



PAROLES MIGRATOIRES

Nous vivons dans un monde où les populations et les individus ont de moins en moins de stabilité. Pour toutes sortes de raisons, politiques, économiques, culturelles ou autres, l'homme vit *en déplacement*. L'humanité est *en dérangement*, comme disent les Acadiens de leur « déportation ». Des peuples tout entiers sont déplacés, comme on l'a vu récemment au Kosovo, au Rwanda, en Tchétchénie ou en Afghanistan, pour des motifs qui ont trait aux violences géopolitiques les plus terribles, où la puissance et le territoire sont solidement arrimés, ne serait-ce que sous le concept militaro-économique de zone d'influence ou d'espace stratégique. Les lieux de l'homme ne sont plus fixes ni protégés. L'homme vit *désabrité*. Il n'a plus de lieu propre où il se sente « chez lui » – à la maison, comme dit la préposition *chez*, de l'ancien français *chiese* et du latin *casa*. Il n'a plus de « case » où il puisse loger son idée de l'homme ni sa propre personne, partout délogée.

L'homme ne tient plus en place, depuis un demi-siècle de guerres contre l'Humanité, faites au nom de l'Homme, toujours, qui a fini par y perdre la face, qu'on ne lui reconnait plus sous tant de grimaces qui l'auront masquée. Guerres d'usure, d'extermination, de décolonisation, d'épuration ethnique, d'expansion économique, qui s'en prennent toutes à l'idée d'homme, dont l'image fuit et nous échappe, notre existence humaine obligée désormais à se réfugier ailleurs, dans une région nouvelle de la pensée. Car ce n'est pas seulement

l'homme lui-même, en chair et en os, que sa condition pousse à chercher asile sur des terres d'exil où il ne vit plus que sous la menace d'être expulsé, c'est l'humanité elle-même qui vit une forme d'exil ontologique dont tout son être pâtit au plus profond, jusque dans sa voix et sa parole, ou jusque dans son âme, coupée du territoire intérieur où elle se nourrissait, criant famine devant le vide où on l'a laissée.

Nous vivons en exil de l'Histoire, dont on nous dit qu'elle est finie. Une autre forme de temps humain se dessine, dans laquelle l'idée d'homme n'arrive plus à nous mettre à l'abri. Exil de l'être, exil du sens, il semble que la condition de déplacé soit plus qu'une simple métaphore pour parler de notre absence au temps et à l'espace, de notre difficulté d'habiter pleinement notre lieu et notre époque, d'y séjourner et d'y demeurer autrement qu'en étranger, sans plus de sentiment d'appartenance à une histoire et à un territoire dont on se sent expulsé... non seulement en tant que personne ou membre d'une communauté mais en tant qu'homme, aussi, animal historique et géographique qui ne trouve plus sa niche que dans la traque et dans la fuite, dans la quête ou la poursuite d'un sens qui lui échappe ou dans l'abandon des lieux qui l'enferment puis le chassent. L'exil est plus qu'une image pour dire et exposer notre rapport au temps et à l'espace, dont le point de rencontre serait le mouvement, il est devenu la nouvelle condition de notre imaginaire, qui ne se déploie plus que dans la mémoire qu'il garde de nos déplacements passés et dans le rêve qu'il fait d'un lieu d'accueil éternellement à venir, qui ne soit plus un sol couvert de sang mais l'espace grand ouvert des regards et des paroles vers où convergent les véritables communautés dans leur mouvance ou leur transhumance la plus profonde et la plus intime.

Les écrivains vivent dans la langue et dans la voix cette condition à la fois exilaire et asilaire de l'homme, qui ne trouve refuge que dans les aléas de l'Histoire au bout de laquelle il

retrouve la vue et la parole comme un abri de fortune contre les orages du temps et les tremblements du lieu. Temps et lieu qu'il n'habite plus qu'*en poète*, dirait Hölderlin, en les créant et recréant comme lieu de paroles et temps de la voix toujours *en déplacement*. Arpenteurs du monde intérieur des langues et des fables, les êtres de parole sont des « gens du voyage », sensibles aux déplacements que notre histoire récente et nos territoires nouveaux nous obligent à vivre, sans plus d'ancrage ni d'arrimage qu'au bord des mots et des regards qui nous emportent bien plus qu'ils ne nous fixent.

L'homme vit dans le *no man's land* de l'éviction ou de l'expulsion et des entraves de toutes sortes à sa liberté de mouvement, privé d'espace et de temps – d'espace *libre* et de temps *libre* – où son humanité pourrait enfin s'exprimer. Les paroles et les voix marquées à jamais par cette expérience humaine de l'exclusion et de la réclusion, de l'exil et de l'asile forcés, rappellent le drame qu'est pour tout homme la privation de son droit au « lieu » et d'en changer, mais elles disent aussi, dans un renversement des valeurs à quoi l'histoire elle-même et ses territoires éclatés nous contraignent désormais, que le *déplacement* de notre humanité, de lieux en lieux que la langue et le regard explorent sans relâche, peut être la chance inespérée d'une nouvelle définition de l'homme, qui ne se reconnaît plus dans le territoire qu'il « occupe » mais dans l'espace-temps qu'il « libère » par sa parole et ses images, où il se raconte et s'illustre en dehors de toute enclave et de toute frontière, dans les zones franches de l'imagination la plus libre et de la mémoire la plus créatrice.

Le déplacé n'est jamais à sa place. Celle qu'il a quittée n'existe plus que dans sa mémoire douloureuse, vouée au deuil et au détachement, formes salutaires de l'amnésie qui accompagnent sa transhumance dans l'histoire, son passage d'un espace-temps à un autre, et celle qui l'accueille n'existe jamais que dans un rêve ou une imagination plus ou moins

chimérique, vouée qu'elle est aux désillusions et aux regrets, formes salvatrices de l'espoir qui contrebalancent le leurre d'un avenir soit-disant meilleur contrarié par les déboires et les mécomptes de toutes sortes. Il n'y a pas de place propre au déplacement, pas de territoire pour le passage : rien qu'un vaste couloir dans le temps, qui relie un passé mort et un avenir non encore né, dans un présent grevé d'absences, sans présence véritable que profondément trouée par les lieux abandonnés et par ceux qui ne lui sont pas encore donnés, et ne le lui seront sans doute jamais. Le déplacé fait un trou dans le temps et dans l'espace, où il vit et se survit, entre une mémoire et un espoir qui ne forment nulle part un territoire mais un gouffre ou un abîme, dans lequel il trouve paradoxalement refuge, *refugere* voulant dire « se retirer », de *fugere* qui signifie « fuir » : se retirer dans la fuite, fuir en une retraite du temps et de l'espace, autant dire du monde et de l'histoire, où il n'y a plus de sol où poser le pied, plus d'avenir à imaginer, plus de passé à se rappeler, rien qu'une parole à émettre, son être à nu à exprimer dans une voix tout aussi nue, qui se mêle à toutes mais se reconnaît entre mille, la voix chaque fois singulière de l'ébranlé, de l'asservi, de l'affligé, universelle autant que notre propre humanité, dont on souffre bien davantage qu'on ne peut en jouir.

Si le thème de la migration s'est largement répandu dans la littérature québécoise des vingt ou trente dernières années, sous l'impulsion des nombreux écrivains migrants qui en font désormais partie, la migrance qu'il désigne n'est toutefois pas seulement de nature géoculturelle, liée au déplacement d'un territoire à un autre; elle est aussi et peut-être surtout de nature ontologique et symbolique, puisqu'elle caractérise le déplacement même du Sens et de l'Être dans l'expérience intime de l'altérité, où l'on fait l'épreuve radicale du non-sens ou du néant de son identité, individuelle ou collective, qui n'existe pas sans l'appel à l'autre où elle se métamorphose à

chaque instant. La littérature contemporaine est le lieu d'une telle métamorphose, même chez des écrivains qui ne sont pas proprement migrants, comme Jacques Brault, Yves Préfontaine, Gaston Miron, Fernand Dumont, Denise Desautels, Gilles Cyr, Émile Martel, Hélène Monette et Pierre Yergeau, dont il sera largement question dans les pages qui suivent, où nous tenterons de décrire une expérience de l'exil qui se vit au cœur de la langue et dans les profondeurs de la sensibilité, là où s'éprouvent les véritables passages de frontières, bien plus que sur la carte géopolitique de notre Monde désormais globalisé. L'œuvre de Michel van Schendel, sur laquelle nous terminerons notre parcours du vaste poème de l'Amérique étrangère qu'incarne la littérature québécoise des dernières années, jamais là où on l'attend parce que toujours ailleurs qu'en elle-même, illustre bien le paradoxe d'un « exil à demeure » ou d'un « séjour dans l'extranéité », que l'auteur d'*Un temps éventuel* assume pleinement dans sa propre vie, venu ici pour y rester, dans une familière étrangeté qui dure depuis plus de cinquante ans, et que son dernier livre de poésie, *Quand demeure*, traduit dans une suite d'images tronquées où s'exprime avec force le « déplacement » continu mais heurté des paroles et des voix en quoi réside toute poésie en tant que « langue étrangère » :

Quand demeure l'étrange
 Quand demeure l'ami
 Quand l'étrange est un recours
 Ou un courage l'étranger
 Quand demeure et passe
 Quand est là quand va

LES IDENTITÉS MIGRANTES

La passion de l'autre

On vit à l'ère du mélange et de la mixité. On parle depuis plusieurs années de métissage et d'hybridité. Je n'ai jamais cessé, quant à moi, de me méfier de ces expressions, du fait notamment de leur trop forte résonance biologique. L'hybridation ou le métissage, c'est le croisement naturel ou artificiel entre deux variétés ou deux races d'une même espèce. Ce n'est pas loin d'une forme de « manipulation génétique », qui laisse croire que les phénomènes transculturels sont du même ordre que l'ingénierie transgénique en biotechnologie. Je n'ignore pas, bien sûr, qu'il y a d'autres usages du terme *hybride*, qui permettent entre autres de qualifier un mot formé d'éléments empruntés à des langues différentes, comme *hypertension*, par exemple, dont le préfixe est grec et le radical latin. Il n'est pas étranger, en ce sens, au phénomène de « créolisation » qu'on observe non seulement au niveau linguistique mais sur le plan culturel en général. On qualifie aussi d'hybride une œuvre composée d'éléments disparates et anormalement réunis, participant de deux ou plusieurs genres, ensembles ou styles, qui donnent lieu alors à une esthétique du baroque et de l'impureté, où l'on a voulu voir les signes d'une carnavalesque de la culture, au sens que Mikhaïl Bakhtine donne au *carnavalesque* comme lieu symbolique du dialogisme ou du polylogisme.

Je n'en reste pas moins méfiant devant l'usage qu'on peut faire de ces mots, *métis* ou *hybride*, pour parler des phénomènes d'interculturalité, dans la mesure où ils désignent au sens propre le passage d'une double origine (une mère blanche et un père noir, par exemple) à une seule et même identité (le mulâtre ou le métis) où la différence originaire s'homogénéise, le nouvel individu n'étant pas *et* blanc *et* noir mais d'une seule et même couleur qui en est le mélange, le mélange *uniforme*, dirais-je, qui efface toute différence entre le noir et le blanc. Or, les phénomènes que j'aimerais explorer, dans ce que j'appelle l'*esthésie* migrante ou la sensibilité migratoire, soit les subjectivités construites sur la base de l'altéroception et de l'hétéroception – deux formes d'aperception de l'autre ou d'appréhension de l'altérité dont nous reparlerons plus loin –, n'effacent pas et n'homogénéisent jamais les différences internes qui les constituent : ils les maintiennent, plutôt, ils les entretiennent, même, comme le lieu tensif d'une intersubjectivité intériorisée par le sujet, qui ne peut plus être vue comme l'*individuation* unifiante d'origines diverses (ce que dénotent les mots *hybridation* et *métissage*), mais comme la *différenciation* du soi individuel en de multiples destins ou en de nombreux devenir-*autres*, qui ne s'opèrent pas par identification et appropriation au sens strict mais par altération, transformation, transgression des frontières du propre, bref, par une sorte de transmigration généralisée, qui ne touche pas seulement la personne dans le monde extérieur où elle évolue mais les différents éléments de sa subjectivité dans les mondes intérieurs qui la constituent. Autrement dit, l'interculturalité qui caractérise nos sociétés postcoloniales entraîne de nouvelles formes d'expérience de l'intersubjectivité ou de relations entre soi et l'autre même en *soi-même*. Une autre éthique de la subjectivité se dessine, qui ne se fonde plus sur la stabilité ou le maintien du *moi*, mais sur la mouvance et la migration du *soi*, qui entraîne elle-même une nouvelle esthétique basée sur l'instabilité énonciative, de sorte que le migratoire au sens fort défi-

nit désormais le mode même de constitution du sujet dans son identité éthique et esthétique, non plus seulement les contingences géopolitiques liées au flux des populations et à la porosité des frontières culturelles.

Si je parle de littérature « migrante », ce n'est pas pour désigner uniquement des œuvres poétiques, romanesques ou théâtrales produites par des auteurs nés ailleurs et ayant émigré plus ou moins récemment dans tel pays d'accueil, dont ils auraient emprunté ou assimilé certains éléments culturels, comme la langue ou une partie de l'héritage littéraire. Ce serait là une définition restreinte et fort littérale de la notion de « migrance » attachée à l'écriture et à la sensibilité esthétique contemporaine, dont la mouvance intersubjective et interculturelle caractérise autant la production d'auteurs autochtones, nés ici et ayant toujours vécu ici, que celle des nombreux écrivains antillais, latino-américains, orientaux et moyen-orientaux, maghrébins et européens qui œuvrent au Québec et au Canada depuis déjà plusieurs années. Une Nancy Huston, un Émile Martel, un Serge Patrice Thibodeau, par exemple, ne sont pas moins des écrivains de la migrance interculturelle – interlinguistique, même, et proprement intersubjective, parce que c'est la conception même de la subjectivité qui est en jeu dans leurs œuvres proprement transhumantes – que les Ying Chen, les Sergio Kokis et autres Anne-Marie Alonzo et Nadine Ltaïf qui peuplent l'univers littéraire québécois depuis au moins deux décennies. Même un écrivain comme Jacques Brault peut être considéré comme un auteur typique de la migrance identitaire, même s'il a toujours été plus ou moins sédentaire et qu'il n'a pas la réputation de grand voyageur qu'ont ceux que je viens de citer. Ne serait-ce que par son rapport de prédilection avec la littérature et la pensée orientales, celles du haïku ou du Tao, et la façon dont il les intègre, non plus comme des références culturelles externes, plus ou moins exotiques, comme cela s'est fait depuis le début du XX^e siècle, mais comme nouveau fondement d'une subjectivité qui

s'appuie désormais sur sa « viduité » plutôt que sur sa « plénitude », Jacques Brault fait intégralement partie de cette esthétisme de la migrance – plus que de l'hybridité, sans doute –, même s'il n'est ni émigrant ni immigrant, et cela précisément parce que les modes d'intersubjectivité qu'il met en place, soit les manières de se rapporter à soi et aux autres, relèvent d'une « mise en mouvement » radicale de l'identité qui ne laisse plus rien de stable dans le sujet.

LES MUTATIONS DE LA SUBJECTIVITÉ

Kierkegaard disait déjà que « le moi est le rapport à soi en tant que posé par un autre »¹; il aura fallu plus d'un siècle avant qu'on en tire toutes les conclusions sur le plan esthétique, n'y voyant pas seulement la reconnaissance des contacts interculturels au travers desquels tout sujet se construit mais l'expression même de toute construction identitaire qui doit passer par une essentielle altération de soi pour se faire et se refaire, même si cette altérité ne dépend pas d'un « déplacement » réel dans l'espace géographique – l'espace imaginaire étant le seul vrai lieu de la transmigrance identitaire. Kafka écrit : « chance que le sol sur lequel tu te tiens ne puisse être plus large que les deux pieds qui le couvrent »², montrant par là que l'homme n'a plus de territoire au sens propre, plus de sol, plus de socle, et nulle fondation, en dehors de l'« espace » mouvant de ses propres pas, de cette portion de terre toujours changeante qu'il « traîne » avec lui sous ses « semelles de vent ». Jacques Brault emboîte le pas à Kafka, si je puis dire, lorsqu'il intitule ses livres *Chemin faisant* et *La Poussière du chemin*, avant de donner pour titre à l'un de ses plus beaux textes *Il n'y a plus de chemin*, où il met pourtant en scène un « itinérant », sans abri autre que son propre pas et son ombre portée, comme si non seulement le sol lui manquait, qui est l'espace où l'on est et se tient, dans une relative stabilité, mais la route et l'itinéraire eux-mêmes lui faisaient défaut, le temps comme avenir et comme mémoire tracés d'avance n'existant plus pour lui, de

sorte que le « maintien de soi » n'est plus vraiment possible, parce que aucun trajet ni aucun projet ne peuvent être fixés qui pourraient donner au sujet une certaine continuité, en dehors de cette pure migration dans laquelle son pas le conduit, au hasard des rencontres qu'il fait avec « lui-même comme un autre », dirais-je, pour paraphraser la belle formule qui donne son titre au fameux livre de Paul Ricœur³.

Ainsi la notion de migration embrasse-t-elle mieux que celle d'hybridation ou de métissage les phénomènes que je vais tenter de décrire, puisque *migrare*, en latin, désigne à la fois le « changement de place » ou le « transport d'un lieu à un autre » et l'acte même d'« enfreindre » ou de « transgresser ». C'est un passage à l'autre, un mouvement transgressif de l'Un vers l'Autre, qui enfreint les lois du propre, franchit les frontières de la propriété ou de l'individualité, pour aller au-delà, toujours, du lieu d'où l'on vient et d'où l'on tire son identité, pour mieux défaire ce lien originaire et le renouer chaque fois en un nouveau destin, un autre devenir qui est aussi un devenir autre. Il ne s'agit plus de la *transformation génétique* d'une hétérogénéité en une nouvelle individualité, comme dans l'hybridation, mais du *mouvement migratoire* par lequel on s'émancipe de son origine ou de son identité première, dans une sorte de *traduction* ou de *translation* de soi en autre, pour se donner une histoire, un destin ou un devenir qui ne s'inscrivent plus dans la belle continuité causale d'une mémoire unique et homogène – par quoi on est rattaché à une seule source, à une seule origine –, mais qui réécrivent sa propre constitution comme sujet à partir de ses différentes confrontations avec l'altérité, dans une genèse ou un parcours défini comme une continue migration plutôt que comme un simple retour sur soi.

Ces identités migrantes, constitutives de la subjectivité contemporaine, sont une autre façon de parler des identités narratives dans le sens de Paul Ricœur. Elles désignent le sujet aux prises avec sa propre fiction, soit avec le fait qu'il se

«façonne» et se «figure» – comme dit le verbe *fingere*, d'où est dérivé le mot *fictum* –, dans l'espace et dans le temps pluriels de sa propre histoire, sous le regard changeant de l'*autre*, dont il subit à la fois la crainte et l'attrait, face auquel il vit en même temps dans le désir et l'angoisse, sujet à une double propension à la concordance et à la discordance, aux convergences et aux divergences, bref, aux identifications et aux différenciations – aux identifications à l'*autre*, par quoi il s'altère, et aux différenciations d'avec l'*autre*, par quoi il s'identifie. Car le sujet n'est pas que l'objet d'une histoire et d'une mémoire qui le déterminent – dans son caractère ou son *idemité*, dirait Ricoeur – depuis son origine et tout au long de sa genèse, il est aussi l'énonciateur ou le narrateur de cette histoire et de cette mémoire qui en reconfigurent l'identité, ou ce que Ricoeur appelle l'*ipséité*, en la refaçonnant ou la re-fictionnant selon les divers moments de cette migration permanente qu'incarne le *devenir* propre à toute subjectivité. On *devient* soi, bien plus qu'on ne l'*est*, et ce «devenir» est un récit dont on n'est pas seulement l'objet ou l'acteur principal, mais aussi le sujet énonciateur, dans la mesure où *on se* le fait à soi-même comme aux autres, ce récit-là, dont on est le narrant autant que le narré, le sujet énonçant autant que le sujet énoncé.

Paul Ricoeur rappelle que la *poiësis* au sens d'Aristote, qui fonde la mise en intrigue, en fable ou en mythe (en *muthos*) des rapports entre soi et l'autre ou entre soi et soi, constitutifs de tout état de choses et de tout état d'âme dont sont composés les mondes vécus, sert de «médiation [...] entre le divers des événements et l'unité temporelle de l'histoire; entre les composantes disparates de l'action, intentions, causes, hasards, et l'enchaînement de l'histoire; enfin, entre la pure succession et l'unité de la forme temporelle»⁴, je dirais plus volontiers, quant à moi, entre le divers sensible propre à l'expérience sensorimotrice, perceptive et affective du monde vécu et l'unité ou la cohésion de l'expérience énonciative par laquelle on se

représente à soi-même comme aux autres le sens et la forme de ce « monde de vie », de ce *Lebenswelt*, comme dit Husserl.

C'est la mise en récit ou en fiction de soi dans son rapport à l'autre qui témoigne des mutations de la sensibilité et des variations ou des transformations esthétiques qui sous-tendent l'histoire même de la subjectivité – car il n'y a pas que les « théories du sujet » qui changent, comme on l'a constaté au cours des derniers siècles, de Descartes à Freud, de Kant à Nietzsche, de Hume à Husserl, la « subjectivité vécue » elle-même possède son historicité, dans la mesure où l'on ne *vit* pas son identité et l'altérité à soi de la même manière selon les époques socio-historiques ou les territoires géoculturels : il y a un *ethos* intersubjectif propre à chaque état de la culture, soit une « manière d'être soi-avec-l'autre », et cet *ethos* s'appréhende notamment dans la manière dont le sujet *s'énonce*, au plus près de ses expériences préreflexives ou antéprédicatives, c'est-à-dire dans la mise en intrigue ou en fiction de ses sensations, de ses perceptions et de ses affections, qui se trouvent ainsi non tant catégorisées ou conceptualisées que mises en formes et en images, figurativisées, iconicisées ou schématisées au sens kantien, dans la mesure où le *muthos*, le récit poétique, contrairement au *logos*, au discours scientifique, pense par concepts et par affects bien plus que par notions, idées, concepts ou propositions, et que sa nature propre repose sur ses formes d'énonciation plutôt que sur ses contenus énoncés, c'est-à-dire sur son « style » – ses aspects esthétiques ou poétiques – plutôt que sur un quelconque « message » à transmettre.

L'ETHOS ÉNONCIATIF

L'énonciation n'est pas la représentation, dans la mesure où elle ne suppose pas la réflexivité du sujet qui se met en scène et en image comme identique à lui-même, c'est-à-dire comme une entité mimétique de son être ; elle est au contraire « mise à l'épreuve » et « mise à distance » simultanée du soi et de

l'autre. Elle *incarne* le sujet et le *met à l'écart* au même moment, le sujet de l'énoncé ne coïncidant jamais avec le sujet énonçant : celui-ci *s'incarne* dans sa parole, qui parle pourtant à l'autre et de l'autre en une *mise à l'écart* ou à *distance* de soi. Quand Brault dit, par la bouche de son personnage itinérant qui s'adresse à lui-même sous le nom de *Personne* : « Et si *Personne* n'était pas *personne* ? J'aurais au moins un semblant de moi »⁵, il énonce à la fois l'*incarnation* et l'*écart* en quoi consiste l'énonciation, qui fait advenir le sujet à lui-même, dans le *je* de « j'aurais », pour mieux le désidentifier ou le désapproprier en un « semblant de moi », de sorte que c'est toujours comme un autre que l'on s'énonce, en un pseudo-soi qu'on peut appeler *Personne* ou « personnage », acteur, rôle, fonction ou actant, mais qui est toujours une forme d'altération du *je* énonçant. Je me défais de moi et me fais autre dès que je prends la parole, ne serait-ce que pour parler de moi-même dans la mise à distance du *je* qu'incarne alors ce *moi*, dont l'écart n'est qu'illusoirement réduit par le mot *même*.

De quoi relève, au juste, cette énonciation poïétique ou narrative grâce à laquelle on met en formes et en images sa propre subjectivité et celle de l'autre au sein d'une culture et d'une histoire données ? On peut y déceler trois processus de base, soit la *spatialisation*, la *temporalisation* et la *subjectivation*, qui correspondent aux trois paramètres de l'identification, c'est-à-dire au fameux Ego-Hic-et-Nunc, le *je-ici-maintenant* qui sert d'assise à la reconnaissance du soi et de point de repère à l'ensemble des instances intersubjectives : le *je-tu-il*, l'*ici-là-ailleurs* et le *passé-présent-futur*. Le repérage ou la reconnaissance des identités repose en effet sur l'identification d'un temps, d'un lieu et d'une instance personnelle, qui permet de dire que quelqu'un *est* parce qu'il occupe tel espace à tel moment ou, en termes plus narratologiques, qu'un personnage *existe* dans la mesure où il s'inscrit dans tel chronotope ou tel espace-temps. Or, les esthésies de la migration et de la migrance, caractéristiques de notre époque postcoloniale et

mondialisante, relèvent d'un espace-temps ou d'un chronotope extrêmement complexe, dont les frontières ne sont plus fixes et étanches, de sorte que les lieux, physiques et psychiques, de même que les temporalités, mémorielles et historiques, ne sont plus proprement cernables, dans leurs contours reconnaissables, mais s'interpénètrent et s'enchevêtrent, dans une tension plus ou moins grande entre leurs diverses composantes. De sorte que les sujets qui s'y meuvent se trouvent eux-mêmes morcelés ou fragmentés et pour le moins tendus entre les différents lieux et les différents temps qu'ils occupent ou qui les occupent. Paul Ricœur dit, parlant de la figure du personnage, née du triple processus énonciatif de spatialisation, de temporalisation et de subjectivation, qu'elle exerce une « fonction *médiatrice* [...] entre les pôles de la mêmété et de l'ipséité »⁶ et que cette médiation est « attestée par les variations imaginatives auxquelles le récit soumet cette identité ». Il poursuit en précisant que « ces variations, le récit ne fait pas que les tolérer, il les engendre, il les recherche. En ce sens, la littérature, conclut-il, s'avère consister en un vaste laboratoire pour des expériences de pensée où sont mises à l'épreuve du récit les ressources de variation de l'identité narrative »⁷.

Ces ressources de « variation imaginative », non seulement de l'identité narrative comme telle, mais de l'ipséité énonciative aussi – soit des modes d'énonciation du soi comme autre –, n'ont jamais été aussi riches et aussi nombreuses qu'à notre époque dite postcoloniale, où l'esthésie migratoire, celle du « changement de place » et du « passage de frontières », n'est plus le fait, comme dans le colonialisme, où les « récits de voyages » furent tout de même relativement nombreux, du seul Regard identitaire de l'Occident sur l'Autre, dès lors objectivé, colonisé, réduit au statut d'objet de perception, mais d'une véritable confrontation des perceptions et des mouvements de migration, qui vont *dans les deux sens*, si je puis dire, en une intersubjectivité ou une transsubjectivité planétarisée, où l'*un* n'est plus l'objet de l'*autre* mais chacun le point d'in-

tersection de mouvements et de perceptions multiples, dans un espace-temps pluriel, qui ne peuvent qu'engendrer des variations identitaires de toutes sortes, où les processus d'altération et de dépropriation dominent les processus d'identification ou d'appropriation au sens strict.

Le Regard des premiers voyageurs, ceux de l'époque coloniale, était un regard « empirique » et « impérial » – du latin *imperium* –, comme si faire l'expérience de l'autre c'était d'abord exercer son empire sur lui, serait-ce celui que le regard peut avoir sur son objet ou que l'observateur possède sur l'observé, comme le montre bien le sens propre du verbe latin *percipere* qui veut dire « envahir », « prendre entièrement », comme le verbe *percapere* dont il découle, qui signifie lui-même « prendre quelque chose dans toute son étendue », « embrasser du regard l'ensemble du territoire propre à son champ de vision ». Le Regard était conquête, plutôt que quête : il « trouvait » plus qu'il ne « cherchait », et chacune de ses découvertes devenait l'une de ses possessions, qui élargissait ainsi son champ de vision et, par le fait même, son champ de présence, au détriment de la sphère d'appartenance de l'autre, qui peu à peu rétrécissait, s'aliénait puis s'altérait, au sens négatif de l'expression. L'ego colonial, qui est celui même de la subjectivité classique, à la fois idéaliste et empiriste (cartésienne et humienne, si l'on veut), se pensait tout entier sur le modèle de l'« œil », lui-même conçu comme la source de la vision et de notre connaissance du monde. L'ego était un œil mental, interne à l'œil physique, qui liait tout ce qu'il voyait – tout ce qu'il prenait dans l'étendue du champ visuel – à sa propre existence de sujet pensant, sûr de son existence. L'univers était ego-centrique, l'œil du soi occupant invariablement le noyau de cette vaste circonférence qu'était le monde qui peu à peu s'élargissait sans que son centre change. La subjectivité était égotiste, dirait Stendhal, comme le montrent les héros du réalisme et du naturalisme, qui ont esthésiquement accompagné la grande époque coloniale : il s'agit toujours pour

un Rastignac ou un Lucien Leuwen d'exposer et d'imposer sa vision du monde à l'*autre* comme au monde même dans une quête d'identité ou de connaissance qui se révèle être une quête de reconnaissance, en fait, où l'on identifie le monde à ce qu'on voit et soi-même à la source de cette concordance, porteuse de vérité.

ACCULTURATION ET DÉTERRITORIALISATION

On ne peut oublier que le mot *culture* et le mot *colonie* ont une même origine dans le verbe latin *colere*, dont le supin est *cultum*, d'où vient le substantif *cultus* qui a pour sens « genre de vie », « manière de vivre », « mœurs », mais aussi « culture de la terre » ou « agriculture », comme dans notre propre acception du mot en français, resté en cela fidèle au double sens du verbe *colere* qui veut dire à la fois « cultiver » et « habiter » une terre – comme si la culture était une forme de prise de possession d'un territoire qu'on habite et qu'on exploite. Qu'en est-il de ce double sens aujourd'hui, alors qu'on assiste à une progressive déterritorialisation de la culture ? La décolonisation aura-t-elle été une forme de déculturation ? On a fini de penser la culture en termes de « propriétés », et l'on s'interroge désormais sur la pertinence de la définir comme « sphère d'appartenance », dans la mesure où *ce qui se passe* aux confins du monde fait maintenant partie de *ma* culture, sans qu'il soit pour autant de *mon* territoire, à moins de concevoir ce dernier comme infiniment extensible, dans lequel cas la notion même qui le recouvre perd tout son sens et sa pertinence. Il y a donc une déspatialisation du « soi » et une détemporalisation correspondante, puisqu'il appartient simultanément à plusieurs territoires et à plusieurs histoires, qui le déterritorialisent et le déshistoricisent.

L'objectivation de l'autre ne semble plus possible, précisément parce que l'assujettissement à soi ou à l'*ego* – au *cogito* et au *percipio* : au « je pense » et au « je perçois » – s'est révélé proprement irréalisable. On n'appartient pas plus à soi-même

et on ne se possède pas davantage que l'autre n'est objectivable ou appropriable. Les récits de migration sont des histoires de dépossession et de dépropriation, sauf qu'elles ne sont plus vécues sur un mode dysphorique ou négatif : la perte du soi accroît plutôt le sujet d'une altérité à lui-même qui le libère de ses racines, l'étend dans le temps et dans l'espace, lui donnant un autre lieu et une autre mémoire, de sorte que ses frontières intérieures et extérieures sautent l'une après l'autre, libérant le passage à tout ce qui peut le transformer, lui donner forme à nouveau, à partir d'un autre fond. L'état de migrance dénote une instabilité du sujet par rapport au territoire et à l'époque auxquels il est censé appartenir, non seulement parce que les lieux et les temps se mélangent en lui, dans une sorte de métissage ou d'hybridité des espaces et des mémoires, mais surtout parce qu'il n'y est jamais qu'en perpétuel devenir, dans une constante mouvance, fortement désindividualisante et désidentifiante. C'est le cas du héros de Jacques Brault, personnage solitaire, pourtant, qui paraît tenir un discours solipsiste, un pur monologue intérieur qui incarne le *solus ipse* le plus absolu : le « soi seul » pour ne pas dire le « seul soi ». Mais c'est précisément dans cette espèce de plongée en soi-même que l'autre se révélera.

Il y a quatre grandes classes de personnages dans l'esthésie migrante et elles sont toutes liées à une forme d'*altéroception* (de perception d'un autre soi ou d'un alter ego, dans un processus de dédoublement ou de démultiplication externe du sujet) ou d'*hétéroception* (de perception de soi comme autre, dans un processus de scission ou de division interne du sujet). Il y a d'abord l'*étranger*, l'*exilé* ou le *voyageur*, qui donnent lieu à une mise en intrigue explicite du flux migratoire constitutif des nouvelles subjectivités. Il y a ensuite le personnage de l'*artiste*, de l'*écrivain* ou du *penseur*, qui permet un autre type de migration, plus métaphorique, dans l'altérité propre à l'expérience esthétique ou cognitive. Il y a encore le *fou*, le *dément* ou le *névrotique*, littéralement envahis par une altérité qui les

mue en pur pathos, traversés qu'ils sont par un flux d'identités « mouvantes » toutes hétérogènes, plutôt qu'ils ne traversent eux-mêmes les frontières identitaires comme font l'étranger, l'exilé ou le voyageur. Il y a enfin l'*exclu*, le *marginal* ou l'*itinérant*, dont l'identité se trouve mise en cause par l'absence ou le rétrécissement de son espace d'existence ou de son champ d'appartenance, obligé qu'il est de migrer sur place, si je puis dire, dans un non-lieu et une non-histoire, où il devient un non-sujet, à partir de quoi se dessine une nouvelle forme de subjectivité, non plus fondée sur l'agir, comme dans les deux premiers types de personnage (l'étranger et l'artiste), ni non plus sur le pur pâtre, comme dans le troisième type (le fou), mais sur l'épreuve radicale de l'altérité qui nous fait et nous façonne, bien plus qu'on ne la fait soi-même. C'est sur ce dernier type que je vais m'arrêter en prenant l'exemple du petit livre de Jacques Brault, qui met en scène un clochard dans un récit poétique que coiffent deux épigraphes : « On devient clochard simplement comme on descend un escalier » (attribué à un sociologue anonyme) et « c'est si beau que je n'en finis plus de crever » (signé Franco Lucentini).

ITINÉRANCE IDENTITAIRE

L'*itinérant*, c'est le migrant du dedans, le déplacé de l'intérieur, qui n'a pas de chez-soi ailleurs que dans la rue ou sur la route, dans un espace public, nulle part privé, qui ne lui appartient pas, qui ne sera jamais sa propriété. Sans domicile fixe, comme on dit, le clochard se définit par le fait qu'il n'a pas sa place, pas de lieu assigné, auquel on pourrait l'identifier : il est l'incarnation d'une pure motricité, d'une mouvance sans fin ni finalité, qui lui donne une existence dans le temps et dans le devenir seulement, plutôt que dans l'espace et dans l'être au sens propre. Mais il s'agit, toutefois, d'une motricité entravée, comme le dit le mot *clochard*, qui désigne littéralement « celui qui va à cloche-pied », clopin-clopant, du latin *cloppus*, qui veut dire « boiteux ». Le clochard « claudique » : il marche de

travers et avec peine, traînant le pied. Il y a quelque chose en lui qui *cloche*, qui *marche mal* ou ne *marche pas*, bien que son destin soit d'aller, de marcher, d'errer, même quand il sait qu'*il n'y a plus de chemin*, rien que la *poussière* du chemin. Le chemin, la rue, la route, c'est le corrélat objectif et spatial de l'itinérance, pourtant. Le mouvement propre à la marche ouvre et trace, toujours, un semblant de chemin dans l'étendue et dans la durée. Ce chemin, c'est la marque concrète d'une intentionnalité, d'une visée, d'une volonté d'aller quelque part ou d'atteindre un but. On peut le décrire, au plus proche de l'intentionnalité, par les cinq caractéristiques suivantes : la *linéarité* (le chemin est une ligne), la *continuité* (cette ligne est idéalement ininterrompue), la *vectorialité* ou la *directionnalité* (cette ligne a un ou deux sens, une source et un but) et, enfin, la *processivité* (elle est le lieu d'un passage, d'un mouvement, d'un « déroulement » comme lorsqu'on dit qu'on « prend les choses en route », dans leur procès, après leur commencement mais avant leur fin). Or, le clochard, comme on l'a vu, *cloche*, il fait défaut (à lui-même ? aux autres ? au monde ?), et il *va à cloche-pied*, c'est-à-dire de biais ou de travers, comme s'il avait perdu le sens et la direction de sa marche ; et le chemin, lui, on a vu qu'il faisait défaut, aussi, qu'il n'y en avait plus, pour aller ou bien errer, itinérer, sans plus d'itinéraire, donc, sans but, à moins que le point de chute ne soit dans chaque pas.

Le chemin, c'est aussi le « bon chemin », dans le sens grec de *methodos*, qui a donné le mot « méthode » en français, ce qui nous guide jusqu'au but. La migrance, selon Brault, n'a plus de chemin ou de droit chemin, toujours dévié ou détourné, comme elle n'a plus de migrant, de marchant ou d'itinérant que clopinant, qu'allant de travers, dans le double défaut, la double défektivité, entre la déviation et la déviance, qui frappe à la fois l'espace et le sujet, et le temps à travers eux, soit la difficulté de toute spatialisation, de toute temporalisation et de toute subjectivation narratives qui puissent faire

apparaître un sujet dans *son* lieu et dans *son* temps propres, en une sorte d'unité insécable de l'*ego-hic-et-nunc*. Il s'ensuit une dépersonnalisation du sujet, semblable à celle que Paul Ricœur observe dans *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, qu'il qualifie de « cas limite paraiss[a]nt proposer une *problématisation* telle de l'identité narrative que, loin de jouxter l'identité éthique figurée par le maintien de soi, elle paraît bien plutôt lui retirer tout point d'appui », comme si « le soi refiguré par le récit [était constamment] confronté à l'hypothèse de son propre néant »⁸. Mais « pourquoi, poursuit-il, nous intéresserions-nous au drame de la dissolution de l'identité du personnage de Musil et serions-nous plongés par lui dans la perplexité, si le non-sujet ne restait pas une figure du sujet, fût-ce sur le mode négatif ? »⁹. Le « Personne » de Brault, homme sans qualités s'il en est, sans plus de propriété que son propre devenir sans fin, son propre devenir autre ou rien, est l'incarnation prototypique de ce non-sujet conçu comme figure limite de l'intersubjectivité, celle de l'assujettissement à soi comme autre, comme *rien*, comme « ce qu'il *n'est pas* ». Si, chez Musil, « la phrase "je ne suis rien" doit garder sa forme paradoxale », où « "rien" ne signifierait plus rien, si "rien" n'était attribué à "je" »¹⁰, comme l'écrit Paul Ricœur, la phrase de Brault, « Et si Personne n'était pas personne ? J'aurais au moins un semblant de moi »¹¹ – « semblant de moi » dont il parle toutefois comme de « l'ombre de qui n'est plus »¹² –, prend la forme de la question même que Ricœur se pose devant ces récits du néantissement : « Mais qui est encore *je* quand le sujet dit qu'il n'est rien ? », ce à quoi il répond aussitôt : « un soi privé du secours de la mêmeté »¹³, un soi sans cesse confronté à son altérité, qui est le moteur même de son ipséité.

PERSONNE ET COMPAGNIE

L'incipit d'*Il n'y a plus de chemin* donne le ton à l'ensemble de l'œuvre, même s'il se présente en vers, alors que la plupart des

textes qui composent le recueil relèvent de la prose narrative. Je le donne ici intégralement :

Voici qu'on siffle un petit air
 ancien de mal à l'âme
 a-t-on idée d'avoir une âme
 et qui a mal en plus
 où chante sans en avoir l'air
 l'ombre de qui n'est plus

Ces quelques mots donnent forme à une subjectivité diffuse, indéfinie, désignée dans l'énoncé par la seule occurrence personnelle de tout le poème : le *on* de « on siffle » et de « a-t-on idée », pronom indéfini s'il en est, qui peut dénoter l'une ou l'autre des personnes du singulier ou du pluriel. Et la seule expression nominale qui renvoie à un sujet anthropomorphe est au dernier vers : « l'ombre de qui n'est plus », où le pronom *qui*, lui-même indéfini, détermine le substantif « ombre », qui lui enlève toute substance, toute présence, toute réalité et toute clarté, le réduisant à presque rien, quand le verbe *être* négativé qu'on lui donne comme prédicat, « n'est plus », confirme et renforce cette inexistence foncière, cette absence radicale ou cette présence par défaut, qui caractérisera le personnage tout au long du récit, à travers même le nom de Personne qu'il se donnera bientôt. L'ombre de qui n'est plus, c'est le « rien » d'un « rien », l'absence à la deuxième puissance : la première est dans le temps – « n'être plus » renvoie à une existence passée, à un monde révolu, dont on se souvient seulement, dans l'incapacité où l'on est de le « vivre » encore –, alors que la seconde est dans l'espace, où l'on n'a plus de consistance, de résistance, car l'ombre n'est pas une chose, objectivable, mais un pur paraître, comme l'« horizon », d'ailleurs, dont il sera question plus loin, une simple apparition, changeante et éphémère, qui suit celui qui marche ou qui erre, comme le « sol » dont Kafka dit qu'il n'existe plus que sous nos propres pas, mouvant comme la marche elle-même. La temporalisation, « n'être plus », et la spatialisation,

« l'ombre », bloquent ainsi toute subjectivation énoncée, qui permettrait une identification ou une personnalisation du soi et créerait de la sorte une « identité constituée » ou un « caractère », au sens de Paul Ricœur, un personnage à part entière, qui réponde à la question « qui suis-je ? ».

Ce qui se profile ainsi à l'horizon du récit – l'ombre d'un sujet qui n'est plus, avant même que l'histoire ait commencé – peut susciter une profonde interrogation sur le destin éthique et narratif de l'identité subjective : « Comment, dès lors, se demande Ricœur, maintenir au plan éthique un soi qui, au plan narratif, paraît s'effacer ? Comment dire à la fois : “ Qui suis-je ? ” et “ Me voici ! ” »¹⁴. Ce « me voici » renvoie à la théorie levinassienne de l'identité comme responsabilité : on n'est soi qu'en réponse à l'autre et en répondant de lui. On existe par et pour l'autre en se présentant devant son visage, y répondant présent, non pas pour le dévisager, pour se tenir face à lui dans un vis-à-vis qui risque de nous transformer en chiens de faïence, mais pour répondre de ce qu'il est et du simple fait qu'il est, en s'énonçant ou se dénonçant à lui dans un vibrant « me voici » – *Ecce Ego !* pourrait-on dire – qui témoigne que *je* ne fuis pas ma responsabilité devant *l'autre*, même si je peux vivre, comme le Personne de Jacques Brault, une déperdition de ma propre identité.

Le texte de Brault commence justement par ce mot : « Voici » – qui est en fait la contraction morphologique de « vois ceci », par laquelle l'énonciateur incite l'interlocuteur à diriger son regard, et son attention, sur telle ou telle chose qu'il souhaite énoncer, qu'il veut lui montrer dans le champ de vision ou le champ de présence qu'il partage avec lui. La subjectivité migrante chez Jacques Brault est une identité déplacée, qui n'a plus sa place dans le monde comme tel, c'est-à-dire dans l'univers énoncé, dans le contenu institué de l'histoire, et qui aura par conséquent été détournée ou déviée vers le plan de l'énonciation, où on ne peut plus l'envisager ou la dévisager au sens propre, lui faire face comme dans la représentation

mimétique ou spéculaire, mais où on peut tout de même « entendre » la réponse ou l'écho qu'elle incarne devant l'autre, un *autre* si *autre* qu'il n'apparaît pas non plus dans l'énoncé, suggéré qu'il est, seulement, par la structure énonciative qu'évoque le « voici » ou le « toi, vois ceci », qui le fait apparaître comme une pure altérité co-énonçante, un *tu* ou un *vous* fantomatique, une « ombre », précisément, face à un *je* lui-même absent, non montré, qui *se présente* toutefois comme celui qui montre, sujet constituant plutôt que constitué, *soi* parlant et infiniment montrant, plutôt que parlé et simplement montré.

L'intersubjectivité migrante ne s'incarne plus sur le sol ferme du territoire et de l'histoire réels ou empiriques, de la présence et de la mémoire constitutives d'un espace-temps donné, c'est-à-dire d'un chronotope extérieur à soi et à l'autre qui puisse se présenter comme le lieu et le moment absolus de leur *présence* l'un à l'autre ; elle se dépose tout entière dans la double structure perceptive et énonciative où les sujets se disent et se montrent mutuellement ce qui est et ce qu'ils sont, même si cet *être* qu'ils disent et montrent n'est rien, n'a pas de contenu précis, comme l'air qui est chanté ici – pas même chanté, d'ailleurs, sifflé seulement, sans les paroles, sans le « sens » – et dont on dit qu'on le chante sans en avoir l'air, comme on a une âme qui fait elle-même défaut, une « âme » dont on n'a pas idée et qui en plus a mal et va mal. La co-présence l'un à l'autre des sujets énonçant et co-énonçant – le « *je* » qui dit *voici* et le « *tu* » à qui il le dit, lui enjoignant de regarder ce qu'il désigne en le lui « montrant du doigt », guidant son regard sur le même « point » que le sien, qu'ils co-perçoivent et co-sentent dans une communauté supposée du regard et du sentiment – constitue un pur espace *déictique*¹⁵, qui ne se repère qu'à partir de la seule situation d'énonciation : je *vois ceci* qu'on me désigne seulement si j'appartiens au même espace énonciatif que celui qui m'enjoint de le regarder en le montrant du doigt en parole, s'énonçant lui-même

comme témoin d'une chose dont il souhaite me prendre à témoin, et cela bien qu'il se cache dans l'énoncé, n'apparaisse pas dans ce qu'il m'énonce ou me montre, restant pure instance montrante ou énonçante, ce qu'il indique du doigt étant sa propre absence, son propre anéantissement comme sujet identique à lui-même et reconnaissable comme tel, réduit désormais à « l'ombre de qui n'est plus ».

Le corrélat objectif de cette inexistence du sujet énoncé, de l'absence d'identité constituée (d'*idemité* ou de caractère, dans les termes de Ricœur), est l'évanouissement du monde réel ou référentiel, réduit à une « ombre », non pas celle d'un objet solide, qui existerait, mais d'un pur sujet désincarné, qui n'existe plus. Ce sujet n'existe que par son âme qui a mal, son âme prise en défaut (on pourrait dire *en mal d'âme*), et par cette drôle de parole, qui nous est décrite comme un « petit air » qui n'en a pas l'air, un air pris en défaut, lui aussi – une âme et une parole manquantes, donc, sinon manquées, grâce auxquelles le *je* et le *tu* co-présents dans le « vois ceci » peuvent tenir l'un à l'autre, co-présents *par* une absence, celle du monde, celle d'un sens à leur parole et d'un sens à leur vie (leur *anima*, leur âme), je veux dire d'un sens autre que le mal ou le défaut, autre que tout ce qui cloche et ne va pas, ne va pas droit, ne va pas bien. C'est par un défaut de présence dans le contenu énoncé ou le monde raconté que le sujet migrant, itinérant ou *déplacé* se fait sentir dans la forme et la force même de son énonciation : on cherche quelqu'un, on est en quête d'une identité, d'un personnage, à l'orée d'une histoire qu'on nous incite à nous représenter en nous disant « voici », comme on nous disait, enfant, « il était une fois », mais on ne voit rien ou on voit bien qu'on ne voit rien (rien n'ayant l'air de ce qu'il est, pas même l'air, d'ailleurs, et l'âme encore moins, qui n'est plus que le mal qu'elle a), de sorte qu'on se retourne sur « celui » qui nous montre un tel rien, on détourne le regard vers le doigt qui désigne un tel néant, et l'on aperçoit cette place vide d'un pur sujet constituant, jamais vraiment constitué, d'une pure

voix qui ne s'incarne jamais dans un corps réel, solide, mais reste une ombre ou un écho, une pure réponse à qui l'on est, devant quoi rien ne peut être dit que « voici », à défaut du rituel « *me voici* » dans et par lequel un sujet plein, assuré de son visage et de sa propre visibilité, pourrait s'énoncer ou se dénoncer, se livrer tout entier.

Rappelons que le mot *énonciation* vient du latin *nuntius*, qui a donné le mot français *nonce*, « celui qui avise par sa voix », l'annonceur, la médiateur, l'émissaire – l'*emissarium* latin désignant littéralement le « drain », le « déversoir », l'« évacuateur ». Le sujet migrant, tel que Brault le met en scène ou en parole, c'est cette pure voix annonciatrice d'elle seule, ce drain continu, cette évacuation sans fin que sa migration radicale, son itinérance d'« ombre de qui n'est plus » – sifflant un air sans en avoir l'air, ayant une âme qu'on n'a pas idée d'avoir –, transforme peu à peu en une véritable force motrice dans le champ de l'énonciation, une pure force parlante, une énergie sifflante, qui se déploie dans un monde épuisé, fatigué, anéanti, où l'être n'a plus de place, obligé qu'il est de se déplacer comme l'« air » et l'« âme », dans une pure parole restée insensée, où il peut toutefois se réincarner à tout moment comme sujet énonçant ou constituant, jamais capable cependant de prendre corps comme sujet énoncé ou constitué et de prendre une identité dans le monde raconté.

LA FIN DU JE ?

L'*ego* ne s'appuie plus sur les formes classiques du *Cogito*, le « je pense » que le pragmatisme moderne a transformé en un « je peux », faisant du sujet un « agent », une entité qui peut agir, produire et se produire elle-même dans le monde. *Le Je ne se produit plus* – raison pour laquelle les grands romans de formation ou d'apprentissage (les fameux *Bildungsroman*, qui ont dominé la littérature européenne pendant près de deux siècles, de Goethe à Thomas Mann et de Rousseau à Marcel Proust) ne sont plus réellement possibles, sauf sur un mode kitsch ou

parodique. La quête de soi dans un agir volontaire par lequel la personnalité ou l'individualité se construit peu à peu est désormais révolue. Elle correspondait à une éthique énonciative de la conquête, où c'est le « je » qui s'impose à l'autre pour se l'approprier en l'objectivant. Le schème énonciatif typique d'un tel *ethos* est le « je » qui énonce l'« autre » en se posant comme source de ses actes de conscience, dont l'*autre* devient dès lors la cible ou le but, l'objet. C'est là la structure de l'*agentivité*, sur le plan grammatical de la voix ou de la diathèse, et de l'*incohativité*, sur le plan de l'aspect ou du mode de procès : la voix active, où le sujet est *agent*, et l'action envisagée à partir de sa cause, de son origine, de son commencement, dans un « je » pouvant et agissant, sont en effet le modèle même de la subjectivité conquérante ou de la quête identitaire correspondant à l'époque coloniale. L'*ego* y est une puissance, il a un pouvoir sur l'autre et sur son propre monde, dans la mesure où il se pense comme volonté agissante, intentionnalité en acte, dont le moteur et la source résident tout entiers dans sa propre conscience.

Or, l'autre ou l'altérité à soi recouvre précisément tout ce qui échappe à la volonté et au pouvoir de l'*ego*. L'altérité est ce devant quoi je ne peux rien, je suis impuissant, je suis sans pouvoir. L'*autre* fait de soi un pur patient, quand l'*ego* seul assure au sujet son rôle d'agent. Paul Ricœur le souligne dans l'ultime chapitre de *Soi-même comme un autre* : « la métacatégorie de l'altérité désigne la variété des expériences de passivité entremêlées de façons multiples à l'agir humain », ce à quoi il ajoute que « la passivité est l'attestation de l'altérité »¹⁶. Je ne peux avoir qu'une connaissance pathique ou pathémique de l'autre, dont j'*éprouve* l'altérité ou l'étrangeté – comme une limite à mon action, d'abord, puis comme un état dans lequel je me transforme, ce que je subis ou ce dont je pâtis dans mon rapport à l'autre altérant mon être intime en dehors de toute volonté et de tout agir, de sorte que mon devenir repose sur une « altération » de mes états bien plus que sur mes actes ou

mes actions guidées par un principe d'identification et d'appropriation. Ainsi, l'entrée en scène de l'altérité agissante dans l'*ethos* énonciatif du sujet contemporain va-t-elle entraîner une désagentivation de l'*ego* ou de l'*ipse*, c'est-à-dire du *soi*, qui ne se pense plus comme *je* ou comme *moi*, source unique de ses actes, mais se vit comme état en devenir, pathos en puissance, capable d'accueillir l'autre dans une épreuve ou une expérience qui le dépasse et sur laquelle il ne peut rien, abdiquant dès lors son pouvoir d'agent ou de sujet agissant.

Paul Ricœur parle d'un *ego* brisé, dans la mesure où il est désormais « interdit au soi d'occuper la place du fondement »¹⁷. Le schème propre à ce nouvel *ethos* énonciatif est celui de la *passivation* du sujet, pour ce qui est de la structure diathétique ; la voix passive se trouve en effet fortement privilégiée, le *je* devenant non pas tant l'objet que le patient de l'*autre*, le bénéficiaire ou la victime, le destinataire ou le récipiendaire ultime de cette *altérité* radicale qui le dépasse et qu'il juge plus puissante qu'il ne peut l'être lui-même comme sujet agissant. Il en découle, sur le plan aspectuel, un privilège accordé à la *terminativité*, où le procès n'est plus vu depuis sa cause, son mobile, son origine dans un *je-source*, mais depuis la fin ou la finalité, l'effet ou le but atteint sur un *je-cible*, qui marque désormais la phase terminale de l'acte. Dès lors, l'altérité ne se réduit pas à la présence d'autrui : elle est le lieu de ce qui échappe au pouvoir de l'*ego* et, par conséquent, de ce qu'il éprouve dans la pure passivité, même dans son rapport à lui-même ou à son corps, qui ne sont plus sentis comme le territoire exclusif du propre ou de l'identité, mais comme une sorte d'espace frontalier, hautement problématique, où *altérité* et *ipsité* s'échangent sans cesse leurs propriétés. Ainsi se dessine une « nouvelle dialectique du Même et de l'Autre », où « l'Autre n'est pas seulement la contrepartie du Même, mais appartient à la constitution intime de son sens », dans la mesure où « les manières multiples dont l'autre que soi affecte la compréhension de soi par soi marquent précisément la dif-

férence entre l'*ego* qui se pose et le *soi* qui ne se reconnaît qu'à travers ces *affections* mêmes »¹⁸.

Le personnage de Jacques Brault, « Personne », est l'expression même de ce pathos énonciatif, où il fait l'épreuve de l'autre à travers ses seules affections : « Aller encore, mais où donc ? Je devine qu'après il y a du rien ; et encore du rien. Je reste. D'ailleurs, il n'y a plus de chemin. Angoisse et solitude, il y a ; une de trop »¹⁹. Le chemin où *aller* – seule action qui reste au sujet itinérant – s'est définitivement effacé, de sorte qu'il n'y a plus d'*agir* qui lui soit propre, mais un double *pâtir* seulement, une double épreuve : l'angoisse et la solitude, qu'il perçoit comme *autres*, en les personnifiant, comme il a fait de sa propre identité en s'appelant Personne et en s'adressant la parole comme s'il était un autre (ainsi lorsqu'il se demande : « aller encore, mais où donc ? »). Dans le texte suivant, on trouve ce passage : « J'allais oublier : il n'y a plus de chemin. Rester là. Avec l'Angoisse, avec la Solitude ? Faudrait choisir. La place manque pour les deux [sans doute parce que l'espace manque pour lui-même, qui n'a plus de place nulle part]. Je suis tellement fatigué. Ça va, rester, toutes les deux. J'ai l'habitude »²⁰. Voilà, son autre, c'est sa solitude, c'est-à-dire lui seul comme *autre* de l'autre : cette altérité à lui-même que l'altérité aux autres lui aura fait subir.

ASCÈSE DU SOI

Il y a deux formes d'états affectifs ou pathémiques qui caractérisent l'*ethos* énonciatif de la migration identitaire : l'*excès*, où le sujet est toujours plus que lui-même et déborde ses propres frontières, et l'*ascèse*, où le soi, au contraire, est toujours moins que soi, parce que l'altérité l'aura réduit à presque rien. Si la première forme caractérise l'esthétique carnavalesque de l'hybride à tout crin, on a envie de dire de l'*hybris* ou de l'ivresse, qui qualifie nombre de productions romanesques des dernières années, de Louis Hamelin à Sergio Kokis, de Flora Balzano à Ook Chung, d'Émile Olivier à Christian Mistral, la

deuxième n'en est pas moins aussi typique de la subjectivité postcoloniale, dans la mesure où l'espèce de migrance intérieure qui la définit, au lieu de démultiplier et de superposer les chemins comme autant de nœuds de carrefour où tous les échanges deviennent possibles, efface et annule tout chemin, laissant place dès lors à une mue peut-être plus radicale du soi et de l'identité, puisqu'elle a trait au statut même du sujet qui n'arrive plus à s'énoncer, sinon comme *autre*, comme rien ou comme « personne ». La migrance identitaire ne donne plus lieu à du sujet qui s'ajoute à du sujet, en une sorte d'hybridité débridée, mais à un sujet qui se soustrait à lui-même, dans l'incapacité où il est désormais de se fonder, de se former, de se produire, parce qu'il se perçoit comme tout autre plutôt que comme l'accumulation de petits autres en lui. L'*ethos* énonciatif en jeu ici ne relève plus d'une subjectivité conçue comme simple cumul des identités ou comme mélange des différences, mais comme différenciation originaire, où l'on n'a plus affaire à un sujet qui change mais à un changement qui se subjectivise : c'est la mue qui *fait* le sujet et non pas le sujet qui *ferait* sa mouvance en tant qu'agent de son changement. La migrance y est un affect ou une auto-affection, un pathos énonciatif qu'on peut appeler la « passion de l'autre » et qu'on peut définir comme le pâtir propre à toute altérité, et non pas une action que peut accomplir un personnage ou un héros, qui partirait en quête de l'autre qu'il est, cherchant ainsi à se (re)conquérir lui-même comme un autre, alors que c'est l'altérité elle-même qui envahit le sujet, et le laisse au bord du rien, du chemin qui n'existe plus, où il pourra mieux éprouver l'altération radicale qu'aura subie au cours du dernier siècle notre subjectivité la plus intime, dont les territoires secrets ou les continents noirs auront eux aussi été décolonisés.

LE SENS DIFFÉRÉ

L'inachèvement du monde

Notre éthique langagière change avec le temps. Elle épouse les aléas de l'Histoire, qu'elle façonne du même coup. Les postures et les positions énonciatives des porteurs de paroles – les mœurs oratoires, dirait Aristote, les attitudes discursives, dirions-nous aujourd'hui – se sont progressivement métamorphosées au cours des dernières décennies, donnant lieu à ce qu'on peut appeler des « mutations esthésiques » qui affectent l'expérience perceptive que nous avons de nous-mêmes et des autres, dont l'opposition et le face à face ne sont plus envisageables comme tels. Un certain nombre de dichotomies et de hiérarchies qui structuraient jusqu'ici l'exercice de la parole ont été renversées ou transgressées, tel le rapport entre l'individu et la collectivité, l'intime et le public, le local et le global, le passé et l'avenir, l'actuel et le virtuel, le sens et le non-sens, le réel et le fictif et, bien sûr, l'identité et l'altérité, où l'on ne perçoit plus tant des oppositions et des dualités que des entrelacs et des imbrications. On parle dès lors d'une crise du sens, des valeurs, du jugement et de la légitimité, sur un ton qui n'est d'ailleurs pas toujours nostalgique ou apocalyptique mais fait souvent appel à une autre manière d'entendre le lien social, autrement qu'à partir du partage des valeurs ou des idées, des normes et des grandes représentations, qui sont en fait des façons de nous départager les uns des autres en constituant des identités ethniques, nationales,

religieuses ou juridiques appartenant à un héritage ou à un projet auquel chacun se réfère pour se définir en opposition à ceux qui ne peuvent s'y reconnaître.

Cette autre forme de socialité renvoie à ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible »¹, grâce auquel refont surface les dimensions éthique et esthétique du politique ou de la vie commune au cœur de la Cité. Nous vivons ensemble pour partager non tant des biens communs, des services publics, des opinions et des valeurs collectives que des « formes de vie » qui « sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible »². Cette vie sensible se caractérise notamment par ce que j'appelle le *sens de l'autre*, qui renvoie à la sensation d'une co-présence ou d'une co-existence, plus profonde que le *sens intime* ou le *sentiment d'existence* et plus primitive que la *proprioception* ou la *sensation du corps propre* dont Kant et Merleau-Ponty ont tour à tour développé l'intuition pour définir l'identité personnelle : il s'agit de l'expérience sensible de notre co-présence au monde et aux autres, sans quoi le sentiment de notre existence comme être distinct ou séparé ne pourrait être vécu, car on ne « se vit » que *dans* le monde et *avec* autrui, de qui l'on reçoit la vie et sa propre identité, données ou prêtées par ceux dont on hérite bien plus que par soi-même.

On emprunte son identité à ce qui nous est donné par l'autre, dans le langage, notamment, lieu d'invention ou de construction du lien social, espace intersubjectif de base où l'on apprend le jeu des personnes, l'interchangeabilité du *je* et du *tu*, l'alternance identité-altérité qui fonde la structure dialogique de la parole, la possibilité de se détacher de la présence pour s'attacher au passé et à l'avenir comme au possible et au probable, la capacité de métamorphoser la mémoire linguistique et discursive, de nature collective, en une invention verbale porteuse de singularités et de potentialités imaginatives, grâce à la créativité propre à toute langue, c'est-à-dire à sa capacité de se renouveler et de nous renouveler du même coup.

Notre *ethos* énonciatif est imprégné de cette *épreuve de l'autre*, qu'on peut appeler hétéroceptive pour bien montrer que nous ressentons ou percevons de prime abord la diversité et l'hétérogénéité du monde – du pur dehors, où il y a l'autre, bien sûr, mais aussi de notre propre corps et du flux continu de notre conscience, tout aussi hétérogènes –, avant d'y distinguer et d'y reconnaître des identités, des formes ou des figures qu'on pourra alors nommer ou étiqueter, identifier, catégoriser. On est avant tout *affecté* par le monde, qui se donne dans son opacité et son altérité, dans sa *hylè*, dirait Husserl, c'est-à-dire dans la forêt vierge et la jungle chaotique de sa diversité sensible, et c'est cette affection première qui donne lieu à l'auto-affection grâce à laquelle le sujet construit son identité, *se sentant être* au sein de cette diversité sensible ou de ce *sensorium* premier où il vit son existence comme co-existence, où il pâtit du monde dans un com-pâtir, où il ne sent rien que dans un co-sentir ou un sentir-avec. Cette forme d'expérience de l'altérité, qui ne passe pas par le concept de l'autre ou sa représentation idéale en tant que valeur morale ou figure idéologique, mais par la sensation et l'affection vécues d'une hétérogénéité non seulement du monde et d'autrui mais aussi de sa propre existence corporelle et de sa propre subjectivité psychique, peut se revivre ou se réinventer à tout moment dans l'expérience esthétique, où l'on est littéralement plongé ou replongé dans ce *sens de l'autre* qui n'a pas de sens encore, puisqu'il est la condition même de l'émergence du sens et des identités.

CIRCONSTANCES DE L'INSENSÉ

Ainsi dans le « liminaire » du dernier livre de poésie de Michel van Schendel, *Quand demeure*³, trouve-t-on une longue litanie de vers circonstanciels, tous introduits par la conjonction « Quand », qui semble poser une question obsédante à laquelle aucune réponse n'est donnée, indéfiniment retardée ou différée, jusqu'à la dernière strophe du poème, où les précédentes

apparaissent alors comme autant de propositions subordonnées à valeur temporelle, antéposées à la principale, qui parle justement d'un « éclatement de la langue », entre « éclat » et « débris », comme si le poème en son commencement, depuis le tout *autre* d'où il vient, ne pouvait avoir de sens qu'inchoatif ou à l'état naissant⁴ et comme si le regard qu'on y jette rétrospectivement, depuis son achèvement, ne pouvait nous le donner à voir autrement qu'en « éclats » et en « débris », le renvoyant ainsi à son altérité ou à son hétérogénéité originale, à sa naissance et à son évanouissement corollaire dans l'étrange et le non-sens, où le tout autre ne peut se dire et se montrer que sous la forme d'une impossible question, dont la formulation reste à jamais incomplète. Les premiers vers du poème le disent et le montrent du même souffle, thématissant dans leur contenu sémantique l'impossibilité où ils sont, de par leur forme d'énonciation, d'arracher le sens recherché à la diversité hétérogène d'où il pourrait émerger, hétérogénéité qui continue de l'altérer tout au long du poème, empêchant l'identification d'une signification ou d'une réponse, sinon sous la forme énigmatique d'un *répons*, d'une reprise incessante de la même question ou de la même quête, qui vise l'*autre*, toujours, que van Schendel appelle « Autres, autrement », dans le titre d'un de ses livres précédents⁵.

Les premiers vers du « liminaire » – ce « seuil », cette limite inférieure ou inchoative qui ouvre et qui déploie, comme dit le mot latin *limen* – hésitent à commencer, ne finissent pas de s'amorcer, ne cessent de naître et de renaître, sans jamais y arriver :

Quand l'étrange l'étranger
 Quand demeure
 Quand l'ami l'étrange
 Quand le corps vivace
 Quand l'affable l'estimable
 Toi vous peut-être moi
 Quand demeure ici

L'incomplétude appelle la complétion, l'achèvement, que le

lecteur tente d'opérer par induction, alors que la répétition anaphorique de l'incomplet ou de l'in-fini le ramène sans cesse au commencement, que désigne au début de chaque vers la conjonction temporelle « Quand », dont le statut de morphème ou de syncatégorème, de mot vide ou de mot-crochet, disent les grammairiens, implique qu'il ne porte pas son sens en lui-même, tels les lexèmes au sens propre – le mot « ami », par exemple, ou le mot « corps » –, mais dans les relations qu'il établit au sein de l'énoncé, dans les éléments qu'il relie ou modifie, et dans la valeur qu'il donne à l'énonciation elle-même, de nature interrogative ou circonstancielle, ici, nullement affirmative ou assertive. Le « Quand », fortement topicalisé dans tout le poème, dit non seulement qu'il n'a pas de référence en soi, pas d'objet précis auquel il renvoie, qui posséderait d'emblée une identité, mais aussi et surtout qu'il module et modalise la parole elle-même ou l'acte d'énonciation, selon un *ethos* ou une attitude qui privilégie le questionnement, ce qu'on ne sait pas encore et ne saura peut-être jamais, ce qui nous reste étranger et ne nous appartient pas, parce qu'on n'en possède pas le sens d'emblée et n'en reconnaît pas l'identité.

D'autres morphèmes de ce genre apparaissent dans le poème, notamment dans les deux derniers vers que l'on vient de citer, qui ne comprennent aucun substantif et sont presque tout entiers constitués de syncatégorèmes : « Toi vous peut-être moi / Quand demeure ici », où l'on voit que l'incomplétude introduite par le questionnement temporel resté sans réponse se transforme en incertitude sur la personne dont il est question – *toi, vous, peut-être moi* – et sur l'indétermination du lieu évoqué – *ici* –, qui ne possèdent aucune référence précise, dans la mesure où la nature déictique des pronoms personnels et des adverbes de lieu ne permet pas d'en arrêter la valeur référentielle en dehors du contexte énonciatif où ils sont prononcés, contexte que le poème laisse dans l'ombre, dans son opacité. Ne sachant ni de *qui* ni de *quoi* il est question ni non plus d'*où* ni de *quand* il s'agit, nous nous rabattons sur

les pures qualités sensibles que désignent les adjectifs nominalisés – « l'étrange », « l'étranger », « l'affable », « l'estimable » –, sinon sur les rares substantifs comme « l'ami » et « le corps vivace », pour nous représenter le monde évoqué, à peine esquissé, à demi dessiné, aussitôt raturé puis gommé, indéfiniment recommencé, à partir, toujours, d'une naissance *de* et *dans* l'étrange ou l'étranger, l'altérité et l'hétérogénéité pures d'une « variation eidétique » continue autour d'une absence ou d'un vide qui non seulement intrigue et questionne, par sa radicale « étrangeté », mais attire et aspire par « l'affable », « l'estimable » et « l'ami », qui s'y profilent sans jamais prendre forme ni acquérir d'identité.

Ainsi la visée reste visée, dans une quête du sens qui n'a pas de fin, où rien ne peut être proprement saisi, car rien ne remplit d'une signification ou d'une valeur précise l'intuition qui nous pousse à chercher une réponse au questionnement premier, à l'étonnement originaire dont la teneur intuitive insensée s'impose dès lors comme le contenu même de l'expérience vécue dans et par le poème, qu'on peut alors qualifier de « phénomène saturé », pour parler comme Jean-Luc Marion, qui définit ainsi tout apparaître dont les propriétés sensibles débordent largement le contenu conceptuel qu'on peut lui conférer, comme dans *l'événement*, la *chair*, l'*idole* et l'*icône*, qu'il donne en exemple d'un « surcroît » d'intuition qui excède infiniment un sens qui lui-même « manque » infiniment⁶. Nous ne saisissons rien de ce qui nous est dit, par un acte de visée intentionnelle toujours déçu, mais nous sommes en revanche saisis par la teneur du dire, par la portée énonciative du poème qui nous fait vivre, à un niveau esthésique plutôt que sémantique, dans la sensation bien davantage que dans la signification, l'événement de la quête et de la genèse du sens dont le double horizon d'apparition et de disparition se trouve constamment repoussé, comme le sont l'objet originaire de la mémoire et l'objet final de l'imagination, sinon l'objet intentionnel lui-même de toute perception, qui reste en suspens ou

entre parenthèses, non identifiable ou reconnaissable dans le flux sans fin des affects et des sensations dont il ne peut se déprendre comme une figure se détache d'un fond.

UN SENSORIUM COMMUN

C'est par cette mise en œuvre sans fin et sans finalité de la mémoire, de la perception et de l'imagination, par la mise en branle incessante des sensations, des émotions et des affections insensées, que la littérature, dans ses formes d'énonciation les plus vives, contribue à l'élaboration de ce que Jacques Rancière appelle un « *sensorium* commun » ou une « forme de vie commune », qui passe par la sensibilité singulière des sujets et non par des représentations idéelles, collectives ou universelles. Cette forme de vie commune relève de l'expérience principielle que tout un chacun fait de la diversité et de l'hétérogénéité du monde, manifeste dans la multiplicité non hiérarchisable de ses qualités sensibles, sur le fond desquelles peuvent apparaître ensuite des formes reconnaissables, des figures identifiables, du sens, de l'ordre, des hiérarchies, bref, des identités qui sont toujours secondes et dérivées, car le sens n'apparaît jamais que sur le fond envahissant du non-sens où il disparaît le plus souvent, enfoui sous ses débordements. Van Schendel écrit :

Quand le vent
Quand l'ardent
L'aube le temps le chant
Attendent mais demeurent
Quand la frange est dépliée
Et que vient l'étonnement
Vers le passage
Quand un semeur de temps

C'est le vent, l'ardent, l'aube, le temps, le chant, jamais le sens comme tel, ni une idée et encore moins un fait ou un objet, que l'on attend infiniment, qui vient puis qui demeure, venu comme l'étonnement, vers le passage, dans la semence du temps. C'est de l'air, de l'aube, du vent, rien de stable ni de solide, qui vient et que l'on attend, du temps semé sur son pas-

sage, telle une frange d'étonnement. Bref, ce sont des qualités du vide – ni le vent, ni l'ardent, ni l'aube, ni le temps, ni le chant ne pouvant aisément se toucher et se figurer comme des choses ou des étants – qui font l'objet, si peu « objet », de cette impossible appréhension ou de cette improbable saisie qu'est l'«attente» infinie de ce qui pourtant « demeure » infiniment : l'aube du temps ou du chant, la genèse ou l'origine non encore advenue, la semence du temps dans son propre passage, qui n'engendre ni perception ni entendement mais le pur « étonnement », le saisissement vécu comme expérience de la survenue, de ce qui vient à demeure mais reste en attente, tel le poème lui-même, profondément irrésolu :

Quand
 Ce n'est pas là
 Quand
 Ce n'est pas dit
 Quand demain à présent
 Quand il faut le dire
 Quand il faut dire ce qui fait vivre
 Quand sinon on ne vit pas
 Si on ne dit pas on ne vit pas
 Si et quand ne dites-vous

Cette dernière strophe ne compte aucun substantif, réduite qu'elle est à quelques syncatégorèmes – pronoms, adverbes, prépositions, conjonctions –, mis à part deux lexèmes plusieurs fois répétés sous leur forme verbale plutôt que nominale : « dire » et « vivre »⁷. La sensation d'inachèvement et l'étonnement réitéré devant l'énigme découverte sous chaque question soulevée ne cessent de s'accroître, jusqu'à ce que *vivre* et *dire* s'identifient dans cette forme même d'énonciation qu'est la question, dans cet *ethos* énonciatif qu'est le dire interrogeant infiniment ce qui est dit, comme la vie questionne ce qui est vécu, qui demeure étrange ou inconnu, pure absence de sens que le dire seul dans le vivre peut révéler. La strophe se termine par l'évocation de l'*autre*, sous la forme de la deuxième personne du pluriel, « vous », qui rappelle le « Toi vous peut-être

moi» de la première strophe – où s'esquissait une subjectivité indistincte, un entrelacs de *toi* et *moi* dans un *vous* incertain, auquel renvoie aussi bien le *on* indéfini omniprésent dans ces derniers vers –, mais qui prend ici, à la toute fin du dizain, un relief particulier, marquant à la fois l'objet de l'adresse, dans la mesure où le poème en appelle au *vous*, à qui il se destine, et la multiplicité énonciative qui prend en charge la parole poétique, celle qui fait vivre parce qu'elle fait dire, dans la co-existence et la co-énonciation où s'exprime la forme la plus primitive de socialité qu'est le dialogue amorcé par la demande, l'appel, l'adresse, la fonction à la fois phatique et conative de la parole qui, avant de *dire* quoi que ce soit, en appelle à l'écoute et à la réponse de l'autre. La parole *fait* communauté, non à partir de ce qu'elle dit, idées, faits, valeurs, qui produisent des identités dans lesquelles on peut en effet se reconnaître, mais à la faveur de son propre *dire*, par la manière qu'elle a de s'énoncer, selon un *ethos* où l'«autre» apparaît non plus comme le miroir ou l'envers figé du «soi» ou de l'«ego» mais comme le pôle indéfiniment réversible d'un dialogue premier où l'on est tantôt *l'autre* tantôt *soi* dans l'énonciation commune de «ce qui fait vivre» – qu'«il faut dire» et redire, «sinon on ne vit pas».

Un autre type de socialité émerge de ces formes d'énonciation, qui donnent lieu à ce qu'on peut appeler des *communautés en paroles* ou des *communautés par affects*⁸ dont la teneur ne relève pas d'une identité commune mais d'une expérience partagée de l'altérité, d'un autre espace, d'un autre temps, d'un autre langage, d'une autre subjectivité, d'un «autrement qu'être», dirait Levinas, auquel se substitue un «devenir autrement». Van Schendel écrit encore :

Quand demeure l'étrange
 Quand demeure l'ami
 Quand l'étrange est un recours
 Ou un courage l'étranger
 Quand demeure et passe
 Quand est là quand va

soulignant notre enracinement dans l'étrange ou l'étranger, qui demeure – demeure *ami, ami* qui est là –, mais passe et va, gardant à jamais le courage de l'étrange dans le recours à l'étranger, à demeure dans ce qui va, toujours là dans ce qui passe. Ces vers montrent, dans l'entrelacs qu'ils tissent d'une altérité amie et d'un courage de l'étrangeté, l'indissociabilité de l'être et du devenir, la sociabilité première de l'être-là en tant qu'être-qui-va, de l'être-à-demeure dans l'être-qui-passe, chez soi dans l'autre ou l'étrange, recourant à l'étranger pour dire et vivre ce qu'il est : «toi vous peut-être moi» – dans l'indistinction identitaire que seul le jeu intersubjectif peut conduire à l'apparaître, tantôt tourné vers l'autre tantôt tendu vers soi, dans l'expérience commune que «toi vous peut-être moi» faisons à chaque instant de notre profonde «étrangeté».

Cette expérience altérante peut s'incarner de différentes manières, du désir à la peur, de l'extase à l'angoisse, de la quête à la fuite, et s'inscrire dans différentes formes d'énonciation, de l'ascèse à l'excès, de l'atonie à l'exaltation, du secret à la profération, mais elle relève chaque fois d'une «manière d'être» *dans* et *par* la parole comme lieu esthétique et pathique d'invention ou de découverte d'une socialité première, qu'on peut définir comme le rapport commun à l'*autre*, le recours à l'étrange et le courage de l'étranger qui sous-tendent le dialogue originaire qu'incarne tout langage, le poème par-dessus tout, lui qui ne dit rien d'autre que le recours de son dire à cette étrangeté-là, à cette altérité inhérente à l'originalité d'une voix, à la singularité irréductible d'un ton ou d'un style qui n'est rien de plus que le courage de l'*étrangement*. Ce type d'expérience échappe aux représentations morales, qu'il s'agisse de principes, d'impératifs, de valeurs, d'idées ou de sens commun, de règles ou de normes instituées, qui érigent l'épreuve de l'identité et de l'altérité en une idéologie explicite. C'est une commune expérience de la singularité et de l'altérité propre à l'exercice même de la parole – à l'inscription d'une voix «originale» dans les structures communes ou publiques

de la langue et du discours, à l'incarnation d'un imaginaire ou d'une créativité unique dans les mémoires multiples du langage et de la culture – qui noue cette socialité primitive dont les liens ne sont pas tissés d'avance et une fois pour toutes, en une identité fixe qui attache l'individu à la collectivité, mais se dénouent et se renouent au gré des expériences co-passionnelles ou co-existentielles qui définissent l'échange de paroles comme partage du sensible, mode d'élaboration d'un *sensorium* commun ou mise au jour d'un *ethos* énonciatif inhérent à notre présence au monde et à autrui, qui est toujours co-présence *dans* et *par* la parole en tant que processus de socialisation de la vie sensible.

Cette expérience est proprement *politique*, dans le sens ancien du mot grec *politikos* qui, bien avant de désigner le pouvoir et la gouverne, renvoyait à nos « façons de vivre » dans la Cité, à notre urbanité au sens premier, à notre manière de partager dans et par la parole l'expérience de la diversité et de l'altérité, de la multiplicité et de l'hétérogénéité propres à la *Polis* conçue non pas comme ensemble répondant à une seule identité, tel l'État-nation apparu il y a quelques siècles, mais comme lieu des croisements et des rencontres dont il faut réguler le flux ou le trafic en épousant au plus près le mouvement qui les anime. Cette co-motion ou ce mouvement commun conduit moins à instituer un État, toujours stable et statique, qui contient et contraint la communauté en l'embrassant et la dominant complètement, qu'à creuser au cœur de la Cité ou en son tréfonds un espace vide où ne circulent que les regards et les paroles qu'on s'échange dans la mise en commun de la diversité et de l'altérité constitutives de tout être-ensemble, soit une *Agora* au sens grec, lieu inhabitable autrement qu'en paroles adressées à l'autre pour que s'autorégule la circulation ou le trafic des identités, pour que se vive l'*ethos* langagier qui permet une commune épreuve de l'altérité, un *sensorium* partagé surgissant de l'expérience chaque fois singulière de notre co-existence ou de notre sens de la commu-

nauté. Les espaces poétiques et narratifs, comme ceux que nous avons décrits ici, où la parole s'affranchit des contraintes du sens institué, sont de véritables *Agora* au sein de la *Polis*, des espaces de paroles libres où l'on voit s'esquisser de nouvelles formes d'énonciation qui sont d'emblée d'autres manières de vivre notre « socialité originaire », pour autant qu'on veuille bien entendre dans le mot *socius* autre chose que l'expression du grégarisme guerrier qui lui a donné naissance au sein de la Rome ancienne, où il désignait en effet des unités de combat et des compagnies de soldats. Le poème de van Schendel montre bien, dans la forme même de son énonciation, qui en appelle à l'autre pour se réaliser pleinement, l'émergence du *com-munus* hors du *socius*, l'avènement de la com-motion ou de la com-passion propre à la vie commune envisagée sous l'angle de la co-existence, hors de la lutte ou du combat qui caractérise la vie sociale conçue comme l'irrésistible contrat qui régit le partage toujours inéquitable du bien commun et du pouvoir public :

Quand abrase l'écrasement
 Quand halète l'empan
 Grigne griffe glisse
 Quand défend une brise
 Comme étui de clarté
 Quand s'éprend
 Quand embrasse
 Quand la main
 Quand la vague

L'«abrasement» et l'«embrassement» s'opposent l'un à l'autre comme l'«écrasement» à ce qui «s'éprend» : ce qui dans un premier temps «grigne griffe glisse», haletant, abrasé par ce qui l'écrase, rencontre bientôt la «défense» d'une «brise», cet «étui de clarté», cette main qui «s'éprend» plutôt qu'elle ne prend, qui «embrasse» bien plus qu'elle ne brasse, cette main qui va et vient comme une vague, une brise encore et une lumière, le lieu du clair et de l'éclat. Le vent, l'ardent, l'aube, le temps, le chant, rencontrés précédemment, se

retrouvent dans cette brise et dans cette vague, telle une main qui embrasse et s'éprend à l'encontre de ce qui abrase, écrase, grigne et griffe : le poème est cet air remué comme une vague ou une brise embrassant en un même geste et un seul regard ce large empan que nous formons jusque dans l'écrasement et le halètement, dont nous pâtissons et com-pâtissons dans cette emprise commune où nous nous éprenons les uns des autres du seul fait de cette com-motion première qui noue des solidarités de main à main, dans cette défense commune contre l'abrasement d'où vient qu'un lien social se tisse et qu'une communauté se forme, communauté non tant de personnes ou d'individus, totalement absents de ces quelques vers, que de sentiments et d'affects, pris en charge non par des idées ou des valeurs, qui ne font que départager des identités, mais par une main qui est brise, vague, vent, chant, qualités sensibles de l'air et de l'être, de l'apparaître indéfini du monde dans sa diversité et son altérité.

Cette « main » est l'organe de la parole poétique, qui fait et façonne, crée, produit, plutôt qu'elle ne dit seulement. Son geste atteint l'étrange et l'étranger, dont il s'éprend et qu'il embrasse, puisant dans cette altérité amie comme à sa propre source l'« ici » ou le « là qui va », où il a lieu vraiment, survivant à lui-même comme le monde advient, dans un à-venir qui demeure sans fin :

Nous irons vers l'éclat de langue
Vers l'éclatant mais les débris
L'éclatant le vaste ou l'infime
Le très vaste et le détail
Un luxe mais l'important
Nous n'avons plus de temps
Nous n'avons plus le temps
Je le cède à l'étrange
Quand une lumière attend

je la dessine

Le « nous » ouvre la dernière strophe, alors que la personne était radicalement absente dans la précédente ou le plus sou-

vent réduite au « on » dans celle d'avant, comme si la « main », anagramme d'« ami » – qui dit « l'affable », « l'estimable », « le corps vivace », en même temps que « l'étrange », « l'étranger », « l'autre, autrement » –, était dans le corps du poème le trait d'union mobile qui relie le « on » anonyme auquel se fond et se confond le « toi vous peut-être moi » de l'incertitude identitaire, dont découlent l'interminable attente et l'impossible demeure, à un « nous » qui advient à lui-même enfin, mais en « éclats » et en « débris », dans le vaste et dans l'infime, où il « cède à l'étrange », dit le poème, à cette lumière de l'étrangeté où il va, car il n'est là que pour aller vers cet éclat, vers l'éclatant de la langue où la lumière attend, même si « nous n'avons plus le temps », qui nous est retiré comme le sol sous les pieds, au profit d'une vague et d'une brise qui nous emportent telle une main, la main de l'autre sur soi, celle de l'étrange, à laquelle on cède à la fin comme au commencement. Le poème peut enfin se terminer sur un « je » – « je le cède à l'étrange », « je la dessine » –, après sa longue absence du poème, car il ne s'affirme aucunement, le cédant à l'autre, plutôt, à l'étranger, avec lequel il forme ce « nous » qui va vers l'éclat de langue, l'éclatement du vent, de l'ardent, de l'aube, du temps et du chant que la main condense dans son embrassement, comme le *je* est la condensation de l'étrange qui demeure en lui – tous deux, *main* et *je*, étant l'organe véritable de la parole qui façonne le monde à partir de rien, du vent, de la brise ou de la vague, et nous recrée à partir de notre propre étrangeté.

OUTREPASSEMENTS IDENTITAIRES

Le regard que la parole poétique nous permet de jeter sur la dimension esthétique de la vie commune, par quoi se révèle notre expérience originaire de l'altérité, en deçà des impératifs moraux et idéologiques qui l'instituent en *socius* ou en *polis*, nous donne à voir les profondes mutations qui façonnent notre sensibilité la plus intime, dont l'énonciation quasi insensée outrepassé le sens commun où se déposent les grandes dich-

tomies grâce auxquelles tient et se maintient le lien social, désormais dénoué, délié, défait de ses attaches traditionnelles, de ses ancrages identitaires.

On assiste ainsi à une incorporation à la fois discursive et thématique du motif de l'exil, de l'errance, du hors-lieu, de l'apatride, du migratoire et de l'altérité dans les productions esthétiques à la fois endogènes ou exogènes, faites à partir d'*ici* ou d'*ailleurs* – catégories elles-mêmes mises à mal par le type de chronotope que ces formes d'énonciation déploient, où le proche et le lointain ont tendance à s'interpénétrer : « Quand l'étrange l'étranger / [...] Quand demeure ici / [...] Quand / Ce n'est pas là / [...] Quand est là quand va », écrit van Schendel, tissant son poème d'indications de lieux qui, n'ayant pas de référence ou d'ancrage précis dans le monde géopolitique, se transportent et se transforment avec la parole elle-même, dont ils deviennent l'espace propre, toujours inapproprié, tantôt ici tantôt là, dans l'étrange où elle va. Cette « incarnation » verbale des formes d'expérience de l'altérité la plus radicale nous conduit à penser que les effets symboliques de la migration ne se font plus sentir uniquement dans la parole des écrivains migrants, comme c'était le cas encore au début des années 1980, où les déterminismes socio-historiques et psychobiographiques s'éprouvaient sans doute plus fortement, mais dans l'ensemble de l'imaginaire narratif et poétique, où l'expérience hétéroceptive domine très largement, ne se limitant pas à représenter la vision *de* l'autre, objectivée, thématisée, mais allant jusqu'à incorporer ce qu'on pourrait appeler la vision *par* l'autre, brouillant ainsi les frontières entre « natifs » et « néo », sédentaires et nomades, autochtones et étrangers. On pourrait dire que les forces chtoniennes qui ébranlent les lieux d'énonciation de la parole esthétique n'épargnent désormais aucun sol, pas même la terre natale, de telle sorte qu'on est tous plus ou moins des *allochtones*, dépossédés de toutes terres, de toutes propriétés. Chaque homme est « L'homme sans qualité » dont parle Musil, non tant par manque ou par

défaut que par surabondance et débordement de qualités sensibles, qui le privent de toute identité propre, de toute unité identitaire, de toute propriété individuelle.

Ce qui donne lieu à une prolifération d'altérofictions, qui prennent le relais de l'autofictionnel au sens strict, dans la mesure où l'on n'y cherche plus à cerner une identité, même multiple ou morcelée, un Soi nombreux et à plusieurs facettes, comme dans le cas des fameux hétéronymes de Pessoa, mais à dépersonnaliser ou à dépersonnifier le sujet pour y faire apparaître, non pas d'autres sujets qu'il pourrait incarner en se mettant dans leur peau, mais l'altérité constitutive de sa propre voix ou de sa propre énonciation, l'hétérogénéité vécue d'où elle vient et ne cesse de venir, se manifestant dans des instances ni individuelles ni collectives mais *interfaciales*, entre le *je* et le *nous* ou le *je* et le *tu*, comme la récurrence exceptionnelle des pronoms impersonnels ou indéfinis, *on*, *personne* ou *quelqu'un*, le laisse entendre avec force, de sorte que la catégorie du propre – le *proprium* latin qui désigne « ce qui appartient » à tel ou tel – ne semble plus pouvoir fonder la construction du Soi et son rapport à l'Autre : « Toi vous peut-être moi / [...] Si on ne dit pas on ne vit pas / Si et quand ne dites-vous », écrit van Schendel, incapable de distinguer une personne en particulier ni un sujet en général autrement qu'en façonnant une diversité sensible d'« êtres-là » sans consistance autre que leur voix, le visage de leur dire, dirait Levinas, ce par quoi ils se disent dans leur étrangeté : « Nous irons vers l'éclat de langue / [...] Je le cède à l'étrange », conclura le poète, réconciliant le pluriel et le singulier de la première personne ou du sujet de l'énonciation dans l'altérité commune d'où ils viennent et où ils vont.

On assiste alors à un processus généralisé de dé-propria-tion, où l'énonciation ne prend plus en charge ce qui est *propre* à soi, comme dans l'« Expression », si chère au romantique, pour qui la voix ou la parole n'est qu'un prolongement de l'*ego*, l'extériorisation amplificatrice d'un moi intérieur, ni

même ce qui est *propre* à l'autre, comme dans la « Représentation » au sens classique, où il s'agit de s'approprier l'extériorité du monde et l'altérité d'autrui dans un acte mimétique qui les ramène à soi; la parole poétique prend plutôt en écharpe toutes les figures du Propre – propres à l'autre ou propres à soi – pour les désessentialiser, en montrant le caractère contingent des domaines d'appartenance, notamment par sa façon de re-catégoriser le monde à partir de l'expérience hétéroceptive de nature pré-catégorielle qu'elle permet et qu'elle déclenche, nous plongeant dans la diversité et la multiplicité qui échappent à toute identification ou à toute reconnaissance immédiate. L'*impropre* est en fait le véritable « domaine » de la littérature : la littérarité est le lieu discursif où s'énonce avec le plus de force le sens figuré, par opposition au sens propre, le lieu où les choses se figurent, se façonnent, se fictionnent, le lieu du poïétique au sens strict, de ce qui *se fait, se produit, se crée et se recrée* sans cesse, plutôt que l'espace du propre ou de *ce qui est donné* d'avance et à jamais, des biens et des propriétés essentiels ou inaliénables, du patrimoine ou de l'héritage dont le politique au sens restreint assure la gérance et la gouvernance.

UNE POLITIQUE DU SENSIBLE

Une autre *politeia* se dessine dans la parole esthétique, où il ne s'agit plus de gérer « ce qu'on a » ni de gouverner « ce qu'on est » mais de se réinventer mutuellement à travers l'expérience renouvelée de l'altérité constitutive de la socialité elle-même, dont le caractère impropre, hététofictionnel et allochtone de l'*ethos* énonciatif incarné par la littérature est l'un des révélateurs les plus puissants, dans la mesure où sa *poiësis* met au jour notre manière d'être *au* monde *avec* l'autre, dans et par le langage éprouvé comme lieu du vivre-ensemble ou de l'être-avec. Les « mondes » ou les espaces-temps singuliers que crée la parole littéraire ne sont donc pas de pures « médiations » entre le monde et nous, puisqu'ils constituent de véritables

« milieux de vie », bien davantage que de simples moyens d'information ou de communication. Ils ont à voir avec ce que Jean-Luc Nancy appelle *La Création du monde*, qui se situe en amont et en retrait de toute forme de mondialisation : « De la création comme résultat d'une action divine achevée, on passe à la création comme activité et comme actualité en somme incessante de ce monde dans sa singularité [...] Une valeur du mot (la création comme état de choses du monde donné) cède à une autre (la création comme mise au monde d'un monde) »⁹. Une *poiësis* continue sous-tend l'apparaître du monde comme monde, qui façonne ce qui lui arrive depuis le vide d'où il vient. Le monde croît en fictions, qui le recréent de fond en comble en le vidant de lui-même, le trouant, le creusant, l'absentant, l'effaçant ou le raturant pour qu'il apparaisse en de nouvelles versions, toujours, en de nouvelles variations, comme dit Husserl, qui parle de « variations eidétiques » pour désigner le mouvement par lequel la conscience percevante fait la synthèse des nombreuses esquisses sous lesquelles les choses lui apparaissent, toujours partiellement, imparfaitement, incomplètement.

Le monde s'absente, se vide ou se creuse en « horizons internes », dirait Merleau-Ponty, – en tous ces plis qui, à l'intérieur d'un champ de vision, empêchent de *tout* voir, et en tous ces creux qui, au sein d'un champ de présence, interdisent de *tout* se représenter – pour laisser place à ce qui advient en lui, survenant à ce qui est déjà venu, qui se retire pour le laisser venir, justement. Si les visions du monde les plus communes, comme celles, aujourd'hui dominantes, de la globalisation et de la mondialisation, effacent ces plis ou ces creux pour donner l'illusion que tout est visible et accessible dans l'Unité reconquise du Monde, les fictions, elles, refont en parole la genèse de l'univers non plus à partir d'un illusoire *Fiat lux* !¹⁰, qui fait la lumière sur l'être pour l'éblouir et l'aveugler, mais selon un autre point de départ que désignerait mieux l'expression *Fiat umbra* ! : que tout jette son ombre ici-bas, que tout se

creuse dans les plis obscurs et ombragés où gît l'étendue, ce qui s'étend en tant que *res extensa*, en tant que *rien* extensible à l'infini. Car le monde se donne d'abord comme « rien » : pure étendue, pur espace-temps sans rien dedans qui puisse se cerner ou se discerner, se conquérir et se posséder. Il ne faut donc pas le prendre pour un Tout et le comprendre comme Un, mais se laisser prendre à ce rien, par ce trou que l'espace-temps creuse dans la matière afin que chaque chose puisse y prendre place et y avoir lieu.

La *poièsis* ou la création du monde telle que la fiction l'incarne n'ajoute pas de la présence au monde dans une représentation qui le mettrait en lumière et en redoublerait l'identité par une mise en scène spéculaire où on le re-connaîtrait, mais retire de la présence à l'être afin que, manquant à lui-même, il en appelle à de nouvelles virtualités qui surgissent de sa part d'ombre, invisible et imprévisible, c'est-à-dire à des potentialités non aperçues qui le fassent autre que lui, impossible à identifier ou à reconnaître, toujours à venir et encore à faire ou à recréer. Elle soustrait le monde à lui-même pour qu'il se multiplie en tous ses possibles, en ses fictions infinies, en ses nombreuses éventualités, en tous ses *à-venir*, même les plus improbables, pour qu'il ne s'arrête pas en une Histoire finie, en un monde entièrement mondialisé, qui aurait cessé de se modifier. La *poièsis* permanente du monde, qui fait que le monde n'est pas achevé parce que se mondifiant perpétuellement depuis le vide qui se creuse en lui, sous forme de soifs et de faims, de désirs et de besoins, ou d'infinies possibilités de monde qu'on appelle notamment l'avenir, ne peut pas mieux s'incarner que dans la fiction poétique au sens fort, où la *poièsis* est un faire sans fin, non pas un moyen ni un instrument, mais une médiation sans termes, *ad quo* ou *ab quem*, sans commencement ni but, contrairement à la *technè*, qui est le faire comme moyen ou média assujetti à une fin donnée ou visée, qu'il a pour raison d'être d'atteindre à tout prix. La *poièsis*, elle, vit et revit de manquer sa cible, qui lui échappe autant que sa

propre source : « Quand est là quand va / [...] Nous irons vers l'éclat de langue / Vers l'éclatant mais le débris », car rien ne produit d'éclat, cette « lumière » qui « attend », sans son éclatement dans l'étrange ou l'étranger, où se révèle son infinie diversité, « L'éclatant le vaste et l'infime / Le très vaste et le détail », son abondance et sa nécessité, « Un luxe mais l'important », dit van Schendel, c'est-à-dire le débordement de l'unité du Monde en d'autres mondes qui le recréent à tout moment, « Quand demain à présent / [...] Quand est là quand va », dans un espace et un temps mouvants comme la parole, libres comme l'air, « le vent », « l'ardent », « l'aube », « le chant ».

NOTES

Les identités migrantes

1. Cité par Michel Henry, «Pour une phénoménologie de la communauté», dans *Phénoménologie matérielle*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1990, p. 177.
2. Cité aussi par Michel Henry, *op. cit.*, p. 162.
3. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
4. *Ibid.*, p. 169.
5. *Il n'y a plus de chemin*, Montréal, Le Noroît, 1990, p. 16.
6. De l'*idem* et de l'*ipse* – la « soiïté » n'étant pas l'« identité » au sens strict, numérique [l'égalité] ou qualitative [la ressemblance], mais le « maintien de soi » à travers le changement, l'entretien de « soi comme toujours autre ».
7. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 176.
8. *Ibid.*, p. 196.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. Jacques Brault, *op. cit.*, p. 6.
12. *Ibid.*, p. 9.
13. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 176.
14. *Ibid.*, p. 197.
15. Du grec *deiknumi*, qui veut dire « faire voir », « montrer du doigt ». On sait que les linguistes utilisent le terme *deixis* pour désigner les expressions indicielles ou indexicales qui renvoient

aux paramètres de la situation d'énonciation, comme le lieu (ici), le temps (maintenant) ou les sujets (le *je* et le *tu*) qui définissent l'espace énonciatif.

16. *Ibid.*, p. 368.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*, p. 380.
19. Jacques Brault, *op. cit.*, p. 15.
20. *Ibid.*, p. 16.

Le sens différé

1. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.
2. Jacques Rancière, « Le partage du sensible. Entretien avec Christine Palmiéri », *ETC. Montréal*, n° 59, automne 2002, p. 34.
3. Michel van Schendel, *Quand demeure*, Montréal, L'Hexagone, 2002, p. 11-12.
4. Le verbe latin *inchoere*, d'où vient le mot *inchoatif*, désigne l'acte d'apparaître ou d'émerger, le non-encore-constitué, l'à-peine-né.
5. Michel van Schendel, *Autres, autrement*, Montréal, L'Hexagone, 1983.
6. Voir Jean-Luc Marion, *De surcroît*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001.
7. Notons ici une parenté évidente entre ce poème de van Schendel, à forte teneur syntaxique et anaphorique, et ceux d'Yves Préfontaine (« Non-lieu ») et de Gaston Miron (« De contre ») déjà analysés plus haut (p. 50 à 53 et p. 66 à 67).
8. Voir Herman Parret, *La Communauté en paroles*, Bruxelles, Mardaga, 1991.
9. Jean-Luc Nancy, *La Création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, 2002, p. 82.
10. « Que la lumière se fasse », « que la lumière soit », à laquelle on puisse se fier et avoir foi, selon ce que Merleau-Ponty appelle la « foi perceptive », soit la créance ou la confiance dans les données du visible vécu comme évidence... en une sorte de foi aveugle, en fait.