regroupés sous les rubriques des solides et des gaz), ils nous apprennent à mettre en rapport des domaines opposés tels que l'air et la terre, le haut et le bas, ou l'ailleurs et l'ici. Après avoir mentionné les déchets et d'autres impuretés qui entrent dans le courant de la Seine, Ponge nous avertit que "c'est *seulement* en ces lieux, les plus bas et en ces eaux, résiduelles [...] que ce qui est au plus haut, qu'enfin les cieux trouvent (ou consentent) à se refléter" (*OC* 283). Car des étendues liquides plus grandes et plus mouvementées (telles que les lacs ou la mer) ne lancent pas des reflets aussi nets. Cette simple vérité, déclare Ponge, "est sensible [...] à l'esprit de quiconque réfléchit" (*ibid.*) et elle constitue en même temps une leçon importante pour la réflexion philosophique. N'essayez pas de purifier votre pensée en la séparant

du corps, des sensations, ou du désir, nous affirme Ponge, puisqu'une pensée enrichissante puise sa force dans le corps qui la nourrit.

En lisant les trois ouvrages le lecteur-voyageur découvre que le langage, bien employé, a une dimension matérielle comme le corps humain et que les deux — langage et corps — pourraient refléter les existants autour de nous, à la manière d'une nappe d'eau, et donc témoigner des mouvements que ces existants partagent. "Oh! comme il est bon," s'exclame Ponge, "que le liquide existe, et [...] que quelque chose ainsi, susceptible de mouvement, fasse miroir, miroite et réfléchisse le reste du monde, [...] multiplie le ciel et les choses" (*OC* 285). Car le miroitement réalisé par les fleuves, les lacs et les paroles est "notre miroitement" (*OC* 243), c'est-à-dire notre capacité de déceler dans un endroit naturel tout ce qui rattache cet *ici* aux régions éloignées qui ont été traversées par les mêmes vents ou les mêmes nuages. Avec un peu d'entraînement et grâce aux poèmes du lieu, nous pouvons devenir des miroirs du monde naturel qui nous entoure, même si nous n'avons jamais pris conscience de ce potentiel auparavant.<sup>24</sup>

Comme le contour de l'étang de Walden, ou les chapitres du livre qui lui sont consacrés, les trois voyages racontés dans *Equipée*, *La Seine* ou *Une semaine sur les rivières Concord et Merrimack* tracent un grand cercle pour amener leurs lecteurs vers une appréciation du paysage à leur portée. La longueur de ces pérégrinations n'est pas accidentelle mais exigée par le but de chaque texte car la découverte d'une nature enrichissante qui est en réalité tout près nécessite un déplacement et un changement de perspective. "Nous allons / Vers où l'on va / Quand on est arrivé," proclament les menhirs de Guillevic (*Motifs* 11), autres guides dans ce voyage de retour au réel. Tout en imitant les nuages passant au-dessus du Walden et qui trouvent leur reflet dans l'étang, ou bien l'eau d'un fleuve chinois qui "ne 'bat pas' une rive, mais la lèche en bruissant de joie hydrodynamique" (*Equipée*, *OC II* 277), les trois textes interpellent leur lecteur, lui demandant de se situer au cœur du réseau d'appels que les existants naturels ne

---

<sup>24</sup>Cf. les premières phrases du cinquième chapitre de *Walden* ("Solitude"): "Soir délicieux, où le corps entier n'est plus qu'un sens, et par tous les pores absorbe le délice. Je vais et viens avec une étrange liberté dans la Nature, devenu partie d'elle-même. [...] La sympathie avec les feuilles agitées de l'aune et du peuplier me fait presque perdre la respiration; toutefois, comme le lac, ma sérénité se ride sans se troubler" (*W* 174/130).

cessent de se lancer les uns aux autres. Une fois constaté, ce réseau nous apprend que lorsqu'on sort dans la nature il "ne s'agit que d'un retour, d'un incessant appel au concret" (*La Seine, OC 263*).

### 3) *Territoires de l'ici*

Désigner un endroit par l'emploi de l'adverbe *ici* rattache cet endroit à un acte d'énonciation, de telle sorte que la singularité de l'endroit en question semble se relier à la parole qui l'indique. Quand nos quatre auteurs font l'éloge de certains endroits, ils poussent encore plus loin cette mise en rapport de la matière verbale et du sentiment de l'espace. Car il y a une autre expérience que les actes de traverser un paysage et de réciter un poème lyrique ont en commun. Un beau panorama a ceci de particulier qu'il provoque chez son spectateur le sentiment d'être à la fois ancré dans la parcelle de terre où il a mis ses pieds et dispersé dans tous les coins de la scène, ou d'appartenir à un lieu bien circonscrit mais aussi d'être éparpillé en plusieurs sens. Un paradoxe analogue surgit quand nous lisons un poème puisque l'acte de prêter notre voix à certains énoncés du texte consiste à rapprocher l'endroit occupé par notre corps du non-lieu d'où semblent surgir les mots écrits sur la page. Les énoncés du poème proviennent de nous mais aussi d'une source imaginaire ranimée par notre voix, de telle sorte que l'"ici" du poème se trouve entre nos mains mais en même temps très loin du lieu où retentissent nos paroles et pensées.<sup>25</sup>

Un des poèmes inclus par Guillevic dans "Herbier de Bretagne" donne une illustration de ce recouplement d'espaces:

Je te nommais tout bas:  
Bruyère, bruyère —

Comme si je savais que plus tard  
J'aurai regret de toi

Et du couchant  
Qui te consacre

Impératrice au rang des pauvres. (*Etier 208*)

---

<sup>25</sup>Voir l'excellente étude de Hugh Hochman consacrée à l'ambiguïté des déictiques ("ici", "tu", "maintenant", etc.) en poésie: "Where Poetry Points: Deixis and Poetry's 'You' in Eluard and Desnos", *French Studies* 59.2 (2005): 173-88.

Le premier mot du poème, ranimé par la voix du lecteur, invite ce dernier à s'identifier à une voix s'adressant à l'arbrisseau. Le lecteur se trouve ainsi impliqué dans un espace verbal, marqué par un circuit d'adresse lyrique où une voix humaine interpelle une plante. La plante n'est pas, en réalité, devant le lecteur mais la récitation du texte situe lecteur et plante dans un "ici" constitué par leur échange verbal. Il y a cependant deux autres échanges inscrits dans le poème. D'abord un acte de nomination raconté à l'imparfait dans les premiers vers — "Je te nommais [avant ce moment-ci] / Bruyère" — et ensuite un échange hypothétique, qui aurait lieu à l'avenir — "Comme si je savais que plus tard / J'aurai regret de toi". Ces deux actes de parole répondent à un geste déjà fait par l'arbrisseau, notamment sa façon de s'exprimer en fleurissant, signifiée par deux comparaisons: la première entre l'éclat rouge violacé de ses fleurs et la splendeur du ciel au couchant, la seconde entre les fleurs et la robe pourpre d'une impératrice. Par conséquent, le poème répond par le truchement de l'écrit à un témoignage silencieux qui se fait chaque soir quand la couleur du ciel imite celle de la lande et, ce faisant, "consacre" la bruyère ou la transforme en un terrain remarquable dont la splendeur dément l'étendue informe du paysage. Ce dialogue non-verbal mais coloré qui a lieu entre ciel et terre est le fondement de l'échange verbal tracé par le texte. C'est donc le soleil couchant, et non pas le poème, qui a fait de l'arbrisseau et de ses alentours un lieu particulier, et, en récitant le texte, le lecteur confirme cette consécration, ajoutant sa propre voix au dialogue instauré par le poème entre paroles et paysage. L'"ici" ranimé par chaque récitation finit par amener les lecteurs au cœur d'un réseau de mouvements naturels.

Un second extrait, de Thoreau cette fois, soulignera l'importance de cet emboîtement de l'espace verbal dans un réseau d'existants. Commentant le goût de ses contemporains pour les voyages en Egypte, Thoreau demande: "sommés-nous si infirmes ou paresseux que nous devons sacrifier notre Amérique et le jour présent en faveur d'une histoire dont on se souvient avec difficulté?" (*A Week...* 202) "Carnac et Luxor ne sont que des noms," déclare-t-il, tandis que les bois de la Nouvelle-Angleterre sont des splendeurs vivantes qui réveillent chez le promeneur, mieux que tout monument, une appréciation des forces naturelles. Pour évoquer cet effet de la nature dans la suite de son texte, Thoreau passe au vers:

Voici mon Carnac, dont la voûte démesurée  
 Abrite l'art et la demeure de celui qui mesure.  
 Contemplez ces fleurs-ci! Soyons à la hauteur du présent,  
 Au lieu de rêver à une époque d'il y a trois mille ans.  
 Formons nos propres piliers, et abandonnons les autres en ruines,  
 Ne nous arrêtons pas pour construire un temple qui nous cacherait le ciel.

(A Week... 203)

Dès la première phrase l'auteur place ses lecteurs devant des arbres nord-américains dont la grandeur rivalise avec les récits des civilisations lointaines. En plus, le temps linéaire et les verbes au passé qui caractérisent l'histoire ancienne (et aussi la prose du reportage) sont écartés en faveur d'une autre forme de discours, signalée par le déictique "voici". Au lieu de raconter des événements qui se déroulent indépendamment du vécu de l'énonciateur, ce nouveau discours se déroule dans l'actualité d'une parole vive ("Contemplez ces fleurs-ci! Soyons à la hauteur du présent"), discutant des choses impliquées dans le circuit d'échange entre lecteur, énonciateur et lieu de l'énonciation. Le pôle discursif d'où émanent les paroles du poème coïncide (grâce à l'impératif "Contemplez ces fleurs-ci!") avec le lieu dont il est question dans les vers, et par conséquent le poème encourage son récepteur à s'imaginer dans le même endroit, devant des fleurs sauvages et des branches sinueuses encadrant un vaste ciel. Le temps présent de notre lecture coïncide avec l'appréciation de l'endroit, un acte qui, comme celui de la lecture, suspend l'écoulement du temps pour goûter la durée invariable de la scène devant nous.<sup>26</sup> L'ici du texte englobe l'ici du voyageur et, à la manière du poème "Menhirs" de Guillevic (examiné au début de ce chapitre), les apostrophes du poème rattachent chaque lecteur à une chaîne d'appels et de renvois qui le ramène enfin à l'appel muet d'un existant naturel: "Formons nos propres piliers [de ces troncs d'arbres supportant une] voûte démesurée / [Qui a]brite l'art."

Les deux poèmes de Guillevic et de Thoreau que nous avons commentés parlent de la beauté d'une lande bretonne et d'un bois de la

---

<sup>26</sup>Cf. la description donnée par Ponge de sa situation devant les pages de son manuscrit et aussi de sa position sur un pont traversant le fleuve qu'il décrit: "Me voici donc immobilisé dans cette sorte d'éternel présent qui est celui du spectateur, immobilisé devant le fleuve mobile. Je ne bouge, ni n'agis, ni non plus ne sais tout ce qui déjà est passé" (*La Seine*, OC 278).

Nouvelle-Angleterre. Mais ils parlent aussi de la façon dont ces endroits géographiques interpellent un promeneur, lui coupant le souffle quand il éprouve leur splendeur. Pour ce faire ils ont attiré l'attention sur leur propre énonciation qui met en contact, dans un moment présent et unique pour chaque lecteur, les mots écrits sur la page et la voix de celui qui les lit. Un tel contact avec le lecteur reflète dans son évidence et sa force l'absorption du promeneur dans le paysage. Par conséquent, bien que le territoire de l'ici repose sur une série de paroles échangées et soit jalonné par un circuit d'adresses établi par le poète (plutôt que par le lieu en question), le lecteur a l'impression, en lisant de tels poèmes, de tomber au milieu d'un paysage tissé de rapports réciproques entre les existants.

Cette impression de faire partie d'un endroit se trouve renforcée dans quelques poèmes par des descriptions qui étendent le réseau des existants dans plusieurs directions à la fois. La stèle "Départ" illustre cet élargissement du territoire. Après avoir écarté l'opposition de l'ici et du là-bas, Segalen cite la géographie enseignée aux habitants de la Chine antique pour renforcer son éloge d'un espace uni:

Ici, l'Empire au centre du monde. La terre ouverte au labour des vivants. Le continent milieu des Quatre-mers. La vie enclose, propice au juste, au bonheur, à la conformité.

Où les hommes se lèvent, se courbent, se saluent à la mesure de leurs rangs. [...] et tout s'ordonne sous l'influx clarificateur du Ciel.

o

Là, l'Occident miraculeux, plein de montagnes au-dessus des nuages; avec ses palais volants, ses temples légers, ses tours que le vent promène.

Tout est prodige et tout inattendu: le confus s'agite: la Reine aux désirs changeants tient sa cour. Nul être de raison jamais ne s'y aventure.

o

Son âme, c'est vers Là que, par magie, Mou-wang l'a projetée en rêve. C'est vers là qu'il veut porter ses pas.

Avant que de quitter l'Empire pour rejoindre son âme, il en a fixé, d'Ici, le départ. (*Stèles, OC II 57*)

Comme l'explique Christian Doumet dans son édition critique de *Stèles*, ce poème ranime une légende classique de la littérature chinoise à propos de l'empereur Mou-Wang qui aurait accompli, en 989 avant l'ère chrétienne, un voyage vers l'Ouest (98). Mais au lieu de saluer ce grand aventurier, Segalen offre un commentaire ironique sur son voyage. Mou-Wang a rêvé d'une destination idéale qui serait tout le contraire de la Chine qu'il connaissait. Il a subi la séduction de l'ailleurs (personnifié par l'image d'une "Reine aux désirs changeants"), tout comme l'avaient fait les voyageurs occidentaux (Marco Polo, Loti, et bien d'autres) qui venaient dans le sens inverse chercher l'objet de leurs rêves en Orient. Tout en soulignant l'irréalité de telles destinations — où "[t]out est prodige" et semble nous proposer "[d]es palais volants, [d]es temples légers" — Segalen renvoie dos à dos l'exotisme de Mou-Wang et celui des Occidentaux plus récents. Arrivé jusqu'au lieu du départ de l'empereur, le lecteur-voyageur de *Stèles* sera donc moins enclin à suivre la route de Mou-Wang (qui ne ferait, d'ailleurs, que le ramener chez lui, en Occident). Au contraire, il appréciera ce que Mou-Wang a eu tort de rejeter et que Segalen décrit dans les premières strophes — la joie de coïncider avec le territoire autour de soi-même et de se sentir solidaire d'un ici ("La terre ouverte au labeur des vivants. [...] La vie enclose propice au juste, au bonheur"). La stèle "Départ" marque l'espace, fixe le point d'origine où un Fils du Ciel se disait chez lui au milieu de l'univers, et donc, par un détour ironique, elle rapproche discours et lieu pour recréer la force d'une parole prononcée à même le sol.<sup>27</sup>

La première partie du recueil de Segalen (nommée "Stèles face au Midi") utilise ce lieu privilégié de l'énonciation car, étant toutes placées face au sud (comme les trônes et les palais des empereurs de Chine), ces stèles prennent la forme d'édits impériaux. Elles restent toutefois détachées des personnes historiques qui les auraient pronon-

---

<sup>27</sup> L'expression de la première strophe "Le continent milieu des Quatre-mers" fait allusion aux représentations du pays faites par les cartographes chinois, selon lesquelles le territoire était encerclé de quatre océans, et aussi au nom familier de la Chine classique, l'empire du Milieu. Le placement médian du pays suggère l'importance que la culture chinoise attachait à la stabilité et aux formes visibles de l'équilibre. Les préceptes éthiques de Confucius ont souligné les effets bénéfiques de l'équilibre pour le bon fonctionnement d'une société.

cées, et parfois même des grands faits qu'elles semblent, à première vue, commémorer. La stèle liminaire, “Sans marque de règne”, est emblématique de cette situation curieuse. Accompagnée d'un cartouche chinois composé par Segalen et signifiant “Période ‘promulgation du cœur’ de la Dynastie sans dynastie” (voir l'éd. crit. de Doumet, 59), cette stèle déclare qu'elle ne commémore aucun événement du passé mais qu'elle est tournée, par contre, vers l'avenir et les lecteurs qui la déchiffreront:

Honorer les Sages reconnus; dénombrer les Justes [...]  
Cela est bien. Cela n'est pas de mon souci: tant de bouches en dissertent!  
Tant de pinceaux élégants s'appliquent à calquer formules et formes,

Que les tables mémoriales se jumellent comme les tours de veille au long de  
la voie d'Empire, de cinq mille en cinq mille pas.

o

Attentif à ce qui n'a pas été dit; [...] prosterné vers ce qui ne fut pas encore,

Je consacre ma joie et ma vie et ma piété à dénoncer des règnes sans années  
[...]

Tout ce que le Souverain-Ciel englobe et que l'homme ne réalise pas.

o

Que ceci donc ne soit point marqué d'un règne; [...]

Mais de cette ère unique, sans date et sans fin, aux caractères indicibles, que  
tout homme instaure en lui-même et salue,

A l'aube où il devient Sage et Régent du trône de son cœur. (*OC II 40*)

Adressées aux lecteurs-promeneurs, ces paroles les encouragent à réaliser leur potentiel en se séparant des désirs imaginaires du cœur (qui seront illustrés par la légende de Mou-Wang) et en les engageant plutôt à écouter “Tout ce que le Souverain-Ciel englobe” — c'est-à-dire la richesse du réel qui les entoure à tout instant. Libérées ainsi d'un ancrage historique, les paroles résonnent dans cette première stèle au temps présent de leur récitation et leur force semble émaner directement de la pierre qui les garde, objet rectangulaire dressé au milieu du paysage et dont les trous circulaires (indiqués par les deux cercles du texte) révèlent les couleurs du ciel. C'est le poids d'un lieu, plutôt que la voix de quiconque — poète symboliste ou empereur défunt — qui se laisse entendre dans le poème.

Guillevic souligne d'une façon semblable la subordination d'une

personne à ses alentours dans l'avant-dernier poème de "Herbier de Bretagne". Le rôle du promeneur dans ce texte consiste précisément à témoigner de la cohésion des éléments qui caractérisent le réseau où il se trouve pris:

Entre la saxifrage et la bruyère,  
 Entre la mousse et la pervenche  
 [...]  
 Comme entre l'azur et le nuage,  
 Entre le ciel et la barque,  
 Entre le chêne et le toit d'ardoise,

J'existais. J'étais là.  
 Je servais de lieu. (*Etier* 209)

Pour que ces existants composent un *lieu* il faut que leurs appels muets soient transposés dans les paroles d'une personne — d'un passant qui passe à côté d'eux, ou bien d'un lecteur. Comme le promeneur qui s'arrête un moment pour déchiffrer l'inscription d'une stèle, ce promeneur-lecteur se situe par rapport à ce qu'il voit (ou à ce qu'il lit), constatant qu'il est au milieu d'un site, ou bien interpellé par un texte. Quand il prononce les mots "ici" ou "là," pour témoigner de sa situation, il s'inscrit à son tour dans ce réseau de telle sorte que sa voix devient le porte-parole d'une longue chaîne de mouvements naturels provenant du monde.

#### 4) *Des manuels tout terrain*

Chaque personne a besoin d'une boussole pour orienter son propre cheminement. Celui-ci ne consiste pas simplement en une série de buts provisoires à atteindre pour satisfaire le besoin quotidien de se nourrir et de se loger. Il s'agit d'une orientation plus générale qui donne à nos actions une impulsion unique tout en nous distinguant de nos semblables. Or, si l'on cherche une direction à suivre, les indices ne manquent pas. Les diverses cultures et communautés fournissent à leurs membres des modèles de comportement ou des règles pour ordonner l'interaction sociale. Mais une boussole n'est pas une série de règles, pas plus qu'une liste de conseils à suivre; c'est un outil qui nous aide à nous situer par rapport aux autres existants et à l'espace environnant. La poésie du lieu donne à ses lecteurs une telle boussole

mais, chose curieuse, ils la découvrent seulement après une période de confusion, ou de désorientation totale. “Il faut à tout homme réapprendre ses points cardinaux aussi souvent qu’il sort soit du sommeil soit d’une préoccupation quelconque,” constate Thoreau (*W* 217/171). La perte des coordonnées est justement ce qui permet à l’individu une réorientation plus profonde puisque nous lisons ensuite que ce n’est “que lorsque nous sommes perdus — en d’autres termes ce n’est que lorsque nous avons perdu le monde — que nous commençons à nous retrouver, et nous rendons compte du point où nous sommes, ainsi que de l’étendue infinie de nos rapports” (*ibid.*). En relittéralisant ainsi la célèbre métaphore de Dante au début de *L’Enfer*, Thoreau insiste sur le fait que se perdre dans une forêt n’est pas l’annonce d’un malheur imminent mais un prélude nécessaire au moment de salut où la nature nous sauvera de nous-mêmes.<sup>28</sup>

En dérangeant nos habitudes de penser, et en nous invitant à imaginer des paysages insolites ou éloignés de nos parcours habituels (les plaines chinoises, les forêts sauvages de la Nouvelle Angleterre, ou bien la lande bretonne et un pré de la Haute-Loire), les textes de nos quatre auteurs ne cessent pas de *nous dérouter*. Comme un promeneur qui se trouve soudain au cœur d’une contrée inconnue, le lecteur ne retrouve pas dans ce qu’il lit des coordonnées familières, mais plutôt des appels provenant d’existants très simples — un arbre, un lac, une étendue de verdure — et l’invitant à s’insérer dans le réseau de rapports qu’ils tissent les uns avec les autres. Même si la lecture de telles œuvres ne vous procure pas une règle à suivre, ni une carte représentant la situation des collines ou d’autres sites repérables, elle vous fournit toutefois la chance de vous situer par rapport à ce qui compte vraiment — le pouls de la vie qui bat en tout existant et qui se fait entendre d’une manière insistante dans les circuits de l’adresse constitués par les poèmes du lieu. Vers la fin de son voyage en canoé sur les rivières Concord et Merrimack, le pagayeur avoue que les coordonnées qui lui importent le plus ne se trouvent pas sur une carte, mais dans son entretien avec les courants qui le transportent. “Les frontières [vers lesquelles il s’est dirigé] ne se trouvent ni à l’est ni à l’ouest”, déclare-

---

<sup>28</sup>Cf. la question oratoire de Guillevic adressée à un habitant de ville qui regrette de ne plus être à la campagne: “Qu’est-ce que tu es, / Sinon nature? // Plein comme elle / De courants dans tous les sens” (*Maintenant* 69).

t-il, “mais à tout point où un homme confronte *un fait* de l’existence” (*A Week...* 246). C’est en faisant face à des mouvements naturels que le lecteur de ces textes trouve, lui aussi, un nouvel équilibre au milieu d’un réel qui ne cesse de changer, ou de plonger tout un chacun au milieu de circonstances imprévisibles. “La variété des choses est en réalité ce qui me construit,” avoue Ponge vers le début de son essai “My Creative Method” (*OC* 517), une déclaration qu’il explique en ces termes: “leur variété [...] me permettrait d’exister dans le silence même. Comme le lieu autour duquel elles existent”. Les menhirs qui prennent la parole au début du recueil guillevicien *Motifs* indiquent aussi au promeneur un lieu d’équilibre où certains existants se croisent: “Ce n’est pas vers la justice [c’est-à-dire une idée ou une vérité abstraite] / Que nous sommes / Une armée en marche,” disent-ils. “C’est vers l’équilibre difficile / Dans un demi-cercle / Avec une pierre plate // Où le sang peut couler” (11). Face au cercle sacrificiel formé par les menhirs et un dolmen, le lecteur découvre non seulement une scène de mort mais aussi, et surtout, un lieu où le sang peut continuer à couler dans les veines et dans les corps, et où la vie ne cesse de vibrer. “Arrêtons-nous un instant”, déclare Thoreau, “et là en bas faisons jouer nos pieds et frayons-nous un chemin à travers la fange et le gâchis de l’opinion, du préjugé, de la tradition, de l’illusion [...] cette alluvion qui couvre le globe [...] jusqu’à ce que nous atteignons un fond solide, des rocs en place, que nous puissions appeler *réalité*, et disions: Voici ce qui est [...]. Vie ou mort, ce que nous demandons, c’est la réalité” (*W* 142/96-7). Le “Voyage au pays du réel” entrepris par Segalen dans *Equipée* n’a d’autre but, nous l’avons déjà remarqué, que de nous communiquer le choc éprouvé par tout promeneur qui doit adapter son corps et son imagination à l’expérience de cette réalité, tout en traversant un terrain inconnu.

Les déplacements effectués dans ces ouvrages, obligeant leur lecteur à imiter les efforts du voyageur, l’amènent aussi à reconnaître qu’il possède déjà les ressources nécessaires pour apprécier de nouveaux terrains car il n’est pas condamné à hanter une seule et même région de la planète. Au contraire, il sait déjà s’adapter aux changements de température et de paysage. “L’homme est un animal qui mieux qu’un autre peut s’adapter à tous climats et toutes circonstances,” déclare Thoreau. (*W* 106/63) Dans l’essai “La Promenade” l’auteur va même jusqu’à proposer une étymologie fictive du verbe

anglais *saunter* (se balader) pour insister sur cette capacité fondamentale d'adaptation. "Je n'ai rencontré qu'une ou deux personnes au cours de ma vie qui ont compris l'art de la promenade", remarque Thoreau, "ou qui avait le goût génial, pour ainsi dire, de se balader [*sauntering*], terme [que] certains dérivent de l'expression *sans terre*, sans terrain ni maison, ce qui veut dire, dans le bon sens, n'avoir aucun domicile particulier mais être partout chez soi."<sup>29</sup> C'est seulement en sortant de son domicile, et en prenant des chemins peu suivis que l'on retrouve son appartenance au monde. Au dire de Segalen dans la stèle "Conseils au bon voyageur" (*OC II* 96) si un promeneur a le choix entre prendre une route menant à une ville ou bien une autre qui la contourne, il faut prendre les deux, à tour de rôle, car l'accumulation d'expériences contraires enrichit non seulement notre appréciation des territoires divers, elle rapproche aussi notre corps spacieux du foisonnement des forces naturelles qui sous-tendent tout existant:

Ainsi, sans arrêt ni faux pas, sans licol et sans étable, sans mérites ni peines,  
tu parviendras, non point, ami, au marais des joies immortelles,  
Mais aux remous pleins d'ivresses du grand fleuve Diversité. (*ibid.*)

En célébrant cette capacité passe-partout de l'être humain, Thoreau, Segalen, Guillevic et Ponge révèlent aussi un potentiel tout terrain qui est inscrit dans le fonctionnement même de leurs ouvrages. Suggéré par la diversité des paysages évoqués, ce potentiel est lié à la structure particulière de ces textes qui les rapproche des vade-mecum, ou des manuels de bonheur que l'on garde avec soi. Le cas de *Stèles* l'illustre clairement. Divisé en six parties et comportant 64 poèmes au total, le recueil suit de près l'organisation de l'un des classiques chinois, le *Yi-King* (ou *Livre des changements*). Comme l'a démontré Jean Roudaud, les 64 hexagrammes de ce dernier sont constitués de six traits particuliers, et la plupart des traductions occidentales de ce classique consacrent des chapitres séparés à chaque hexagramme et au commentaire qui l'accompagne — l'hexagramme placé en haut du chapitre et le commentaire en dessous, une disposition reprise par Segalen qui a placé le cartouche de chaque stèle au-dessus des vers

---

<sup>29</sup>"Walking" dans *Civil Disobedience and Other Essays* (New York: Dover, 1993) 49.

français qui la commentent.<sup>30</sup> Utilisé par des lecteurs chinois pendant trois mille ans, le *Yi-King* est un manuel de divination dont les commentaires expliquent chacun des 64 hexagrammes, qui eux-mêmes imitent la disposition accidentelle des pièces de monnaie ou des tiges de roseaux qu'un divinateur jette par terre. Chaque hexagramme attribue deux caractères de l'alphabet chinois à la figure tracée par les pièces, et ces caractères servent de base aux remarques qui constituent le commentaire accompagnant l'hexagramme en question. Par exemple, l'hexagramme 43 est accompagné des caractères *tui* et *ch'ien* dont le premier peut se traduire par "le joyeux" et par l'image d'un lac, et le second par "le créatif" et l'image des cieux.<sup>31</sup> Le commentaire qui accompagne l'hexagramme, intitulé "La Résolution ou Une brèche", tire un conseil particulier de ces caractères qui suggère au lecteur quelle décision il faut prendre, ou quelle action accomplir, dans le contexte particulier qui a rendu ce lecteur perplexe et qui l'a poussé à se servir de la divination pour résoudre son dilemme. Le *Yi-King* offre donc au lecteur une série de réponses plutôt générales (par exemple "Le lac s'est élevé jusqu'à la hauteur des cieux" ou "Il faut communiquer l'affaire à la cour royale") quand il se demande "Devrais-je poursuivre ce projet particulier?"

Quant à *Stèles*, on y trouve seulement quelques poèmes qui préconisent une conduite particulière ("Conseils au bon voyageur" en est un) mais la plupart des poèmes résument un événement quelconque de l'histoire chinoise ou commentent un objet, une situation ou un site particuliers. Autrement dit, le recueil de Segalen n'est pas un catalogue de 64 formules suggérant des modèles d'action, et de ce point de vue il se distingue du volume classique qu'il imite. Néanmoins, chacune de ses six parties traite d'un type de comportement distinct et examine sa logique interne, au bénéfice d'un lecteur curieux. 1. Les "Stèles face au midi" font l'éloge d'une parole performative et la rapprochent de celle de l'Empereur (dont le trône et le palais sont tournés

---

<sup>30</sup>J. Roudaud, "L'Absence de Victor Segalen (I)", *Critique* 190, mars 1963: 214-16. Voir aussi Yvonne Y. Hsieh, *Victor Segalen's Literary Encounter with China: Chinese Moulds, Western Thoughts* (Toronto: U of Toronto P, 1988).

<sup>31</sup>Voir *The I Ching or Book of Changes*, trad. par Richard Wilhelm et Cary F. Baynes (Princeton: Princeton U P, Bollingen Series, 1961) 166. Je remercie Peter Schofer de m'avoir expliqué l'emploi du livre et de m'avoir emprunté son exemplaire.

vers le sud). Ces textes donnent, par conséquent, au lecteur soucieux de parler avec autorité un modèle très efficace qu'il peut imiter. 2. Les "Stèles face au nord", discutent des problèmes de l'amitié (p.ex. le poème "L'Empreinte" pose la question: comment maintenir une amitié parfaite si les deux amis changent?) et elles soulignent l'importance de ce lien humain. 3. Les "Stèles orientées" décrivent des liaisons d'amour et les façons dont certains ont pris la décision de se marier. Les différences entre les situations évoquées suggèrent des réponses variées à une question qui préoccuperait plusieurs lecteurs: Comment aimer? 4. Les "Stèles occidentées", qui parlent des campagnes militaires, offrent des réponses à la question "Quels principes gouvernent la conduite d'un bon guerrier?" 5. Les "Stèles du bord du chemin" interpellent directement le lecteur-voyageur, lui donnant certaines maximes qui l'aideront à mieux choisir le cours de son voyage ou de sa vie. 6. Les "Stèles du milieu", la partie ultime, abordent la question "Comment être soi-même?"

Si l'on considère que l'édition originale de *Stèles* ne comportait pas de pages numérotées mais était faite d'un long morceau de papier plié en accordéon, le format spécial du texte l'apparente à une notice de mode d'emploi et souligne sa fonction de manuel de sagesse. Au lieu d'être un volume que l'on devrait lire d'un bout à l'autre, il est un recueil de commentaires portant sur des facettes variées de la vie humaine et ce sont les préoccupations personnelles du lecteur qui le pousseront, s'il sait bien s'en servir, à choisir de lire telle partie de l'oeuvre et tel poème. La question qui sous-tend nombre de commentaires proposés par Segalen est "Comment devons-nous nous accommoder au changement?" — dans les cas de l'amour, de l'amitié, du combat, du vieillissement ou simplement dans nos déplacements au sein de la nature.<sup>32</sup> Comme le *Yi-King*, le recueil de Segalen tire certaines leçons de la variabilité de toute chose, nous encourageant à nous adapter à ce changement plutôt que d'y résister. Puisqu'aucun édifice n'échappe à la destruction entraînée par le temps, la stèle "Aux dix mille années" nous conseille, par exemple, d'accepter cette impermanence et de "Fonde[r] sur le sable" ou de "Monte[r] les bois pour le

---

<sup>32</sup>V., p. ex., "En l'honneur d'un sage solitaire", "Ordre de marche", "Hommage à la raison", "Des lointains", "Vampire", "Stèle provisoire", "Tempête solide", "A l'envers", ou "Char remporté".

sacrifice” (*OC II 52*). D’où l’importance accordée par certaines stèles à la position médiane car elle incarne le sentiment particulier de la joie ici-bas dont peut se réjouir tout lecteur s’il trouve un point d’équilibre entre ses expériences opposées. Nous avons déjà constaté le rapprochement de la stèle et du vécu du lecteur dans “Sans marque de règne” et “Les trois hymnes primitifs”. L’ère “unique, sans date et sans fin” qui est célébrée dans le premier poème, et qui est aussi le temps répétable de la lecture, est une expérience de fusion avec les alentours “que tout homme instaure en lui-même et salue / A l’aube où il devient Sage” (*OC II 40*). C’est un moment de bonheur simple où l’individu retrouve sa place au milieu des existants et apprend à “reten-ti[r] à son tour” lorsqu’il écoute les cloches qui font résonner l’échange de couleurs et de mouvements qui a lieu entre les nuages et les lacs encadrant une plaine chinoise (*OC II 42*). Les stèles segaléniennes ressemblent aux monolithes de pierre qu’elles imitent non seulement grâce à leur forme et aux caractères chinois dont elles se servent mais aussi parce qu’elles se tiennent à l’écart des modes de lecture répandus à leur époque: elles refusent à la fois l’effusion lyrique qui caractérise la poésie romantique et le souci de raconter. Comme les monolithes abandonnés dans la campagne chinoise, elles se trouvent donc à côté des pistes suivies par la plupart des lecteurs modernes et pourtant quand on lit *Stèles* on découvre à sa surprise que ses commentaires servent précisément à éclairer le chemin qui s’ouvre devant soi.<sup>33</sup> Puisque ce livre propose des réflexions recueillies au long de plusieurs siècles et dans plusieurs cultures,<sup>34</sup> captées pour toujours sur des monuments de pierre qui jalonnent les quatre points cardinaux aussi bien que des sentiers détournés dont nous ignorons l’existence, il devient, pour ceux qui daignent s’en servir, un véritable manuel d’orientation.

---

<sup>33</sup>Cf. une remarque de Neil M. Gunn sur l’avantage de s’écarter des chemins battus: “Pour trouver le repère le plus utile”, écrit-il dans son essai *The Atom of Delight*, “il faut toujours abandonner le chemin le plus droit. Il se trouve à l’écart de la route, toujours à côté, mais d’une façon mystérieuse sa force extraordinaire consiste à illuminer cette même route” (Edinburgh: Polygon, 1986) 168.

<sup>34</sup>Dans *Segalen et la place du lecteur* N. Cordonier discute des transformations que Segalen fait subir aux intertextes de la poésie française du 19<sup>ème</sup> siècle, à côté des citations extraites des ouvrages classiques de la Chine. Voir aussi les études de Muriel Détrie et de François-Charles Gaudard recueillies dans *Écritures poétiques du moi...* 37-60 et 79-96.

Nous retrouvons chez les trois autres écrivains un projet éthique analogue à celui de Segalen car leurs livres se présentent à leur tour comme des écrits d'utilité publique, permettant aux usagers d'accroître leur bien-être tout en retrouvant un certain équilibre dans le monde. "Il n'aura pas, / Mon poème, / La force des explosifs," déclare Guillevic dans *Art poétique* (37) parce qu'un poème du lieu vise autre chose que de changer l'opinion des lecteurs. Il a pour but de les pousser dehors et de les confronter avec la nature. Guillevic continue ainsi:

[Mon poème] aidera chacun  
 A se sentir vivre  
 A son niveau de fleur en travail,  
  
 A se voir  
 Comme il voit la fleur. (*ibid.*)

Quant au lecteur de Ponge, s'il arrive à lâcher le désespoir et à prendre, à sa place, "le parti des choses", il finira par "trouv[er] son régime (régime d'un moteur): celui où il *vibre plus*" (*Proèmes*, OC 209). Comme les lecteurs de *Walden*, qui sont amenés à abandonner leurs soucis économiques en faveur d'une économie vitale profonde, ceux de Ponge se trouvent impliqués progressivement dans les poèmes jusqu'au point de devenir les co-réalisateurs d'ouvrages qui sont moins des fictions que des machines à produire de la joie. "L'on devrait pouvoir à tous poèmes donner ce titre", déclare le poète dans *Proèmes*: "Raisons de vivre heureux" (OC 197). Dans une lettre adressée à Jean Tortel, du 13 février 1954, il a même songé à publier un recueil intitulé *La Raison à plus haut prix* (qui deviendrait plus tard *Le Grand recueil*) et à propos duquel il remarque ceci: "Si je réussis, j'aurai construit le monument d'une sorte de nouvel art de vivre [...]"<sup>35</sup>

L'important pour ces auteurs est que l'aise retrouvée des lecteurs (grâce à la poésie du lieu) pousse ces derniers vers l'action, de sorte qu'ils cessent d'être les spectateurs d'une vie qui ne leur appartient

---

<sup>35</sup>Lettre citée par B. Veck dans son article "Ponge et la mise en œuvre", dans le no. spécial de *Méthode! Revue de littératures* 2, éd. par Didier Alexandre, Madeleine Frédéric et Jean-Marie Gleize (2002): 186. Sur la valeur éthique des textes pongiens, voir mon étude "La Poéthique de Ponge", *The French Review* 67.2 (décembre 1993): 243-53.

plus, ou de simples consommateurs de littérature. “Un vrai livre de qualité”, remarque Thoreau, “m’apprend à mieux faire que de le lire. Je me sens obligé de le déposer et de commencer à vivre selon ses préceptes. [...] Ce que j’ai commencé par lire je finis par mettre en acte” (JI 216, 19 février 1841). “Enchanter d’autres que toi / Peut les aider // A s’y mettre / Pour changer le monde,” se dit Guillevic vers le début de son *Art poétique* (33). Dans un de ses entretiens, Francis Ponge explique d’une façon semblable ses tentatives d’accrocher de jeunes lecteurs:

j’essaie d’écrire quelque chose pour convaincre nos jeunes gens — si amis des transistors et qui les emportent sous le bras [...] — pour les persuader qu’un livre, espèce de parallélépipède, à peu près de la taille des transistors, est aussi un transistor, beaucoup plus sensible, et qui peut les porter, non seulement à la délectation, mais à l’action, du fait du caractère particulier du verbe: actif, *mécanisant* (lorsqu’il est agencé d’une certaine façon).<sup>36</sup>

Un des obstacles qui empêchent une personne résignée au malheur de se lancer dans l’action est la peur des conséquences imprévisibles. C’est là justement que les manuels d’art de vivre écrits par les poètes du lieu apportent un certain réconfort puisque les voyages au cœur du réel (discutés dans la deuxième partie de ce chapitre) nous amènent à trouver dans les mutations naturelles le piment de l’aventure aussi bien qu’un signe de vitalité. Des différences de climat ou de terrain forment la base non seulement des paysages de *Stèles* ou des commentaires du *Yi-King* mais aussi du *Parti pris des choses* et de *Walden*, deux ouvrages agencés selon le changement des saisons et les leçons que celles-ci nous apportent. Le premier s’ouvre sur une pluie purgative et médite ensuite sur l’automne et son “beau nettoyage” de la pensée, tandis que le second va de l’été (les premières semaines passées dans les bois par l’auteur) jusqu’au rejaillissement de la vie au printemps.<sup>37</sup>

<sup>36</sup>*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers* (Paris: Gallimard/Seuil, 1970) 51.

<sup>37</sup>La durée du séjour que Thoreau a fait dans sa cabane, qui est raccourcie par son texte (de deux ans à un an), souligne la valeur métaphorique du cycle des saisons vécu par l’auteur. Tout en s’adaptant aux changements climatiques, Thoreau apprend à mieux accorder sa propre vie aux rythmes annuels de la nature. D’une manière semblable Segalen a transformé la durée de son expédition archéologique avec Gilbert de Voisins en un voyage de “onze ou douze mois” (*Equipée, OC II 316*) pour insister sur la forme cyclique du voyage.

Accepter ces changements et en tirer profit nous apprend à mieux tolérer des événements imprévus puisque, “[é]tant donné la fréquence de l’accident, nous devons voir le peu de compte qu’il faut en tenir” (W 366/317). D’ailleurs, une étude détaillée de la façon dont les existants naturels épousent les variations du climat suggère que “nos vies particulières semblent avoir la chance de posséder la puissance et la permanence des jetées de roc, fondées sur la marée des circonstances” (A *Week...* 236).

Parce qu’ils louent l’adaptabilité de l’être humain devant un réel toujours changeant, les poèmes du lieu critiquent sévèrement certaines religions qui essaient d’abriter leurs croyants en leur proposant l’illusion d’un domaine éternel et supra-sensible. Les stèles 3, 4, 5, 7 et 8 de Segalen congédient à tour de rôle les illusions de permanence prêchées par le bouddhisme, le christianisme, les Nestoriens, les Manichéens et les lamas tibétains.<sup>38</sup> D’ailleurs la première partie du recueil (où ces poèmes figurent) insiste à trois reprises sur la mutabilité de chaque existence (“Aux dix mille années”, “Ordre de marche” et “Edit funéraire”). Thoreau insiste, lui aussi, sur le renversement des valeurs que la religion impose à ses adeptes. “Parler des cieux! vous déshonorez la terre,” s’exclame-t-il à la fin de son chapitre “Les Etangs” (W 247/198), et il s’en prend ensuite aux illusions cultivées par les églises. “Le pays est rempli de superstitions”, déclare-t-il, “jusqu’au point où, en entrant dans un village, l’église s’impose comme son bâtiment le plus laid [...] parce qu’il est l’endroit où la nature humaine tombe à son niveau le plus bas” (A *Week...* 61). En avouant son respect pour Lucrèce, Ponge compare le travail du poète à une démolition d’illusions. “[L]a crainte des dieux qu[e Lucrèce] nous avait ôtée est revenue plusieurs fois à la charge,” remarque-t-il dans *La Seine* (OC 257), tandis que d’autres poèmes (par exemple “La Figue (sèche)”) remplacent la croyance religieuse par des odes à la joie sensorielle. Le texte ultime du recueil guillevicien *Autres*, intitulé “Dit du pérégrin”, abolit à son tour la hiérarchie du spirituel et du matériel que le christianisme a imposé à l’existence, car le pérégrin en question préfère les longues promenades dans la nature à la prière au sein d’une cathédrale. “Une musaraigne / Lui a demandé / Le sacre,” écrit

---

<sup>38</sup>Voir la remarque de J. Roudaud affirmant que *Stèles* est “un ouvrage qui signifie un congé à toutes les religions établies” — “L’Absence de Victor Segalen (I)” 215.

Guillevic. “Il le lui a donné / Au pied des ajoncs.” Et le poème poursuit: “Il ne s’assoit pas tellement / Dans l’ombre des cathédrales. / Il préfère les recoins / Où ne passent / Que les chiens et les mouches, // Où il a parfois pour lui / La gloire du pissenlit” (*Etier* 358-61).

Il reste, toutefois, un dernier paradoxe qui semble jeter l’ombre d’un doute sur la poésie du lieu. Si le but d’une telle poésie est de nous pousser dehors et de nous obliger à reconnaître notre propre potentiel, ne devrait-elle pas remettre en question sa propre existence, ou du moins, se taire après nous avoir éloignés de ses pages écrites? Le problème affronté par nos quatre écrivains est néanmoins plus tenace. Il ne suffit pas simplement de se promener en plein air pour être guéri des inquiétudes et des peurs que la vie en société nous impose. Si c’était le cas, nous n’aurions besoin de lire ni Thoreau ni les autres car une simple randonnée à travers un champ ferait l’affaire. Il faut cependant reconnaître que les maladies contre lesquelles ces écrivains luttent sont essentiellement des nœuds produits par une pensée embrouillée (par exemple la croyance romantique en la prééminence de l’ailleurs sur l’ici, notre tendance à privilégier la vue aux dépens des autres sens, ou celle qui consiste à idolâtrer la signification) et, par conséquent, on ne saurait les guérir en choisissant de les ignorer ou en optant simplement pour un changement d’air. Il faut les *dénouer* lentement, c’est-à-dire utiliser poétiquement le langage pour défaire les erreurs produites par ce même langage. Les poèmes qui nous aident dans cette tâche sont ce que Ponge a appelé des “Exercices de rééducation verbale” (*OC* 211).<sup>39</sup>

En utilisant ainsi les mots pour démolir les illusions produites par d’autres mots on arrivera — malgré un certain effort (qui durera le temps de lire un manuel comme *Etier*, *Walden* ou *Stèles*) — à penser plus simplement, ou même à ne plus penser du tout mais à respirer et à prendre conscience de cette respiration. Dénouer les entraves conceptuels a souvent l’avantage d’aiguiser le sentiment que nous avons de notre corps, ou de nous remettre, pour ainsi dire, dans notre

---

<sup>39</sup>Jean-Michel Adam a démontré le rôle important joué dans cette “rééducation verbale” par la rhétorique classique de l’éloge — voir “Un ‘infini tourbillon du logos’: La rhétorique épictétique de Francis Ponge”, dans *La Mise en scène des valeurs: La rhétorique de l’éloge et du blâme*, éd. par Marc Dominicy et Madeleine Frédéric (Paris: Delachaux et Niestlé, 2001) 233-67.

peau.<sup>40</sup> Un poème du lieu a cette vertu de nous remettre enfin au cœur d'une vie qui se trouve de l'autre côté des mots, puisque le "vrai poème", si je me permets de changer légèrement une phrase de Thoreau, "n'est pas celui que le public lit." C'est "un poème qui n'est pas imprimé sur du papier mais qui coïncide toutefois avec la production [et la lecture] de ce texte imprimé [...]. C'est *ce qu'est devenu [le lecteur] à force de lire le travail écrit*" (*A Week...* 275). Les livres commentés ci-dessus trouvent leur raison d'être dans les transformations qu'ils font subir à leurs lecteurs, et c'est la raison pour laquelle je les appelle des manuels éthiques. Ponge a emprunté la métaphore classique des "Ecuries d'Augias" pour souligner le grand bénéfice qu'on peut tirer de cette mise en cause par la poésie de "[l']ordre sordide [d'une société de la consommation]" qui parle "à l'intérieur de nous-mêmes" (*Proèmes, OC* 192). C'est un travail lent et difficile, certes, parce qu'aider les gens à regagner un bonheur auquel ils ont naturellement droit, en les poussant à reformuler leurs propres paroles, ne se fait pas en une heure. Le poète doit effectuer une longue pérégrination circulaire, invitant ses lecteurs à s'aventurer dans des régions reculées, voire à l'étranger, mais avec le seul but de retrouver un contact spontané avec un ici qui est tout près de chacun d'entre eux. Nous ramener ainsi à notre point de départ, ou à notre état originel, serait une entreprise aussi insensée que le projet d'apprendre aux poissons à nager (cf. "Natare piscem doces", *OC* 177) s'il n'y avait cette différence qui nous sépare de nos voisins aquatiques: contrairement à eux, nous avons perdu contact avec l'espace qui nous soutient. "Partout où ils se trouvent, à l'est comme à l'ouest, les gens n'arrivent jamais à mener une vie *naturelle*," remarque Thoreau. Ils ont, par conséquent, "besoin d'être non seulement spiritualisés mais *naturalisés*, ou rabaissés au niveau de l'humus de leur sol" (*A Week...* 304). Par l'artifice de ses paroles la poésie du lieu accomplit ce travail progressif de naturalisation.

---

<sup>40</sup>Dans son *Journal* Thoreau souligne "les grands sacrifices et pertes occasionnés par la réalisation de toute tâche", en songeant en particulier à la réforme du langage. "Je pense au long entraînement et aux privations subis par tout individu qui veut apprendre enfin à parler simplement," déclare-t-il (*J I* 308, 12 décembre 1851). Sur les rapports entre les écrits de Thoreau et la philosophie analytique anglo-saxonne qui privilégie les emplois ordinaires du langage, voir Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism* (Chicago: U. of Chicago P., 1988).

*This page intentionally left blank*

## CONCLUSION PROVISoire SUR L'ANTI-SAVOIR

“J’ai entendu parler d’une Société pour la Propagation du Savoir Utile,” déclare Thoreau dans son essai “La Promenade”.<sup>1</sup> Et il poursuit:

On dit que le savoir est le pouvoir, et ainsi de suite. Il me semble qu’il serait temps de fonder aussi une Société pour la Propagation de l’Ignorance Utile, que nous pourrions appeler le Beau Savoir, c’est-à-dire un savoir utile à un autre niveau. Car qu’est-ce d’autre, tout notre prétendu savoir, que l’illusion de savoir quelque chose, illusion qui nous prive des avantages de notre ignorance réelle? (*ibid.*)

Les poètes rassemblés dans cette étude incarnent, me semble-t-il, le projet thoreauvien de bâtir sur la reconnaissance de notre ignorance face à la nature une série de sorties qui illustrent l’utilité d’une telle ignorance pour la conduite de notre vie. La remarque insistante “Il ne s’agit pas / De savoir”, reprise par plusieurs vers du poème guillevicien “La Feuille” et s’effaçant ensuite devant l’évidence d’une fraternité partagée par l’arbuste et le promeneur (*Etier* 30-34), est un exemple de cette promotion de l’ignorance. Les “scrupules d’un dehors savoureux” qui invitent le narrateur d’*Equipée* à abandonner les certitudes enfermées dans sa “chambre aux porcelaines” (*OC II* 268, 267) pour les dangers et les plaisirs d’une grande expédition en sont un autre. Ponge, pour sa part, n’éprouve aucune tristesse du fait que les mécanismes fondamentaux qui sous-tendent l’univers échappent à sa compréhension. “Il n’est pas tragique pour moi de ne pas pouvoir expliquer (ou comprendre) le Monde,” déclare-t-il dans *Proèmes*. “Ce qui seulement est tragique, c’est de constater que l’homme se rend malheureux à ce propos” (*OC* 216-17).

---

<sup>1</sup>“Walking”, 69. Je cite ici la traduction du passage de Thoreau faite par Kenneth White dans son important essai “Marcher avec Thoreau”, *La Figure du dehors* (Paris: Grasset et Fasquelle, 1978) 80.

La poésie du lieu pousse ses lecteurs dans une autre direction. Au lieu de chercher à remplir les lacunes de la connaissance, ces derniers sont amenés à reconnaître les leçons de bonheur illustrées par les objets les plus simples. “De quoi s’agit-il pour l’homme?” demande Ponge dans le même texte. Pas de savoir quelque chose, répond-il, mais “De vivre, de continuer à vivre, et de vivre heureux” (*OC* 216). Guillevic met souvent cette leçon à l’œuvre dans le poème *Maintenant*. “Je ne sais rien / Mais je vois et j’entends,” écrit-il.

J’entends l’arbuste  
Clamer sa volonté de grandir

J’entends la grenouille  
Dire sa joie de batifoler  
Au bord d’une mare bienveillante,  
[...]  
Choses de la terre,  
Du ciel, de l’océan,

Je veux vivre avec vous,  
Je veux être vous [...] (27-28)

Bien que nos quatre auteurs aient vécu à des époques diverses, les problèmes qu’ils abordent dans leurs écrits sont toujours d’actualité. Est-ce dire que Henry David Thoreau a anticipé les travaux que certains écrivains allaient publier un demi-siècle ou plus après sa mort? Peut-être mais nous préférons croire que les questions posées par l’auteur de la Nouvelle-Angleterre ont mis à jour des problèmes qui traversent des époques et des cultures séparées dans le temps et l’espace. Exposant à vif les contradictions au cœur de toute civilisation et de tout système de pensée qui tentent d’expliquer la nature au lieu d’y trouver un art de vie, ces questions portent les traces de certains nœuds conceptuels qu’il faut défaire (suivant le modèle proposé par Wittgenstein qui nous a appris à dénouer certains problèmes récurrents dans le domaine de l’épistémologie). Bref, bien des illusions se répètent obstinément d’une époque à l’autre: illusions sur la supériorité de la raison et la place qu’occupe l’être humain dans l’univers, ou sur l’importance des individus et de leurs croyances par rapport aux terri-

toires qu'ils se plaisent à appeler leurs. C'est seulement en démontant les images alternativement appauvries ou trop grandioses de la nature qui découlent de ces illusions que les poètes du lieu parviennent à libérer le lecteur de sa propre prison et à le rapprocher du monde. "La 'beauté de la nature' est dans son *imagination*," déclare Ponge et il identifie ce dernier terme à "cette façon de pouvoir sortir l'homme de lui-même, du manège étroit [de sa pensée]" (OC 217).

Je ne propose ici qu'une première approche des textes consacrés à l'anti-savoir écologique et poétique pour la simple raison qu'il est impossible de conclure définitivement sur le projet poétique de remplacer la compréhension du monde par une "désappréhension", ou de substituer au discours des vérités empiriques une nouvelle forme de littérature qui loue les vertus des endroits qui touchent leurs visiteurs. Voyager dans ces endroits, ou lire les textes qu'on y a consacrés, suscite tout simplement une irruption de joie, éprouvée physiquement quand nous prêtons notre attention aux sons et aux rythmes des textes qui s'adressent à des mouvements naturels et quand nous nous insérons dans leurs circuits d'adresse. Nous éprouvons le même sentiment de joie quand nous constatons le profil d'un arbre singulièrement équilibré, qui longe un chemin que nous avons choisi par hasard, ou quand nous respirons l'odeur de l'herbe et des feuilles mouillées après une averse. Où que le lecteur se trouve et quelle que soit la raison qui l'a poussé à ouvrir un de ces volumes, la page qu'il tient entre ses mains lui lancera un appel. Une fois ranimé par sa voix, l'appel en question le plongera dans l'air — l'air qui circule non seulement autour des paroles qu'il prononce mais aussi autour des existants et qui soutient leur réseau d'interpellations silencieuses. "Il reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose [qui l'entoure]", affirme Ponge dans "Les Façons du regard", "et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes, — en dehors de leur valeur habituelle de signification [...]" (*Proèmes*, OC 173). Soutenir et amplifier ces appels du réel est une entreprise que plusieurs poètes contemporains sont en train de réaliser et elle n'a pas encore touché à son terme. Loin de là. Tant qu'il y aura des écrivains qui s'émerveillent non pas devant ce que la nature

*signifie* mais devant sa façon de nous désarmer toujours, il y aura des poèmes du lieu.<sup>2</sup>

<sup>2</sup>Voir par exemple *A travers un verger* de Philippe Jaccottet (Paris: Gallimard, 1984), *Pollens* (1990) d'Adonis dans *Mémoire du vent: poèmes 1957-1990* (Paris: Gallimard/Poesie, 1991), *Et je suis dehors déjà je suis dans l'air* d'Emmanuel Laugier (Draguignan: Editions Unes, 2000), *Trois plans inhumains* d'Esther Tellermand (Paris: Flammarion, 1989), *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos* de John Berger (London: Granta Books, 1984), *La Face nord de Juliau, un, deux, trois et quatre* de Nicolas Pesquès (Marseille: André Dimanche, 1988, 1997, 2000), ou *Sol inapparent* de Gilles Cyr (Montréal: Hexagone, 1978). Pour une discussion de quelques autres poètes des années 40 à 60 qui ont rattaché leur écriture à l'évocation d'un site, voir l'article de Christine Dupouy intitulé "La Poésie du lieu" dans *Poesie de langue française, 1945-60*, éd. par M.-Cl. Bancquart (Paris: PUF, 1995) 133-50.

## Bibliographie sommaire

### 1. Textes commentés

- Guillevic, Eugène. *Art poétique*. Paris: Gallimard, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Du domaine suivi de Euclidiennes* (1977, 1967). Paris: Gallimard / Poésie, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Etier suivi de Autres* (1979, 1980). Paris: Gallimard / Poésie, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Maintenant: poème*. Paris: Gallimard, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Motifs: poèmes 1981-1984*. Paris: Gallimard, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Pétrée, avec des photographies de Marc Tulane*. Paris: Créaphis et la Tuilerie Tropicale, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Sphère suivi de Carnac* (1963, 1961). Paris: Gallimard / Poésie, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Terraqué suivi de Exécutoire* (1945, 1947). Paris: Gallimard / Poésie, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Vivre en poésie, entretiens avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*. Paris: Stock, 1980.
- Ponge, Francis. *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris: Gallimard / Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_. *La Fabrique du pré*. Genève: Albert Skira, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Méthodes* (1961). Dans *Œuvres complètes*, tome 1, éd. par Bernard Beugnot et al. Paris: Gallimard / Pléiade, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Nioque de l'Avant-Printemps* (1968). Paris: Gallimard, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Le Parti pris des choses* (1942). Dans *Œuvres complètes*, tome 1.
- \_\_\_\_\_. *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*. Illustré par François Rouan. Paris: Hermann, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Proèmes* (1948). Dans *Œuvres complètes*, tome 1.

- \_\_\_\_\_. *La Rage de l'expression* (1952). Dans *Œuvres complètes*, tome 1.
- \_\_\_\_\_. *La Seine* (1950). Dans *Œuvres complètes*, tome 1.
- Segalen, Victor. *Equipée* (1929). Dans *Œuvres complètes*, tome 2, éd. par Henry Bouillier. Paris: Robert Laffont / Bouquins, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Essai sur le mystérieux*. Dans *Œuvres complètes*, tome 1, éd. par Henry Bouillier. Paris: Robert Laffont / Bouquins, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Essai sur l'exotisme* (1978). Dans *Œuvres complètes*, tome 1.
- \_\_\_\_\_. *Peintures* (1916). Dans *Œuvres complètes*, tome 2.
- \_\_\_\_\_. *Stèles* (1912). Dans *Œuvres complètes*, tome 2.
- \_\_\_\_\_. *Stèles*. Edition présentée et commentée par Christian Doumet. Paris: Librairie Générale Française / Le Livre de poche, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Thibet* (1963). Dans *Œuvres complètes*, tome 2.
- \_\_\_\_\_. *Voyage au pays du réel*. Paris: Le nouveau commerce, 1980.
- Thoreau, Henry David. *The Journal of Henry David Thoreau*, in 14 vols. bound as 2 (1837-1855, 1855-1861). Edité par Bradford Torrey et Francis H. Allen. New York: Dover, 1962.
- \_\_\_\_\_. *The Maine Woods* (1864), éd. par Joseph J. Moldenhauer. Princeton: Princeton U P, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Walden* (1854). Dans *Walden and Civil Disobedience*. New York: Penguin, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Walden ou la vie dans les bois*. Trad. par L. Fabulet. Paris: Gallimard / L'Imaginaire, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Walking* (1862). Dans *Civil Disobedience and Other Essays*. New York: Dover, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849). New York: Penguin, 1998.

## 2. D'autres textes cités

- Adam, Jean-Michel. "Un 'infini tourbillon du logos': la rhétorique épictétique de Francis Ponge". Dans *La Mise en scène des valeurs: La rhétorique de l'éloge et du blâme*. Ed. par Marc Dominicy et Madeleine Frédéric. Paris: Delachaux et Niestlé, 2001, 232-267.

- Adonis. *Mémoire du vent: Poèmes 1957-1990*. Trad. par André Velter et al. Paris: Gallimard / Poésie, 1991.
- Alexandre, Didier et Pierre Brunel, éd. *Écritures poétiques du moi dans "Stèles" et "Équipée" de Victor Segalen*. Paris: Klincksieck, 2000.
- Bonnefoy, Yves. *L'Arrière-pays*. Genève: Albert Skira, 1972.
- \_\_\_\_\_. "Les Tombeaux de Ravenne" (1953). Dans *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. Paris: Gallimard / Poésie, 1970.
- Brophy, Michael. *Eugène Guillevic*. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Voies vers l'autre: Dupin, Bonnefoy, Noël, Guillevic*. Amsterdam: Rodopi / Chiasma, 1997.
- Cameron, Sharon. *Writing Nature: Henry Thoreau's "Journal"*. New York: Oxford U P, 1985.
- Cavell, Stanley. *The Senses of Walden*. 1972; nouv. éd. Chicago: U Chicago P, 1992.
- Collot, Michel. *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris: PUF, 1989.
- Cordonier, Noël. *Segalen et la place du lecteur: étude de "Stèles" et d'"Équipée"*. Paris: Champion, coll. Unichamp, 1999.
- Cyr, Gilles. *Sol inapparent*. Montréal: Hexagone, 1978.
- Doumet, Christian. *"Stèles" de Segalen: Le rituel du Livre*. Paris: Hachette, 1999.
- Du Bouchet, André. *Laisses*. Paris: Hachette, 1979.
- Dupouy Christine. "La poésie du lieu". Dans *Poésie de langue française, 1945-60*. Ed. par M.-Cl. Bancquart. Paris: PUF, 1995, 133-150.
- Forsdick, Charles et Susan Marson, éd. *Reading Diversity: Lectures du divers*. Glasgow: U of Glasgow French and German Publications, 2000.
- Forsdick, Charles. *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity*. Oxford: Oxford U P, 2000.
- Gaubert, Serge. Ed. *Lire Guillevic*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1983.

- Gleize, Jean-Marie. *Poesie et figuration*. Paris: Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. et Bernard Veck. *Francis Ponge: "Actes ou Textes"*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1984.
- Golemba, Henry. *Thoreau's Wild Rhetoric*. New York: New York U P, 1990.
- Gontard, Marc. *La Chine de Victor Segalen: "Stèles", "Equipée"*. Paris: PUF, 2000.
- Higgins, Ian. *Francis Ponge*. London: The Athlone Press, 1979.
- Hochman, Hugh. *Writing Our Place in the World: A Study of the Poetry of Yves Bonnefoy and Eugène Guillevic*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université du Wisconsin. Ann Arbor: UMI Microform 9921810, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Where Poetry Points: Deixis and Poetry's 'You' in Eluard and Desnos". *French Studies* 59.2, 2005, 173-188.
- Holman, Jeanine. *Critique et poésie. La question du lieu dans l'œuvre de P.-J. Jouve et d'Y. Bonnefoy*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Paris IV, 1981.
- Hsieh, Yvonne Y. *Victor Segalen's Literary Encounter with China: Chinese Moulds, Western Thoughts*. Toronto: U of Toronto P, 1988.
- The I Ching or Book of Changes*. Trad. par Richard Wilhelm et Cary F. Baynes. Princeton: Princeton U P, Bollingen Series, 1961.
- Jaccottet, Philippe. *Cahier de verdure suivi de Après beaucoup d'années (1990, 1994)*. Paris: Gallimard / Poésie, 2003.
- Laugier, Emmanuel. *Et je suis dehors déjà je suis dans l'air*. Draguignan: Editions Unes, 2000.
- Lévinas, Emmanuel. *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier: Fata Morgana, 1972.
- Lévy, Sydney. *Francis Ponge: De la connaissance en poésie*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1999.
- Llewelyn, John. *The Middle Voice of Ecological Conscience: A Chiasmic Reading of Responsibility in the Neighborhood of Lévinas, Heidegger and Others*. London: MacMillan, 1991.

- Lyotard, Jean-François. "Scapeland". Dans *La Revue des sciences humaines* 209, "Ecrire le paysage", éd. par Jean-Marc Besse. Janvier-mars 1988, 40-48.
- Met, Philippe. *Formules de la poésie: Etudes sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*. Paris: PUF, 1999.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Métailié, 1992.
- Nepveu, Pierre. "Figures du paysage dans la poésie québécoise actuelle". Dans *Contemporary French Poetics*. Ed. par Michael Bishop et Christopher Elson. Amsterdam: Rodopi, 2002, 19-29.
- Noël, Bernard. *Journal du regard*. Paris: P.O.L., 1988.
- Pesquès, Nicolas. *La Face nord de Juliau, un, deux, trois et quatre*. Marseille: André Dimanche, 1988, 1997, 2000.
- Rabaté, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996.
- Réda, Jacques. *Beauté suburbaine*. Périgueux: P. Fanlac, 1985.
- Richard, Jean-Pierre. *Pages, Paysages: Microlectures II*. Paris: Seuil, 1984.
- Roelens, Nathalie. "L'Expérience du paysage". Dans *La Revue des sciences humaines* 209, "Ecrire le paysage", éd. par Jean-Marc Besse. Janvier-mars 1988, 178-195.
- Rosset, Clément. *Le Réel: traité de l'idiotie*. Paris: Editions de Minuit, 1977.
- Roudaud, Jean. "L'Absence de Victor Segalen (I et II)". Dans *Critique* 191-192, mars-avril 1963: 202-224, 314-324.
- Roudiez, Léon. "Ponge ou l'insistance". *Cahier de l'Herne: Francis Ponge*. Paris: l'Herne, 1986.
- Schneider, Richard J. Ed. *Thoreau's Sense of Place: Essays in American Environmental Writing*. Iowa City: U of Iowa P, 2000.
- Stierle, Karlheinz. "Lieu et figure de la poésie". Dans *Poésie et vérité: festschrift pour Gilbert Gadoffre*. Paris: PUF, 1989, 147-155.
- Tellermann, Esther. *Trois plans inhumains*. Paris: Flammarion, 1989.
- Tison-Braun, Micheline. *Poétique du paysage: Essai sur le genre descriptif*. Paris: Nizet, 1980.

- Tritsmans, Bruno. "Poétiques de la pierre, V. Segalen, R. Caillois". Dans *French Literature Series* 18 (1991), "Poetry and Poetics", éd. par A. Maynor Hardee et Freeman G. Henry, 66-76.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia*. New York: Columbia U P, 1990.
- Veck, Bernard. "Ponge et la mise en œuvre." Dans *Méthode! Revue de littératures* 2, no. spécial sur "Le Recueil poétique". Ed. par D. Alexandre, M. Frédéric et J.-M. Gleize, 2002, 181-193.
- Vernier, Richard. "De la poésie objective à la vénération de la matière: Francis Ponge". Dans *Stanford French Review* 2.1. Printemps 1978, 15-24.
- Villani, Sergio, Paul Perron et Pascal Michelucci, éd. *Lectures de Guillevic: approches critiques*. Toronto: Legas, 2002.
- Waters, William. "Answerable Aesthetics: Reading 'You' in Rilke". Dans *Comparative Literature* 48.2. Printemps 2000, 128-49.
- \_\_\_\_\_. "Poetic Address and Intimate Reading: the Offered Hand". Dans *Literary Imagination* 2.2. Printemps 2002, 188-220.
- White, Kenneth. *La Figure du dehors*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1978.

## TABLE

<b>Remerciements</b> .....	7
<b>INTRODUCTION</b> .....	9
<b>1. DES SORTIES DU SENS</b> .....	21
1) <i>Extravaguer</i> .....	21
2) <i>Ce qu'ignorent les cartographes</i> .....	39
3) <i>Un terrain sans horizon</i> .....	51
<b>2. LES NOTATIONS D'UN CORPS SPACIEUX</b> .....	65
1) <i>Transposer les silences d'un pré</i> .....	65
2) <i>Partitions sonores</i> .....	86
3) <i>Une adresse qui prend forme</i> .....	103
4) <i>Toucher l'espace</i> .....	108
<b>3. ICI VU D'AILLEURS</b> .....	119
1) <i>Habiter l'appel d'un autre</i> .....	119
2) <i>L'Attrait du lointain</i> .....	143
3) <i>Territoires de l'ici</i> .....	152
4) <i>Des manuels tout terrain</i> .....	158
<b>CONCLUSION PROVISOIRE SUR L'ANTI-SAVOIR</b> .....	171
<b>Bibliographie sommaire</b> .....	175