

Université Toulouse II — Jean Jaurès
Département de Lettres Modernes, Cinéma, Occitan
Master Métiers de l'écriture

MÉMOIRE DE RECHERCHE

L'écriture de la marche dans le livre-poème

Le Haut-Pays d'André Velter

Par **Émilie Rousseau**

Sous la direction de M. Jean-Yves Laurichesse

2014-2016

Merci à

André Velter, pour sa disponibilité, ses réponses-éclaircs, sa générosité et sa bienveillance.

Jean-Yves Laurichesse, pour son aide, sa vigilance et ses jalons posés sur le fil ténu de ma pensée.

Sidonia Bauer, pour m'avoir aimablement envoyé sa thèse.

Sophie Nauleau, pour avoir laissé la sienne ouverte aux quatre vents de la toile.

Sylvie Vignes, pour son dynamisme inouï et son soutien tonique.

Isabelle Serça, pour l'intérêt porté à ce sujet durant ces deux années de master.

et merci à Ben, pour le temps...

*Au petit tigre de la montagne
quand les gros jours gris
nous voyagions en poésie*

AVANT-PROPOS

Afin d'éviter au lecteur d'incessants mouvements oculaires, interrompant à l'excès le fil de la lecture, les citations provenant du Haut-Pays n'ont pas de notes en bas de page (hormis celles mises en exergue) et sont simplement suivies de leur numéro de page mis entre parenthèses. Lorsque plusieurs citations provenant de la même page du Haut-Pays se succèdent, seule la dernière sera suivie du numéro de page.

Les titres des différentes parties du Haut-Pays apparaissent en petites capitales, comme ceci : UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE, afin de ne pas les confondre avec les titres des poèmes qui sont indiqués entre guillemets.

SOMMAIRE

Introduction

PARTIE I La « poésie vécue » : l'expérience de la marche en altitude

Chapitre 1. *Espace réel et espace vécu*

Chapitre 2. *Le corps humain en acte*

Chapitre 3. *Perceptions : des sens au sens ?*

PARTIE II La mise en poésie : l'expérience poétique

Chapitre 4. *Espace rêvé et espace projeté*

Chapitre 5. *Le corps du texte et l'espace de la page*

Chapitre 6. *L'énonciation de la marche : entre présence et discrétion*

PARTIE III L'écriture de la marche et l'excursion dans l'écriture

Chapitre 7. *Les invariants des écrits de marcheurs*

Chapitre 8. *Marches, démarches et écritures*

Chapitre 9. *L'écriture de la marche dans Le Haut-Pays*

Conclusion

Bibliographie

Tables des matières

Annexes : Deux entretiens avec André Velter

INTRODUCTION

Pourquoi la poésie ?

La poésie paraît confidentielle, elle est méconnue et souvent prise pour ce qu'elle n'est pas. Et pourtant, il existe de nombreux poètes contemporains et vivaces. Il y a une dynamique dans la poésie contemporaine (bien vivante, bien que — comme le dit Jean-Michel Maulpoix — elle soit souterraine). Peut-être sa grande liberté doit beaucoup à sa confidentialité... La littérature contemporaine ne dicte plus de conduite, ne prétend plus atteindre une vérité, mais rend compte bien souvent d'expériences personnelles. Et la poésie — qui fait partie de la littérature, faut-il le rappeler ? — en semble là aussi. Elle interrogerait donc notre rapport au réel par le prisme d'une intériorité. Mais elle serait — s'il fallait l'opposer aux romans et autres récits — une essence, une économie, ses mots seraient aiguisés, et le sens ne se donnerait pas à la première lecture ; la poésie requerrait un temps plus long d'assimilation, demanderait à être décantée ; le temps ainsi passé à la lire se déploierait pour bien goûter toutes ses strates. Le monde actuel, avec ses injonctions performatives, ses accélérations de rendement et son morcellement du temps, ne semble donc pas en phase avec cette expérience progressive et engageante qu'est la lecture de la poésie.

La marche, quant à elle, est très à la mode aujourd'hui (encore qu'il s'agisse bien souvent de randonnée, avec ce que cela contient de performance). Mais la marche est-elle dans l'air du temps ou va-t-elle contre le temps ? Elle est le pendant régénérateur de vies rapides et saturées. Marcher, c'est s'extirper de la vie mondaine, et tendre vers plus de lenteur ; c'est se donner de l'air, et bien souvent, renouer avec l'environnement naturel, s'ensauvager un tant soit peu ; c'est — comme l'explique Michel Collot — un contact direct avec la terre, et c'est une manière d'habiter le monde, de l'arpenter ou de s'y perdre volontiers, de découvrir des chemins moins balisés, de goûter à une liberté de mouvement — bien loin des moyens de transports modernes — ; c'est aussi un tête-à-tête solitaire, appréciable dans le monde surconnecté qui est le nôtre ; et c'est enfin parcourir l'espace en saisissant le sentiment d'un temps pleinement vécu.

C'est parce qu'elles constituent un contrepoint nécessaire à un monde qui semble marcher sur la tête, que la poésie et la marche sont deux appuis essentiels à nos esprits affairés.

La marche et l'écriture allaient souvent de pair au XIXe siècle, de nombreux philosophes et écrivains pratiquaient ces deux activités conjointement, trouvant dans cette combinaison l'air indispensable à toute création et à toute réflexion (de la vacuité à la plénitude, il n'y a qu'un pas). Parmi les exemples les plus illustres, nous pouvons citer Nietzsche, Kierkegaard, Thoreau, Rimbaud, Segalen, ou encore Alexandra David-Néel. Le XVIIIe siècle a eu Jean-Jacques Rousseau. Quant aux XXe et XXIe siècles, nous pouvons citer Bruce Chatwin, Nicolas Bouvier, Julien Gracq, Jean Giono, Kenneth White, Jacques Réda, Philippe Jaccottet, Jacques Roubaud, ou encore André Du Bouchet.

Il n'a pas été trouvé d'études consacrées à définir ce que serait une écriture de la marche. De nombreux travaux universitaires (selon un recensement effectué sur les vingt dernières années) s'intéressent aux lieux, à l'espace, au paysage dans la littérature ; il s'agit alors d'étudier majoritairement le regard que porte un écrivain sur un espace ou un paysage particulier. Il existe également beaucoup d'études portant sur les récits de voyages. La marche est peu étudiée en tant que telle et lorsqu'elle l'est, elle est envisagée très souvent dans un contexte urbain, et le siècle de prédilection pour ces études est celui de Flaubert (la promenade et la flânerie étant alors les « loisirs » à la mode). Quelques travaux universitaires s'intéressent au corps du marcheur-écrivain, et lorsqu'il ne s'agit pas d'une marche en ville, le désert à l'inverse devient le lieu d'étude privilégié, mais là encore l'étude de l'espace y est prédominante. Enfin, la poésie n'est que peu envisagée sous cet angle. Ainsi, la marche non-urbaine dans la poésie contemporaine semble être une étude bien singulière. Cependant, par la médiatisation de la marche comme loisir vert et par la publication successive de nombreux ouvrages sur ce sujet (récits de marcheurs ou de pèlerins des temps modernes, études philosophiques faisant l'éloge de la lenteur ou anthologies d'extraits de textes d'écrivains portant sur la marche), il est possible que la marche devienne, dans les années à venir, un sujet de recherche plus fréquent. Aussi, un sujet de recherche ne peut s'extraire du cours du temps, il en est toujours symptomatique. En voici un exemple modeste.

Il existe à ce jour deux thèses sur André Velter, l'une de Sophie Nauleau : *André Velter troubadour au long cours, Vers une nouvelle oralité poétique*¹, portant sur l'oralité poétique, son lien avec la musique, et interrogeant le « lyrisme aride » du poète et son « verbe à cheval », et

1 Sophie Nauleau, *André Velter troubadour au long cours : Vers une nouvelle oralité poétique*, Univ. Paris IV — Sorbonne, 2009.

la deuxième de Sidonia-Ria Bauer : *La poésie vécue d'André Velter*², analysant le développement et l'évolution de l'œuvre d'André Velter en considérant ses contextes géographiques, historiques et autobiographiques. Bien qu'il en soit question dans ces deux thèses, la marche n'est pas l'élément central de leur travail. Désireuse de travailler à la fois sur la poésie contemporaine et sur la marche comme pratique importante, saillante, d'un auteur, j'ai donc trouvé un intérêt certain à interroger l'œuvre d'un poète qui voyage au long cours et dont les écrits attestent de cette façon de plonger dans le monde en nomade infatigable.

Il est une constante dans l'œuvre d'André Velter : le voyage. Et quand il s'agit de le présenter sur son site internet³, sa biographie la plus concise nous indique : « André Velter, né en 1945, voyageur ». L'identité est déclinée, et *voyageur* supplante l'habituel *écrivain* ou *poète*. Il serait peut-être utile ici d'ajouter qu'il est né dans les Ardennes et que, hasard ou ricochet du lieu de naissance, Arthur Rimbaud jalonne son œuvre par résurgences régulières. La présentation biographique qui va suivre n'est qu'un aperçu des nombreuses activités d'André Velter qui semble vivre à toute allure et dont la lecture de la biographie donne le vertige. Ses nombreux voyages l'ont mené, entre autres, en Afghanistan, en Inde, au Népal et au Tibet. Depuis 1966, il a publié, seul ou à deux, de nombreux livres de poésie, ou *livre-poème*, dont *L'Arbre-Seul* (prix Mallarmé 1990) et *Le Haut-Pays* (1995), qui nous occupera presque exclusivement par la suite. Ces poèmes sont traduits dans vingt-sept langues. Il a écrit également des essais, a traduit Adonis, Fernando Pessoa, Sayd Bahodine Majrouh et Talisma Nasreen, et a animé l'émission *Poésie sur parole* sur France Culture de 1987 à 2008. Il a publié des chroniques littéraires dans *Le Monde*. Il dirige la collection *Poésie* chez Gallimard depuis 1998. André Velter s'est, par ailleurs, livré à de nombreuses collaborations artistiques notamment avec Velickovic, Claude Guerre, Louis Sclavis, Jacques Bonnaffé, Gaspar Claus, Pedro Soler, Ernest Pignon-Ernest ou encore Bartabas. De nombreux spectacles et albums en collaboration attestent de l'importance qu'il accorde à la poésie à voix haute : la poésie manifeste et bel et bien vivante.

André Velter est un voyageur qui semble conférer au cheval une place toute particulière. Preuve en est, la récurrence de la figure du cavalier dans son œuvre, sa pratique personnelle de l'équitation, ses collaborations avec Bartabas et ses poèmes dédiés à l'art équestre de ce dernier.

2 Sidonia-Ria Bauer, *La poésie vécue d'André Velter*, Univ. Paris IV — Sorbonne, 2013.

3 <http://www.andrevelter.com>

Le choix de la marche comme caractéristique de l'écriture d'André Velter s'annonce donc quelque peu téméraire. D'autant plus, si l'on tient compte de l'expression « vitesse-velter » inventée par Bernard Noël pour sa préface à l'ouvrage *Passage en force*⁴ ; expression maintes fois reprise ensuite. Une écriture menée au galop ? Sans doute. Mais cette vitesse n'est pas omniprésente dans l'œuvre d'André Velter. La lenteur semble également se développer au fil des livres, à l'image de la sagesse bouddhiste ou de la philosophie chinoise du Tao qu'il a pu côtoyer lors de ses nombreux voyages en Asie. André Velter a foulé de multiples territoires, et parfois, lorsque le chemin devient par trop abrupt, trop vertical (comme en Himalaya), les pieds deviennent alors le seul moyen de locomotion possible. Il n'est donc pas seulement cavalier, mais aussi marcheur. Ce poète, qui ne cesse d'opposer sédentaires et nomades, fustigeant même, dans un entretien mené par Jacques Ancet en 1995, la poésie mortificatrice des « assis »⁵ (la référence à Rimbaud est, bien entendue, explicite), devait bien un jour être étudié sous l'angle de la verticalité. Ainsi, du mouvement inhérent au voyage, à la verticalité vivifiante, en passant par la lenteur éclairée, la marche — ce déplacement lent et seul moyen de locomotion pour lequel l'homme se doit de rester debout — trouve sa place dans l'œuvre dense et prolifique d'André Velter.

Ce poète attache aussi beaucoup d'importance au souffle : celui de l'oralité bien sûr, de ses poèmes dits (accompagnés ou non de musique), celui du souffle poétique également, mais aussi, sans doute, celui émanant de ce corps en marche, de ce corps voyageant. Et s'il choisit de se présenter avant tout comme voyageur, n'est-ce pas une manière de mettre en avant l'homme avant le poète et la vie authentique avant la vie mondaine ? Alors, la vie avant la poésie ? Ou plutôt, la poésie intrinsèque à la vie. Car André Velter, c'est aussi la « poésie vécue ». Dans *La vie en dansant*⁶, nous pouvons lire :

*La poésie ne peut être coupée ni du sacré ni du réel.
Elle n'est pas un réservoir de mots d'ordre.
Elle a du souffle et pas de frontières.
Sa langue lui appartient, mais elle appartient à la rumeur des
langues.
Opaque à tout populisme, elle n'a pas à craindre d'être populaire.
Si elle est vécue, elle change la vie.*

4 André Velter, *Passage en force*, préface de Bernard Noël, Le Castor Astral/Les Écrits des Forges, 1994, p.7-8.

5 A. Velter, *Étapes brûlées (1974-1978)*, Le Castor Astral/Les Écrits des Forges, 1996, p. 152 : « Réduire le champ de la poésie à la seule auscultation du langage a surtout pour but de congédier la vie. C'est un réflexe d'assis. ».

6 A. Velter, *La vie en dansant*, Gallimard, 2000.

C'est cette idée de ne pas séparer vie et poésie qui nous intéressera particulièrement. Nous interrogerons l'expérience de la marche en altitude comme relation au réel dans la poésie d'André Velter, et tenterons de déterminer s'il est possible de considérer son écriture comme une écriture de la marche. Nous nous pencherons pour cela sur l'ouvrage *Le Haut-Pays*, publié en 1995⁷. Voici quelques extraits d'un entretien entre Bruno Sourdin et André Velter, interrogé sur ce livre :

Ce qui se passe dans ce livre-là, et qui est peut-être perceptible, c'est qu'il a été écrit presque intégralement au-dessus de 3 000 m d'altitude, peut-être même un peu plus haut. Pratiquement tout ce livre a été écrit dans l'Himalaya. S'il en reste quelque chose de cette façon dont le corps est mis en altitude et dont les mots le sont aussi, et bien tant mieux [...]

Il y a pour moi une sorte d'adéquation parfaite entre la marche, le rythme de la marche à pied en altitude et la montée d'un certain rythme poétique. Et les mots, les phrases, les vers, la scansion, le souffle, dans les deux sens, c'est-à-dire l'air que vous avez dans vos poumons et qui entre par votre bouche et vos narines, et puis la façon de transformer cela en un souffle poétique, qui fait qu'il y a une sorte d'unité presque corporelle qui est tout à fait singulière. [...]

Pour moi, le Haut-Pays, c'est quelque chose de très physique, c'est ce pays qui existe disons au-dessus de 3 000 m dans le Tibet, dans l'Himalaya et même dans une partie du Turkestan chinois et dans une partie de l'Afghanistan. C'est toute cette zone dans laquelle j'ai vécu longtemps. Mais c'est aussi le Haut-Pays que l'on a en soi, que l'on est capable de découvrir, et, bien entendu, c'est plus le témoignage d'une expérience vécue qu'un descriptif de tel ou tel lieu. Il faut que je m'appuie sur sa matérialité, mais pour aller ailleurs, pour être dans un état de conscience d'une autre nature. [...]

Pour moi, la poésie, c'est un mode de vie, ce n'est pas simplement faire des livres. Donc, je crois à la poésie vécue, expérimentée et je crois à la responsabilité absolue de l'écrivain qui doit, en tout cas en poésie, ne dire que ce qu'il a expérimenté lui-même.⁸

7 Mais que nous étudierons dans sa version rééditée de 2007.

8 Entretien de Bruno Sourdin avec André Velter, publié dans la revue *Diérèse*, n°41, été 2008.

Il s'agira de déterminer l'impact de la marche sur l'écriture. Nous nous interrogerons sur les rapports qu'entretiennent poésie et réel : quel degré de porosité existe-t-il ? Et comment s'associent l'expérience de la marche et l'expression poétique ? La marche transparait-elle dans l'écriture ? Et par quels moyens ? Il conviendra également d'examiner ce que l'on pourrait nommer une *écriture de la marche* et se demander si cela conviendrait à ce livre-poème⁹ *Le Haut-Pays*.

La poésie est considérée par André Velter comme le lieu de restitution d'une expérience vécue. Nous interrogerons, dans la première partie, cette notion de *poésie vécue* en examinant son expérience de la marche en altitude. Nous étudierons donc l'espace réel, observé et arpenté, le corps en mouvement dans cet espace et les perceptions qui en découlent. La marche, c'est un déplacement sur un territoire, nous verrons donc si le mouvement dans l'espace est restitué, et comment. Bien que la poésie puisse être considérée comme existant en amont de l'écriture, notre objet d'étude étant un livre, et la poésie n'étant pas, bien entendu, l'œuvre d'un chroniqueur, nous étudierons, dans la deuxième partie, l'expression poétique, en tentant de comparer l'écart existant entre l'expérience de la marche et sa mise en poésie. Nous nous intéresserons alors à l'espace rêvé et projeté. Il serait peut-être pertinent d'apprécier également le rapport au temps dans cette réinterprétation de l'espace. Puis, au-delà d'une thématique — celle de la marche en altitude — il nous faudra prendre en compte la fonction poétique. La pratique de la marche peut-elle être rendue par l'écriture autrement que par sa fonction référentielle ? En d'autres termes, comment signifier la marche au-delà du sens des mots, au travers même de l'écriture poétique ? Nous verrons la manière dont le texte prend corps sur l'espace de la page et tenterons d'évaluer l'adéquation entre le rythme de la marche et le rythme poétique. Nous examinerons également les procédés d'énonciation, afin de savoir si une écriture de la marche pourrait se caractériser par son système énonciatif. Et dans la troisième partie, nous ferons une petite excursion dans d'autres écritures que celle d'André Velter, en observant ce qu'il y a de commun, puis ce qui diffère entre les écrits des écrivains-marcheurs. Ceci afin de mieux pouvoir ensuite saisir le caractère essentiel de l'écriture de la marche et de tâcher de comprendre la relation profonde existante entre la marche et l'écriture.

9 Le mot composé « livre-poème » convient parfaitement à cette œuvre, nous l'avons emprunté à Sophie Nauleau, qui l'utilise dans sa thèse (cf. note 1), p. 23.

PARTIE I

LA « POÉSIE VÉCUE » : L'EXPÉRIENCE DE LA MARCHÉ EN ALTITUDE

INTRODUCTION

Afin de mener à bien cette première partie, il semblait opportun de commencer par expliquer trois éléments qui y seront essentiels : les particularités d'une marche en montagne et les notions de « poésie vécue » et d'« espace vécu ».

La marche en montagne n'est pas la marche en plaine. Il suffit d'emmenner en montagne un « bon marcheur », mais marcheur de plaine, pour s'apercevoir qu'il peinera rapidement à la première montée. L'exercice est foncièrement différent. À l'inverse, les pieds du montagnard seront particulièrement douloureux, lorsqu'il s'agira pour eux de parcourir des kilomètres goudronnés. Ainsi, la marche en montagne est verticale, et d'ailleurs on ne compte pas en kilomètres, mais en dénivelé, que le marcheur, connaissant son allure, transcrira rapidement en durée. Contrairement à la promenade, la marche qui comporte un grand dénivelé requiert d'être en bonne forme physique, les muscles sont mis à contribution, le souffle doit trouver sa cadence, et le pas s'accorder à celui-ci (à moins que cela ne soit l'inverse, il pourrait y avoir deux écoles...). C'est donc une activité physique qui dépasse la simple envie de s'aérer. Mais ce n'est pas non plus un sport, auquel s'apparenterait plus la randonnée (avec ce que cela engendre d'équipement, d'esprit de compétition, de résultats à afficher en public). La marche en plaine nous fait voir d'autres choses, alors que la marche en montagne nous permet de voir les mêmes choses, mais autrement. Au sommet, le marcheur peut, d'une vision d'aigle, observer l'endroit d'où il est parti, surplombant le monde des hommes qui paraît alors bien petit. Monter, c'est s'éloigner de la vie mondaine, par palier : d'abord, les habitants des hauteurs, déjà quelque peu étrangers aux façons des citadins, puis le territoire des bergers, encore un peu plus éloigné de l'agitation d'en bas, puis la nature et les éléments, le lieu où l'homme n'a pas son mot à dire. Monter, c'est donc s'immerger dans un monde qui n'a que faire de l'homme, c'est évoluer dans un espace naturel préservé de la main de l'homme (mais pas de son pied, le pied étant sans doute moins dangereux), c'est atteindre un milieu dans lequel le marcheur ne peut que se sentir humble, inutile, disponible. En montant ainsi, il s'agit bien souvent de rechercher la solitude, alors que le marcheur de plaine — qui traversera plus volontiers des villages — peut aisément aller au contact des habitants croisés sur le chemin. Quant à la marche en haute altitude, elle semble mener à son paroxysme l'impression de solitude, de dénuement, de vision transformée sur la réalité du

monde d'en bas, de vue spectaculaire, l'oxygène en moins — et donc le dépassement de soi (c'est-à-dire de ses limites) en plus — avec le goût du risque et la possibilité d'être atteint du mal des montagnes, de vivre des expériences parfois effarantes, parfois ineffables.

Dans l'entretien avec Bruno Sourdin évoqué dans l'introduction, André Velter explique sa conception de la poésie, nécessairement vécue : « Pour moi, la poésie, c'est un mode de vie, ce n'est pas simplement faire des livres. Donc, je crois à la poésie vécue, expérimentée et je crois à la responsabilité absolue de l'écrivain qui doit, en tout cas en poésie, ne dire que ce qu'il a expérimenté lui-même. » Dans *Paseo Grande*, on peut lire : « J'écris ce que je suis »¹⁰. Sur la quatrième de couverture de *La vie en dansant*¹¹, l'auteur s'exprime ainsi : « *La poésie ne peut être coupée ni du sacré ni du réel. / [...] / Si elle est vécue, elle change la vie.* » Avec ces derniers mots, on pense à Rimbaud, bien entendu. Mais sous l'égide de la poésie vécue, André Velter place également « Villon, García Lorca, Pasolini, Mandelstam »¹², entre autres. Il y a aussi la célèbre phrase d'Hölderlin qui résonne : « c'est poétiquement que l'homme habite sur cette terre ». André Velter, lors d'un entretien avec Jacques Ancet, explique qu'« *Un rien rayonnant*¹³ s'apparente à une séquence de poésie vécue. »¹⁴. Et au début de ce journal, nous pouvons lire en exergue : « *Notes au jour le jour, digressions, poèmes écrits sur les genoux, un coin de table, un bord de lit : des instants pris aux mots.* »¹⁵ Dans le résumé de sa thèse, Sidonia Bauer explique que la notion centrale de *poésie vécue* « présuppose la continuité de l'œuvre et de la vie dans la catégorie de l'*œuvre-vie*¹⁶. » Elle écrit plus loin : « À la poésie écrite cloîtrée dans le livre s'oppose radicalement la poésie vécue dans la mesure où elle existe indépendamment du lyrisme fixé sur un support, débordant largement celui-ci. Le lyrisme (le chant fixé) d'André Velter nécessite l'expérience vécue, sur laquelle il repose. »¹⁷. Dans un entretien avec John Stout, André Velter dit : « Pour moi, la poésie, ce n'est pas que des poèmes ; c'est aussi une attitude globale de vie. La poésie vécue est quelque chose qui est, pour moi, fondamentale. À la limite, écrire des poèmes ne se justifie pas s'il n'y a pas une authentification de cela dans l'existence »¹⁸. La poésie vécue est

10 André Velter, « Les mots », *Paseo Grande*, Gallimard, 2011, p. 49.

11 André Velter, *La Vie en dansant*, Gallimard, 2000.

12 André Velter, « Jeter le sac », *Tant de soleils dans le sang*, Gallimard, 2014, p. 51.

13 Titre de la seconde partie d'*Étapes Brûlées* [cf. ci-dessous] qui se présente comme un journal de voyage.

14 Entretien avec Jacques Ancet dans *Étapes Brûlées*, *op.cit.*, p. 155.

15 André Velter, *Étapes Brûlées*, Castor Astral, 1996, p. 66.

16 Terme utilisé par Alain Borer à propos de l'œuvre de Rimbaud.

17 Sidonia Bauer, *La Poésie vécue d'André Velter*, thèse Université Sorbonne Nouvelle — Paris 3, 2013, p. 957.

18 John Stout, « Entretien avec André Velter », revue LittéRéalité [en ligne], Université Mc Master, Hamilton, 28 juin 2000.

également définie par Alain Jouffroy dans son livre *Manifeste de la poésie vécue*¹⁹ comme l'expérience antérieure à toute création poétique, un regard direct sur le monde et l'ouverture de ses sens au monde du dehors. La poésie vécue est donc celle qui fait irruption dans le corps du poète avant même qu'il pense, qu'il mette en mot, en poésie, son expérience ; « la poésie vécue comme être-au-monde », écrit Alain Jouffroy, sur la quatrième de couverture. Enfin, André Velter explique on ne peut plus clairement que : « La poésie vécue est indissociable pour [lui] d'un engagement physique, éthique et esthétique »²⁰.

Cette notion de poésie vécue fait écho au concept géographique d'« espace vécu » créé par Armand Frémont dans les années 1970 et qu'il développera dans un livre intitulé *La région, espace vécu*²¹. Véritable bouleversement dans la pensée géographique, ce concept d'« espace vécu » propose de ne plus considérer l'espace comme une réalité objective, mais comme « une réalité vécue, c'est-à-dire perçue, ressentie, chargée de valeurs par les hommes »²². En d'autres termes, l'espace vécu permet d'aborder les relations de l'homme à son milieu grâce à la prise en compte des perceptions et des représentations sociales résultant de l'espace fréquenté. Alors que la géographie classique considérait l'espace comme un objet uniquement soumis à des données naturelles (climat, topographie, sol, etc.), le concept d'« espace vécu » suggère une approche qui intègre les données physiques en les combinant avec des données subjectives. Il permet d'appréhender l'espace non plus comme un endroit statique mais comme une somme de lieux en mouvement, sur lesquels les hommes vont agir selon leurs propres perceptions et leurs propres représentations. L'« espace vécu » est de fait l'espace du présent, en ce sens qu'il fait référence aux projections des hommes sur les lieux qu'ils fréquentent, ces projections pouvant évoluer au fil du temps. On voit également que cette notion intègre l'influence réciproque entre les hommes et les lieux dont ils sont les usagers. En effet, l'homme influe sur l'évolution des territoires et les territoires influent sur les pratiques quotidiennes. Armand Frémont précise que « la définition de l'espace vécu est [...] assez simple : c'est l'espace vu des hommes, non seulement dans leurs déplacements qui constituent l'armature de leurs espaces de vie, mais aussi par toutes les valeurs qu'ils

19 Alain Jouffroy, *Manifeste de la poésie vécue*, Gallimard, 1995.

20 A. Velter, *Zingaro suite équestre : et Un piaffer de plus dans l'inconnu*, Gallimard, 1998 [quatrième de couverture].

21 Armand Frémont, *La région, espace vécu*, Flammarion, 2009.

22 A. Frémont, « Recherches sur l'espace vécu » dans *Espace géographique*, tome 3, n°3, 1974, p. 231-238 [en ligne].

attribuent à ces espaces en tant qu'hommes. L'espace est perçu, et inégalement perçu, selon des distances qui ne sont pas uniquement kilométriques mais se révèlent aussi distances-temps, distances sociales, distances écologiques, distances culturelles. [...] Sur un même espace, en des mêmes lieux, les hommes ont des représentations multiples et variées. »²³ L'espace vécu insiste donc sur l'interrelation entre l'homme et son milieu. Armand Frémont lui oppose alors la notion d'« espace aliéné » qui suggère une absence de lien entre l'homme et son environnement. En définitive, l'espace vécu découle de la pratique qu'a l'utilisateur de son milieu et de la représentation qu'il s'en fait.

Ces premières balises posées, nous verrons, dans cette première partie, le retentissement, dans *Le Haut-Pays*, de l'expérience de la marche en altitude effectuée en Himalaya. Nous examinerons pour cela les espaces réels apparaissant dans cette œuvre, puis la présence du corps humain, et enfin, les perceptions qui découlent de l'appréhension des espaces vécus par un corps en mouvement.

23 A. Frémont, « Géographie et espace vécu » dans *Les espaces de l'homme*, Odile Jacob, 2005, p. 102-103.

*Je vais à pied dans le paysage*²⁴

24 A. Velter, *Le Haut-Pays*, *op. cit.*, p. 134.

CHAPITRE I

ESPACE RÉEL ET ESPACE VÉCU

IL S'AGIRA ICI D'EXAMINER COMMENT L'EXPÉRIENCE DU VOYAGEUR, OU PLUS EXACTEMENT ICI DU MARCHEUR, QUI PARCOURUT LES HAUTS PAYSAGES D'UNE PARTIE DE L'ORIENT S'ÉTENDANT DE L'AFGHANISTAN AU NÉPAL, SE PRÉSENTE DANS CE LIVRE-POÈME QU'EST *LE HAUT-PAYS*. NOUS COMMENCERONS PAR PRÉSENTER LES LIEUX CITÉS DANS CETTE ŒUVRE, PUIS DÉTERMINERONS LA TRAJECTOIRE DESSINÉE, ET ENFIN, NOUS RELÈVERONS LES TRACES D'UNE RÉALITÉ DE TERRAIN.

A) CARTOGRAPHIE D'UN VOYAGEUR : L'ESPACE RÉEL

Il paraissait opportun de commencer par présenter les lieux cités dans ce livre, puisque ce sont justement ceux que l'auteur a traversés ou dans lesquels il a séjourné lors de l'écriture du *Haut-Pays*. Commencement d'autant plus important que ces lieux ne sont pas familiers à l'auteur de ces lignes et qu'il sera bénéfique de s'en faire une représentation plus précise ; les quelques connaissances géographiques qui en émaneront, aussi minces soient-elles, permettront de mieux appréhender l'œuvre en vu de cette étude.

a) HABITER LE HAUT-PAYS

André Velter explique dans l'entretien déjà cité plus haut²⁵ ce qu'est pour lui le Haut-Pays :

Pratiquement tout ce livre a été écrit dans l'Himalaya. [...] Pour moi, le Haut-Pays, c'est quelque chose de très physique, c'est ce pays qui existe disons au-dessus de 3 000 m dans le Tibet, dans l'Himalaya et même dans une partie du Turkestan chinois et dans une partie de l'Afghanistan. C'est toute cette zone dans laquelle j'ai vécu longtemps.

Il explique ensuite que le Haut-Pays n'est pas seulement pour lui une réalité géographique, mais nous verrons cela dans la seconde partie. À la dernière page du livre, en bas de page, comme une sorte de colophon, est écrit :

*Dans l'Himalaya — au Népal, au Ladakh, en Inde,
au Tibet, 1980-1993.*

La quasi-totalité des livres poétiques d'André Velter termine de cette manière, par un ancrage spatio-temporel, nous indiquant un ou plusieurs lieux et la période à laquelle les séjours, ou l'écriture des poèmes, ont été effectués. Dans l'entretien qui se trouve en annexe de ces pages, il nous informe avoir « résidé plusieurs années de suite à raison de six mois par an, et même huit mois en 1980 » en Himalaya, « principalement au Ladakh », et il poursuit en précisant qu'« on ne peut guère parler de voyages successifs, mais plutôt d'un séjour discontinu »²⁶.

Un livre fait fortement écho à celui qui nous occupe ici, il se nomme *Ladakh*

25 Entretien avec Bruno Sourdin, *op. cit.*

26 Cf. annexe 1.

*Himalaya*²⁷. Sa date de publication, 1988, concorde avec la période indiquée à la fin du *Haut-Pays*. L'expression « le Haut-Pays » y est utilisée à deux reprises. Ce livre s'intéresse particulièrement à la vie des habitants du Ladakh. Il est aussi une source d'informations intéressante sur les voyages d'André Velter ; décrivant les marches effectuées, les itinéraires, les paysages traversés, et les hommes et les femmes rencontrés. Les toponymes s'additionnent dans le récit de voyage écrit par André Velter qui précède les nombreuses photographies de Marie-José Lamothe (par ailleurs dédicataire du *Haut-Pays*). Mais la majeure partie du livre (plus des deux tiers) est occupée par les photographies pleines pages. *Ladakh Himalaya* et *Le Haut-Pays* sont très liés, mais ce sont deux expressions différentes (récit de voyage et poème) résultant des mêmes expériences, de mêmes lieux et d'une même période de la vie d'André Velter. L'importance de l'image et le récit de voyage contenus dans le premier rendent la lecture simultanée des deux ouvrages intéressante pour l'étude des espaces dans le second.

b) L'HIMALAYA : UN MONDE DE DÉMESURE

L'Himalaya est une chaîne de montagnes de 2 800 kilomètres de long sur une largeur maximum de 280 kilomètres située au Sud de l'Asie centrale, séparant le Tibet au Nord, de l'Inde au Sud, et s'étirant de la vallée du fleuve Indus à l'Ouest, à celle du fleuve Brahmapoutre (*Tsang-po*) à l'Est. Les mots sanskrits *hima* et *alaya* réunis, signifient « demeure des neiges » ; étymologie hautement figurative, puisque la chaîne himalayenne est la plus haute du monde, avec une zone d'installation des neiges éternelles située aux alentours de 5 000 mètres. L'Himalaya regroupe quatorze sommets de plus de 8 000 mètres, dont l'Everest qui culmine à 8 848 mètres. Outre cette zone appelée « Grand Himalaya », sur ce territoire fortement marqué par la pente, on distingue généralement trois autres grandes zones altitudinales aux caractéristiques spécifiques. Les chaînes pré-himalayennes, situées à une altitude comprise entre 600 et 1 200 mètres, accueillent de larges vallées habitées et occupées par la forêt tropicale. Leur succèdent le « Moyen Himalaya », zone allant jusqu'à 3 000 mètres d'altitude, où se trouve quelques centres urbains tel Katmandou. Cette zone tempérée est tantôt boisée, tantôt composée de cultures en terrasses ; l'existence de ces dernières démontrent la capacité des populations autochtones à dompter l'escarpement. Enfin, une vaste chaîne de montagnes se développe parallèlement au « Grand Himalaya » : c'est la zone transhimalayenne, qui émerge à partir de 3 000 mètres d'altitude. Cet espace

27 André Velter et Marie-José Lamothe, *Ladakh Himalaya*, Albin Michel, 1988.

englobe un système de chaînes montagneuses en bordure de l'étage nival, du Tibet central jusqu'au massif du Karakorum, en passant par le Ladakh. C'est une terre aux allures inhospitalières, constituée de steppes.

L'aire himalayenne regroupe environ 40 millions d'habitants aux cultures diverses (bouddhistes tibétains, hindouistes et, dans une moindre mesure, musulmans et animistes). Les nombreux monuments religieux témoignent de l'importance des croyances au sein de l'organisation culturelle des peuples himalayens. Cette place de la religion est à rapprocher de la difficulté des conditions de vie liées aux conditions géographiques. Ainsi, la montagne est ce haut-lieu perçu comme la « demeure des dieux », c'est un espace à la fois fascinant et redouté. Les hindous et les bouddhistes considèrent cette montagne comme l'origine et le centre du monde.

Barrière naturelle, mais aussi territoire de conflits entre deux grandes puissances, la Chine et l'Inde, l'Himalaya est aussi une zone de tensions géopolitiques (notamment au sujet de la ressource en eau) qui fragilisent le devenir des peuples autochtones. Ce haut pays himalayen, par la pluralité de ses paysages et de ses peuplements, est à lui seul un condensé des interactions possibles entre les hommes et leur milieu.

C) CARTES ET PHOTOGRAPHIE DES ZONES TRAVERSÉES



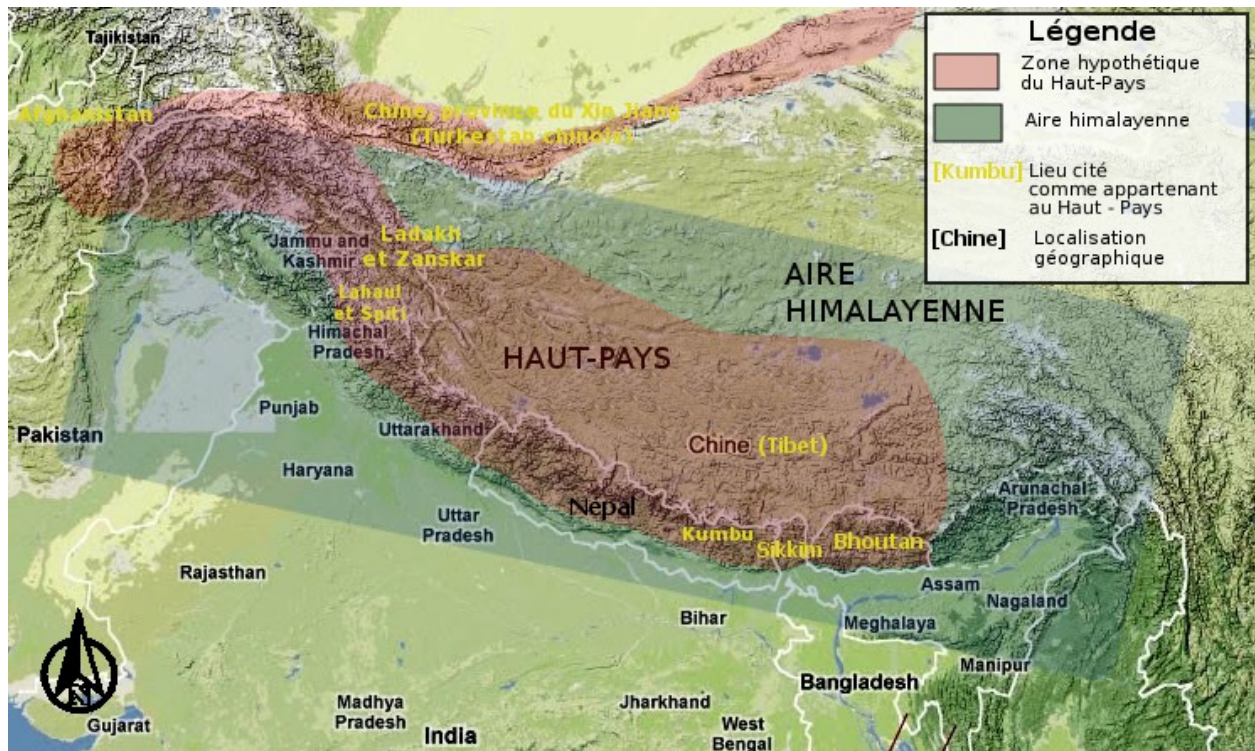
Villes issues d'une énumération énoncée dans Le Haut-Pays²⁸

Voici, ci-dessus, un inventaire cartographié des villes contenues dans cet extrait :

Et je m'en vais chargé de rumeurs, de présences, d'abandons, avec cette litanie des villes d'un royaume jamais conquis — Hérat, Balkh, Kashgar, Yarkand, Leh, Lhasa, Gangtok, Darjeeling, Rishikesh, Manali, Kaza, Keylong, Kaboul, Nishapour —, royaume d'altitude et de rien, impossible pays, pays mien, Haut-Pays. (12)

Cette carte permet de se rendre compte que l'énumération forme une trajectoire ordonnée, permettant d'embrasser le territoire d'Ouest en Est et du Nord au Sud, pour former un ensemble relativement proche des limites de l'aire du haut-pays matérialisée sur la carte suivante.

²⁸ Réalisé en partie avec l'application « My maps » de Google Maps.



Carte hypothétique du Haut-Pays²⁹

L'idée d'effectuer une telle carte découla de l'envie de constituer une image mentale plus précise du territoire foulé par André Velter ou ayant constitué son environnement proche. Il s'agit bien entendu ici de garder en tête les limites d'une telle entreprise, la carte qui en résulte ne peut être qu'inexacte, les délimitations de l'aire du haut-pays étant inévitablement en partie arbitraires. Toutefois, cette tentative de « reconstitution » du haut-pays s'appuie sur les lieux extraits de l'œuvre : « *Ce sont gens de hautes terres et de haut mutisme, [...] ce sont ceux du Ladakh, Zanskar, Lahaul, Spiti, Khumbu, Sikkim, Bhoutan, ceux du Tibet, ceux des marches de Mongolie.* » (16) et sur deux extraits de l'entretien déjà cité : « *Pratiquement tout ce livre a été écrit dans l'Himalaya* » et « *Pour moi, le Haut-Pays, c'est quelque chose de très physique, c'est ce pays qui existe disons au-dessus de 3 000 m dans le Tibet, dans l'Himalaya et même dans une partie du Turkestan chinois et dans une partie de l'Afghanistan. C'est toute cette zone dans laquelle j'ai vécu longtemps* ». Il a donc fallu tenir compte de cette altitude de 3 000 mètres et croiser cette donnée avec les informations de lieux évoqués dans l'ouvrage. Au sud de la chaîne, cette délimitation ne prend donc pas en compte une partie du Népal et du Bhoutan qui est située en dessous de 3 000 mètres. Au nord, cette délimitation est plus arbitraire, mais elle tient compte à la fois de cette altitude et de la

29 Source ayant servi de support : <http://www.zonehimalaya.net/Himalaya/Atlas/carte-himal-pays.htm>

proximité des deux villes de Lhassa (nord-est) et de Leh (nord-ouest), citées dans *Le Haut-Pays*. Enfin, Kaboul et Lhassa viennent circonscrire respectivement les parties ouest et est du haut-pays.

Nous pouvons donc voir que l'aire du haut-pays est globalement située dans l'aire himalayenne, mais qu'elle ne s'y cantonne pas. La littérature faisant fi des frontières de toutes sortes, la poésie n'est pas en reste lorsqu'il s'agit d'inventer de nouveaux espaces, et la marche prend soudain un autre sens, province frontalière ou seuil permettant l'accès à un nouveau terrain, elle se joue des limites, oscillant incessamment en deux endroits, d'un équilibre fragile qui ne tient qu'à la faveur d'un déséquilibre toujours renouvelé ; la frontière forme alors cette ligne imaginaire entre deux pas, et s'annihile au profit d'une unité retrouvée.



*Les montagnes du Ladakh*³⁰ ©nyiragongo — Fotolia.com

Pour terminer, voici une photographie des montagnes du Ladakh, puisqu'elles ont une place particulière dans l'œuvre d'André Velter. Comme nous l'avons vu, il a consacré avec Marie-José Lamothe un livre à cette région, mais en outre, il indique dans l'entretien³¹ avoir

30 Source : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Ladakh/128364>

31 Annexe 1.

écrit *Le Haut-Pays* principalement dans cette zone, et d'ailleurs, deux villages du Ladakh balisent ce livre : Char (32) en son début et Ganda La (139-140) dans les toutes dernières pages.

Bien que le Ladakh puisse revêtir différents aspects paysagers, cette photographie permet de dégager quelques caractéristiques récurrentes de ce territoire. De par ses hautes altitudes, cette terre montagnarde abrite des espaces assez arides marqués par de grandes zones de steppes. Cependant, certaines vallées sont irriguées par des cours d'eau qui permettent un habitat sédentaire (comme la ville de Leh pourtant située à 3 500 mètres d'altitude). Dans d'autres zones, la faiblesse des précipitations directes est compensée par une irrigation provenant de l'eau des glaciers et permettant la culture en terrasses. En définitive, le Ladakh possède les caractéristiques d'un milieu désertique avec des zones de peuplement permises notamment par l'apport en eau des glaciers (les sommets enneigés entourent ce territoire).

Cette première étape a permis de situer plus précisément l'espace contenu dans le livre, le milieu d'évolution de son auteur et donc la zone d'influence de son écriture. L'espace réel du livre est identifié, délimité, et l'on a pu voir déjà — même si nous le verrons plus précisément plus loin — qu'il est aussi un espace foulé, arpenté, autrement dit, un espace vécu.

B) BALISAGE ET TRAJECTOIRE DU LIVRE-POÈME

Le Haut-Pays n'est pas un recueil de poésie mais un livre-poème, comme l'est aussi *L'Arbre-Seul*, et tous deux indiquent sous leur titre « poème » au singulier, comme l'on indiquerait « roman ». Un livre-poème, c'est un ensemble insécable, une organisation qui fait sens. Nous verrons donc le mouvement de ce livre et ce qu'il exprime, car la marche étant l'objet central de cette étude, le mouvement paraît une préoccupation essentielle qu'il convient d'aborder dès son commencement.

a) LE DÉPART

Le livre s'ouvre par une explication de ce que représente un séjour dans un espace désertique :

On ne sort jamais indemne d'un séjour au désert. On a vécu dans l'invivable et côtoyé la négation de soi. On a connu le plus extrême [...]
(11)

Il débute aussi par le moment du départ, et ces deux indicateurs spatio-temporels sont intimement liés :

Et je m'en vais [...]
Le vrai départ s'est inventé un goût d'infini asséché. Il s'agit d'aller où l'on ne s'attend pas. (12)

Puis, au départ initial s'ajoute un deuxième départ (vingt-deux pages plus loin), là où « *Char annonce la voie haute* » (34). Altitude qu'il a fallu atteindre par une marche d'approche, et voici l'annonce du début d'une avancée en haute altitude qui se justifie à la page suivante :

*Beaucoup de paroi, peu de prairie,
la limite supérieure de la vie
apprivoise l'excès d'une origine
abrupte.* (35)

Nous voilà désormais de plain-pied dans le haut-pays.

b) LE DÉSERT : PAYSAGE CENTRAL

Le désert a une place importante dans ce livre ; une place centrale, car il jalonne tout l'ouvrage, et fondamentale, car il l'ouvre (nous venons de le voir) et pourrait bien le clore. Il est de nombreux déserts dans ce livre — sans compter les déserts métaphoriques — désert blanc de neige et de glace, bien entendu, mais aussi désert de sable du berger (19) et du moine (22), désert de poussière du tailleur de pierre (26), désert de vent (95). L'un des derniers poèmes du livre en énumère quelques-uns :

*les grands déserts de pierre,
les grands déserts de sable,
les grands déserts de sel,
les grands déserts de poussière,
les grands déserts d'herbe rase. (138)*

Les occurrences du terme « *désert* » sont très nombreuses, et même lorsque ce mot n'apparaît pas, des descriptions ou de simples indications géographiques rappellent ce paysage monotone : comme ces « *pistes sans fin* » (83), ou ce paysage esquissé le long du chemin : « *Le torrent est à sec, l'alpage, nu.* » (136).

Dans les trois derniers poèmes, le désert est également présent, de manière plus ou moins explicite. Dans le premier est écrit : « *Rien que du vide et du vent, / [...] Rien que ce rien, / qui n'est pas moins que tout.* » (141), puis dans le second : « *Le désert était sa joie* » (143), et les deux derniers mots de l'ultime poème : « *sans fin* », pourraient bien rappeler aussi ces étendues à perte de vue.

c) LE SOMMET

Alors que le livre s'ouvre sur le départ pour rapidement arriver à la voie haute — le haut-pays géographique à proprement parlé — alors qu'il y est question d'avancée, de chemin, de « *traversée au long cours* », d'ascension ou encore de « *chemin de crête* » (99), alors que l'isotopie de la hauteur est présente depuis le début, il faut attendre la page 116 (soit, trente pages avant la fin) pour rencontrer pour la première fois le terme *sommet* non utilisé métaphoriquement :

*De la cime ou du vent
Qui chante au sommet ?
Ni l'un ni l'autre dit-on
L'esprit seul se fait entendre. (116)*

En effet, plus tôt dans le livre, se trouve la première réelle occurrence de ce terme : « *Car l'ascension inaugure les sommets dont on ne redescend jamais* » (53), mais d'une part, ce terme est employé pour signifier un horizon (un lieu non encore atteint donc), et d'autre part, sa valeur métaphorique est ici évidente. Ainsi, le sommet comme donnée géomorphologique apparaît à la fin de l'œuvre, mais là encore l'incise « *dit-on* » met également une distance. Il faut donc attendre la dernière partie de ce livre, qui se nomme UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE III, pour avoir plusieurs évocations du sommet qui semble être cette fois atteint :

Il est un lieu où tout bascule, et le souffle est regard, et le cœur est regard.

La poussière se lève là comme une aube dans le sillage des pas.

On prend appui sur le ciel pour saluer le vide.

Ce n'est plus rêve, prémonition, mais réel de glace, de basalte, vision nette face aux deux vertiges, aux quatre horizons tranchants. (133)

Plusieurs phrases décrivent le lieu sur lequel alors on s'attarde. La présence du déictique « *là* » renforce l'impression de présence et l'idée que le réel vient remplacer le rêve, nous indiquant bien que cette fois, on y est. D'ailleurs, la page se termine sur ces mots :

En haut du col l'infini a fini par sourire.

Et nous sommes toujours sans escorte. (133)

Le poème suivant, « (orient) », débute également par cette même référence au sommet : « *Pourquoi gravir tutoyer le soleil ?* » (134). Et le suivant, « (Ladakh) », termine par là aussi :

*C'est au pays des cols,
au pays sans repos,
royaume toujours perdu,
que l'on passe par le haut. (135)*

Dans « (altitude) », l'allusion est évidente. En effet, ces deux vers : « *Rien que du vide et du vent* » et « *Rien que le soleil sur les crêtes* » représentent tout aussi bien le pic d'une montagne.

Quant à « *L'homme des horizons* » (145), premier vers de l'ultime poème du livre, l'utilisation du pluriel pourrait bien également évoquer le sommet, soit, ce haut lieu où l'horizon se fait tous azimuts, s'opposant alors à l'horizon très limité qu'un marcheur a devant soi lors d'une ascension.

Il était important de commencer par baliser le texte en étudiant son mouvement global. Cela a permis de repérer que *Le Haut-Pays* opère une progression similaire à une marche d'approche avec en ligne de mire le sommet, et que le désert sillonne l'œuvre. Le désert est — dans son acception géographique — une zone aride, or la neige, à certaines altitudes, y est permanente. Nous pourrions alors parler — si l'on nous permet cet oxymore — d'un *désert de neige*. Quoi qu'il en soit, le désert est une zone où l'on ne rencontre que peu de monde (venant du latin *desertum* qui signifie également *solitude*) et, puisque ce terme se définit en négatif, par le vide qui l'occupe (qu'il soit humain ou végétal), cela convient également à un paysage caractérisé par ses escarpements vertigineux.

C) DE LA CARTE AU TERRAIN : DE L'ESPACE RÉEL À L'ESPACE VÉCU

Nous allons recenser les toponymes contenus dans le texte. Nous verrons ainsi plus précisément le parcours engendré par leur succession, puis, étant donné que la représentation géographique n'est pas créée uniquement grâce aux toponymes, mais aussi par les descriptions et le lexique précis renvoyant à une réalité physique, nous nous y attarderons donc. Nous verrons alors comment ce glissement de la carte au terrain s'opère et nous commencerons d'ailleurs par l'observer dans le deuxième poème de l'œuvre.

a) UN INCIPIIT QUI MONTRE LA VOIE

Le mouvement du premier texte d'UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE I semble être à l'image du mouvement général du livre et à l'image également de l'expérience vécue : du départ (ou de l'arrivée dans ces lieux), à la marche d'approche, jusqu'au sommet. Il y a un rapport à l'espace qui évolue. Partant « *de très loin* » (15), il nous mène d'une vision d'ensemble : le « *monde* » et « *le ciel* » (au premier paragraphe), à « *l'Himalaya* » (au deuxième paragraphe), puis au « *séjour des neiges* » (au troisième paragraphe) — qui est la traduction du nom sanskrit de cette chaîne de montagnes — comme si le lieu était évoqué cette fois de l'intérieur, avec des mots *in situ*, puis aux habitants (au quatrième paragraphe), nommés par leur région d'habitation. Cela forme, comme dans le premier texte, une énumération de toponymes : « *ceux du Ladakh, Zanskar, Lahaul, Spiti, Khumbu, Sikkim, Bhoutan, ceux du Tibet, ceux des marches de Mongolie* » (16). Et enfin, le déictique « *Ici* », par quatre fois utilisé pour débiter chacun des derniers paragraphes, décrit de l'intérieur l'espace à la fois observé (« *Ici ravin, ermitage ou village* »), foulé (« *Ici l'on passe d'une absence à une autre. Chaque étape est une île sur l'océan de la terre* »), saisi (« *Ici l'altitude n'est pas hautaine* ») et célébré, chanté (« *la voix de la voie* »). Et par l'anaphore employée, le poète-marcheur semble ainsi marteler, scander la réalité de sa présence au rythme de ses pas.

Ainsi, ce second texte a un mouvement descendant, d'une vision large, peut-être aérienne (d'une arrivée dans les lieux par avion), à une vision de terrain, plus en détails. Il y a un effet de grossissement, allant du monde à ses habitants. Mais ce début « *De très loin monte l'oubli* », et la fin du texte, qui décrit « *l'altitude* », nous oblige à reconnaître que son mouvement contraire, c'est-à-dire ascendant, est également de mise. Ce texte exprime deux mouvements opposés qui s'accordent, et comme l'écrit André Velter dans *La traversée du*

*Tsangpo*³²: « *Telle est la qualité propre du Haut-Pays, sa faculté d'exclure les conflits du visible et de l'invisible, du réel et de l'imaginaire, jusqu'à établir l'alliance des forces physiques et psychiques, matérielles et transcendantes* » (153). Et ce serait ça aussi le *Haut-Pays*, un lieu où s'opère la résolution des contraires, un « *creuset des contraires [d'où] se lève une absolue clarté* » (58), un lieu où la terre et le ciel ne sont plus tellement séparés, à l'image d'un arbre figurant la liaison, bien enraciné dans la terre, mais dont la cime se dirige vers le ciel, et à l'image aussi d'un marcheur, qui appuie ses pieds sur le sol pour mieux se rapprocher du sommet.

b) LES TOPONYMES

Les toponymes sont nombreux au début du livre. Dans le texte d'ouverture, se trouve une énumération que nous avons déjà vue plus haut :

Et je m'en vais chargé de rumeurs, de présences, d'abandons, avec cette litanie des villes d'un royaume jamais conquis — Hérat, Balkh, Kashgar, Yarkand, Leh, Lhassa, Gangtok, Darjeeling, Rishikesh, Manali, Kaza, Keylong, Kaboul, Nishapour —, royaume d'altitude et de rien, impossible pays, pays mien, Haut-Pays. (12)

Auxquels s'ajoute dans le poème suivant, une autre énumération correspondant aux lieux d'habitations des « *gens de hautes terres* » :

ceux du Ladakh, Zanskar, Lahaul, Spiti, Khumbu, Sikkim, Bhoutan, ceux du Tibet, ceux des marches de Mongolie. (16)

Ensuite, dans « Détails d'une fresque » (troisième poème), il n'y a plus de toponymes. Puis le village de Char, dans « Une parenté d'altitude » (quatrième poème), est quant à lui, précisément situé :

le village du Haut-Zanskar annoncé par la carte, sur le chemin de la grande lamaserie de Puktal, se nomme Char. (32)

32 Œuvre qui fait suite au *Haut-Pays* dans l'édition que nous avons retenue pour cette étude, aussi, comme ces deux œuvres forment un seul ouvrage, nous indiquons également le numéro de page entre parenthèses.



Le village de Char (autre nom : Ichar)³³. ©Y-M Gorin

Ce village se trouve dans la vallée du Ladakh à environ 4 000 mètres d'altitude. Le monastère bouddhiste de Phuktal, également appelé Phugtal Gompa, se situe tout près de Char.

Neuf pages plus loin, comme une étape suivante, nous voilà arrivés sur « *l'immense glacier noir du Shingo-La* » (p41). Une note de bas de page nous indique que « *les 5 100 mètres du Shingo-La (le « col où emporter du bois », tant il y fait froid) gouvernent le passage entre Lahaul et Zanskar* ». Il y a donc bien une volonté de la part de l'auteur d'ancrer son récit dans un espace réel et de guider le lecteur de temps à autre.

S'ensuit un long passage (de 78 pages) sans toponymes. Puis, CE QUI MURMURE DE LOIN semble nous mener en Afghanistan ; le pays n'est pas nommé, mais il y a plusieurs références à ce pays, notamment la ville indiquée dans le cinquantième quatrain :

*Poussière des armées d'Alexandre
Cendres des ermites de Bamyan
Restes dilapidés des sabots mongols
Cela fait-il un stigmaté ou une fée ? (119)*

Alexandre dit « Alexandre le grand » a, lors de ses nombreuses conquêtes, envahit l'Afghanistan, tout comme les Mongoles, et « *Bamyan* », également orthographié Bâmiyân, est une ville afghane.

Dans la dernière partie, UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE III, aux dernières pages de ce livre-poème, sont inscrits deux toponymes : Ganda-la (un « *col du Ladakh à 4 800 mètres* »,

33 Source : <http://www.tokspo.org/le-village-de-ichar.html>

comme nous l'indique la note de bas de page, situé près de Yurutse, point le plus au Nord de la carte ci-dessous) qui a deux occurrences et Tangyud Gompa (« *monastère bouddhique du Spiti* », situé dans le village de Komic, point le plus au Sud de la carte). Si nous examinons ces deux toponymes dans leur contexte, « *A portée du Ganda-la* » (139) et « *sur le chemin / de Tangyud Gompa* » (141), nous nous apercevons qu'ils représentent deux horizons proches et non réellement des lieux arpentés, en tous les cas, ils ne sont pas présentés en tant que tel. Ci-dessous, une carte indiquant les lieux que nous venons de voir, lieux qui débütent et closent le livre.



*Du Nord au Sud : Yurutse, Char, Shingo La, Komic*³⁴

Il y a environ 250 kilomètres à vol d'oiseau pour relier ces lieux, et même si en passant par la montagne la distance s'en trouve considérablement augmentée, cela reste une distance à longueur d'homme qui marche.

Nous avons pu nous rendre compte que l'ancrage est certain à l'ouverture du *Haut-*

³⁴ Source : application « My maps » de Google Maps.

Pays, puis que les toponymes disparaissent sur la majeure partie de l'œuvre, pour finalement réapparaître à la fin du livre, à ceci près qu'ils indiquent alors plutôt des horizons proches ; l'ancrage est, en quelque sorte, plus flottant. Nous allons désormais nous pencher sur la partie centrale de l'œuvre qui est dépourvue de toponymes, sans toutefois exclure le reste du livre. Quels autres éléments que les noms de lieux existent-ils pour signifier l'espace ?

c) LE TERRAIN

Comme nous l'avons vu précédemment, les toponymes sont absents d'une majeure partie de l'œuvre. Mais ces derniers ne sont pas la seule manière de fixer un récit dans une réalité géographique. Aussi, nous examinerons la nature du terrain, de cet espace foulé et observé qui se trouve dans *Le Haut-Pays*, en nous attardant sur les éléments géographiques. D'une réalité cartographique, nous passons alors à une réalité de terrain. Et l'un n'empêchant pas l'autre, comme l'illustre ce poème qui expose, en outre, une majorité des éléments que nous allons observer par la suite :

*Eaux saturées de sables sombres,
le Zanskar colporte la gangue des glaciers.
Il accueille un affluent de buissons,
procession d'épines sur la pierre,
chute collective des arbres vers le courant glacé,
[...]
A même le socle déserté,
le village ne domine pas.
Par un caprice des perspectives,
il est là sans y paraître,
dans un surplomb masqué.
Demeurent la falaise blanche,
le pont de cordes qui semble lier
les éboulis des deux rives
où caravaniers, porteurs et paysans s'improvisent
danseurs d'abîme. (37)*

Le milieu fondamental qui figure dans cette œuvre, nous l'avons vu, est la haute montagne. Ce n'est donc pas une surprise si tout ce que cela convoque : les cimes, la roche, les ravins, la neige et les glaciers, sillonnent ce livre. Le désert est également un milieu capital, et cela se vérifie par sa présence constante. Au demeurant, ces deux milieux n'en forment qu'un seul. Tous deux, le désert et la haute montagne, sont des environnements rudes, à l'usage comme à l'aspect (aridité ou angulosité) et la végétation y est rare, tout comme la présence

humaine.

Les éléments que nous pouvons relier à ce milieu, outre ce que nous avons déjà listé plus haut, sont le sable et la poussière (il y a de très nombreuses occurrences de ces deux termes-là). Ce qui nous amène à la nature du sol, à ce qu'il peut contenir : « *silice* » (118), « *basalte* » (123, 133), « *schiste* » (123), « *silex* » (125) — la haute montagne étant ce lieu où règne le minéral, « *ces grands déserts de pierres* » (138). Il y a ce qui émane de la terre et il y a le sol foulé, le chemin, et d'ailleurs « *le chemin connaît l'humeur du roc* » (116) et parfois, il « *s'érode pas à pas* » (39). Bien entendu, les termes pour le signifier sont nombreux : il y a entre autres les « *pistes sans fin* » (84) « *les sentiers de glace* » (86), ou encore « *les chemins de crête* » (99). Les quatre éléments (la terre et l'air, l'eau et le feu) sont très présents dans *Le Haut-Pays*. La terre, que nous venons de voir, s'oppose traditionnellement à l'air, mais nous avons précédemment vu que rien ne s'oppose dans ce livre présentant « *une terre si près du ciel qu'elle s'y perd souvent* » (32). L'air a de nombreuses occurrences, il est aussi question à deux reprises de l'éther. Le vent a une part belle également, il déplace le sable et remue la poussière ; il est « *rafale furieuse, raffut de dément* » (139), ce qui rend l'avancée difficile, mais il fait également s'agiter les « *chevaux de vent* » (139), ces drapeaux de prière tibétains qui ornent les sommets. Le ciel est très présent aussi, celui visé par l'ascension, et les nuages et les étoiles ponctuent discrètement le texte. L'eau est omniprésente dans ce livre : réalité ou obsession du marcheur ? Sans doute les deux à la fois. L'eau y apparaît sous toutes ses formes : à la fois liquide (océan, fleuve, rivière, lac, étang, torrent, remous, rapides, cascades, sources, pluie) et solide (neige et glace). Elle est, bien entendu, présente dans l'espace himalayen, nous en avons déjà parlé, mais elle peut aussi bien prendre la forme d'un mirage lors d'une traversée du désert, il en est ainsi du porteur d'eau qui chargeait une « *vague* » sur ses épaules (21) ou du marcheur qui, lorsque le « *torrent est à sec* », « *porte pourtant l'océan sur [son] dos* » (136). L'eau représente et permet, évidemment, la vie, et là où la vie humaine se fait rare, l'attention qui est portée à l'eau est grande. Le cycle de l'eau, par tout son chemin parcouru et ses états successifs, est bien représenté dans cette œuvre, et cette présence du mouvement cyclique s'accorde avec les mouvements ascendants et descendants qui y cohabitent, ainsi qu'avec les éléments qui s'y succèdent et sont bien souvent directement liés, comme en témoigne la dernière page de L'ARCHER S'ÉVEILLE : « *la terre sombre dans l'eau / [...] l'eau sombre dans le feu / [...] / le feu sombre dans l'air* » (59). Enfin, « *Détails d'une fresque* » nous informe que la « *réalité a partie liée avec le lieu, avec l'espace, avec la lumière.* »

(18) et la lumière a une place importante dans la description des paysages, lorsque par exemple la « *vallée change de lumière, / l'azur se veut plus large* » (34), ainsi le lieu associé à une certaine lumière modifie la perception de l'espace, du paysage ; la lumière est changeante en fonction du temps qui s'écoule, de « *l'aube* » au « *crépuscule* », parfois elle « *tranche* » sur les glaciers (82), et parfois elle « *crée l'infini* » (15). Quant au dernier des éléments, le feu, le soleil en ces hautes contrées l'incarne volontiers, puisqu'il s'agit de gravir, de « *tutoyer le soleil* » (134). Ainsi, « *Tout était sable et soleil. L'espace multipliait son jeu de miroirs* » (22), et le désert, toujours, irradie chaque page.

Ainsi, le concret a voix au chapitre. « *Le monde a de la chair* » (15) nous est-il dit dès l'ouverture de l'œuvre, dans laquelle il nous est donné à lire un « *réel de glace, de basalte* » (133), mais cela « *sans faire une romance du réel des autres, sans / fausser la note de l'aire d'origine* » (87). Ce qui n'exclut pas l'imaginaire, réel et illusion ne s'opposent pas, « *le réel [reçoit] l'infini* » (47), et « *ce qui surgit d'un roc ou de la terre devient la demeure de l'illusion qui passe* » (18). Nous nous attarderons, dans la deuxième partie, sur la part d'imaginaire contenue dans ce livre.³⁵

Dans ce premier chapitre, nous avons situé et jalonné l'espace contenu dans *Le Haut-Pays*, nous avons observé le mouvement général du livre et nous nous sommes penchés sur les éléments concrets qui participent à la représentation d'un lieu dans l'espace d'un livre. Il y a, par l'abondance des éléments géographiques, un effet de grossissement qui s'opère en même temps qu'un glissement de la carte au terrain, mais les descriptions longues sont rares dans cette œuvre, l'auteur ne s'attarde pas, il avance. Les toponymes, nous avons pu l'observer, sont peu nombreux (si l'on excepte les deux énumérations que nous avons déjà étudiées). Peut-être que le toponyme est encore une mise à distance, et que le besoin de nommer semble accessoire lorsque l'on se trouve de plain-pied dans les lieux, et le regard peut se porter alors sur de menus détails hautement signifiant et participant largement à représenter, plus que les lieux, la présence en ces lieux. André Velter nous informe dans l'entretien avec Bruno Sourdin³⁶ que le Haut-Pays est également intérieur, personnel, et que lorsque « *vous êtes à 5 000 m au Ladakh ou au Tibet, très franchement, ce qui se passe dans votre corps, c'est pareil* ».

35 Chapitre 4.

36 *Op. cit.*

Alors, les lieux ne sont plus nommés et ainsi l'espace peut véritablement prendre corps. Et généralement, les éléments de paysage sont liés au corps du marcheur, allant parfois même jusqu'à former une unité, comme dans « L'errance était en lui » : « *Le désert était sa joie, [...] La neige était son chant. Il avait un nuage dans le cœur* » (143). En effet, la disparition des noms de lieux va de pair avec le corps qui surgit ; nous le verrons dans le chapitre suivant. L'espace est vécu par le corps et la marche est une présence au monde : « *Le pas décisif exige / Seulement d'être là* » (102). Marcher, c'est mettre les deux pieds dans le réel, mais cela n'empêche pas l'écriture et en cela aussi la poésie est vécue. En atteste ces deux derniers vers de « (orient) » :

Je vais à pied dans le paysage.

L'ombre de mon chapeau ne couvre pas ma bouche. (134)

*Car l'altitude passée dans les nerfs révèle un autre corps*³⁷

³⁷ A. Velter, *Le Haut-Pays*, *op. cit.*, p. 53.

CHAPITRE 2

LE CORPS HUMAIN EN ACTE

NOUS ALLONS EXAMINER DANS CE CHAPITRE LES CORPS HUMAINS EN ACTION DANS *LE HAUT-PAYS*. IL NOUS FAUDRA POUR CELA REPÉRER À QUI SONT CES CORPS, COMMENT SONT-ILS REPRÉSENTÉS, CE QU'ILS FONT, CE QU'ILS EXPRIMENT ET LEUR RELATION AU MONDE DANS LEQUEL ILS ÉVOLUENT. IL S'AGIRA ÉGALEMENT DE DÉCELER S'IL Y A CORRÉLATION ENTRE LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE ET CELLE DU CORPS QUI LE SILLONNE. AUTREMENT DIT, NOUS VERRONS SI L'EXPÉRIENCE PHYSIQUE DE LA MARCHE EST RETRANSCRITE PAR LES REPRÉSENTATIONS DU CORPS HUMAIN DANS *LE HAUT-PAYS*.

A) LE CORPS : ÉTAT DES LIEUX

La marche est le déplacement d'un corps à l'aide des pieds dans un espace quel qu'il soit. Soit ! Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'espace était foulé, arpenté, vécu. Nous commencerons dans ce deuxième chapitre par relever les personnages ou figures qui jalonnent le livre-poème, puis de l'unité aux parties, nous examinerons — en apprenti anatomiste — les parties du corps exposées dans ce livre et enfin, nous nous pencherons sur le souffle, principe actif de la mise en marche d'un corps.

a) PERSONNAGES OU FIGURES : UNITÉS ET DOUBLES DE L'AUTEUR

Difficile d'étudier la représentation du corps humain dans ce livre-poème sans au préalable relever les personnages (ou figures) qui l'occupent, car ils sont très nombreux et parcourent tout le livre. Nous verrons donc d'abord les corps dans leur unité, et les possibles doubles de l'auteur qui pourraient s'y loger. Puisque le mouvement du texte a son importance, nous l'avons vu, nous ferons notre relevé (non exhaustif) des personnages en suivant le fil de la lecture.

Le Haut-Pays s'ouvre sur le pronom *on* qui laisse le lecteur dans l'incertitude de son référent³⁸. S'agit-il d'un *nous* de modestie qui désigne l'auteur, ou bien d'un ensemble de personnes, de toutes les personnes qui séjournent ou qui ont séjourné dans le désert ? Quoi qu'il en soit, le poète-marcheur s'inclut dans ce *on*. Puis, de grandes figures sont convoquées (Alexandre, Kaniska, Gengis), mais pour mieux les renvoyer à leur époque révolue. À ces conquérants s'opposent les poètes : Khayyâm, Attâr, Han-Shan, Milarépa, qui accompagnent, par la pensée, le poète-marcheur. Nous remarquons au passage qu'il s'agit, d'un côté comme de l'autre, de grandes figures ayant toutes évolué en Perse, en Inde, en Chine ou au Tibet. D'emblée, le poète choisit son camp. Il ne se déplace pas en conquérant, preuve en est — s'il en fallait une — il commence par nous dire qu'« il s'agit d'aller où l'on ne s'attend pas ». Le *on* ouvre et clôt ce premier poème et nous pourrions bien aussi être embarqués dans l'aventure.

UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE I débute en présentant les habitants des zones dans lesquelles l'auteur a séjourné. Le *on* les représente, à moins que l'auteur, devenu lui aussi habitant de ces hautes terres, s'inclue également, et comme ce pronom ouvre tous les

38 À ce propos, voir également le chapitre 6, B) b).

possibles, le lecteur peut bien avoir l'illusion d'en faire partie aussi. D'autant plus que lorsque s'ensuit, à la page suivante, des injonctions à la deuxième personne du singulier « *Accomplis ton œuvre et restes-en détaché / Choisis la flèche invisible d'éternité en absolu* », un doute subsiste entre le *tu* qui cacherait un *je* ou l'adresse au lecteur. Nous nous efforcerons de ne pas choisir. S'ensuit une série de poèmes qui sont autant de « détails d'une fresque », comme le titre l'indique. À chaque poème, son personnage. En voici la liste : le berger, l'oracle, le porteur d'eau, le moine itinérant, le cavalier, l'aveugle, l'archer, le tailleur de pierre, l'ascète, le peintre, le tisserand, l'ermite, le scribe. Chaque personnage pourrait, si l'on s'y attardait, représenter un double du poète, mais rien de bien nouveau en poésie que de voir le poète dans chaque vers. Le peintre, sans doute, a une importance particulière. « Il donnait corps aux récits » (28) et « tanguait sur les tréteaux » comme en haut d'une montagne, lorsque la prise au vent est forte. Le célèbre alpiniste Reinhold Messner, compare l'escalade à la peinture : « Quand vous avez peu de matériel, que vous êtes seul sur la paroi, vous êtes un peu comme un peintre qui dessinerait un trait sur une toile géante. Vous observez et vous agissez. Vous utilisez l'œil et la main. Ce que Picasso faisait sur une toile d'un mètre sur deux, les alpinistes le tentent sur une surface de sept ou huit kilomètres de haut. Ils tracent leur ligne. »³⁹ Nous comprenons désormais différemment les titres de trois parties du *Haut-Pays* : UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE. Le marcheur-grimpeur dessine un chemin sur la montagne avec son corps qui évolue dans l'espace, il peut aussi écrire en marchant et nous pensons alors au célèbre *ut pictura poesis* d'Horace. Cette série de personnages offre un tableau d'une société dans plusieurs de ses strates (hormis les hautes sphères, il semblerait qu'elles ne se rencontrent pas sur les chemins des hautes terres). Ces détails d'une fresque pourraient constituer des portraits de personnes rencontrées sur le chemin, à condition que le chemin soit aussi philosophique ou spirituel. Car à chaque personnage, un substantif lui est associé, représentant ce que l'on pourrait nommer un concept philosophique. Puis, aux quatre poètes initiaux s'ajoute un autre poète, qui a son importance dans la biographie d'André Velter, il s'agit de René Char, ici convoqué par l'esprit du marcheur-poète. Nous revenons ensuite aux personnes possiblement croisées sur la route, comme ces « femmes [qui] moissonnent » (35), ces « caravaniers, porteurs et paysans » (37). Et pour clore cette partie du livre-poème, voilà que le poète resurgit en « voyageur » étrange, « souverain » qui « gouverne ses états d'ombre et de vent » (41), et semble se dissoudre dans l'air. Il n'est déjà plus ni tout à fait le même, ni

39 « Rencontre au sommet », dialogue entre Reinhold Messner et Sylvain Tesson, propos recueillis par Alexandre Lacroix, *Philosophie Magazine*, été 2015, n°91, p. 28-33.

tout à fait un autre. Il nous avait prévenus : « *On ne sort jamais indemne d'un séjour au désert* » (11).

À partir de L'ARCHER S'ÉVEILLE, et jusqu'à la fin du livre, les personnages se font plus rares, bien que le corps soit toujours présent et que les parties du corps s'y multiplient (il n'est peut-être d'ailleurs pas inutile de rappeler qu'à cet endroit précis débute un long passage d'où les toponymes sont absents). Alors que plus haut nous avions une collection de portraits précis, désormais nous aurons (mis à part les portraits de Tuktsé Rinpoché et de Ghaouti Faraoun) des figures abstraites comme « les poètes les savants les prophètes » (48), les « philosophes voyageurs » (117) ou encore les nomades. Les pronoms personnels s'y multiplient ; les premières et deuxièmes personnes sont récurrentes et démontrent la focalisation plus proche qui opère désormais. Nous trouvons également des figures de l'auteur comme cet « arpenteur » (73), ce « cavalier [qui] s'é gare » (85), ce « djinn du torrent sec » (122) et peut-être même cet « arbre sec / qu'une ombre / Gouverne en cerf-volant » (95). Mais revenons d'abord à cet archer. L'archer est une figure récurrente de l'œuvre d'André Velter, et dans cette œuvre, si le voyageur « n'est plus cela. / Ni un autre » (41), c'est justement parce qu'il s'éveille, stimulé par le chemin, les rencontres, les paysages, « [l']énergie verticale » (45), « ses nuages blancs » (12) que sont les poètes qui l'accompagnent, et l'altitude, enfin, qui « révèle un autre corps » (53). L'éveil est, dans la religion bouddhiste, l'horizon que tout pratiquant cherche à atteindre. Ayant sillonné des terres empreintes de bouddhisme et côtoyé des hommes pratiquant cette religion, l'auteur puise aisément dans les concepts, l'éthique et les images véhiculées par celle-ci. D'ailleurs, une des métaphores du bouddhisme consiste à dire que « la vie est une fresque dessinée sur le vide »⁴⁰. Alors, plus encore que son double, l'archer pourrait bien représenter la figure idéale du poète.

UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE II s'ouvre sur le portrait de Tuktsé Rinpoché qu'André Velter a rencontré en 1981 au Ladakh. C'est un corps immobile qui nous est donné à voir, comme une pause sur le chemin. Puis, le « Cortège » (72), qui indique la reprise du mouvement, pourrait bien être celui dont il fait partie, lui, cet « arpenteur [qui] a passé les bornes » (73) ; quoi qu'il en soit, il s'agit d'un groupe de nomades, et le poème se termine par une ode aux itinérants, aux « égarés », « bergers », « exilés », « pèlerins » : « Caravane des caravanes / Ô tous les égarés [...] Ô vous les incertains » (74-75). L'adresse aux nomades se poursuit : « tu marches éloigné de tous » (83), est-il écrit quelques pages plus loin, non sans

⁴⁰ Sophie Nauleau, *André Velter troubadour au long cours : Vers une nouvelle oralité poétique*, thèse soutenue à l'Université Paris IV — Sorbonne, en 2009, p.290.

avoir au préalable raillé les « sédentaires qui ne montrent que les dents » et pourtant « ne mordent plus que de l'œil » (83), avec « leur corps de doctrine [qui] ignore le jeu des muscles et du vent » (126). La deuxième personne du singulier désignant le marcheur semble cacher le poète, mais puisqu'il n'est plus exactement ce qu'il était en partant, la distance prise ainsi se justifie. Le bestiaire qui s'ensuit montre les métamorphoses de l'homme. La métamorphose, cette transformation lente et progressive d'une personne, à l'image d'une marche en montagne qui se doit d'être de même lente et progressive, semble être le fil conducteur de cette observation du corps humain dans ce livre-poème qui fait la part belle aux nomades. Ainsi, entre métamorphose et nomadisme, le mouvement est au centre de ce *Haut-Pays*. Le « corps se dissout » et le « souffle » (101) devient la seule réalité de cet être qui marche sous un soleil de plomb.

Dans la dernière partie du livre, UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE III, les personnages disparaissent presque intégralement, restent alors les pronoms personnels, et la première personne du singulier y prend dès lors une place notable, principalement dans les poèmes « (barda) » (136) et « (célébration) » (138) avec les anaphoriques « je porte » du marcheur et « je dis » du poète. Ainsi, la solitude est exprimée, et ce, de diverses manières, dans cette dernière partie du livre qui dépeint l'arrivée au sommet. Nous « sommes toujours sans escorte » (133), car, dans des conditions extrêmes, il s'agit parfois d'être seul à plusieurs. Le livre se termine par une évocation de Milarépa, qui aurait effectué une longue retraite au Tibet. Ainsi, ce livre se clôt par un homme dont le corps est resté immobile durant de longues méditations, mais dont la pensée allait « plus loin que le vent » (145). C'est aussi une manière de saluer la dédicataire de ce livre, traductrice des « Cent mille chants » de Milarépa⁴¹, autre « présence » du *Haut-Pays*.

Les personnages sont nombreux, mais ils semblent se faire plus rares au fil des pages, et lorsqu'ils reviennent, précédés de l'article pluriel « les », ils sont présentés comme un ensemble homogène et non comme une entité distincte. Parallèlement à cette vue plus générale, la multiplication des pronoms personnels donne une impression de proximité, de mouvements effectués en commun et le « je », présent dès l'incipit, une seule fois, puis par la suite peu utilisé, et resurgissant par ricochet à la fin, donne une unité au parcours de ce livre-poème ; l'expérience étant avant tout vécue individuellement. Confronté au monde, l'être se déplace et s'altère. D'ailleurs, si l'on considère le terme « indemne » au sens propre, dans la

41 Milarépa, *Œuvres Complètes*, traduction du tibétain et présentation par Marie-José Lamothe, Fayard, 2006 [1986].

phrase « *On ne sort jamais indemne d'un séjour au désert* » (11), le corps pourrait s'en trouver atteint dans son intégrité. Nous tâcherons d'examiner maintenant l'anatomie de ces corps contenus dans cette œuvre.

b) LES PARTIES DU CORPS

Il y a de très nombreuses indications de parties du corps dans *Le Haut-Pays* ; le mot *corps* d'ailleurs y est récurrent. Le cœur y occupe une place particulière, puisque c'est le premier terme cité relevant d'une partie du corps, et ce, dès les premières lignes du livre, et qu'en outre, il a également de multiples occurrences. Il est aussi fréquemment fait mention des yeux. A contrario, les pieds ne sont cités qu'à deux reprises, ce qui est peu, mais les pas et les verbes de déplacements sont par contre plus nombreux. Mais nous verrons les déplacements du corps dans le deuxième point de ce chapitre.

Le Haut-Pays s'ouvre sur l'expression de la dépossession, du dénuement (à l'instar de l'épigraphe) et du dépouillement (la métamorphose est déjà là, en puissance). Dans cet incipit, se logent un cœur, des lèvres, une main, un pas, et nous avons donc une impression de légèreté, mais une légèreté qui serait grave, profonde. Il s'agit de lever le voile comme on lèverait les voiles au départ d'un voyage. « On a levé le voile qui retenait le cœur » (11), nous dit-on, et le cœur à découvert peut désormais s'emballer. Un « seul pas suffit » (11) pour ébranler la route et ce qu'elle a gardé jusque-là de vestiges en son sillage. Le chemin fait peau neuve et un geste de la main suffit à « repousser l'horizon » (11). Il s'agit de convoier seul, mais puissamment, avec le vide, l'infini. Quelques pages plus loin, nerfs et cœur se nourrissent de vide, et les bras, nécessairement vacants, peuvent alors « étreindre l'univers » (16). Le corps humain du voyageur serait également une sorte de désert, un être nu, un vaste territoire que l'on aurait désengrangé pour mieux pouvoir accueillir par la suite. Jacques Lacarrière dans *Sourates*⁴² écrit : « À présent, je voyage pour désapprendre. Me dépendre de moi ». Et la « Sourate du vide » fait écho à cette idée de dépouillement. En voici un extrait :

*Désapprendre. Déconditionner sa naissance.
Oublier son nom. Être nu.*

*Dépouiller ses défroques. Dêvêtir sa mémoire.
Démodeler ses masques.*

42 Jacques Lacarrière, *Sourates*, Fayard, 2005 [1982].

*Déchirer ses devoirs. Défaire ses certitudes.
Désengranger ses doutes. Désemparer son être.*

*Débaptiser sa source. Dérouter ses chemins.
Défeuiller ses désirs. Décharner ses passions.*

[...]

*Délivrez la folie. Désamorcez vos peurs.
Désarrimez vos cœurs. Désespérez la Mort.*

*Dénaturez l'inné. Désincrustez l'acquis.
Désapprenez-vous. Soyez nu. »*

« Détails d'une fresque » (18), nous l'avons vu, présente une série de personnages et les parties du corps y sont nombreuses. Hormis le peintre qui ne dévoile rien de son anatomie, mais qui « donne corps aux récits » (28), chaque personnage voit une partie de son corps exposée au lecteur : les épaules du berger et celles de l'ermite, la nuque, le dos et les épaules du porteur d'eau, la bouche de l'oracle, les talons du cavalier, l'oreille de l'aveugle, les doigts de l'archer et ceux du tisserand et le genou du scribe. Concernant trois personnages, il n'y a pas à proprement parler de parties de leur corps mentionnées, mais le pas du moine itinérant, le geste du tailleur de pierre ou le squelette de l'ascète, laisse imaginer tout de même leur silhouette. Le corps est d'ores et déjà mis à mal et mal en point dans cette partie : le monde pèse sur les épaules du berger, les lèvres de l'oracle sont livides, la nuque du porteur d'eau reçoit des « angles pesants » (21), les nerfs de l'archer sont tendus et ses épaules fatiguées, le genou du scribe est entaillé. Cela se poursuit dans « Une parenté d'altitude », où la gorge est en feu, les « yeux brûlés » (39), et c'est un « corps brûlé » (42) qui clôt cette partie. L'ARCHER S'ÉVEILLE semble en finir avec le corps violenté. Est-ce la métamorphose qui est en cours ou déjà effectuée ? la dépossession du corps qui est à l'œuvre ? comme semble nous l'indiquer ce vers en fin de partie : « De ce brasier les corps s'évadent » (60). À moins que ce ne soit l'éveil qui opère ? Dans *La traversée du Tsangpo*⁴³, à bout de souffle, le marcheur expose son état : « Nous accédons à cette harmonie d'outre-fatigue / [...] Car l'altitude passée dans les nerfs révèle un autre corps » (155). L'homme serait parvenu à dépasser toute considération personnelle de souffrance, atteignant une sorte d'au-delà du corps. Ni douleur, ni plaisir, mais du vide entre deux rives. Le chemin s'effectuerait aussi dans le corps, en soi.

43 cf. note de bas de page n°32.

Équilibre du souffle sur le fleuve
L'aura du cœur se veut lyrique
Entre profil d'amplitude et vertige dépossédé (57)

UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE II débute par l'immobilité du corps du lama Tuktché Rinpoché, et donc poursuit cette idée d'équilibre et d'harmonie. Puis le poème « Cortège » revient au corps mutilé ou du moins souffrant, avec la « joue creuse » (72) de l'un, « le corps [...] dilapidé » de l'autre, les « visages effrangés » ou encore « l'orage contre le cœur » comme « une balle dans le poumon gauche » (73). Nous poursuivons avec le sang martelé au début de « L'amant » (77), ainsi que l'image des veines coupées puis « des têtes trouées » (80) par un même vent, qu'on imagine aisément violent. S'ensuivent, dans « La santé des infidèles », une dent qui agace, « des coups de sang » (82), des « Épaules qu'un cri déchire » (89). Puis l'archer revient dans « Une expérience du souffle » (92) et le calme avec lui. Et à l'avant-dernier poème des « Chroniques de l'impermanence », « le corps se dissout » et « le cœur s'apaise » (101), grâce au souffle. « Alors le corps se dépeuple / Avant d'accueillir l'univers » (104), et nous retrouvons le sentiment de dénuement de départ ; il s'agit de se délester pour mieux recevoir le monde (nous traiterons ce point plus loin)⁴⁴. Bien que « le souffle [soit] fragile » (111), que « la marche [soit] violente » (122), dans CE QUI MURMURE DE LOIN, il n'y a plus de corps meurtris et « la haine s'épuise dans les glaciers » (116). Le corps n'a plus mal, la « blessure [s']évanouie » (120) et le cœur s'apaise. La dernière partie du livre, UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE III, nous laisse entrevoir l'effort du corps pour se hisser au sommet, « au pays des cols / au pays sans repos » (135), les lèvres tendues à la brûlure du soleil (134), le « poitrail de pierre » (137) et « le poids des épaules [qui] en appelle à la terre » (139). Mais le sentiment d'acharnement est accompagné de pensées positives : comme « le sang plus vaste », « le chant qui bat contre [les] dents » (133) ; il y a de la « ferveur », et des « délices » (136) à gagner cette bataille. Enfin, « L'errance était en lui », ce poème dans lequel André Velter « [s']invente un pedigree », comme il l'écrit lui-même dans l'entretien en annexe⁴⁵, sonne comme un bilan. Le corps, le cœur, les lèvres brûlaient, mais l'homme qui « ne s'apaisait que sur les hautes terres / dans la furie des torrents et du vent » (144), semble calmé, ayant trouvé sur le chemin plus impétueux que lui. Alors, la marche freinerait-elle les ardeurs ? ou plutôt les transformerait-elle en forces pacifiées, comme un souffle qui, trouvant son rythme, se serait apaisé ?

44 Chap. 3. B) a).

45 Annexe 1.

Au fil des pages, nous avons pu découvrir que la partie haute du corps est très présente. Le visage a de nombreuses occurrences, il est d'ailleurs détaillé (mis à part le nez qui est absent, sauf à retenir les naseaux d'un cheval ; nous verrons dans le troisième chapitre, consacré aux sensations, si cela se vérifie par une atrophie olfactive)⁴⁶ : les yeux sont très présents, mais nous avons également trouvé mention des oreilles, des tempes, d'une joue, d'un cil, des lèvres et sont également cités la bouche, les dents, la langue, la gorge et le larynx. Et si nous élargissons le champ aux termes se rapportant à la voix, nous pouvons relever la parole, le rire, le murmure, le cri, le chant, la respiration et le souffle. La partie haute a donc une place importante dans ce *Haut-Pays* et si nous y ajoutons le mental, le Haut-Pays élargit son territoire à celui de l'esprit. Il en sera question dans la deuxième partie de ce mémoire.

C) LE SOUFFLE

Il paraissait important de s'arrêter sur la présence forte du souffle dans ce livre qui ne compte pas moins de vingt-six occurrences de ce terme. Le souffle est cet air que l'homme (ou l'animal) expulse de son corps et qui se déplace dans l'air environnant. Il émane de la respiration, plus exactement de l'expiration. Expirer, c'est faire le vide dans son corps ; s'ensuit inmanquablement son contraire, et de cette alternance des contraires résulte le maintien en vie. La respiration peut différer en fonction de ses mouvements ou de son état mental, elle peut être courte ou profonde, calme ou nerveuse. Dans l'expression « avoir du souffle », l'on signifie en réalité en avoir beaucoup, c'est-à-dire pouvoir emmagasiner une grande quantité d'air dans les poumons, ce qui permet plus d'endurance à l'effort ; cela peut aussi signifier au sens figuré une certaine hardiesse dans l'exécution. La marche régule la respiration et tout marcheur doit trouver son rythme, celui de ses pas, mais également celui de son souffle ; pas et souffle doivent être en harmonie pour mener loin (ou haut). A contrario, être « à bout de souffle », c'est ne plus en avoir, c'est être fatigué et présage d'un arrêt proche. Le souffle est permanent et bien souvent inconscient, mais lors d'un effort physique, il devient l'objet d'une attention particulière, voire obsessionnelle.

Le souffle peut aussi être celui du vent, il peut être glacial, léger ou violent. Il peut également faire référence à l'inspiration, ce souffle poétique qui n'est pas sans rapport avec le « souffle divin » (arts et croyances ayant été longtemps liés). Le terme latin *spiritus* réunit ses

46 Chap. 3. A) a).

différentes acceptions : air expiré, vent, souffle vital, inspiration du poète ou esprit, souffle créateur. Toutes ces utilisations de ce terme n'ont pas la même importance dans cette œuvre, bien qu'elles y soient toutes présentes et que fréquemment, elles s'entremêlent.

La première occurrence du terme « souffle » dans le livre s'associe au mouvement : « Partout le mouvement s'impose comme un souffle profond » (12). Le souffle y est large et peut-être mesure-t-il l'espace, à moins qu'il ne l'élargisse. À l'opposé, le porteur d'eau voit « son souffle étreint », « les murs l'étouffaient » et « il se sentait lourd » (21), car il devait être à bout de souffle en achevant son parcours. Le souffle, dans ce livre, a donc le pouvoir d'agir sur l'impression d'espace et de pesanteur du corps. Lorsque le voyageur, en haut du *Shingo-La*, anticipe sa redescente, il appréhende l'abandon du « souffle qui inventait sa transparence » (41). L'idée de cet air qui laisserait passer la lumière nous amène à une impression de légèreté. Comme cet « Homme-oiseau » que l'on assimile au « sens ascendant » et à « la respiration céleste » (90). Le souffle divin dans ce livre, s'exprime par « l'haleine des dieux » (113), à condition qu'il soit pluriel, dans une vision plus animiste que religieuse. Le « souffle universel » (115) ou l'« haleine de la nuit » (72) viennent compléter la pensée que le « monde a [...] du souffle ». Le souffle est défini dans « Chroniques de l'impermanence » : il est à la fois immanent et transcendant.

*Le souffle est notre seule réalité
L'aile divine en nous
Qui lie le ciel à la terre
Dévoile le présent qui se donne
Et le présent qui est*

*La vibration de l'air
Crée la musique du silence
Où le corps se dissout*

*L'haleine efface le mouvement des lèvres
Ouvre la porte du regard
Dès que le cœur s'apaise (101)*

Le souffle est toujours présent, mais toujours renouvelé, et en cela, il peut être « souffle de l'impermanence » (71). L'impermanence est aussi exprimée dans « Invocation » (terme renvoyant à cette prière placée en tête d'un poème — souvent épique — par laquelle le poète demande l'inspiration⁴⁷) par l'expression oxymorique d'« éternel présent », et le souffle y représente l'inspiration poétique : « *Les sources de la parole se tiennent en altitude / Le souffle*

47 Définition « Invocation » sur <http://cnrtl.fr>

ne s'écoute pas / Il impose sa présence et l'éternel présent » (45). Il est associé, dans ce même sens, au chant, comme dans : « Un seul chant / Un seul souffle » (65), qui est également combiné à la marche, comme ici dans « Une parenté d'altitude » : « La marche est comme accompagnée ou précédée d'un chant qui se garde des chansons pour ne pas détruire l'effort du souffle, ni la rude harmonie de l'ascension » (32). Et nous voici revenu à l'idée d'effort qui accompagne l'ascension. La marche est exprimée dans ces deux vers de « Parti Partant » : « De la cime au ravin / Je me lie d'un souffle » (119). Nous retrouvons l'idée de lier ciel et terre, par la tête et les pieds du marcheur, mais aussi par son souffle qui émane de lui pour aller se perdre dans l'air environnant. Le souffle peut être « fragile » (111), il s'agit alors de trouver son équilibre. Contrairement au porteur d'eau, « l'archer espaçait sa respiration, éprouvait l'équilibre maîtrisé de son corps, et s'identifiait à sa part aérienne » (25). « Le tir à l'arc est une expérience du souffle et de l'âme, de l'œil et du vide » et la flèche qui s'envole montre la voie « d'une infinie liberté » (92). Le tir à l'arc, en tant qu'art martial japonais, requiert un équilibre du corps — la première posture étant l'enracinement des pieds au sol — mais aussi un équilibre entre le corps, qui doit donc être stable et détendu, et l'esprit, qui doit être paisible. Le contrôle de la respiration permet cela⁴⁸. Le souffle, s'il est maîtrisé, peut se jouer un tant soit peu de la loi de la gravité et permettre au corps comme à l'esprit de se hisser haut. Et il devancera toujours le pas, à l'instar du regard, comme pourrait l'exprimer ce syntagme : « le souffle est regard » (133).

Indice de l'état du corps en marche, fatigué ou vigoureux, le souffle, qui circule tout au long de l'œuvre, est fortement lié à la force vitale. Et par son caractère polysémique, il est une richesse pour le poète.

Ce premier point nous a permis de saisir la pluralité des personnages de ce livre (nous sommes loin des promenades d'un vieil homme solitaire). L'exposition des nombreuses parties du corps donne de la chair au livre, peut-être justement parce que tout cela a été vécu avant d'être couché sur le papier. Enfin, l'importance du souffle dans cette œuvre démontre qu'expérience poétique et expérience physique sont unies dans un seul mouvement.

48 Robert Linssen, *Le Zen, sagesse d'Extrême-Orient : un nouvel art de vivre ?*, Gérard & C^o, 1969, p. 207.

B) LES CORPS EN ACTION

Nous avons vu plus haut que le mouvement est au cœur de ce livre. Il y a le « mouvement de la lumière » (38), celui des éléments (« Lentement le feu dérive / Une source sort de l'eau », p.93), celui du paysage (« paysage d'urgence qui s'érode pas à pas », p.39), mais aussi bien entendu le mouvement des hommes, à commencer par leur regard qui se porte loin : « l'œil passe avant le passage » (35). Nous nous attarderons donc sur les mouvements humains, puis sur l'évocation de l'effort qui est inhérent au mouvement dans ce livre et enfin sur l'exaltation qui pourrait en découler.

a) LES MOUVEMENTS HUMAINS

Il ne sera pas surprenant de relever à ce stade que la marche s'impose comme mouvement principal de ce livre, mais il n'est pas le seul (les personnages, nous l'avons vu, y sont variés). Ce livre commence par « Un seul pas » (11) et s'achève sur « la vitesse de la pensée » (145). Entre les deux : marche, course, danse, cavale, errance. Nous nous contenterons ici d'analyser les mouvements liés à des sujets humains, le mouvement de la nature sera pris en compte ultérieurement⁴⁹.

Le champ lexical de la marche est très présent, et plus largement l'isotopie du déplacement. Nous avons relevé de nombreux verbes de déplacement, en voici quelques-uns : « aller », « s'égarer », « avancer », « gravir », « courir », « approcher », « marcher », « errer », « glisser », « passer », « chevaucher ». Aussi, la situation de déplacement est nommée de différentes manières : « départ » (11, 67), « épopée » (11, 75), « évasion » (17), « parcours » (21), « exil vertical » (33), « élan » (52), « ascension » (53), « avancée » (83), « traversée » (84, 114), « échappée » (86), « envol » (91), « migrations » (107), « voyage » (109), « cheminement » (114), « voyage ascendant » (115), « dérive » (114), « transhumances » (133), « migration » (138), ou encore « errance » (143)⁵⁰. Le mouvement est aussi évoqué par la multiplication des personnages nomades contenus dans ce livre. Nous n'y reviendrons pas, sauf à dire que la liste qui en résulte forme une caravane, peut-être même la « caravane des caravanes » (74). Paradoxalement, les pieds ne sont cités que deux fois, tout comme le terme de « marche », mais nous avons relevé huit occurrences des « pas ». La mention de pas,

49 Chapitre 2. C) c).

50 Énumération non exhaustive.

comparativement au pied, donne la priorité à l'action, et semble plus concrète que l'évocation de la marche. En effet, l'on ne se représente pas une marche sinon une démarche, alors qu'un pas est facilement imaginable. Les pas sont également, par métonymie, les empreintes laissées par le pied, priorité est donné alors au résultat de l'action. Dès l'incipit, il est fait mention de « la trace des empires » (11), mais il ne s'agit pas de mettre ses pas dans ceux des prédécesseurs, il s'agit, tout en ayant conscience de ce passé, de cette charge de l'histoire dont on ne peut se délester, de créer de nouvelles traces, d'inventer un autre chemin en allant « où l'on ne s'attend pas » (12), et même de brouiller les pistes : « Il efface de son pas toute trace certaine » (125). Ainsi, l'empreinte d'un pas devient ce « fragile coquillage d'oubli » (98) et le chemin, comme l'Histoire et comme l'écriture, n'est alors qu'un vaste palimpseste. Le marcheur efface les pas précédents par les siens, formant derrière lui un halo de poussière, et le poète tente de saisir et de fixer ce qui passe, continuellement ; le parchemin du monde peut s'allonger indéfiniment.

Le pas peut indiquer également une allure, une vitesse. Tantôt, l'effort demandé donne une impression de lenteur (comme ce porteur d'eau fatigué, p. 21), tantôt la précipitation est de mise (comme l'ermite qui gravit son échelle en courant pour ne pas sombrer alors que les barreaux de l'échelle tombent au fur et à mesure qu'il avance, p. 30). Tantôt, c'est « un cheminement » (114), tantôt la marche est « violente » (122). Il en est de même du mouvement de l'écriture :

Poésie sur le fil
La voix tranche ou traîne
Et de deux choses l'une
Tu choisis le soleil (89)

Pas de demi-mesures dans l'œuvre d'André Velter. Sa voix n'est pas en demi-teinte. Et c'est bien pour cela que, du reste, la sensation de vitesse prime (en témoigne l'expression « vitesse-velter » inventée par Bernard Noël⁵¹). C'est une poésie solaire, l'énergie y est louée, il s'agit d'aller de l'avant sans s'attarder en chemin. Aussi, le cheval est-il célébré (138), il s'agit de « se mettre au galop entre sable et soleil » (137), c'est-à-dire avancer avec ardeur coûte que coûte. Dans l'entretien⁵², il nous dit d'ailleurs qu'il marche « vite, et même trop vite » pour les altitudes qu'il fréquente. Comme une flèche, en quelque sorte.

Le pas peut aussi être un pas de danse. La danse est bien présente dans l'œuvre

51 Préface de Bernard Noël dans André Velter, *Passage en force*, Le Castor Astral/ Les Écrits des Forges, 1994.

52 Annexe 1.

d'André Velter. Dans « Chambre d'échos » de l'ouvrage *Du Gange à Zanzibar*, il lie la marche à la danse : « L'arpenteur s'est mis à danser »⁵³, écrit-il. Plus spécifiquement dans *La vie en dansant*, la danse est une manière d'être-au-monde et d'être-en-soi. « On est dans le pays de sa peau un étranger qui rêve, un vagabond qui danse. »⁵⁴ Le pas est léger : « Sans doute a-t-on trop oublié, et moi le premier, que le danseur des danseurs, sous l'encens et les fleurs en son temple de Chidambaram, crée et détruit le monde du même pas léger. »⁵⁵ Il s'agit de traverser la vie sans l'alourdir, en faisant fi de l'issue. Car c'est également l'image de la vie sur un fil, entre deux vertiges qui est ici exprimée. Ainsi, l'image n'est jamais univoque chez André Velter et les contraires s'aimantent. Danser sur un fil, celui de l'existence, c'est connaître et accepter le risque sans pourtant trop s'en soucier, c'est traverser léger la gravité du monde. Ainsi, dans *Le Haut-Pays*, « caravaniers, porteurs et paysans s'improvisent danseurs d'abîme » (37)⁵⁶. Danser c'est aussi s'oublier, alors, le chaman danse « Avec ce détachement de geste et de pensée / Qui manifestent ceux qui ne s'appartiennent plus » (81), c'est comme une ivresse, un hors-soi. Ou bien danser c'est contrarier sa nature pour se surpasser : « Dans une danse où s'abandonne la fièvre, la menace et la peur, avance à l'encontre de toi-même. » (84), est-il écrit dans « La santé des infidèles », et c'est alors devenir l'étranger de soi-même, et la marche et la danse sont là aussi liées dans un même mouvement.

*Celui qui danse
Égare sa fin
L'arc lui manque
Le ciel lui reste (94)*

Alors danser c'est faire un pied-de-nez à sa finitude, oublier son corps, déjouer la gravité, ne pas laisser de prise à la fatalité ; c'est se sentir infiniment libre dans l'impermanence du temps qui se dérobe comme l'échelle de l'ermite, c'est être en mouvement parmi le mouvement du monde, y participer même, sans entrave.

L'œil, nous l'avons dit plus haut, participe au mouvement, il semble même parfois, dans cette œuvre, l'égal d'une jambe, comme pourrait le dire ce syntagme : « l'œil passe avant le passage » (35). Pourtant dans « Migration », poème de la genèse du monde, « Le règne de la terre / Condamnait l'œil à voir et seulement » (47). Serait-ce alors une liberté prise ? Toujours est-il que le voyageur sur le glacier du Shingo-La « détache ses paupières »,

53 André Velter, « Chambre d'échos », *Du Gange à Zanzibar*, Gallimard, 1993, p. 46.

54 André Velter, *La vie en dansant*, Gallimard, 2000, p. 13.

55 André Velter, *ibid.*, p. 165.

56 Nietzsche n'est pas très loin, nous en reparlerons. (Cf. *Le Gai Savoir* : « danser même au fond de l'abîme »).

tout en « [n'étant] plus cela. / Ni un autre. » (41)

La métamorphose, qui parcourt tout le livre, est également, comme la marche, un mouvement fondamental de celui-ci. Les deux sont liés. La marche est le mouvement d'un corps porté sur l'extérieur, mais émane de mouvements internes (muscles, souffle...). La métamorphose est un mouvement intrinsèque, mais qui va chercher son origine à l'extérieur : « l'altitude passée dans les nerfs révèle un autre corps » (53). Ainsi « Partout le mouvement s'impose comme un souffle profond, une irruption hantée. » (12), et le mouvement circule, énergiquement. En même lorsque le portrait de Tuktsé Rinpoché atteste « [d']aucun mouvement » (63), l'immobilité n'est pas inertie, et lorsque l'archer fait l'expérience du vide, quelque chose se crée, à l'intérieur de lui. Enfin, le yogi Milarépa dans sa retraite méditative « Va plus loin que le vent / A la vitesse de la pensée / Qui déjà se veut lumière » (145). De fait, le mouvement dans ce livre est incessant, polymorphe et semble aller *crescendo* : d'un pas (unité de mesure minimale) à la vitesse de la lumière. Et la marche semble mener plus loin que le sommet le plus haut.

b) L'EFFORT

Pour examiner la question de l'effort, nous reprendrons le livre dans le sens de la lecture. L'incipit nous renseigne sur le caractère hautement pénible d'un séjour au désert, conjuguant « l'invivable » et « la négation de soi » et relatant une expérience des « plus extrême[s] ». Et pourtant s'ensuit une impression de facilité — nous avons déjà évoqué l'impression de légèreté de cet extrait — car « un seul pas suffit », et la répétition anaphorique de « juste » confère à la même idée, car finalement tout semble « à portée de main, à mesure de regard » (11). Cet incipit est le reflet de l'évolution qui s'opère par la suite.

DÉTAILS D'UNE FRESQUE donne à voir principalement des personnages au travail pénible. Comme ce berger, puisque « le monde pesait et s'échappait de ses épaules » (19) ou le porteur d'eau, qui voyait « sa sueur, sa peine, son souffle étreint » (21). Concernant l'ascète qui « s'épuisait à ressasser le dilemme de ses maîtres » (27), l'effort qui mène à l'épuisement est alors mental. La marche allie effort physique et force mentale, afin de se surpasser et de passer outre sa fatigue. Il s'agit de « jeux du mental et des muscles » (32), c'est un travail « des muscles et des nerfs » (134), un « effort du souffle » (32) qu'il s'agit de maintenir. Le Ladakh est d'ailleurs ce pays des cols, ce « pays sans repos » (135). Le marcheur-poète semble plus loin fusionner avec le porteur d'eau : « Je porte pourtant l'océan sur mon dos, / je porte

une rizière frémissante [...] » écrit-il, mais c'est bientôt un autre être qui en émane : « Je porte une arme affamée [...] / je porte des décors de feu [...] / La marche est une étreinte. / Je porte une tigresse endormie et qui rêve » (136). Il y a de la ferveur à l'ouvrage. Le fantassin traîne son barda et son chargement se transforme en rêve, ou peut-être sublime-t-il le fardeau de son corps qu'il hisse par-delà les montagnes. D'un effort extrême résulte une vigueur insensée. L'archer, quant à lui, allie « intensité », « effort » et « énergie » (59), et c'est alors une concentration extrême, un effort qui permet un équilibre et finalement une détente. Ainsi, l'archer comme le marcheur, voient leurs efforts, doués d'une grande amplitude, surmonter les difficultés. La marche en montagne visant une cime, permet de visualiser un but précis à atteindre. Les efforts sont conjugués vers ce but ultime, la cime dans le viseur (les yeux ont un rôle actif) est une promesse de repos, et la cible une fois atteinte permet au « conquérant sans arme » (144) de trouver la paix dans le silence des hauteurs.

L'ascension est difficile, mais une fois arrivé au sommet, le marcheur ne pense-t-il pas à la splendeur du paysage ? Peut-être même que l'effort décuple la beauté. Peut-être même qu'un magnifique paysage devient, par le prestige de l'effort, sublime. Il y a de la noblesse à l'effort. Les muscles et les yeux ont travaillé, le cœur s'est emballé, le marcheur a « passé les bornes », sans quoi ce qu'il voit dans l'apaisement du but atteint n'aurait pas été vu ainsi. Enfin, le livre se termine par l'évocation d'un homme qui s'est retiré du monde de nombreuses années, et pourtant il ne fait plus qu'un avec le monde et « comme un écho sans fin » (145), la clarté de son habit, le vent, la lumière, le soleil, tout semble limpide, comme une pensée apaisée, intense mais légère.

C) L'IVRESSE DES HAUTEURS : DE L'ALTÉRATION À L'EXALTATION

Le corps dans cette œuvre semble revêtir une importance toute particulière. Il serait le siège d'une expérience éminente.

Le livre s'ouvre sur une invitation à un voyage hors du commun pour lequel le départ est annoncé comme l'opération d'un changement profond. Puis c'est une promesse de voir ce qui était jusque-là invisible, comme le suggère cette phrase : « Alors le ciel libère l'autre couleur du voyage, comme si le silence, l'absence, l'altitude entraînent dans le champ de la vision. » (15). L'Himalaya est décrit comme une terre d'exception (nous avons eu l'occasion de le voir au premier chapitre). C'est une haute terre qui mène à de hauts sentiments et à vivre des expériences intenses. Les personnages contenus dans « Détails d'une fresque »

semblent en mutation. Il y a globalement une tension forte qui se ressent à la lecture de cette partie-là du livre dans laquelle il est question de peur, de visions et d'illusions. Le berger vit une expérience hors du commun. Il semble perdu, puis il découvre « l'exacte distance des choses, la richesse famélique d'une brèche immobile dans le mouvement » (19). Cet extrait fait écho à un passage de l'incipit, lorsque l'on nous dit que « celui qui passe » a une vue limitée : « Jamais œil n'a perçu l'exacte magie des lignes, des densités, des abîmes, l'exacte vibration des heures, l'exacte charge du destin. » (12). Peut-être que passer ne suffit pas, peut-être s'agirait-il plutôt de dépasser, ou bien conviendrait-il d'habiter un lieu, comme ces personnages de la fresque. Ce berger semble découvrir pour la première fois le vide vertigineux sous une autre dimension. Concernant le récit de l'oracle, l'inédit « surgit brusquement » et ses « lèvres livides » (20) sont le signe d'une peur certaine ; l'atmosphère est lourde, le changement opère, accompagné de « tranches de transition », l'attente se fait, mais le mouvement est en marche, comme le souligne cette phrase : « Quelle porte de chair allait enfin céder ? » (20). Le personnage de l'oracle est en pleine agitation, entre ivresse et « extase ». Le porteur d'eau éprouve également une altération dans son corps, son souffle « étroit », « il se sentait lourd soudain » (21). Le moine, qui a dû se faire la promesse d'un éveil prochain, attend « la conjuration des phénomènes illusoires [qui] finirait par céder » (22). Le cavalier « sentait une ivresse de tous ses os. » (23) L'aveugle sent naître « en lui un vertige dégagé de la chute » (24). Et l'archer « éprouvait l'équilibre maîtrisé de son corps » (25). « L'homme devenait une source » (25), sa transformation est alors effective, contrairement à l'ascète qui attend le « sublime état » (27) qui ne vient pas, qui ressasse, qui stagne. Alors que pour l'ermite, sa joie « exult[e] » (30), autrement dit, elle est débordante ; il voit son ascension fulgurante le mener à l'éveil, et nous pensons alors également à l'extase, cet état qui transporte un individu comme en dehors de lui-même par une sorte d'illumination qui lui ferait voir des choses qui lui était jusque-là invisibles. Ce qui nous ramène à ce passage de l'incipit qui indique ce que nul œil n'a encore perçu et qu'aucun n'a encore « pressenti le sens de l'extase » (12). Pour terminer ces « détails d'une fresque », le scribe, à force d'acharnements, surmonte ses difficultés pour parvenir à un travail « sans embûches » (31). De l'effort, de la persévérance à l'action, résulte un état autre, une tranquillité joyeuse. Il nous serait donc donné à voir ici une suite d'expériences initiatrices, à l'image du « conte initiatique » (31) que représente le livre du scribe, rendues possibles par un engagement du corps. Ce passage évolue du vide à l'éveil, de la peur à la joie, de l'obscurité à

l'illumination.

Dans une lettre à Georges Izambard, Arthur Rimbaud écrit qu'il « travaille à [se] rendre *Voyant* » et qu'il « s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens* ». Puis il écrit cette phrase rendue célèbre : « JE est un autre »⁵⁷. L'héritage de Rimbaud dans l'œuvre de Velter n'est pas à prouver et l'importance de la vue (nous y reviendrons dans le chapitre suivant) pourrait bien trouver sa source dans cette filiation. Aussi, lorsque André Velter intitule un poème dédié à René Char « Une parenté d'altitude » et qu'il y écrit que « la part de voyance qui escorte tout voyage rencontre une parole lointaine » (32), nous pensons alors fortement à cet ardennais que l'on nomme l'homme « aux semelles de vent ». Mais comme il l'écrit plus loin dans ce même poème, « le regard éveille la route » (32), alors le voyant ici ne semble apercevoir que l'immensité du chemin qui lui reste à parcourir, car c'est un « corps à corps sans mesure, où l'être isolé et infime capte par éclairs un domaine infini. » (33). L'impermanence est de mise, il s'agirait plutôt ici d'illuminations intermittentes, tout est encore fragile. Alors que dans L'ARCHER S'ÉVEILLE, la progression est tout autre. Il est question de « vision » (45), puis d'« ivresse de nomade » (56), de « vertige dépossédé » (57), et comme les grandes rencontres se font évidemment au sommet, « les sources de la parole se tiennent en altitude » (45) et « l'archer s'éveille à la réalité » (60) dans une illumination certaine « avec la lumière / et la lumière de la lumière » (60). S'ensuit logiquement le portrait de Rinpoché dans lequel la lumière et la vue ont une place importante. La piste est « aveuglante » mais il est possible de « Voir / Ce qui s'appelle / Voir » (69). Et le lama illustre la célèbre phrase de Rimbaud en étant « retiré au-delà de lui-même » (69). Les notions de dépossession et de métamorphose, d'ivresse et d'exaltation, voir d'extase, sont étroitement liées dans ce livre-poème. « L'arpenteur a passé les bornes » (73), nous pourrions donc le rebaptiser, au vu de sa transformation et si l'on nous excuse ce néologisme, le *désarpenteur*, car des verrous ont sauté et le chemin est illimité ou les frontières se sont effacées. Plus loin, « l'amant s'exalte enfin / De l'infinie beauté » (80) et quelques pages après, dans LA SANTÉ DES INFIDÈLES, il est question d'accéder à une connaissance nouvelle : « Immobile près de ce qui dévale, éprouve la primauté du torrent sur le fleuve » (82). Il y a là quelque chose de la contemplation extatique. Puis dans CE QUI MURMURE DE LOIN, le narrateur rend compte d'un changement essentiel dans son être et semble accéder à une réalité transcendante : « Je ne suis plus de ceux / Qui se dévorent eux-mêmes / J'appartiens / Au simple mouvement » (113).

57 Rimbaud, Lettre à Georges Izambard, mai 1871, « Poésies 1870-1871 » dans *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, « Folio classique », 1999, p.83-84.

Enfin, les deux derniers poèmes du livre marquent l'apaisement, par le parcours d'un homme qui progressa de la rage à la paix pour l'un et par la brièveté et la sérénité qui se dégage de l'autre.

Ainsi, ce livre est le lieu d'une transformation des identités. Il nous mène du vide à la plénitude, de l'effort à l'aisance, de l'extrême dureté d'un milieu à la furieuse liberté qui peut y être ressentie à le fouler, à condition que l'on s'y arrête quelque peu (et la marche le permet). Habiter un lieu qui nous est étranger, c'est aussi faire naître l'étranger qui est en soi. Mais le poète-marcheur est en plein dans le passage, alors il continue, transporté, car le mouvement est incessant, car l'espace s'étend sans obstacle, alors la rapidité peut opérer et la liberté s'éprouver pleinement, dans un ici et un maintenant toujours changeants. Habiter un lieu en nomade c'est faire en sorte que l'immuable et le mouvement ne s'opposent pas, qu'ils cohabitent. René Char dans une préface au recueil de Rimbaud illustre la fulgurance de l'œuvre de ce dernier, faite de ruptures et de départs, avec ces mots : « En poésie, on n'habite que le lieu que l'on quitte, on ne crée que l'œuvre dont on se détache, on n'obtient la durée qu'en détruisant le temps. »⁵⁸

Le Haut-Pays est « pays mien » pour le poète, car il est aussi le pays du corps qu'il habite, que le souffle, d'ailleurs, ne peut laisser immobile.

La marche en haute altitude est une lutte contre les éléments et contre soi. C'est être à deux pas de l'abandon, mais continuer quand même. C'est une folie que d'aller marcher à 5 000 mètres d'altitude et de rechercher l'inconfort dans un lointain insondable. Cela remue le corps qui est soumis à rude épreuve, mais permet de modifier l'angle de vision, de prendre de la hauteur, de se découvrir autre. L'expérience physique, nous venons de le voir, est prégnante dans cette œuvre, mais elle ne saurait s'abstraire de l'expérience psychique, car tout est affaire de perceptions.

58 « Préface de René Char », Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, « Folio classique », 1999, p.14.

C) LE DEDANS LE DEHORS

Ce dernier point va nous permettre d'examiner les relations qu'entretiennent ces corps humains agissant avec le monde, mais ayant observé que l'intérieur du corps est très présent dans ce livre, nous commencerons par tenter de comprendre cette présence du « dedans ».

a) L'INTÉRIEUR DU CORPS

Le cœur, le sang, les os, les nerfs, les muscles et la chair (classés ici par nombre descendant d'occurrences) apparaissent à plusieurs reprises dans ce livre qui contient aussi des veines, des viscères, des reins et un poumon gauche, mais dans une moindre mesure.

Le cœur et le sang s'accordent tous deux à symboliser la vie, mais aussi l'énergie et l'ardeur. Bien qu'éléments concrets de constitution d'un être humain, ces deux termes sont aussi liés à la sensibilité, à l'émotion. Nombre d'expressions communes en témoignent comme « ouvrir son cœur », « être sans cœur » et « avoir le sang chaud » ou « se faire un sang d'encre ». Les nerfs et les muscles rassemblent la même idée de force comme l'illustrent ces vers : « Questions sans réponse rythment en silence / une sorte de cantique guerrier / à usage des muscles et des nerfs » (134). Et ils sont aussi deux organes permettant la motricité du corps. La force est d'ailleurs nécessaire pour avancer. Les os et la chair, quant à eux, illustrent l'idée du dedans, de l'intérieur du corps, comme l'indique ces vers : « Chant plus profond que la chair » (127) et « et ça brûlait le dedans de sa peau, / ça creusait le fond de ses os » (143). L'insistance est ici évidente. À cela s'ajoute la notion d'un être bien réel, un être « en chair et en os », dit-on communément, mais ce chant n'en est pas moins étrange. Lorsque « l'être cherchait à se dissoudre » (20), il s'agissait de « fondre muscles, os et sang » (20). Nous en déduisons donc que les muscles, les os et le sang représentent ici la matérialité d'un corps. La réalité d'un corps, son intérieur, semble l'emporter sur son extérieur, son enveloppe. Seul le souffle semblerait résister à toute destruction. Par tous ces éléments combinés de vie, de sensibilité, de force, de mouvement, de profondeur et de tangible, mais aussi par l'importance du souffle et par la présence d'éléments comme ce chant immanent tout en étant voilé de mystère, il apparaît une représentation de l'homme et du monde très proche du vitalisme nietzschéen.

Le livre compte plusieurs occurrences des termes « en lui » et « en nous ». « En lui » se trouve « des échos, la peur du silence, des ricanements sinistres » (20) ou encore « un vertige

dégagé de la chute » (24), « la plénitude » (41) ou « l'errance » (142). « En nous » se trouve « L'aile divine [...] / Qui lie le ciel à la terre » (101) ou « de l'altitude et du vide » (110). Ici, point de viscères, la matérialité du corps accueille autre chose qui n'est pas de l'ordre de la raison.

Voyons maintenant comment apparaissent les termes de l'intérieur du corps dans le texte. À première vue, ils semblent majoritairement employés dans leur sens figuré. Il en est ainsi dans « On a levé le voile qui retenait le cœur » (11). Le cœur désignerait ici l'émotion, le sentiment ou la sensibilité libérés et donc grandissants. Ou encore dans « le cœur est regard » (133), il s'agirait d'évoquer la sensibilité comme outil permettant de percevoir le monde. Mais peut-être qu'il ne s'agirait pas de cela. La poésie ayant toute puissance à disposer des mots comme bon lui semble, peut-être s'agirait-il de comprendre le sens figuré au pied de la lettre, afin de nous permettre de « re-matérialiser » la langue et ainsi de nous sortir de nos confortables accoutumances. Il s'opérerait alors une incarnation des idées par des termes relevant du corps. La métaphore ne serait pas seulement là pour nous aider à constituer des images mentales, mais elle révélerait une vérité impossible à penser sans passer par ces images qui ne seraient donc pas de simples transferts d'entités, mais reproduiraient des perceptions ou sensations du poète et non de simples concepts. C'est ainsi que pour le poète, « physique est la pensée » (122). Et nous voici revenus à cette conception de la « poésie vécue » qu'André Velter défend (bec et ongles). L'aveugle « dispensé de la lumière, [...] avait du chaos une connaissance charnelle » (24), autrement dit, ses représentations émanent d'un contact entre son être et le monde et ne sont pas (purement) spirituelles. Marcher, c'est aller se frotter au monde. Et de là vient probablement l'opposition récurrente dans sa poésie entre nomades et sédentaires. Lorsque l'aventure est désincarnée, il est écrit que « l'on ne cesse de jouer aux osselets avec des idées d'os » (84). Dans ce livre, le corps n'est pas qu'une métaphore, il est aussi l'instrument de mesure de l'expérience et pourrait bien être même le manuscrit original (il faudrait un autre mot, peut être *pediscrit* (du latin *pedis*), mais ce serait encore réducteur et constituerait un néologisme quelque peu disgracieux).

Écoute la parole qui passe
Dans les nerfs sous la peau
Évadée du feu elle souffle
Sur une blessure évanouie (120)

La présence forte du corps, dans ce livre, soutiendrait l'idée de l'engagement, de plonger tout entier dans le réel, celui qui se voit, celui qui se perçoit et celui qui échappe à

l'entendement. L'individu est sondé en profondeur, ce n'est pas une simple enveloppe, une simple représentation, mais un corps tout entier. Et en ce sens-là, c'est une poésie éprouvée, plus que vécue, que nous lisons dès lors.

b) LE CORPS : UN MONDE

Nous venons de voir que le corps recevait l'idée du vertige, la sensation de plénitude ou le sentiment de l'errance, soit : ce qui ne relève pas de la raison, mais plutôt du sensible. Mais le corps accueille également le monde. À l'image de ce vers : « Il avait un nuage dans le cœur » (143). Les deux étant liés, puisque les sensations et les sentiments propres à l'individu proviennent de *stimuli* externes, qui peuvent être considérés — selon la loi lavoisienne de conservation des masses⁵⁹ qui serait appliquée ici au corps humain — comme « retenus » par le corps. En suivant cette logique que le corps garderait en lui les stigmates de ces *stimuli*, nous comprenons non seulement l'image, mais aussi la réalité de ces deux vers : « Il y a de l'altitude et du vide en nous / Un écho fabuleux dans les fibres du corps » (110). Il en est de même pour ceux-ci : « Comme une balle dans le poumon gauche / Le réître s'est logé l'orage contre le cœur » (73). L'orage intérieur représente évidemment le caractère belliqueux de ce réître, mais pourquoi ne pas y voir également un sens plus empirique, plus « terre-à-terre » ? Ce que la première proposition introduite par « comme » nous invite à faire. Une balle dans un poumon, c'est concret, mais dans le vaste territoire poétique sans limites, « l'orage contre le cœur » l'est tout autant, tout comme « le vent [qui] coupe les veines » (80). Cette lecture met l'accent sur l'intensité du propos. Il n'y aurait pas analogie, mais assimilation et par conséquent, transformation (nous en revenons au thème de la métamorphose). C'est alors une lecture naïve qu'il faudrait ne pas écarter pour mesurer la vivacité de ces vers. Alors qu'un lecteur savant comprendra en premier lieu le sens figuré porté par la métaphore, le lecteur naïf peut s'en tenir au sens propre et sa compréhension du texte sera reliée au monde sensible et s'en trouvera sans doute plus profonde ; l'émotion suscitée sera probablement plus forte. Nous touchons-là à la particularité de l'usage du langage en poésie et Nietzsche semble l'expliquer en ces termes : « La métaphore n'est pas pour le vrai poète une figure de rhétorique, mais bien une image substituée, qui plane réellement devant ses yeux, à la place d'une idée. [...] D'où vient l'incomparable clarté des descriptions d'Homère ? De

59 « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ».

l'incomparable netteté de sa vision.»⁶⁰ À la lecture du *Haut-Pays*, nous naviguons constamment entre rêve et réalité, visible et invisible, entre « les jeux du mental et des muscles » (32) et « le corps se dépeuple / Avant d'accueillir l'univers » (104). Le corps « étren[t] l'univers » (16) et l'accueille en son sein. « La marche est une étreinte » (136) et ce que le corps en saisit, il le transfigure en élan vital ou créateur.

C) LE MONDE : UN CORPS

À l'inverse, le monde dans ce livre peut évoquer un corps. Il s'humanise. La « moindre pierre parle » (11), nous dit-on, et la « poussière se pare » (11), le cavalier s'élanche sur « la peau du monde » (11), « partout le mouvement s'impose comme un souffle profond » (12) et le « monde a de la chair enfin, du souffle » (15). Par ce dernier extrait, nous pensons à Merleau-Ponty et sa célèbre expression « la chair du monde ». Dans *Le Visible et l'invisible*, Merleau-Ponty se demande : « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? »⁶¹. La chair n'étant pour lui ni matière, ni esprit, ni substance, mais « un “élément” de l'Être »⁶². Ceci étant rendu pensable par le fait qu'il considère que le monde que nous voyons ou que nous touchons n'est pas extérieur à nous-mêmes : « il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde »⁶³, écrit-il. Ainsi, le corps est à la fois sujet et objet. Ainsi, « on peut dire [...] que nous sommes le monde qui se pense — ou que le monde est au cœur de notre chair. »⁶⁴ Là encore, toute frontière est abolie et cette lecture phénoménologique éclaire autrement l'idée d'étreinte que la marche suscite et l'idée de la revitalisation de la langue, qui s'entend alors par un contact avec le monde, qui ne reste pas à la surface des choses, puisqu'il s'agit de « [se] jeter hors de [soi] » (124) dans le monde. Alors, la « porte de chair [qui] allait enfin céder » (20) pourrait bien être l'appréhension du monde, qui ne se ferait pas par l'intellect, la réflexion, mais par la perception, par l'expérience physique et émotionnelle. Comprendre « le voir » et « le sentir », écrit encore Merleau-Ponty, « c'est les suspendre puisque la vision naïve m'occupe tout entier, et que l'attention à la vision qui s'y ajoute retranche quelque chose de ce don total. »⁶⁵. Être hors-soi

60 Friedrich Nietzsche, *L'origine de la Tragédie dans la musique ou Hellénisme et Pessimisme*, Traduction par Jean Marnold et Jacques Morland, Mercure de France, 1906 [quatrième édition] (Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 1, p.80).

61 Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* dans *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 2010, p.1763.

62 *ibid.* p.1765.

63 *ibid.* p.1760.

64 *ibid.* note de bas de page, p. 1761.

65 *ibid.* p.1669.

c'est donc être pleinement dans le monde et finalement c'est habiter son corps pleinement, s'élançant tout entier, s'engager. Ainsi : « Muscles et montagnes, os et glaciers, c'était tout un » (24). Et lorsqu'il est écrit que « l'altitude passée dans les nerfs révèle un autre corps » (53), nous pensons désormais la simultanéité de l'immanence et de la transcendance comme découlant d'un seul élan réversible : l'expérience d'un corps qui sillonne le monde et inversement.

Marcher à travers les immensités himalayennes pourrait faire éprouver au poète la finitude et la petitesse de l'être humain, mais au contraire, dans cette œuvre, l'immensité des paysages semble rendre l'homme plus vaste au dedans. Peut-être même que l'amplitude du dehors et celle du dedans rendent la vie plus libre et que le sentiment d'exister se fait ainsi plus intense.

Nous avons vu, dans ce chapitre, que les personnages sont nombreux dans cette œuvre et que les parties du corps sont très présentes, donnant chair au livre, et opérant un effet similaire aux éléments géographiques mentionnés dans le premier chapitre. Car, si l'effet est grossissant lorsque l'on passe du toponyme à la réalité du terrain, il en est de même lorsque les parties du corps (corps qui n'est donc pas survolé, mais détaillé), viennent remplacer la simple mention des différents personnages. Nous avons également pu nous apercevoir de la place centrale que tiennent les mouvements de ces corps et la métamorphose. L'espace est éprouvé par un corps en mouvement (interne et externe) et ce corps garde l'empreinte d'une expérience qui requiert un plein engagement, une plongée dans le monde : la marche. Il y a concordance parfaite entre la marche, ce mode de déplacement qui nécessite un corps actif, une présence, et la représentation qui est faite dans *Le Haut-Pays* du corps humain, qui s'affiche pleinement, est toujours en mouvement, et éprouve autant qu'il recueille. Et il y a également corrélation entre l'espace sillonné et le corps qui semble s'ouvrir aux quatre vents.

Car l'ascension inaugure les sommets dont on ne redescend jamais
Car l'altitude passée dans les nerfs révèle un autre corps (53)

*Le monde a de la chair enfin,
du souffle, un bestiaire et des cris. À la fois plus de
sang et de sens, une complicité matérielle qui allie
l'air et l'éther, l'eau, la terre, le feu. Alors le ciel
libère l'autre couleur du voyage, comme si le silence,
l'absence, l'altitude entraînent dans le champ de la
vision.⁶⁶*

66 A. Velter, *Le Haut-Pays*, op. cit., p. 15.

CHAPITRE 3

PERCEPTIONS : DES SENS AU SENS ?

APRÈS AVOIR CONSIDÉRÉ LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE PUIS CELLE DU CORPS DANS LE LIVRE-POÈME, IL S'AGIRA ICI D'EXAMINER DE QUELLE MANIÈRE LES DEUX S'ASSOCIENT AU TRAVERS DES PERCEPTIONS. NOUS NOUS PENCHERONS D'ABORD SUR LES DIVERSES PERCEPTIONS PRÉSENTES DANS CE LIVRE (SENSORIELLES, SPATIALE ET TEMPORELLE), PUIS SUR LA MISE À DISTANCE DE L'INTELLECTUALISME ET ENFIN SUR LE SENS QUE POURRAIT PRENDRE LE DÉRÈGLEMENT DES SENS. LE BOUDDHISME A ICI UNE INFLUENCE AVÉRÉE, NOUS LE VERRONS ÉGALEMENT.

A) TOUR D'HORIZON DES PERCEPTIONS : L'EN-DEDANS DU MONDE

La marche est, selon David Lebreton, « un état d'alerte permanent pour les sens et l'intelligence, l'ouverture à une multitude de sensations »⁶⁷. Lorsque son corps tout entier plonge dans le monde ou s'y frotte, lorsque toute distance est abolie, qu'il accueille ou étreigne « la chair du monde », le marcheur prend connaissance de ce qui l'entoure et cet en-dehors du monde devient un en-dedans de soi par le biais de ses perceptions. Il compose ainsi, en flux continu, un réel poreux et personnel. Merleau-Ponty écrit que « la perception, qui n'est peut-être pas « dans ma tête », n'est nulle part ailleurs que dans mon corps comme chose au monde »⁶⁸. Il s'agit bien aussi de cela lorsque André Velter parle de « poésie vécue », de ce va-et-vient entre le monde et soi qui n'est finalement qu'un seul tissu, une seule chair. Afin de comprendre la relation au monde qui s'opère dans ce livre, il semblait opportun d'examiner les différentes perceptions qu'il contient, car, toujours selon Merleau-Ponty, « le secret du monde, que nous cherchons, il faut de toute nécessité qu'il soit contenu dans mon contact avec lui. »⁶⁹

a) LES PERCEPTIONS SENSORIELLES

Nous avons fait un relevé des sens qui apparaissent dans cette œuvre, afin d'examiner leur importance, ce qu'ils disent de l'expérience physique des différentes figures contenues dans ce livre et tenter de comprendre la représentation du monde que l'auteur montre ici. Il s'avère que l'ouïe et la vue prédominent, le toucher est présent également, le goût apparaît très rarement et l'odorat est inexistant.

Il y a donc « le goût du vent sur vos lèvres » (11), « un goût d'infini asséché » (12) ou encore « un goût de corne de sabot de crinière » (57). Cette dernière occurrence est directement liée au souvenir qui persiste « Comme une fin d'enfance qui n'en finirait pas » (57), c'est donc une perception émanant d'une sensation antérieure remémorée. Cela provoque un décalage temporel entre la sensation vécue et le souvenir qui persiste. (L'épisode de la madeleine de Proust a fait du goût qui reste en bouche un topos mémoriel.) Ces trois occurrences du goût s'accompagnent d'une sensation de liberté exprimée par la présence du vent, de l'infini, du cheval, mais le contact direct entre soi et le monde ne se traduit pas grâce

67 David Lebreton, *Marcher — Éloge des chemins et de la lenteur*, Métailié, 2012, p. 18.

68 Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* dans *Œuvres*, « Quarto », Gallimard, 2010, p. 1645.

69 Merleau-Ponty, *op.cit.*, p. 1666.

à ce sens-là.

« De la distance en toutes choses » (86), est-il écrit. « A la fois le monde pesait et s'échappait de ses épaules » (19) : chez ce berger, contact et distance sont simultanés et le réel semble se dérober. Il se produit aussi fréquemment une disparition du sujet humain. Les éléments semblent agir d'eux-mêmes, comme dans ces exemples : « Sang jeté à paumes ouvertes » (77), « Le choc répété de la masse sur la gradine entamait le bloc de grès » (26), « le vent coupe les veines » (80), « *juste ce roulement des sabots contre la peau du monde* » (11). Et dans ce vers, « le sentier s'élève sans appui » (18), le contact disparaît totalement. Tandis que dans cet exemple : « *Puise autant que tu peux / Tu ne retranches rien au fil du courant / L'eau te traverse* » (97), même lorsqu'il y a contact, cela ne semble avoir aucun effet. Le corps est comme un passage et l'eau, comme les pensées, passent sans s'attarder. Tout cela fait écho à la pensée bouddhiste : « Dans le bouddhisme, le Moi se dissout, se désagrège »⁷⁰. Mais aussi à la pensée zen, pour qui « Tout est impermanent, rien ne demeure »⁷¹. Le personnage s'efface, comme si seul importait l'action elle-même, l'objet et les conséquences du geste. L'usage fréquent de l'infinitif, pourrait bien être également lié à cet effacement.⁷² Nous pouvons noter également que, paradoxalement, le terme « mains » n'est jamais utilisé pour signifier un contact. Par exemple : « ce geste de la main pour repousser l'horizon » (11). Inversement, l'absence de la main du tailleur de pierre, n'empêche pas « Le choc répété de la masse sur la gradine entam[ant] le bloc de grès » (26). Ce qui est mis en valeur dans ce texte, ce sont les poussières, les résidus, ce que d'habitude on ne considère pas. Et d'ailleurs, le tailleur de pierre « dispersait plus qu'il ne bâtissait » et nous comprenons que ce qui se joue là, n'est pas tant l'ouvrage de premier plan (le bâti), mais les conséquences involontaires de son action : les poussières de pierre. Ainsi, l'action échappe au personnage, le geste n'a pas le résultat attendu. Alors, le monde pèse autant qu'il échappe sur les épaules ou au creux des mains des personnages. Le toucher n'est donc pas, comme le goût, le sens permettant un contact direct avec le monde. Dans ce syntagme, « la marche est une étreinte » (136), il y a contact mais avec absence de sujet humain, bien qu'il soit là, implicitement. En outre, « l'enlacement » est visuel, la marche n'est donc pas à proprement parler une étreinte, mais un contact du pied à la surface du sol, c'est donc un contact unidimensionnel et non enveloppant. Une des explications possibles au fait que la marche soit ressentie comme une étreinte, serait que

70 Henri Arvon, *Le Bouddhisme*, PUF, 2005 (1951), p. 47.

71 Taisen Deshimaru, *L'esprit du Ch'an : Aux sources chinoises du zen*, Albin Michel, 2000 (1976), p. 134.

72 Voir par exemple p. 51 et p. 137 (*Le Haut-Pays*).

l'horizon et les paysages sont « embrassés » visuellement et que le rapport avec les éléments est immédiat (pas de vitre ni de pare-brise).

Pour autant, nous ne pouvons pas lire ce livre sans noter l'importance du corps-à-corps, du contact. Nous pensons alors au principe de palpation visuelle de Merleau-Ponty. Nous avons vu au chapitre précédent que la partie haute du corps (le visage : yeux, oreilles), était très présente. Le marcheur ne fait que passer et ce mouvement incessant ne permet pas de s'attarder sur les choses, le « contact » est donc majoritairement visuel et auditif, mais il est vécu comme un véritable contact. Le monde est éprouvé de cette manière-là. La vue et l'ouïe permettent une relation dans la durée (l'on s'approche puis l'on s'éloigne des choses vues ou entendues), tout en n'empêchant pas le mouvement, contrairement au toucher. Ce qui pourrait expliquer la prédilection du poète pour ces deux sens-là.

L'ouïe est pour l'aveugle comme un toucher, « les bruits dominaient » et il les « captait » et « les épinglait de chaque côté de l'écran qui lui servait de route » (24). Tandis que le toucher, lui, est épisodique et accidentel : simple présence d'une « pierre heurtée » (24), peut-être justement parce que ce personnage marche. Mais bien souvent, les champs lexicaux de l'audition et de la parole sont utilisés non pas pour décrire ce qui s'entend ou se dit réellement, mais pour signifier la voix intérieure, celle qui accompagne le mouvement, comme cette « parole lointaine », une « voix cachée », les « échos remémorés », « le chant qui se garde bien des chansons pour ne pas détruire l'effort de la marche » (32) ou bien encore « la mélodie muette des mondes » (48). Ainsi, « ce qui parle est au-delà de la voix » (71). Et le silence, celui des déserts et des grands espaces, a une place importante dans ce livre, encore qu'il ait sa musique : « La vibration de l'air / Crée la musique du silence » (101), même si parfois surgit « le cri d'une marmotte » (118). Car il s'agit tout de même d'être à l'écoute. Il y a le « Chant plus profond que la chair », le « Chant des lisières et des âmes » (127). Ainsi, le monde chante et cette voix est ressentie par le corps, « la parole [...] passe / Dans les nerfs sous la peau » (120), la voix est alors intérieure, avant la mise en poème. Et nous retrouvons la mise en marche de la poésie vécue.

L'ouïe et la vue sont à plusieurs reprises liées dans ce livre. Par exemple ici : « un son tibétain s'imprime en alphabet romain » (32). Nous pensons alors aux voyelles en couleur de Rimbaud (nous avons déjà évoqué l'idée que la parenté dans ce poème n'était pas que du côté de René Char, mais également de Rimbaud). Mais aussi, plus loin, lorsqu'il est fait mention de « notes solaires » (55). Cependant, la vue est le sens le plus présent dans ce livre,

son isotopie traverse toute l'œuvre. C'est également le sens qui semble le mieux dire le mouvement incessant, car « l'œil passe avant le passage » (35) et même lorsque le corps est immobile, les yeux sont toujours en mouvement, « personne n'a le regard fixe » (38). Néanmoins, alors que le monde du dehors est avant tout perçu par l'œil, il s'accomplit dans ce livre une autre trajectoire, parallèle à la marche du dehors, une marche d'approche qui semble avoir pour but l'éveil, non des sens, mais l'éveil à soi. Cela n'est pas sans rapport avec la voyance rimbaldienne et la synesthésie qui la caractérise. Nous développerons ce point à la fin de ce chapitre, mais nous pouvons noter tout de même d'ores et déjà la présence, dans cette œuvre, des yeux qui se ferment et de l'éblouissement ou des visions intérieures.

C'est donc un monde vu et entendu qu'il nous est donné de lire dans ce *Haut-Pays*. Le contact avec les choses ne s'établissant que rarement grâce au toucher. Mais en ayant effectué ce relevé des cinq sens et en ayant étudié leur utilisation, nous avons pu constater qu'ils étaient fréquemment détournés de leur signification commune pour dire autre chose. Comme le montre ces exemples : « la voix de la voie » (16) ; « l'intérieur de sa vue » (19) ; le regard qui sert à mesurer le vide (17) ; une « voix qui écoute » (107) ; « et le souffle est regard et le cœur est regard » (133). Il y a donc un bouleversement des sens qui se produit dans *Le Haut-Pays*. Ce sera l'objet de la dernière partie de ce chapitre.

b) LA PERCEPTION SPATIALE

Nous avons vu dans le premier chapitre que l'espace était foulé et vécu. Nous verrons ici comment il est perçu. Dans cette affirmation : « la marche est une étreinte » (136), nous comprenons que le mouvement participe de l'appréhension du paysage. Cette appréhension ne peut s'étudier sans considérer les perceptions spatio-temporelles qui construisent l'espace vécu par le biais de l'espace mental pour former alors un espace perçu.

Nous avons eu l'occasion de constater que c'est un monde tout en mouvement qui est représenté dans ce livre. « *L'étendue vacille* » dans « *ce désert de vent* » et « *l'espace a la migraine* » (95). Il y a corrélation, peut-être même dialogue, entre le poète et son environnement. Ainsi, « Sur l'immense glacier noir du *Shingo-La* [...] / La plénitude a gelé en lui » (41), et lorsque le paysage est désertique et que l'avancée est aride, le lyrisme se fait lui aussi aride (83). De la même façon, la marche du soleil est vue comme un arc : « L'arc solaire exalte la même renaissance » (110). Le motif de l'arc, récurrent dans l'œuvre d'André Velter, aide à décrire une réalité observée. Ainsi, le poète extrait de son imaginaire un terme

récurrent pour particulariser une réalité observée. Inversement, dans ces deux vers : « Il y a de l'altitude et du vide en nous / Un écho fabuleux dans les fibres du corps » (110), le dehors devient un dedans. À la manière des romantiques, le paysage et les pensées s'accordent. Mais il semble qu'il s'agit là d'observer son appartenance au monde, sa résonance en soi, « J'appartiens au simple mouvement » (113) est-il écrit, et non de chanter sa solitude en calquant ses états d'âme sur le paysage environnant. Il y a donc du mouvement partout et le chant du monde y contribue, par l'attribution de sons à des choses vues (ex. « notes solaires »), mais aussi, comme dans le roman de Jean Giono⁷³, par l'humanisation de la nature, « L'aube s'émerveille [...] / L'arc solaire exalte [...] / Le crépuscule peint » (110) et par la fusion entre l'homme et la nature. Jean Giono parle d'homme-renard, André Velter, quant à lui, dans le poème « Bestiaire à visage surhumain » (90), évoque l'homme-chat, l'homme-oiseau, l'homme-cheval et l'homme-yak.

Ce mouvement incessant explique sans doute le regard porté vers le lointain : « *Au-delà des dunes et des toits de terre / L'azur navigue en transparence* » (97). Ce qui répondrait à l'horizon limité du paysage montagnard. L'horizon est un ailleurs que l'on peut tenter de rejoindre par la mise en mouvement du corps : « Rocher hors d'atteinte, / est-ce un égarement pour demain [...] ? » (40). Il attire, car toujours renouvelé, il est toujours à atteindre : « *Là-bas toujours là-bas / Va la vague céleste [...] Là-bas toujours là-bas / Va la vue détachée* » (100). Ainsi, le sommet est un horizon qui, lorsqu'il est atteint, ouvre sur « quatre horizons tranchants » (133). Et cet horizon-là est aussi verticalité. Il y a d'ailleurs, dans cette œuvre, une récurrence du regard porté vers le haut. Horizontalité et verticalité ne s'opposent pas, elles sont contenues toutes deux dans le ciel (contrepoint peut-être de la pesanteur, de la lourdeur due à la fatigue) et le regard suit alors une « ligne de fuite verticale » (86) et c'est « Une énergie verticale » (45) qui fait avancer, au sens propre comme au figuré, puisque « l'altitude passée dans les nerfs révèle un autre corps » (53).

C'est une vision englobante qui opère dans cette œuvre, non pas à 360° — hormis lorsque le sommet est atteint — car le regard n'est jamais porté vers l'arrière, mais englobante verticalement : « *De la cime au ravin / Je me lie d'un souffle* » (119). Et le souffle est d'ailleurs ce qui « *lie le ciel à la terre* » (101). Le ciel est cet autre espace, à la fois vertical et horizontal, qui permet toutes les projections mentales. C'est l'élément toujours présent, mais aussi toujours différent, qui accompagne le marcheur. C'est un point d'ancrage dans lequel on

73 Jean Giono, *Le Chant du monde*, Gallimard, 1976 [1934].

peut aussi se perdre. Ainsi, l'horizon vertical du marcheur est cet espace qui peut s'élargir vers le haut, comme en témoigne ce vers : « On dirait que le ciel grandit » (115). Et le sommet atteint, l'espace peut aussi s'étendre horizontalement : « *En haut du col l'infini* » (133). L'horizon est inatteignable⁷⁴. Il n'y a pas rapprochement du lointain au fur et à mesure de la marche, mais au contraire, agrandissement de l'espace (et des possibles aussi peut-être).

L'agrandissement de l'espace est aussi terrestre, bien qu'on ne sache plus parfois s'il s'agit de la terre ou du ciel : « La tête près du soleil / On touche une terre d'azur » (143). C'est l'effet donné par une mise en altitude du corps où l'immensité des éléments, mais aussi les « pistes sans fin » (83), construisent la représentation d'un espace sans limite, et c'est ainsi qu'« un espace plus gigantesque encore possède l'étendue » (83).

*Tracer un rivage
Concevoir une limite
Craindre une fin
Que jamais ces réflexes
D'une mort en représentation
Ne rayent la plénitude* (102)

L'horizon se repousse d'un geste de la main, le but ne doit pas être atteint comme la flèche ne doit jamais atteindre sa cible. Seuls semblent compter le pas de plus, le passage et la trajectoire qui opère à l'intérieur du marcheur-poète. « D'arrivée il n'y a pas »⁷⁵, écrit André Velter dans *Jusqu'au bout de la route*.

La solitude, également, semble agrandir l'espace extérieur comme l'espace intérieur. Car s'il y a bien un ailleurs, un « Là-bas » (36) vers lequel marcher, il y a aussi un « Ici » (16, 59...) et un « en-soi » qu'il s'agit d'observer quand « Personne et cependant l'immensité de l'être » (59) et de dévoiler, puisque « Seul, absolument seul, les écrans s'effacent » (84). Et s'il n'est pas de but, de fin, à l'espace du dehors, il se pourrait qu'il y ait, non une borne, mais plutôt un repère en l'espace du dedans, puisque « L'issue est dans l'ici » (112). Le corps peut alors s'essouffler et se perdre sur les grandes étendues, l'esprit se retrouve en soi. Ce qui n'empêche en rien que le dedans s'agrandisse pour accueillir l'infini du dehors. Et c'est là qu'il n'est plus de comparaison possible avec les paysages romantiques, car le *moi* est mis à distance, comme l'expriment ces deux vers : « *le corps se dépeuple / Avant d'accueillir l'univers* » (104). Le dehors est bel et bien observé et même éprouvé. Le paysage n'est pas un miroir, (ce n'est d'ailleurs pas un paysage puisque l'espace est éprouvé) le miroir est dans

74 Il sera question de l'étude de Michel Collot sur l'horizon, dans la deuxième partie, au chapitre 4.

75 André Velter, *Jusqu'au bout de la route*, Gallimard, 2014, p.31.

l'être qui se fond avec les éléments.

Il y a, dans *Le Haut-Pays*, un va-et-vient entre le dehors et le dedans — nous l'avons vu au chapitre précédent — mais également entre le proche et le lointain et entre le particulier et le global, seulement, « La goutte de pluie ne se noie jamais dans l'océan » (103). Il s'agit d'observer les deux dans leur interdépendance, dans leur connexion et dans leur particularité. Ainsi, « Chaque étape est une île sur l'océan de la terre » (16). Il y a une vision globale, celle de la terre comme océan, et une vision du particulier, celle de l'île-étape. Il n'y a aucune clôture, tout étant lié par cette navigation dans l'inconnu qu'est le trajet effectué de l'une à l'autre des étapes. L'idée de circuler entre le particulier et le global est bien marquée dans le poème « (altitude) ». Le regard oscille entre « une touffe de chardons bleus, des marques de pas » et « le soleil sur les crêtes / et les ombres qui s'allongent / entre les rochers. » (141) Du bas vers le haut, du proche vers le lointain et de la projection du lointain sur le proche, ce poème semble synthétiser la perception spatiale de cette œuvre.

c) LA PERCEPTION TEMPORELLE

Tout comme il y a un mouvement de l'espace et dans l'espace, il y a un mouvement du temps dans cette œuvre. Le temps avance et l'horizon est aussi le temps futur, comme le laisse entendre cet extrait : « la grande aube qui n'est / La cible d'aucun retour » (17). Et d'ailleurs, la vue et le temps sont souvent liés : « Alors ce sont des jours et des nuits / Nés de la limite de l'œil / Et qui sont les images / Du calendrier de la lumière » (128). Le temps passe, comme l'œil du marcheur et « *Le temps s'est voulu nomade* » (107). Et, comme le montrent ces extraits, le passé est balayé et renvoyé à son immobilité : « Un seul pas suffit à brouiller la trace des empires » (11) ; « Le temps des fiefs est passé et passé celui des conquêtes » (11) ; « Ô mémoire immobile » (55). Dans une moindre mesure, l'ouïe et le temps sont également liés : « Ce n'est pas tant le temps / Que le tempo du sang » (118) ; « Entends le temps » (124). Le mouvement du temps s'incarne dans l'impermanence du présent et l'instant — « l'instant lumineux » (86) — est mis en valeur. Nous pouvons noter de nombreux marqueurs de l'instant comme « soudain » (21) ou « spontanément » (31). Mettre l'accent sur le présent, sur l'instant, c'est aussi souligner par la même occasion sa présence en un lieu, en d'autres termes, c'est avoir la pleine conscience d'un ici et d'un maintenant. Le bouddhisme est en grande partie axé sur cette capacité à être attentif. « [Le souffle] impose sa présence et l'éternel présent » (45), ainsi, le présent est ce qui est là, ce qui persiste, bien qu'il soit

toujours en mouvement. C'est donc sans surprise qu'il est le temps le plus utilisé dans cette œuvre. Comme l'horizon, il est toujours là, mais on ne peut pas le saisir, car il glisse sans cesse. Ainsi, le temps présent se fait nomade, toujours il avance, sans se fixer. Il s'agit de le prendre au vol sans jamais le capturer, d'avancer dans cet « éternel présent » (45). Cela requiert de la vivacité et d'être toujours en mouvement.

À la gloire
D'un instant
De beauté
Ronde
Où rien
Ne dure (65-66)

Mais la perception du temps dans *Le Haut-Pays* est également cyclique, puisqu'il y a « renaissance infinie de l'instant qui se perd » (127) et que « L'aube s'émerveille du retour des choses » (110) et de façon encore plus limpide avec un texte qui débute ainsi : « Ce qui passe, revient » (97) et, par une inversion lexicale, termine ainsi : « Ce qui revient, passe » (98). L'énoncé de ces deux phrases, renforcé par la structure en chiasme, montre bien une vision cyclique du temps. En somme, dans *Le Haut-Pays*, le temps semble à la fois avancer et être cyclique et l'on pense alors à la figure de la spirale, ou plus exactement à celle de l'hélice circulaire. Ainsi, la perception du temps n'est pas sans rappeler la forme de la Terre et l'on pense alors à un passage de *L'Arbre-Seul* : « Et puis la terre fut ronde. L'obligation de rebrousser chemin disparut. Le retour s'inventa une marche en avant. S'estompèrent les arrivées, les départs, il n'y eut plus que des étapes. »⁷⁶

Cependant, à ce mouvement du temps s'oppose un temps immobile.

*Pour le fleuve
Le temps n'existe pas
Il est toujours présent
De son mouvement immobile (98)*

L'extrême attention à l'instant présent provoque une déconsidération du temps qui passe. Si l'homme qui marche avance droit devant dans un temps présent qui, lui, va vers le passé — imaginez-vous marcher à contresens sur le long tapis roulant de la gare Montparnasse — alors il demeure immobile, c'est-à-dire qu'il demeure dans l'instant présent. Ce livre contient l'idée d'un temps immobile, mais également l'impression d'un hors-temps ou une sensation d'éternité. Toutes ces visions disent la même chose. Il y a hypertrophie de l'instant par une

76 André Velter, « Pour n'en plus revenir », *L'Arbre-Seul*, Gallimard, « Poésie », 1990, p. 39.

extrême présence aux choses et à soi. Ces perceptions du temps sont majoritairement présentes dans la deuxième moitié du livre, mais nous étions prévenus dès son ouverture : « D'eux j'ai reçu [...] la vue qui efface le temps » (16). Et dans cet extrait, nous comprenons que l'accession aux neiges éternelles suscite une impression d'être hors-temps : « Le désert est devenu blanc / Nous sommes passés / Par l'envers du temps » (89). Les sujets humains ne sont plus dans la course du temps, « L'éternité est un vaste sentiment » (98) et l'apaisement est possible. De même dans cette formule : « Ni alarme du temps, ni percée de l'espace, la flèche vit un envol hors départ et sans fin » (92), il s'opère une suspension du temps⁷⁷. L'extrême concentration mène au sentiment d'être hors du temps et l'effort que doit fournir un corps en ces hautes altitudes provoque sans doute une tension, une intensité similaire. C'est en tout cas ce que nous avons cru percevoir dans l'expression : « une sueur d'éternité » (139). Alors, « la grande aube » du début qui marquait l'avancée, marque, à la fin de l'œuvre, une voie ouverte dans un « temps hors du temps » (111) et se réalise alors le « Passage de l'aube à l'au-delà » (111).

Nous avons pu voir que l'œil du marcheur fait reculer l'horizon, mais la vue est aussi ce qui « efface le temps » (16). Peut-être parce que ce qui est vu est immense, dépasse l'entendement et plonge l'observateur dans un monde de démesure, que des « patiences millénaires » (88) ont sculptées — l'on notera au passage que si le passé est écarté, la conscience du passé, de l'Histoire, est bien réelle — mais peut-être surtout parce que la représentation d'André Velter semble avant tout spatiale. Le temps, principalement considéré au présent, s'efface au profit de l'espace. Est-ce parce que le temps doit se penser alors que la vue s'offre immédiatement ? Nous parlerons plus loin de la mise à l'écart de l'intellectualisme. Sur la quatrième de couverture de *Au Cabaret de l'éphémère*⁷⁸, André Velter, pose cette question : « Peut-on jouer l'espace contre le temps ? » Il semble regretter également dans *Le Haut-Pays* la victoire du temps sur l'espace et semble aspirer à inverser, sur ce point précis, la marche du monde moderne. Pour autant, nous pouvons observer qu'il y a peu de lenteur, la contemplation, bien présente pourtant, se fait dans l'action. Aussi, la vivacité est omniprésente. Frédéric Gros, dans son ouvrage *Marcher, une philosophie*, écrit que cette lenteur du marcheur aboutit à un étirement du temps et que « cet étirement du temps

77 À coup sûr, Zénon était un de ces marcheurs ailés !

78 André Velter, *Au Cabaret de l'éphémère*, Gallimard, 2005.

approfondit l'espace »⁷⁹. Dans *Le Haut-Pays*, ce serait plutôt l'étirement de l'espace qui supprimerait le temps.

79 Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Flammarion, 2011, p. 54.

B) MISE À DISTANCE DE L'INTELLECTUALISME : L'EN-DEHORS DE SOI

Après avoir examiné comment le monde du dehors était perçu, nous allons tenter de comprendre comment l'auteur décrit ce monde, quelle trajectoire mentale il emprunte. Pour cela, nous nous pencherons sur la valeur de la négation, puis nous verrons l'importance de l'action et de l'instinct dans la connaissance du monde et l'oubli de soi, et enfin la mise à distance de l'intellectualisme sera considéré comme un corps-à-corps avec le monde.

A) LA NÉGATION

Le Haut-Pays débute par une négation de l'existence d'une réalité ou du moins d'un quelque chose qui serait à l'extérieur de soi : « le rien du dehors, les mirages du dedans » (11). Seul existerait une fabrication intérieure d'un extérieur. Il s'agit là des illusions, autrement dit de perceptions erronées, et il n'existerait pas de réalité objective. Mais il est question plus haut de « la négation de soi », le moi semble pouvoir se dissoudre. Une appréhension du monde plus éclairée semble alors possible.

Dans cette œuvre, nous pouvons relever des négations temporelles (« jamais », p. 11) et des négations spatiales (« non-lieu » p. 12). Un monde tout en négatif semble se dessiner. Il y a « la vue qui efface le temps » (16), il y a bien un « ici » mais par lequel « l'on passe d'une absence à une autre » (16) et « le sentier s'élève sans appui » (18). Nous avons relevé beaucoup de descriptions négatives comme « Ici l'altitude n'est pas hautaine » (16) ou « c'est un fleuve sans remous sans reflet sans ombre » (45) ou encore :

*Entre l'apparence et son double
Passe une aube qui n'appartient
Ni au dedans ni au dehors
Ni à la naissance
Ni à la négation
Ni au cercle des jours (104)*

Pour autant, cette négation temporelle qu'exprime l'utilisation de l'adverbe « jamais » appelle un « toujours » et nous entrons d'emblée dans un Haut-pays où l'ampleur est de mise, où l'expérience est totale. Dans cet exemple, « On ne sort jamais indemne d'un séjour au désert. On a vécu dans l'invivable et côtoyé la négation de soi. » (11), le « jamais indemne » indique que l'on est toujours atteint dans son intégrité (il y a un changement d'être, une

perte ou un allègement qui s'effectue en soi). De même, s'il « suffit de ne jamais être tiède avec le soleil » (38), alors il s'agit d'être toujours ardent. En suivant la même logique, « personne n'a le regard fixe » (38) pourrait être remplacé par « tout le monde a le regard mobile » (passons sur l'esthétique douteuse de cette élocution...). Seulement, c'est bien la formule négative qui est choisie, comme s'il fallait d'abord rejeter, se délester, faire le ménage, avant de pouvoir affirmer, accueillir le positif.

Car la formulation négative est aussi fréquemment suivie d'une formulation positive, comme le montrent ces extraits : « Le souffle ne s'écoute pas / Il impose sa présence » (45) ; « Ce n'est pas tant le temps / que le tempo du sang (118). D'abord la chose est niée, ensuite une autre est affirmée. De même dans cet exemple :

*Pour le fleuve
Le temps n'existe pas
Il est toujours présent (98)*

Ces deux vues que sont la négation et l'affirmation qui lui fait suite construisent une représentation. Dans l'exemple ci-dessus, le présent est considéré comme un hors-temps, ou comme l'éternité, comme l'exprimait Saint Augustin dans ses *Confessions* (« Votre aujourd'hui, c'est l'Éternité »⁸⁰). Dans l'exemple suivant, l'on comprend que les illusions, et ce qu'elles engendrent de flou, sont brisées au profit d'un réel aiguisé : « *Ce n'est plus rêve, prémonition, mais réel de glace, de basalte, vision nette face aux deux vertiges, aux quatre horizons tranchants* » (133). Pour terminer sur ce point, nous pouvons relever la dernière formule négative de cette œuvre, « Comme un écho sans fin » (145), qui clôt le livre par une négation positive qui mène à l'infini. Elle ne sert pas à nier l'existence d'un monde, mais bien à décrire un monde sans borne. La négation mène à la positivité. Une trajectoire nous transporte de l'invisible au visible puis finalement à un autre invisible, mais cette fois, débarrassé des scories que représentent les illusions.

B) L'ÉVIDENCE DANS L'ACTION

Contrairement à d'autres points qui ont été traités dans leur évolution au fil des pages, sur cette question de la mise à distance de l'intellectualisme, une seule idée est déroulée tout au long du livre : l'accès à la connaissance (du monde et de soi) se fait par l'action ou par

80 Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre onzième, chapitre XIII, Flammarion, « GF », 1993, p. 263.

instinct ; le raisonnement est déconsidéré. « Être et ne pas être, il n’y a pas de question » (15). Autrement dit, il n’y a pas à tergiverser et l’emploi de cette conjonction de coordination indique qu’il n’y a pas de choix à faire ; les deux vues sont rendues possibles. Il s’agirait d’emprunter le chemin des crêtes, celui qui permet d’embrasser les deux versants d’une même idée. Cette voie du milieu a été théorisée par Aristote et est repris par Nanine Charbonnel dans *Homo Viator ou les dix métaphores de la marche*⁸¹. « *Le pas décisif exige / Seulement d’être là* » (102) et « *Le souffle est notre seule réalité* » (101). L’action humaine se fait sans y penser et de manière permanente. C’est instinctif et évident. Au début du portrait de Tsuktsé Rinpoché il est écrit qu’« Il enseigne par sa propre image » (63). Sans théorie, il montre, mais n’explique pas. L’action est mise en valeur dans cette œuvre : « Accomplis ton œuvre et restes-en détaché » (17), ainsi, il n’y a pas à ruminer, mais bien à agir et seule l’action importe. L’action peut même remplacer la pensée puisque « Physique est la pensée » (122). Et lorsque l’auteur écrit « La science éclaire à défaut d’éclaircir » (57), il pourrait souligner l’imperfection de la science en indiquant qu’elle demeure à distance des choses, car « éclairer » relève de la réflexion alors qu’« éclaircir » exprime une action, une intervention. Le concret de l’action convoque également l’idée d’immédiateté, contrairement à la pensée qui met à distance l’objet qu’elle examine, qu’elle met en lumière. Ainsi, l’aveugle a une « connaissance charnelle » du chaos (24). Il n’y a pas d’intermédiaire possible, de « vue de l’esprit ». L’action est mouvement et bien qu’il y ait des « Questions sans réponse » (134), il s’agit d’avancer quand même, comme le montrent ces vers : « Je ne suis plus de ceux / Qui se dévorent eux-mêmes / J’appartiens / au simple mouvement » (113). Le mouvement de l’agir s’oppose à l’immobilité de la pensée qui, selon l’exemple suivant, mène à l’ignorance :

Pour les penseurs de la plaine
 L’appel de l’altitude ouvre sur l’impossible
 Leur corps de doctrine ignore
 Le jeu des muscles et du vent (126)

Trop de pensée semble mener à la disparition du corps au profit d’un mental hypertrophié.

Aux doctrines s’oppose l’instinct, qui d’ailleurs est lié à l’immédiateté. Dans cet exemple, « L’instinct tellurique engage les expériences au sol » (58), ces trois notions que sont l’instinct, l’engagement et l’expérience s’accordent sur l’idée d’action, de connaissance par la pratique et de mouvements. La mise en mouvement du corps serait même ce qui engendre

81 Nanine Charbonnel, « Homo Viator ou les dix métaphores de la marche », Revue *Les cahiers de médiologie* (n° 2) « Qu’est-ce qu’une route ? », Gallimard, deuxième semestre 1996, p. 67-83.

l'action et ce qui efface l'intellect : « À suivre, fût-ce ton propre mouvement, tu acclimates l'élan initial, l'irruption, la pensée impulsive. » (87). Pensée il y a, mais l'adjectif qui la caractérise montre bien qu'elle est liée au mouvement et qu'elle ne se développe pas lentement, mais qu'elle est vive et qu'elle pousse à l'action, ou peut-être l'accompagne-t-elle. Cela fait plus penser à un psychisme de guerrier qu'à une réflexion d'intellectuel. Ainsi, le mouvement engendre le mouvement et l'action est permanente. Nous pouvons aussi noter l'idée de lâcher-prise, que cela soit intérieurement, en agissant instinctivement ou par impulsion, ou extérieurement, en laissant le monde faire irruption en soi. Ce lâcher-prise est contenu également dans l'exemple vu plus haut « J'appartiens au simple mouvement » (113), mais aussi dans tous les autres exemples cités ici. Cependant, l'idée de mise à distance de l'intellectualisme requiert tout de même son existence préalable. Les poètes accompagnent l'auteur, tout comme sa pensée permettant tout de même à l'œuvre d'éclorre.

C) LE CHOC DES CHAIRS

Lorsque Merleau-Ponty évoque « l'ouverture au monde », il s'agit de rendre possible une relation entre soi et le monde en supprimant la réflexion. Cette relation, écrit-il, échappe dans « l'effort réflexif » qui « essaie de la capter »⁸². De plus, pour Merleau-Ponty, ce n'est pas l'esprit seul qui représente le réel, mais c'est bel et bien par le corps propre, par l'expérience du sensible que cette représentation est possible. La réalité est accessible par le corps et le monde est ainsi perçu⁸³. L'effacement du moi, le lâcher-prise, est central dans la pensée bouddhique qui d'ailleurs évite aussi la glose et préconise l'action et l'intuition directe. L'intellect fait écran au monde, empêche une plongée immédiate dans le monde. Cette idée est exprimée dans l'ouvrage *Bouddhisme zen et psychanalyse* : « je crois voir, mais ne vois que des mots. Je crois ressentir, mais ne fais que penser la sensation. L'individu cérébral est un individu aliéné, l'individu de la grotte de Platon. Il ne voit que des ombres et les prend pour la réalité présente. Le processus de cérébralisation est lié à l'ambiguïté du langage. À peine ai-je exprimé quelque chose par un mot, que l'aliénation survient. La plénitude de l'expérience a été aussitôt remplacée par le mot. »⁸⁴ Cette citation nous renvoie à un extrait du *Tao du Toreo* qui exprime d'ailleurs le projet du livre : « Non pas raconter, mais raviver cette

82 Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, dans *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 2010, p. 1669.

83 Ronald Bonan, « Le corps », *Apprendre à philosopher avec Merleau-Ponty*, Ellipses, 2010, p. 51.

84 D.T. Suzuki, E. Fromm, R. de Martino, *Bouddhisme zen et psychanalyse*, PUF, 1971, p. 121.

commotion d'être »⁸⁵. Ainsi, la connaissance de l'aveugle, dans *Le Haut-Pays*, est charnelle. Et le quatrain ci-dessous semble indiquer que le monde s'écoute autant qu'il se lit et que ce qui est inaccessible à la raison s'offre au corps par le biais d'une partition commune :

Voyelles de pluie consonnes de pierre
Accents toniques des nuits d'orage
Déclinaisons d'être et d'exil
Nous parlons par frissons révélés (124)

L'entreprise qui est celle du *Tao du Toreo* n'est pas aisée, elle tente d'aller à l'encontre de la fonction principale du langage, de dépasser ses limites, mais la poésie est sans doute le lieu le plus propice à toute tentative de revivification, de revitalisation d'une expérience ou d'un sentiment ; elle n'est pas freinée par les paradoxes. Et il y a quelque chose de cet ordre-là dans *Le Haut-Pays*, lorsque son auteur use de descriptions en négatif et refuse les raisonnements, mais s'attarde sur les perceptions sensorielles, l'empreinte du monde sur et dans le corps du marcheur. Ce qui se passe à l'intérieur de l'être, l'ébranlement psychique, semble l'intéresser bien plus que la cause ou les circonstances de cette commotion. L'endans de soi paraît être aussi une caisse de résonance pour mieux capter les vibrations du monde. Rien ne se fige et il s'agit alors d'aller voir au-delà d'une binarité dedans/dehors.

85 André Velter, Ernest Pignon-Ernest, *Le Tao du Toreo*, Actes Sud, 2014, p. 9.

C) DU DÉRÈGLEMENT DES SENS À LA VACUITÉ : L'AU-DELÀ DE TOUT

Une lecture cursive suffit à repérer la récurrence de certains termes liés au dérèglement des sens comme « vertige », « fièvre » ou « ivresse ». Nous avons déjà eu l'occasion de parler au deuxième chapitre de l'ivresse des hauteurs. Nous verrons ce qui se trame dans les corps contenus dans cette œuvre et nous nous pencherons sur la notion d'outrepassement qui permet une résolution de l'antagonisme apparent entre dehors et dedans. Cet outrepassement semble s'opérer par la voie haute et l'acuité qui en résulte se lierait avec le principe de vacuité.

A) LE DÉRÈGLEMENT DES SENS

Ces dérèglements des sens affectent le corps et le mental. La sensation de vertige, par exemple, donne l'illusion qu'il existe un mouvement de rotation ou d'oscillation alentour et le corps peut aller jusqu'à tomber lui-même. L'idée du vertige revient à plusieurs reprises dans ce livre. Les hautes altitudes et la fatigue de la marche peuvent expliquer cette répétition. L'aveugle sent « en lui un vertige » au moment où il confond l'intérieur du corps (« muscles » et « os ») avec le monde extérieur (« montagnes » et « glaciers »), mais ce vertige est « dégagé de la chute » (24), il s'apparente alors plus à une ivresse.

Le terme « ivresse » a de nombreuses occurrences. L'ivresse peut aussi faire chanceler le corps et l'esprit. Dans *Le Haut-Pays*, l'ivresse est déclinée sous plusieurs formes. Il y a « l'ivresse de l'air du temps » (11), l'« ivresse du magma » (15), « l'ivresse de midi, au faite des déserts » (32), l'« ivresse de nomades » (56), « l'ivresse du mors sous l'écume » (138), l'« ivresse de tous [l]es os » (23) ou encore « L'ivresse de qui meurt de soif » (110). Ce sont « les jeux du mental » (32) qui charrient le corps ; « l'image mentale » (110) prodigue une énergie ardente annoncée par un mouvement universel.

L'agitation mentale ou corporelle s'exprime également par la présence répétée d'un autre état second qui est la fièvre. Il y a, par exemple, les « fièvres inconnues » (107) ou la « fièvre froide sur les lointains » (112), mais cet état est aussi suggéré par la présence d'un lexique récurrent évoquant l'élévation de température, il est question de l'« exaltation du soleil et des glaces » (15) ou encore de « ferveur » (136). Les deux mots qui terminent la citation suivante affichent également cette même idée :

Remous, rapides, cascades dans le cours de la conscience, il y a nécessité de sentiments rebelles, de refuges risqués, de vitesses où l'éclair est une ombre, et l'ombre une passion exsangue. (82)

Nous voyons que la représentation d'une perturbation d'un corps ou d'un esprit revient régulièrement dans cette œuvre. Il y a de commun dans ces trois états, l'idée de ne plus tout à fait s'appartenir, de n'être plus maître de soi. Et du manque de maîtrise au lâcher-prise dont il était question auparavant, il n'y a qu'un pas. Dans ce vers, « Tu es là sans y être » (121), doit-on comprendre l'égarement de l'esprit ou l'effacement du moi au profit d'une ouverture au monde ? En effet, dans le bouddhisme, le *Je* n'existe pas, ou du moins est-il voué à l'impermanence, car tout fluctue sans cesse, à l'extérieur comme à l'intérieur de soi.

Dans « Chronique de l'impermanence », il s'effectue un mouvement des corps menant à l'idée de désincarnation. Il s'opère une progression allant de l'ébranlement de « celui qui danse »(93) à « la foudre dans [le] corps » (100), puis au « corps [qui] se dissout » (101) et au « cœur [qui] s'apaise » (101) jusque, finalement, au « corps [qui] se dépeuple » (104). Pour se détacher des illusions, puisque « Le souffle est notre seule réalité » (101), il s'agit « seulement d'être là » (102), ce qui n'exclut pas d'être égaré, mais le dérèglement des sens n'est pas une fin en soi, il semble mener à un outre-soi.

B) L'EN DEHORS VS L'EN DEDANS DE SOI : DES SENS AU SENS (ASCENDANT)

« Il y a un à-côté de l'être » (94) nous dit-on, nous aimerions envisager que ce livre-poème contient également l'idée d'un au-delà de tout. Passer outre sa fatigue, outre les conditions difficiles d'un milieu rude, outre les combats intérieurs que peut mener un mental en berne, c'est se surpasser, aller au-delà de ses limites et s'oublier ce qu'il faut pour avancer encore. Ainsi, l'arpenteur « a passé les bornes » (73) et les nomades aussi, dont il est question dans le poème « Cortège », puisqu'ils se trouvent « au-delà d'eux-mêmes » (72). Et cela vaut également pour les figures calmes et statiques comme Tuksté Rinpoché qui, d'abord, « Retiré en lui-même » (63), effectue un « Lointain pèlerinage / Vers l'arc-en-ciel / Intérieur » (65), un « Parcours / De la plus longue / Origine » (66), pour se trouver à la fin du poème « Retiré au-delà de lui-même » (69). Du dérèglement nous passons là à un outrepassement excluant tout retour possible. Cet au-delà permet de dépasser l'opposition entre un en dehors et un en dedans de soi et nous retrouvons l'image du chemin de crête qui embrasse deux versants d'une montagne se dressant sur un même sol. Ainsi, « Être et ne pas être » (15) devient

possible, puisqu'il n'y a plus de borne.

Il n'est pas uniquement des dérèglements, des errances, mais il est aussi question d'acuité dans ce livre. Peut-être que le dérèglement des sens est la condition d'accès à l'acuité. Alain Jouffroy, dans *Manifeste de la poésie vécue* écrivait que « La voyance de Rimbaud était la forme la plus aiguë de son écoute et de sa vue. »⁸⁶ Dans *Le Haut-Pays*, mis à part peut-être le chaman, il ne s'agit pas de dérèglements dus à l'absorption de substances, mais plutôt d'une perturbation due à l'effort, aux conditions difficiles, à la fatigue et à la force de l'imagination. Dans « Détails d'une fresque », nous avons vu au chapitre deux que les personnages sont d'abord ébranlés puis atteignent, pour certains, une lucidité, comme le berger qui « voyait [...] l'intérieur de sa vue » et « découvrait l'exacte distance des choses » (19). La partie du *Haut-Pays* intitulée CE QUI MURMURE DE LOIN se termine sur l'expression de « L'exacte lucidité de la lumière » (129) et l'incipit de ce livre évoque « l'exacte magie des lignes, des densités, des abîmes, l'exacte vibration des heures, l'exacte charge du destin. » (12) Nous comprenons qu'il n'est pas seulement question de la vue, mais de voyance de poète ou d'éveil bouddhique. L'éveil est cette « expérience du degré supérieur » (30) que l'ermite atteint alors qu'auparavant sa « raison peinait » (30) et une fois l'échelle gravie, un « rire lucide s'empara » (30) de lui. La lucidité est cette acuité, cette perception aiguisée des choses. « Il n'y a pas de poésie sans éveil »⁸⁷, écrivait encore Alain Jouffroy, puisqu'il s'agit d'adopter un regard neuf, de mettre ses sens en alerte, de ne présumer de rien, de lâcher prise, afin « d'aller où l'on ne s'attend pas » (12).

L'élévation du corps vient incarner l'idée d'éveil. L'isotopie de l'élévation parcourt toute l'œuvre et elle n'est pas seulement là pour dépeindre la topographie du Haut-Pays. Il s'agit aussi de « se hisser au secret de soi-même » (39) et de gravir des sommets intérieurs, comme semble l'indiquer ce vers : « l'ascension inaugure les sommets dont on ne redescend jamais » (53). Nous retiendrons également l'expression « l'envol absolu » (91) et ce vers : « Ce qui s'élève matérialise l'esprit » (112). *Le Haut-Pays* est le lieu d'une poésie de la verticalité, nous pensons alors à Roberto Juarroz et à sa poésie verticale. Martine Broda explique la notion de verticalité dans son essai critique sur Juarroz : « “Vertical” dit en premier lieu la transcendance, qui est une dimension essentielle de la poésie selon Juarroz, étant bien entendu, comme il le dit souvent avec insistance, qu'il cherche à fonder un sacré en dehors de tout dogme, un sacré qui échappe à la théologie, sinon, toutefois, à la théologie négative, par

86 Alain Jouffroy, *Manifeste de la poésie vécue*, Gallimard, « L'infini », 1995, p. 77.

87 Alain Jouffroy, *op.cit.*, p. 15.

la célébration du rien, du vide, et la prise en compte d'une inquiétude, qui persiste, du côté d'un dieu qui a "perdu son nom". La "transcendance", dit-il, est à entendre comme "mystique insertion dans l'énigme qui nous entoure", ou encore sens de l'infini. "Vertical" évoque le creusement vertigineux de la "profondeur", cette troisième dimension dont Juarroz élabore le concept à propos de l'œuvre de son ami et maître Porchia, mais qui est le terme le plus approprié pour qualifier sa vision du monde et son travail poétique. "Vertical" peut aussi suggérer la sidération du temps linéaire, horizontal, par la brève illumination poétique, ces "bouffées soudaines d'anti-temps", ou encore "ces îlots de présent qui retombent comme une lucide plombée au centre de l'être". Un passage d'Octavio Paz, que Juarroz cite et commente dans *Poésie et création*, est à comprendre dans ce sens : "L'opération poétique consiste en une inversion et une conversion du flux temporel ; le poème n'arrête pas le temps : il le contredit et le transfigure" ». ⁸⁸ Entre transcendance athée, omniprésence du vide et bouleversement du temps, nous voyons une filiation entre les œuvres d'André Velter et de Roberto Juarroz. Il y a là une poésie exigeante où la voie haute appelle la voix haute et inversement.

C) LA VACUITÉ

« D'un regard mesure le vide / Accomplis ton œuvre et restes-en détaché » (17), ces deux vers qui se trouvent au début du *Haut-Pays* sonnent comme un programme. Le vide est une notion très présente dans cette œuvre. Le vide peut exprimer les paysages désertiques de l'Himalaya, l'espace contenu entre la cime et l'abîme, la quasi-absence de l'homme ou encore le silence des hauteurs.

Le vide se manifeste aussi par la présence de la négation que nous avons traitée précédemment. Il signifie ce que l'on ne peut pas voir, mais qui peut être ressenti. Il est cette non-perception qui peut s'interpréter par la prise de conscience de l'impermanence universelle (principe de vacuité bouddhique), d'où ce vers : « Le souffle est notre seule réalité » (101), et ceux-là : « tu ne vois pas l'illusion du jour / plus fausse que celle de la nuit » (129). Il peut aussi se rapporter à l'idée de délestage, de vide intérieur que l'on peut effectuer en soi (ce « corps [qui] se dépeuple », p.104) et à l'effacement du moi dont nous avons parlé plus haut. Ces dernières opérations relèvent également de la vacuité bouddhique qui fait de « l'absence [...] une apparition » (93) et fait connaître « le rien du dehors, les mirages du dedans » (11).

Aussi, le vertige, cette sensation éprouvée au-dessus du vide, pourrait incarner

88 Martine Broda, essai critique sur l'œuvre poétique de Roberto Juarroz : <http://www.maulpoix.net/juarroz.htm>

l'ébranlement du corps avant l'accession à la vacuité et finalement à la plénitude.

(altitude)

Petit nuage sur le chemin
de Tangyud Gompa.

Rien que du vide et du vent,
une touffe de chardons bleus,
des marques de pas.

Rien que le soleil sur les crêtes
et les ombres qui s'allongent
entre les rochers.

Rien que ce rien
qui n'est pas moins que tout. (141)

Nous avons vu que le lâcher-prise (qui nécessite une détente) coexistait dans cette œuvre avec le surpassement (qui requiert une tension). Nous avons vu également que le dérèglement des sens menait à l'acuité, autrement dit à la perception aiguïée des choses, par la figure récurrente de l'élévation, mais aussi par l'intermédiaire de cette coexistence entre tension et détente. L'élévation pourrait bien, d'ailleurs, être ce point de ralliement entre le survol des choses nécessaire au lâcher-prise et le surpassement de soi. L'effervescence et le trouble des sens participent ainsi également au sens ascendant de l'œuvre. Enfin, la notion d'acuité, qui parcourt toute l'œuvre, serait un jalon nécessaire à la vacuité, toute aussi présente.

Cela pourrait nous surprendre, les sens sont sous-représentés dans cette œuvre. Nous avons vu la quasi-absence du goût et l'absence totale de l'odorat. L'entreprise que nous avons pu déceler de mise à distance de l'intellectualisme n'est donc pas menée à son paroxysme, puisque ces deux sens sont plus indomptables que la vue et l'ouïe, somme toute, parfaitement apprivoisés par l'homme pensant. Néanmoins, la vue n'est pas seulement là pour dépeindre un paysage — très rarement d'ailleurs — mais elle révèle souvent des images mentales. C'est donc un livre écrit par un poète-marcheur, mais ce n'est pas un récit de marcheur, dans le sens où un livre de voyage se doit d'exposer largement l'environnement dans lequel son auteur évolue. C'est aussi un livre qui révèle une forte attraction pour la pensée bouddhique. Par ailleurs, si l'intellectualisme est repoussé, le monde intérieur (« les mirages du dedans », p. 11)

va bon train. Ce qui a pour effet de placer le temps qui passe à l'arrière-plan et d'étendre les espaces permettant ainsi aux visions de se déployer. En étudiant les perceptions dans *Le Haut-Pays*, nous sommes passés de l'invisible (les descriptions en négatif) au visible (les descriptions qui se terminent en positif) pour finalement atteindre un autre invisible (l'au-delà des choses et de soi). L'attention au monde se couple d'une projection d'un imaginaire puissant. Alors, nous pouvons reprendre la citation qui a ouvert ce chapitre :

Le monde a de la chair enfin, du souffle, un bestiaire et des cris. À la fois plus de sang et de sens, une complicité matérielle qui allie l'air et l'éther, l'eau, la terre, le feu. Alors le ciel libère l'autre couleur du voyage, comme si le silence, l'absence, l'altitude entraînent dans le champ de la vision. (15)

Considérant que « le silence, l'absence, l'altitude entraînent dans le champ de la vision », soit, des abstractions représentant le vide (pour les deux premières et pouvant le mesurer pour la dernière), le « bestiaire » et les « cris » pourraient être la résonance des « mirages du dedans » (11) dans un monde vacant. Le poète ajouterait alors de la chair — la sienne propre — au monde.

Nous avons vu dans cette première partie que les représentations et les perceptions de l'espace du haut-pays transforment le paysage en espace vécu. On a vu les échos du monde dans les corps humains représentés. L'espace est alors vécu, car il est foulé, et même éprouvé, puisque c'est une véritable plongée dans l'espace qui s'opère. Toutefois, la limitation des perceptions sensorielles à la vue et à l'ouïe nous instruit sur la forte place qui est faite à l'imaginaire dans l'interaction avec l'environnement. Ce qui nous mène à étudier l'expérience poétique. Par expérience poétique, nous entendons la mise en poésie comme une prolongation de l'expérience vécue.

PARTIE II

LA MISE EN POÉSIE : L'EXPÉRIENCE POÉTIQUE

INTRODUCTION

Les deux premières parties de ce mémoire sont pensées en miroir. Après avoir étudié l'expérience de la marche en altitude : comment l'espace réel, le corps en action et les perceptions étaient rendus et ce que cela pouvait engendrer comme motifs et comme représentation du monde, nous allons nous pencher sur l'expérience poétique en examinant la mise en poésie de l'expérience vécue et l'inévitable écart, et en même temps, la nécessaire porosité entre l'expérience vécue et l'expression qui en est donnée. Si, comme nous l'avons vu dans la première partie, le pied est peu considéré dans la poésie d'André Velter — contrairement à Segalen et son « discours » sur les sandales⁸⁹ ou à Jacques Lacarrière et son « éloge du pied »⁹⁰ — si le prosaïsme est absent du *Haut-Pays*, si, enfin, les perceptions sont restreintes (nous avons vu l'absence de l'odorat, la rareté du toucher...) et bien souvent, détournées de leur signification première, c'est que l'imaginaire prend une place importante. Après avoir considéré l'espace réel et l'espace vécu, nous verrons, dans cette seconde partie, l'espace rêvé et l'espace projeté. Après avoir questionné la présence du corps en mouvement, nous verrons ce qu'il en est du corps du texte et comment est pensé l'espace graphique (l'espace de la page). Enfin, après avoir examiné les perceptions, nous observerons l'énonciation dans *Le Haut-Pays*.

89 Victor Segalen, *Équipée*, dans Frédéric Gros, Flammarion, 2011, p. 36-39.

90 Jacques Lacarrière, *Chemin faisant*, dans Frédéric Gros, Flammarion, 2011, p. 44-47.

*Univers à réalité variable,
l'Himalaya devient aussi une émergence psychique,
un destin imaginaire [...] ⁹¹*

91 A. Velter, *Le Haut-Pays*, *op. cit.*, p. 33.

CHAPITRE 4

ESPACE RÊVÉ ET ESPACE PROJETÉ

DANS *LE HAUT-PAYS*, IL EST QUESTION « D'UN AUTRE NORD » (117). DANS *LA TRAVERSÉE DU TSANGPO*⁹², L'HIMALAYA EST CONSIDÉRÉ COMME « UN TROISIÈME PÔLE, PAS MOINS MAGNÉTIQUE QUE LE NORD OU LE SUD, MAIS D'AIMANTATION PLUS MYSTIQUE » (152). AINSI, LA GÉOGRAPHIE EST ÉBRANLÉE ET NOUS ALLONS VOIR QUEL EST CET ESPACE SINGULIER PRÉSENT DANS CETTE ŒUVRE. LA MARCHÉ EST RÉELLE, MAIS ELLE EST ESCORTÉE D'UN IMAGINAIRE PUISSANT. L'ESPACE EST DONC TOUT AUTANT VÉCU, ÉPROUVÉ, QUE CRÉÉ. ET SI NOUS VOULIONS PARLER PAR SYMBOLES, NOUS DIRIONS QUE LE MARCHEUR SE PLACE ENTRE TERRE ET CIEL. NOUS VERRONS DONC, DANS CE CHAPITRE, LES ESPACES RÊVÉS ET PROJETÉS, INTÉRIEURS OU MYTHOLOGIQUES, ET NOUS ENVISAGERONS LA MARCHÉ EN TANT QUE TRAIT D'UNION ENTRE UN ARRIÈRE-PAYS (CELUI À OUBLIER OU CELUI À EMPORTER AVEC SOI) ET UN AVANT-PAYS (L'HORIZON, LIEU DE TOUTES LES PROJECTIONS MENTALES). NOUS VERRONS ÉGALEMENT L'ESPACE DES FIGURES, AINSI QUE L'ESPACE STRATIFIÉ QUI BOULEVERSE LA REPRÉSENTATION LINÉAIRE HABITUELLE DU TEMPS.

92 Cf. note n°29.

A) L'ESPACE RÊVÉ

Comme il y a une « anabase extérieure » et une « anabase intérieure »⁹³, il y a, pour André Velter, un haut-pays que l'on foule et « un haut-pays que l'on a en soi »⁹⁴. François Cheng, dans une adresse au poète écrit : « Ton imaginaire s'est affronté au réel, s'est nourri du réel. En cela, tu es proche aussi de Segalen. »⁹⁵ Il s'agit bien ici d'affirmer la coexistence du réel et de l'imaginaire. Nous partirons donc de l'idée de l'espace réel comme marchepied de l'espace imaginaire et nous verrons la dimension mythologique et l'espace du corps comme un autre haut-pays.

a) LE RÉEL QUI SE HAUSSE JUSQU'À L'IMAGINAIRE OU INVERSEMENT

L'Himalaya, un monde de démesure, avons-nous dit dans le premier chapitre, dans lequel nous présentions les spécificités de ce territoire qui a un caractère éminemment grandiose. Au début du *Haut-Pays*, une description de cet espace mi-réel mi-rêvé est explicite :

L'Himalaya n'appartient pas au commun du chaos. Surgi de l'au-delà de l'ombre, ultime ivresse du magma, il aspire à la transparence, dans l'exaltation du soleil et des glaces. Sa lumière crée l'infini, sa pureté terrifie ou transfigure, il mêle l'obsession inhumaine du désert et le défi des plénitudes. Il est mystère, miracle, miroir. Il est, plus fortement que l'éternité.

En ce séjour des neiges, l'harmonie rejoint la réalité portée à blanc. Sacrilège semble la vie, tout mouvement venu de l'éphémère. À la rigueur imagine-t-on un aigle, et seulement quand il plane. Les autres relèvent de l'impossible, des marges d'erreur qui improvisent : les autres, les hommes, les autres hommes.

Ce sont gens de hautes terres et de haut mutisme, gens de rocs, de rapides et de vents, gens d'horizons limpides, de nuits où s'éveiller, ce sont gens de vallées ocre, de pentes bleues, d'étendues vacillantes [...] Hors la loi habituelle des pesanteurs, ils peuplent ce qui ne devrait être que hanté, sillonnent cette part d'inaccessible où la nature se hausse jusqu'à l'imaginaire. (15-16)

C'est donc une terre hors du commun qui appelle un langage puissant et ne peut

93 Laurent Fels, *Quête ésotérique et création poétique dans Anabase de Saint-John Perse*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2009, [4e de couverture].

94 Entretien avec Bruno Sourdin, *op. cit.*

95 Adresse de François Cheng dans André Velter, *Loin de nos bases*, Gallimard, 2016.

laisser indifférent, ni même « indemne » (11) ; cette terre « terrifie ou transfigure ». À la fois « mystère, miracle, miroir » (15), nous pourrions avoir là un espace sacré, mais la phrase suivante vient affirmer la supériorité du réel sur toute spéculation transcendante : « [L'Himalaya] est, plus fortement que l'éternité ». Le « miracle » n'est donc pas transcendant, mais terrestre, et les hommes qui habitent cette terre prennent l'apparence de sur-hommes qui vivraient en sur-vie, rendant possible l'impensable, habitant au-dessus de la « limite supérieure de la vie » (35), accédant à l'« inaccessible », peuplant un territoire qui « se hausse jusqu'à l'imaginaire » (16). C'est « une terre si près du ciel qu'elle s'y perd souvent » (32), nous dit-on plus loin, ainsi, la terre se rapproche du ciel, concrètement, par le relief, mais aussi symboliquement par l'idée que le réel devient aussi puissant que l'imaginaire. A contrario, l'idée que la « lumière [de l'Himalaya] crée l'infini » (15) indique que le réel construirait l'imaginaire. Il y a donc un double mouvement, ou une tension, entre l'idée que le réel sert d'appui pour se hausser « jusqu'à l'imaginaire » (16) et celle que le réel produit l'imaginaire, et donc le surpasse. Encore que le terme de « lumière » peut aisément se charger d'abstraction, de « mystère ». Sans doute, ce que nous pouvons retenir est l'idée que le réel et l'imaginaire se partagent le même espace, que la frontière entre les deux est ténue, voire inexistante, et qu'ils fonctionnent en vases communicants. D'ailleurs, l'enchevêtrement des deux est parfois explicite : « Ils affrontent le vide comme un rêve éveillé » (76) ; « Rêve éveillé entre réel et réalité / L'œil touche l'illusion » (112).

Ce réel est grandiose, nous l'avons dit, mais aussi, étrange et inquiétant. Et ce, dès l'incipit : « le miroir de sable qui brûle les reflets, les éclairs, les ombres, le rien du dehors » (11). C'est une étrange description de paysage que celle-ci. Il semble insaisissable, comme s'il se dérobaient tel du sable entre les doigts. Et ce n'est pas un paysage familier, mais au contraire, il est décrit comme sauvage et inquiétant : « Les précipices résonnaient du choc des sabots, l'horizon devenait un seuil chaotique fait de lambeaux d'azur et de terre secouée » (23). Il est parfois même clairement dangereux :

Beaucoup de paroi, peu de prairie,
la limite supérieure de la vie
apprivoise l'excès d'une origine
abrupte. (35)

Vertige qui repose
sous le linceul écorché des cimes,
paysage d'urgence qui s'érode pas à pas, (39)

C'est la difficulté d'accès, et par conséquent le risque pour l'homme, qui sont soulignés ici. L'image du linceul rend présente l'idée de la mort. L'homme, simple mortel, parcourt un espace extraordinaire qui peut le rappeler à sa petitesse et à sa finitude, et en même temps, qui lui fait vivre une expérience hors du commun, aussi fascinante qu'énigmatique. Nous allons voir ce que tout cela suscite dans l'imaginaire, comme projection mentale. Car l'érosion pourrait être l'action de l'imagination qui grignoterait toujours un peu plus le terrain du réel. La suite des trois vers cités ci-dessus nous met sur cette piste : « de grands mirages déplacés entre les nuages se donnent en beauté / pour de beaux yeux brûlés / Alors se hisser au secret de soi-même » (39).

b) L'ESPACE MYTHIQUE

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous disions que les hindous et les bouddhistes considèrent cette montagne comme l'origine et le centre du monde. Le nom sanskrit, qui signifie « séjour des dieux », nous renseigne déjà sur l'importance des croyances sur la représentation de cette chaîne de montagnes. En voici un éclaircissement :

Les populations habitant l'Himalaya ont vu dans ces montagnes magnifiques et effrayantes à la fois, un lieu mystérieux que les dieux se sont appropriés pour y établir leur demeure. Bien avant notre ère, les vieux textes indiens du *Mahabharata* et du *Ramanaya* mentionnaient déjà ces chaînes où vivaient dieux et génies. Connus des Occidentaux depuis la campagne d'Alexandre le Grand, l'Himalaya fait l'objet de la fascination des hommes. Mais son exploration géographique n'a véritablement commencé qu'au XIX^e siècle. Pour les habitants de cette région d'Asie, l'Himalaya évoque le divin. Il occupe une place prépondérante dans leur système de croyances. Le "séjour des dieux" est objet de vénération et lieu de ferveur et d'ascétisme pour les hommes. Faut-il s'en surprendre ? Les montagnes de l'Himalaya sont d'une hauteur telle que l'on y a l'impression que la terre, frôlant les nuages, se confond avec le ciel.⁹⁶

Nous avons vu plus haut que la description qu'André Velter faisait de l'Himalaya était empreinte de mystère. Son imaginaire est alimenté par les mythes qui enveloppent cet espace géographique, par sa fréquentation de l'univers bouddhiste, mais aussi par sa mythologie personnelle :

96 Site de Serge-André Lemaire : <http://www.zonehimalaya.net/Himalaya/himalaya.htm>

[...] je suis entré dans l'univers du bouddhisme tibétain par les pieds.
[...] quand on passe un col à cinq mille cinq cents mètres on a une perception de la terre et du ciel qui est à la fois normale et paranormale. Des présences très curieuses — sans doute des projections mentales — viennent à notre rencontre. C'est alors une évidence vécue qui n'a pas besoin d'explication. Les dieux sont naturellement l'escorte des voyageurs, des bergers, des caravaniers, des pèlerins.

Marchant dans l'Himalaya, vivant au milieu des ethnies tibétaines, j'ai voulu comprendre pourquoi, sur un sol inhumain, quasi inhabitable, une harmonie avait pu naître. Il n'y a pas de peuple qui véhiculerait avec lui une sorte d'âge d'or permanent, un peuple qui serait tout le temps digne de ses merveilleuses légendes.⁹⁷

Là encore, l'idée de cohabitation entre réel et imaginaire est explicite. Nous pouvons trouver de nombreux exemples dans *Le Haut-Pays* l'attestant : « Dans ce désert de vent s'élancent des géants » (95) ; « la moindre pierre parle d'impossible rosée. La poussière se pare d'un halo d'épopée » (11). Il y a mythification et sublimation du réel. « La neige exprime l'haleine des dieux / Le silence suspend l'espace » (113). C'est l'espace qui est suspendu et non le temps, comme dans l'expression commune. Le silence provient de la présence de la neige. Comme chacun sait, le silence d'un paysage entièrement recouvert de neige est particulièrement profond, car toute vie semble être mise entre parenthèses, ainsi, l'espace n'est plus investi, ce qui provoque ce silence, et toute activité cessante, le temps semble suspendu. C'est donc l'espace non investi qui provoquerait la suspension du temps vécu. Voilà une explication rationnelle, mais quoi qu'il en soit, toujours, dans la poésie d'André Velter, l'espace prime sur le temps. Ici, le temps est comme oublié, mis de côté, car déjà suspendu. L'espace himalayen entraînerait celui qui le foule dans un hors-temps, un effacement du temps au profit d'un espace hypertrophié, ou naturellement grandiose, et cette extraction de l'espace-temps familier n'est pas sans rappeler le principe des mythes qui nous entraînent dans un hors-temps et un hors-espace fabuleux.

D'ailleurs, *Le Haut-Pays* a sa propre cosmogonie. Dans le poème « Migration », nous assistons à la naissance du monde, comme l'annoncent ces deux vers : « Quand le temps naquit des langes d'un orage / Le crépuscule cessa d'être un sentiment » (46). Et c'est bien un temps cyclique (la représentation du temps mythique) qui nous est donné à lire : « Du cercle à la roue il y eut l'être / Autrement dit l'éternité » (46). Le poème se termine ainsi : « Le réel

⁹⁷« La pensée qui fait corps » sur des questions de Jean-Philippe Domecq, dans André Velter, *Autoportraits*, Éditions Paroles d'Aube, 1991, p. 42-43.

reçut alors l'infini / D'une vision du cœur » (47). Dans ces deux derniers vers résident l'idée que le réel abrite l'infini, mais que tout cela ne serait que vision, soit : une représentation mentale imaginaire. Nous retrouvons l'idée que la réalité contient une part de rêve, que l'imaginaire est projeté sur un réel qui contient à lui seul déjà une part d'irréel, dans cette énumération : « Ici, [...] le premier oracle est un double, le premier cavalier un frère, le premier yak une autre folie : une incarnation au sang lourd qui vit avec panache sa destinée d'être mythologique » (16). Cette énumération, avec ce parallélisme et cette anaphore, prend des airs de mythe d'origine, nous donnant à voir les premiers âges d'un monde. Il y a également ce « Bestiaire à visage surhumain » (90) avec l'« Homme-Chat », l'« Homme-Oiseau », l'« Homme-Cheval », l'« Homme-Yak » et l'« Homme-Garuda » (mi-homme mi-aigle dans la mythologie hindoue). Une gradation s'effectue selon des critères qui tiennent à la fois de l'imaginaire collectif et du propre imaginaire de l'auteur, et c'est pour cette raison que le cheval surpasse l'oiseau dans l'ascension symbolique qui s'effectue ici.

André Velter n'emprunte pas qu'aux Grecs ou aux Indiens, il puise aussi dans la religion judéo-chrétienne qui, par capillarité culturelle, alimente notre imaginaire occidental. Ainsi, cet ascète qui tente de « marcher sur les flots » (27), mais n'y parvient pas, ou l'image de cette « procession d'épines sur la pierre » (37). Et puis, l'ermite gravissant son échelle pour atteindre l'éveil (30) n'est pas sans rappeler l'échelle de Jacob dans la Genèse, reposant sur la terre et atteignant le ciel. Mais les barreaux de l'échelle, dans ce Haut-Pays, se détachent, ils disparaissent dans le précipice, comme si la mystification était dévoilée, à moins que ce ne soit le réel qui se délite (au même titre que ce paysage « qui s'érode pas à pas » (39) que nous avons vu précédemment) au profit d'une ascension spirituelle, et l'homme montant à l'échelle qui s'efface formerait alors une fresque peinte sur le vide.

Ce mélange d'orient et d'occident dans l'espace imaginaire du *Haut-Pays* s'incarne également dans la figure d'Alexandre III de Macédoine, si l'on se réfère au personnage historique, dit Alexandre le Grand, si l'on se rapporte à sa dimension légendaire. Et comme ne voulant pas choisir, André Velter le nomme seulement par son prénom. Il en est question dès l'incipit, nous avons déjà eu l'occasion de le voir, mais il apparaît également plus loin dans l'œuvre :

Poussière des armées d'Alexandre
Cendres des ermites de Bamyan
Restes dilapidés des sabots mongols
Cela fait-il un stigmaté ou une fée (119)

La poussière remplace « la poudre de songe » (11) de l'incipit, mais une même idée est déclinée : celle que les conquêtes sont bien peu de chose, hormis le fait qu'elles nourrissent l'imaginaire. Alexandre le Grand est également une figure de prédilection pour Saint-John Perse. L'importance de l'intertextualité dans la poésie d'André Velter nous fait douter sur l'origine de la fascination-répulsion qu'il ressent pour ce conquérant de l'Est. En effet, on ne sait plus si c'est Saint-John Perse ou le désert et les longs séjours en Orient qui l'entraînent vers cette figure historique devenue mythique. Sans doute les deux, dirions-nous sans prendre de risque, car André Velter, à l'image de Victor Segalen « refusant de séparer au pied du mont, le poète de l'alpiniste [...], se proposant de saisir au même instant la joie dans les muscles, dans les yeux, dans la pensée, dans le rêve »⁹⁸, combine aisément le réel et l'imaginaire, la force des muscles pour hisser le corps au sommet et celle de l'esprit qui tente de se montrer à la hauteur d'un réel spectaculaire.

c) L'ESPACE DU CORPS (HABITER LE HAUT-PAYS : HABITER SON PROPRE CORPS)

Si la réalité du terrain sillonne tout le livre, s'il est un espace réel et un espace imaginaire, il est aussi un espace intérieur, celui du corps. Le corps humain dans ce livre-poème n'accueille pas que les viscères comme l'indiquent ces deux vers : « Alors le corps se dépeuple / Avant d'accueillir l'univers » (104). À plusieurs reprises dans cette œuvre, le monde occupe l'espace du corps : « Il y a de l'altitude et du vide en nous / Un écho fabuleux dans les fibres du corps » (110). Cette résonance, ou cette réverbération, du monde dans le corps est explicite dans le quatrain ci-dessous qui, par ailleurs, inverse le processus d'un même élan :

L'œil contemple
Le bleu du ciel
La vue réfléchit
L'azur profond du corps (119)

Nous pourrions hésiter entre projection et introjection. Le corps n'a-t-il pas dans cet exemple une capacité de construction ? Le bleu du ciel pourrait provenir de l'azur du corps, car l'azur est également un symbole, celui de l'infini, de l'absolu, de la pureté. Nous parlions, dans la première partie de ce mémoire, de l'assimilation⁹⁹ (au sens biologique) qui s'effectuait dans le corps qui semblait digérer le monde, mais se pourrait aussi bien être une assimilation

98 Victor Segalen, *Équipée*, Gallimard, 1983, p. 13.

99 Chap. 2. C), b).

au sens sociologique, mais rapportée à la géographie, qui aurait lieu. Car si un groupe social modifie un individu qui lui vient de l'extérieur en l'intégrant, un environnement naturel pourrait également modifier un individu par contact prolongé. Nous ne vivons pas de la même manière dans une grande métropole et en haute montagne. Et l'imaginaire aussi se trouve influencé par l'environnement : il prend appui sur le réel. Il y a fort à parier que l'imagerie d'un marin breton ne soit pas la même que celle d'un habitant de Tokyo. Et ce n'est pas un hasard si les mystiques trouvaient dans le désert un lieu privilégié pour vivre dans le plus grand dénuement. Quoi de mieux qu'un désert pour vouer sa vie au renoncement et à la contemplation ? Et, toutes proportions gardées, André Velter dit que la pratique du désert lui a « essoré le lyrisme »¹⁰⁰. Pour l'explorateur Philippe Diolé, « il faut vivre le désert tel qu'il se reflète à l'intérieur de l'errant »¹⁰¹.

Pour Saint-John Perse, le mot « Anabase » signifiait une « “expédition vers l'intérieur”, avec une signification géographique et spirituelle (ambiguïté voulue) »¹⁰². Il est bien des sommets intérieurs dans ce haut-pays corporel, ceux-là même « dont on ne redescend / jamais » (53) et qui permettent de « se hisser au secret de soi-même » (39). Il est aussi, comme la citation mise en exergue de ce chapitre l'indique, un haut-pays psychique, et nous retrouvons l'habituelle analogie entre marche et réflexion. Nous trouvons, par exemple, « un cheminement qui soit aussi / La cime » et la double acception du terme *cheminement* nous mène sur la piste du « voyage au fond de soi »¹⁰³, pour reprendre les fameux mots de Segalen.

L'œil peut être assimilé à un appareil photographique, et le corps devient un espace fermé permettant de capturer le dehors.

L'œil intense ne voit pas
Il est vitre et miroir
Chambre noire où s'isole
Un soleil volé (114)

« Examinée dans les horizons théoriques les plus divers, il semble que l'image de la maison devienne la topographie de notre être intime. [...] Non seulement, nos souvenirs, mais nos oublis sont “logés”. Notre inconscient est “logé”. Notre âme est une demeure. Et en nous

100 André Velter interviewé par François Busnel, émission « Le grand entretien », France Inter, 17 juin 2013.

101 Philippe Diolé, *Le plus beau désert du monde*, Albin Michel (p. 178) dans Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 2009 [10e édition], p. 185.

102 Saint-John Perse, lettre à T.S. Eliot (1927) dans Laurent Fiels, *Quête ésotérique et création poétique dans Anabase de Saint-John Perse*, P.I.E Peter Lang, 2009, p. 30.

103 « On fit, comme toujours, un voyage au loin de ce qui n'était qu'un voyage au fond de soi », Victor Segalen, *Les Origines de la statuaire en Chine* dans *Œuvres Complètes*, 2, Robert Laffont, 1995, p. 880.

souvenant des “maisons”, des “chambres”, nous apprenons à “demeurer” en nous-mêmes. On le voit dès maintenant, les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles. »¹⁰⁴. Nous pourrions affirmer cela à propos de l’imagerie velterienne, mais encore faudrait-il substituer le grand espace du dehors au confinement de la maison. Ainsi, dans le poème « L’errance était en lui », nous pouvons lire :

L’horizon était sa porte,
le vide, chaque pièce de son refuge.
Le désert était sa joie, l’urgence, la cendre de son secret.
La neige était son chant.
Il avait un nuage dans le cœur. (143)

Le corps devient alors un lieu d’errance, un espace dans lequel il serait possible de nomadiser. Habiter le haut-pays, c’est donc également habiter son propre corps. Pour Bachelard, il y a « correspondance de l’immensité de l’espace du monde et de la profondeur de “l’espace du dedans” »¹⁰⁵. « En moi s’étendait de nouveau ce vide, et j’étais le désert dans le désert »¹⁰⁶, écrivait Henri Bosco.

À la question de Segalen : « L’imaginaire déchoit-il ou se renforce quand il se confronte au réel ? »¹⁰⁷, la poésie d’André Velter ne choisit pas. D’abord, parce que le réel se hisse jusqu’à l’imaginaire, qu’il pourrait même le surpasser, et ensuite, parce que dans la réalité même se trouve une part d’irréel, comme c’est indiqué dans cet extrait de *La Traversée du Tsangpo* :

Très au-dessus des sols immergés, il est un troisième pôle, pas moins magnétique que le nord ou le sud, mais d’aimantation mystique. On dirait un continent en élévation, ensemble singulièrement massif dont la masse semble pourtant détachée du reste du monde. Si déraisonnable soit-elle, cette sensation domine l’approche première de qui s’aventure entre Gange et Tibet. Là, le jeu des apparences dérègle les lois élémentaires : la pesanteur ne soumet plus le regard, l’évidence des cimes excède les certitudes étalonnées de la plaine, on aborde un territoire où la réalité tient du rêve, où la vue engendre la vision.¹⁰⁸

Ainsi, l’espace réel est pleinement investi par le corps qui se laisse enivré par l’irréalité ambiante et y projette son propre imaginaire.

104 Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, PUF, 2009 (1957), p. 18.

105 Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, PUF, 2009 (1957), p.186.

106 Henri Bosco, *Hyacinthe*, p. 34 dans Gaston Bachelard, *La Poétique de l’espace*, PUF, 2009 (1957), note de bas de page, p. 186.

107 Victor Segalen, *Équipée*, « L’Imaginaire », Gallimard, 1983 (Plon, 1929), p. 11.

108 Cf. note n° 29.

B) L'ESPACE PROJETÉ

Pour Victor Segalen, il y a l'« avant-monde et l'arrière-monde, cela d'où l'on vient, et cela vers où l'on va »¹⁰⁹. L'arrière-monde étant une carte noircie et l'avant-monde, un « pays blanc sur la carte »¹¹⁰. C'est ce balancement, cette manière qu'a le marcheur de se placer dans cet entre-deux, qui nous intéressera ici, car les projections mentales se font autant par-dessus l'épaule que par-dessus le col. Mais, nous verrons que l'un s'efface tandis que l'autre se construit et qu'entre les deux, là où se trouve le marcheur, l'espace du présent s'étire indéfiniment formant un grand pays incommensurable.

a) L'ARRIÈRE-PAYS À OUBLIER

Une pleine présence dans un ici et un maintenant nécessite l'oubli d'un avant et d'un ailleurs qui n'est plus à construire ; c'est alors « la vie du voyage / Où l'on se veut présent » (109). Il s'agit donc de s'oublier, de se « jeter hors de [soi] » (124), de « prendre de la distance » (86) par un « exil vertical » (33), en un « pays d'oubli » (33). Pas de mémoire donc, mais un miroir.

L'eau n'a pas de reflet dans l'eau
La mémoire échappe au miroir
Ne te retourne pas
Il y aurait méprise (111)

Ne pas se retourner, aller de l'avant, cela semble bien convenir au poète qui, par ailleurs, a maintes fois utilisé la figure d'Orphée dans ses écrits.

« Le poète essaie de faire correspondre à l'appel entendu une expression inouïe. [...] Cela suppose un état de parfaite disponibilité, exige du poète qu'il fasse le vide en lui-même, se dépouille de toutes ses habitudes linguistiques et intellectuelles pour être pleinement réceptif aux sollicitations encore lointaines du possible et de l'oublié »¹¹¹ et de son environnement, ajouterons-nous. Michel Collot expose là une caractéristique fondamentale de l'expérience poétique qui requiert de l'abandon sous diverses formes (de soi à un lieu ou à un moment, des savoirs, de la mémoire...). Dans le portrait de Tuktché Rinpoché, celui qui s'est « retiré au-delà de lui-même » (69), l'« Hors mémoire » provoque un vide en soi :

109 Victor Segalen, *Équipée*, « L'Imaginaire », Gallimard, 1983 (Plon, 1929), p. 94.

110 Victor Segalen, *ibid.*, p. 96.

111 Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989, p. 162.

Tout se lit
Dans un lien
D'éveil

Hors mémoire
En avalanche
Vide (67)

Faire le vide en soi, comme l'on blanchit une toile pour pouvoir y projeter de nouvelles images, c'est comme une fresque peinte sur le vide. Le corps devient un palimpseste, ou son outil. « Il efface de son pas toute trace certaine » (125) et l'effacement s'accompagne d'une nouvelle marque :

Un seul pas suffit à brouiller la trace des empires, et une jarre brisée,
toute l'histoire des hommes.
Le temps des fiefs est passé, et passé celui des conquêtes. Salut
Alexandre, bonsoir Kaniska, adieu Gengis, vous êtes de la poudre de
songe, vous êtes un peu de fard sur des dagues rouillées. (11)

Selon Segalen, « il semble que chacun ici, suivant le degré qu'il a de joie à regarder soit en arrière, bien assis, bien connu, soit en avant, peut mesurer son initiation au réel, ou ses préférences pour l'imaginaire »¹¹². André Velter, lui, debout et en avant, serait donc, selon la logique de Segalen, du parti de l'imaginaire. Et tout comme le corps devait d'abord se dépeupler pour accueillir l'univers, la tête semble devoir se vider pour créer ses propres visions. Alors, « pareil à un rayon de soleil dans l'air en suspens, le sentier s'élève sans appui » (18), c'est-à-dire, dans le vide. Mais, s'il y a un arrière-pays à oublier, il y en a un à emporter avec soi, nous le verrons plus bas¹¹³, car, alors qu'il congédie les conquérants historiques, il convoque certains poètes.

b) L'AVANT-PAYS À CONSTRUIRE

Le titre de trois des parties du livre-poème : UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE, peut aussi indiquer l'idée d'un espace imaginaire créée à partir d'un espace réel. Puisque, comme nous l'avons vu dans la première partie, le vide fait partie de la réalité du terrain, il est à la fois un élément concret et un non-élément qui permet toutes les projections. En ce sens également, l'espace réel sert d'appui à l'imaginaire. « Le vide étaye quelque muraille encore / Où nidifient les songes » (99), permettant les « projections mentales » dont parlait André Velter dans

112 Victor Segalen, *op. cit.*, p. 95.

113 Dans ce même chapitre C) a) L'INTERTEXTUALITÉ.

l'extrait d'un entretien que nous avons cité plus haut¹¹⁴ et que pourrait illustrer l'ensemble des « Détails d'une fresque ». Quand « la nature paraît à ce point en proie au surnaturel » (153, *La traversée du Tsangpo*), il n'y a pas que le vide, mais aussi le reste du paysage qui participe à la formation d'un imaginaire intense, ainsi « Ce qui surgit du roc ou de la terre devient la demeure de l'illusion qui passe » (18).

Outre cet espace extraordinaire dans lequel évolue le marcheur-poète, l'horizon permet également toutes les projections imaginaires. Selon Michel Collot, la ligne d'horizon est une illusion d'optique et « c'est dans la mesure même où elle reste insaisissable que cette ligne fascine les poètes modernes »¹¹⁵. « Si [leur] regard se fixe volontiers sur l'horizon, c'est que celui-ci figure le “creux toujours futur” où se foment la naissance du poème. »¹¹⁶ « Écoute l'horizon invisible » (117), est-il écrit dans *Le Haut-Pays*, faisant de l'avant-pays un espace autant visuel que sonore, (nous avons déjà pu constater la proximité entre ces deux sens) et un espace qui se dérobe, qui est « invisible », une *terra incognita* dans laquelle l'esprit peut errer. Tout comme il y a dans ce haut-pays des sommets intérieurs, il se trouve également un horizon intérieur, ou « interne » selon la dénomination de Husserl, dévoilant « l'envers des choses »¹¹⁷ par le pouvoir de l'imagination. La face cachée des choses pourrait être justement leur dimension irréaliste, mythique, fantastique, qu'elles possèdent en elles en puissance et qui ne se révèle qu'à celui qui « ouvre la fenêtre au cœur des choses » (110), pouvant alors percevoir « l'exacte magie des lignes, des densités, des abîmes » (12).

Pour revenir à l'horizon externe, il est une particularité en haute montagne (mais aussi dans le désert) : l'horizon n'est pas uniquement devant soi, mais partout autour, il nous englobe. Ce qui explique « les quatre horizons tranchants » (133) qui s'offrent à celui qui atteint le sommet. Les projections, le mystère, l'extension infinie se font donc tous azimuts, augmentant peut-être d'autant la force de l'imaginaire. Mais ne rentrons pas dans des considérations arithmétiques de l'imaginaire qui, quoi qu'il en soit, semble ici, pour reprendre en l'inversant la citation examinée au début de ce chapitre, se hausser jusqu'au réel. De fait, « cette participation du sujet au fond obscur des choses n'est possible que par son incarnation. Si au lieu de survoler l'espace à la façon d'un pur esprit, d'un regard idéal et panoramique, il s'enfonce ainsi dans la chair même du monde, c'est qu'il s'y trouve physiquement inclus. La sensation de profondeur éprouvée par le poète suppose un double

114 Chap. 4 A) b).

115 Michel Collot, *op. cit.*, p. 104.

116 Michel Collot, *op. cit.*, p. 162.

117 Husserl dans Michel Collot, *op. cit.*, p. 16.

fond : celui du paysage qui semble se creuser là-bas à l'infini, mais aussi celui de son propre corps, qui à la fois l'ancre dans l'ici, et le projette vers les lointains. »¹¹⁸. Il en est ainsi également pour Milarépa dans le poème qui clôt le livre : « L'homme des horizons / Va plus loin que le vent » (145), et c'est un espace incommensurable qui s'offre au lecteur qui referme le livre en poursuivant le voyage.

c) LE GRAND PAYS : L'ESPACE INCOMMENSURABLE

Non seulement le haut-pays est vaste, mais il ne cesse de grandir formant alors un espace infini. Le terme *vaste* est beaucoup utilisé. Il y a un « vaste fleuve » (111), le « vaste univers » (21), une « émotion si vaste » (16), mais aussi « le sang plus vaste au-dedans » (133). Dans ce dernier exemple, nous remarquerons l'absence de comparant, lui conférant une valeur d'absolu. Il en est de même dans ces exemples : « l'azur se veut plus large » (34) et « Sur des pistes sans fin, dès que tu évoques l'un ou l'autre des visages aimés, un espace plus gigantesque encore possède l'étendue » (83-84). *Vaste* provient du latin *vastus* qui signifie vide, désert ; sa fréquence n'est donc sans doute pas anodine. *Grand*, *vaste* et *immense*, sont trois termes très utilisés par Saint-John Perse, comme nous l'explique Colette Camelin dans la thèse d'État qu'elle a rédigée sur cet écrivain. Ce sont trois termes imprécis, qui « tiennent lieu de seules mesures comme si, précisément, aucun instrument n'était adapté à la taille de ces territoires et au flou de leurs frontières. »¹¹⁹ Gaston Bachelard, étudiant l'adjectif *vaste* dans la poésie de Baudelaire, indique, quant à lui, que « ce mot ouvre un espace, ouvre l'espace illimité. »¹²⁰ Ces explications s'accordent bien à l'emploi du terme *vaste* dans *Le Haut-Pays*, et l'on retrouve dans cette idée de ne pouvoir le mesurer, la notion de « désarpenteur », néologisme que nous avons introduit plus haut.¹²¹

Le terme *infini* est également souvent utilisé et notamment pour le substituer ou pour le rapprocher de celui d'*horizon* : « En haut du col l'infini a fini par sourire » (133). Dans le vers suivant : « L'étendue, l'horizon, ce qui n'a pas de fin » (138), les trois notions sont associées et peut-être même considérées comme équivalentes. Car après tout, sous l'action de la marche, l'horizon recule indéfiniment accroissant l'étendue qui se déploie devant les yeux. L'horizon devient ainsi l'étendue qu'il reste à fouler. Comme l'indique Michel Collot : « la

118 Michel Collot, *op. cit.*, p. 28.

119 Colette Camelin, *Saint-John Perse : L'imagination créatrice*, Hermann, 2007, p. 107.

120 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, PUF, 1981, p. 179.

121 Chapitre 2. B) c).

représentation classique [de l'horizon] en faisait la clôture d'un univers fini »¹²², alors que « l'expérience moderne du paysage tend vers un fond insondable [...], [l'horizon] ouvre l'espace à perte de vue sur l'invisible. Et cette perte de vue s'accompagne pour le poète d'une perte de soi, d'une plongée dans des profondeurs intérieures qui échappent à l'inspection de la conscience. »¹²³ Dans *Le Haut-Pays*, l'horizon est bien cet infini qui agrandit l'espace, ouvre les possibles, et exalte l'imagination.

Ce haut-pays semble en continuelle extension comme le montrent ces deux exemples : « On dirait que le ciel grandit » (115) ; « Tout était sable et soleil. L'espace multipliait son jeu de miroirs » (22). Et cette perte de soi, comme l'écrit Michel Collot, est « l'espace de l'égaré »¹²⁴, c'est l'horizon qui recule, qui se déplace, au lieu de se rapprocher. Ainsi, « le monde se propose à nous non comme une totalité dont il serait possible de prendre une vue d'ensemble, mais comme un infini dont le point de fuite recule sans cesse au-delà du regard »¹²⁵, ce qui nourrit la dimension mystérieuse de cet espace et aussi le sentiment de vertige devant cette immensité mouvante. Par conséquent, « le voyage est une progression sans fin vers le “fond” [...] du paysage, vers l'invisible du réel. »¹²⁶ C'est un « mouvement incessant »¹²⁷ et comme l'écrivait René Char : « Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse. Oblige-toi à tourner »¹²⁸. « Le mystère n'est pas ailleurs, irréel ; il est là même où le réel touche soudain l'inconnu »¹²⁹, ainsi, un espace en extension infinie nourrit inlassablement l'imaginaire.

Ainsi, à l'image du symbole taoïste représentant le *yin* et le *yang* inscrits dans un cercle, la poésie d'André Velter associe réel et imaginaire, projection et introjection, horizon extérieur et horizon interne, vide en soi et errance dans un espace incommensurable, sans affaiblir aucun des éléments, mais au contraire en proclamant leur coexistence et la nécessité de leur intrication et de leur interaction. La marche en ce haut-pays se fait alors pratique de dialecticien. *Tao* signifie d'ailleurs *chemin* et *yin* et *yang* se font respectivement *ubac* et *adret*.

122 Michel Collot, *op. cit.*, p. 27.

123 Michel Collot, *ibid.*, p. 26-27.

124 *Ibid.*, p. 166.

125 *Ibid.*, p. 24.

126 Introduction d'Alain Walter dans Bashô, *Oku No Hosono-Michi (L'étroit chemin du fond)*, William Blake & Co, 2007, p. 46.

127 *Ibid.*

128 René Char, *Feuillets d'Hypnos*, Gallimard, 2007.

129 François Cheng, « Espace réel et espace mythique » dans *Lectures de Segalen : Stèles et Equipée*, sous la direction de Marie Dollé, PUR, 1999, p. 55-56.

C) LE HAUT-PAYS POÉTIQUE

L'espace poétique est, bien entendu, le lieu de l'union entre tous ces éléments, là où ils se fédèrent, le lieu par lequel ils trouvent une unité. Nous envisagerons ici l'intertextualité comme un arrière-pays que l'on choisit d'emporter avec soi, en tant que substrat permettant de se hisser plus loin, puis l'espace des figures qui tend à redonner une dimension plus familière à un territoire si vaste, et enfin la représentation bouleversée du temps et de l'espace qui n'est pas linéaire ou horizontal, mais vertical et stratifié.

a) L'INTERTEXTUALITÉ : L'ARRIÈRE-PAYS QUE L'ON EMPORTE AVEC SOI

Nous avons déjà eu l'occasion de rapprocher *Le Haut-Pays* avec *L'Equipée* de Segalen ou *Anabase* de Saint-John Perse. Dans le chapitre trois, nous avons examiné quelques accointances avec la pensée bouddhiste. Nous allons désormais relever quelques exemples d'intertextualité et quelques patronymes qui forment un arrière-pays de choix et que le poète-marcheur emporte avec lui. Nous considérons ici l'intertextualité comme un arrière-pays, car elle fait appel à la mémoire.

À l'exception du lama Tuktsé Rinpoché, qui fait l'objet d'un portrait dans le poème « La Présence » (63) et des trois conquérants Alexandre le Grand, Kanishka et Gengis Khan (11), les patronymes mentionnés dans *Le Haut-Pays* sont tous des écrivains, et majoritairement des poètes. C'est un usage fréquent dans la poésie d'André Velter que de citer ou mentionner ses pairs. L'épigraphe qui ouvre ce livre-poème est une citation de T.E Lawrence, connu sous le surnom de Lawrence d'Arabie. Son livre le plus célèbre, *Les sept piliers de la sagesse*, fait partie de la « mythologie personnelle » d'André Velter. Le poète persan du XI^e siècle, Omar Khayyâm, est également cité : « Khayyâm aussi a rejoint le crassier des étoiles et le commun des choses » (12), puis s'ensuit une citation d'un de ses quatrains¹³⁰. Alors qu'André Velter congédiait quelques lignes plus haut les trois conquérants Alexandre le Grand, Kanishka et Gengis Khan, il convoque, à la page suivante, trois poètes qui constituent comme un arrière-pays au dessus-de sa tête, comme une protection, un refuge, un accompagnement amical : « Salut Attâr, bonjour Han-Shan, bienvenue Milarépa, vous êtes mes nuages blancs » (12). S'ensuit le poème « Une parenté d'altitude », dédié à René Char. Ce titre semble d'ailleurs faire écho à la pratique de René Char, qui, dans *Recherche de la*

130 Omar Khayyâm, quatrain n°69 dans *Robâiyât (Quatrains)*, Actes Sud, 1992, p. 53.

base et du sommet, a ces formulations heureuses d'« alliés substantiels »¹³¹ et de « grands astreignants »¹³² pour rendre hommage à ses pairs et à ses mentors poétiques. Le poète-marcheur se retrouve dans un village nommé *Char* et voici que l'espace lui devient familier. Il cite René Char à deux reprises en distinguant les citations en romain de son texte personnel en italique. « L'homme n'est qu'un excès de matière solaire, avec une ombre de libre arbitre comme dard » (32). La deuxième citation provient d'une lettre de René Char adressée à André Breton, datant de 1947 : « Si certains prodiges ont cessé de compter pour moi, je n'en défends pas moins, de toute mon énergie, le droit de s'affirmer prodigieux. » (33). André Velter conclut le poème par ces mots : « Une étrange rigueur m'interdit de me sentir étranger en pays d'oubli » (33). Nous pourrions avancer l'idée que son arrière-pays se déplaçant avec lui, il ne peut tout à fait être en pays inconnu. La « part de voyance qui escorte tout voyage rencontre une parole lointaine, peut-être sa voix cachée. Des échos remémorés se mêlent aux reflets visibles d'une terre si près du ciel qu'elle s'y perd souvent. La marche est comme accompagnée ou précédée d'un chant qui se garde des chansons » (32). Nous voyons là un compagnonnage poétique revendiqué. Cette « parole lointaine » est pourtant bien présente, elle accompagne la marche, à l'image des « nuages blancs » vus précédemment. La référence à Rimbaud et sa « voyance » est également perceptible. Nous pouvons repérer également un « clin d'œil » à Rimbaud dans ce vers à la fin de « Cortège » : « La prière aux absents et l'absence de prière » (74). Ce paradoxe et cette antithèse contenus dans cet alexandrin en chiasme semble reprendre à sa façon, par démarquage, cet alexandrin de Rimbaud comprenant également paradoxe et antithèse : « Une prière aux yeux et ne priant jamais »¹³³. Puis le poème « Migration » (46-47) est dédié à Serge Sautreau, avec lequel André Velter fit son entrée en littérature en publiant *Aisha*¹³⁴. Les deux derniers vers qui closent « La santé des infidèles » : « Et de deux choses l'une / Tu choisis le soleil » (89), renvoient, également par démarquage, aux deux premiers vers du poème « Le paysage changeur » de Jacques Prévert : « De deux choses lune / l'autre c'est le soleil »¹³⁵. Dans « Chronique de l'impermanence », les « il dit » (93-104) font écho aux « il chanta » de Milarépa, comme l'indique Sophie Nauleau dans sa thèse¹³⁶. CE QUI MURMURE DE LOIN est, quant à lui, dédié à Bruno Roy, fondateur des éditions Fata Morgana. Alors que le poème « L'errance était en lui » est dédié à Ghaouti

131 René Char, *Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, « Poésie », 1971 [1955], p. 51.

132 R. Char, *ibid*, p. 89.

133 Arthur Rimbaud, « Les Pauvres à l'église » dans *op. cit.*, p. 103.

134 André Velter et Serge Sautreau, *Aisha*, Gallimard, 1966.

135 Jacques Prévert, « Le Paysage changeur » dans *Paroles*, Gallimard, 1949, p. 90.

136 Sophie Nauleau, *op. cit.*, p.209.

Faraoun, comédien et poète algérien, exilé par amour, « en quête d'un "Haut-Pays" »¹³⁷. Enfin, le dernier poème intitulé « À Mila-vêtu-de-coton » est bien entendu un poème consacré à Milarépa, yogi et poète tibétain du XI^e siècle. Ainsi, *Le Haut-Pays* (dans la version que nous avons choisie d'étudier, soit celle de 2007) s'ouvre par une dédicace à Marie-José Lamothe (traductrice de Milarépa qui fut l'épouse d'André Velter) et se clôt sur Milarépa.

Le livre s'inscrit dans une filiation exprimée, manifeste. *Le Haut-Pays* est donc aussi un espace d'ascendances spirituelles, poétiques, amicales, où les affinités particulières s'expriment par échos poétiques en cumulant plusieurs formes d'intertextualité (dédicace, citation, démarquage, allusion, référence...). André Velter convoque tellement de monde au désert que sa caravane mentale déploie des cartes en son ciel poétique. C'est une caravane de poètes, d'amis, qui l'escortent en ses hautes terres. Cet arrière-pays n'est donc pas un passé laissé derrière soi, même si la plupart des personnes inscrites dans ce livre sont déjà disparues lors de l'écriture, mais si passé il y a, il est réactivé dans le présent, celui de l'espace poétique et sans doute aussi celui de la marche. « Qu'on le veuille ou pas, qu'on l'entende ou pas, on ne cesse d'escorter les palabres des morts. »¹³⁸ écrit le poète dans *Loin de nos bases*. « Ceux-là marchent avec nous »¹³⁹. C'est sans doute pour cela qu'il ne se sent pas en pays inconnu. Ce pays a donc des aspects inquiétants, sauvages, mais il peut, par la force du mental, devenir familier, « pays mien » (12), comme il est écrit au début du livre.

b) L'ESPACE DES FIGURES

Michel Collot utilise l'expression « l'espace des figures »¹⁴⁰ pour exprimer que de l'espace est créé dans le langage par l'utilisation des figures de style ; il y a un « jeu dans le langage »¹⁴¹, à comprendre avant tout dans son acception mécanique, c'est-à-dire comme un piston qui a besoin d'espace pour se mettre en action. Gérard Genette l'explique ainsi : « il y a toujours de l'espace dans le langage, quand ce ne serait que cet intervalle variable, souvent imperceptible, mais toujours actif, entre la lettre et l'esprit, que la Rhétorique appelait figure »¹⁴².

Nous avons identifié le paradoxe et l'oxymore comme des figures de style fréquentes

137 Saïd Ramdane, « L'errance d'un poète, portrait de Ghaouti Faraoun », revue *Écarts d'identité* n°86, « Migration, Exil, Création », septembre 1998, p. 50-51.

138 André Velter, *Loin de nos bases*, Gallimard, 2016.

139 *Ibid.*

140 Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989, p. 229.

141 *Ibid.*, p. 230.

142 Gérard Genette, *Figures I*, Le Seuil, Collection Points, 1976, p. 106 dans Michel Collot, *op. cit.*, p. 229.

dans *Le Haut-Pays*. Nous allons donc voir ce que ces figures construisent comme espace. Il existe une esthétique de l'oxymore et du paradoxe dans l'œuvre d'André Velter ; leur usage est fréquent et se retrouve dans toute son œuvre, mais, pour ne citer qu'un livre, *Le Tao du Toreo*¹⁴³ est le plus représentatif de cette pratique que la fréquentation des terres bouddhistes explique sans aucun doute. Edward Conze écrit dans *Le Bouddhisme* : « Les penseurs bouddhiques ont aimé le paradoxe et la contradiction »¹⁴⁴, il explique ensuite que penser profondément une chose, c'est en saisir les contradictions et que la penser encore plus profondément, c'est annuler ses contradictions. Bien qu'oxymore et paradoxe se distinguent, puisque le premier met en lumière deux termes qui, à première vue, s'opposent, alors que le deuxième relève l'opposition apparente entre deux idées dans un même raisonnement, ils sont tous deux des figures d'opposition, et c'est ce qui retiendra notre attention ici.

Les exemples de paradoxes et d'oxymores sont très nombreux dans *Le Haut-Pays*, et ils sont souvent associés à des sens. Pour n'en citer que quelques exemples : « Ils voient sans y voir » (72) ; « La mélodie muette des mondes » (48) ; « la musique du silence » (101) ; « Écoute l'horizon invisible » (117) ; « voix qui écoute » (107), ou encore « Tu es là sans y être » (121) ; « Rien que ce rien qui n'est pas moins que tout » (141) ; « le temps hors du temps » (111). Les sens sont bouleversés, mais comme tout paradoxe ou oxymore, en réalité, c'est un pas de côté qui est effectué, car, concernant le paradoxe, l'écart est effectué avec la logique commune, tandis qu'avec l'oxymore, l'acception commune d'un terme est en réalité déplacée ou élargie.

Par l'oxymore, on délivre essentiellement, de la façon la plus dense possible, une information contrastive, et on développe une vision double, "binoculaire", de la réalité. Voir presque ensemble deux faces opposées d'un même objet, c'est à la fois affirmer le caractère hétérogène d'une réalité où s'expriment des conflits — d'essence baroque — et montrer qu'on peut les transcender [...]. L'oxymore devient parfois le lieu où se dévoile l'unité contradictoire du monde, la fusion des opposés¹⁴⁵.

Il est curieux de voir à quel point cette définition convient parfaitement à la poésie d'André Velter. Nous avons déjà vu plus haut quelques éléments qui s'accordent avec cette définition (les contraires trouvant leur unité), mais nous avons également ici l'idée de densité, qui sous-entend également la brièveté et donc la rapidité de l'image donnée ; l'usage fréquent du trait

143 André Velter, Ernest Pignon-Ernest, *Le Tao du Toreo*, Actes Sud, 2014.

144 Edward Conze, *Le Bouddhisme*, Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2002 (1951), p.23.

145 Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Armand Colin, 2010 [deuxième édition], p. 53.

d'union dans l'œuvre d'André Velter opère de la même façon. Quant à la vision double, cette possibilité de voir « deux faces opposées d'un même objet », elle nous fait évidemment penser au sommet d'une montagne, et l'ascension réelle se fait là aussi exercice de dialecticien. L'usage de l'oxymore et du paradoxe semble s'ériger, chez ce poète, en véritable système de pensée. Ainsi, « du creuset des contraires / se lève une infinie clarté » (58), ou comme l'écrivait Novalis : « L'ascension procède du vide ». De même, dans cette expression de « lyrisme aride » (83) — autrement dit d'un lyrisme qui ne s'épanche pas — il est un lien fort entre la langue et l'environnement qui semble l'avoir engendré. Aussi, André Velter dit que « le désert [lui] a essoré le lyrisme »¹⁴⁶. Que reste-t-il alors dans ce lyrisme ? Une voix haute, une exaltation, une langue comme une haute terre, mais sans doute également faut-il revenir à Aristote et l'oralité : le poète lyrique étant celui qui s'accompagnait d'une lyre. Ainsi, l'espace est mouvant, comme toujours, et ce, même dans l'usage de la langue, qu'il s'agisse de réactiver une acception ancienne ou de faire s'entrechoquer deux termes pour que de la secousse créée naisse un nouvel éclairage, une nouvelle vibration. Car, « en désignant une chose par une autre, le discours figuré la révèle elle-même comme autre, décèle un aspect d'elle inaperçu, une part de son “horizon interne”, de sa profondeur secrète »¹⁴⁷. La poésie opère comme une tectonique des plaques, entre plissements de terrain, dislocations et contractions.

Comme l'oxymore, la métaphore et la comparaison rapprochent deux termes que l'on pensait tout à fait éloignés. Ainsi, la métaphore « est toujours en quelque façon un exotisme assemblant un ici (le comparé) à un ailleurs (le comparant) »¹⁴⁸. Il doit y avoir un horizon commun entre les deux éléments. Ainsi en est-il de la métaphore du miroir pour signifier l'espace qui semble infini, paraissant s'engendrer lui-même : « Tout était sable et soleil. L'espace multipliait son jeu de miroirs. » (22). Paysage bien réel qui pourrait tout aussi bien être un mirage, une illusion d'optique provenant d'un esprit enfiévré par la soif, la fatigue et la grandeur alentour. L'homme pourrait bien traverser le miroir, ce serait encore le miroir. Cette image nous dit beaucoup de la frontière ténue, voir de l'absence de frontière entre réel et imaginaire dans un tel paysage et dans cette poésie-là. Quelques pages plus loin, le chaos est assimilé à un orage : « Quand le temps naquit des langes d'un orage » (46). Le terme plus concret d'« orage » est préféré, terme moins emprunt de théologie aussi, d'autre part, dans la

146 Entretien avec François Busnel, émission « Le grand entretien », France Inter, 17 juin 2013.

147 Michel Collot, *op. cit.*, p. 231.

148 Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Le Seuil, 1967, p. 134 dans Collot, *op. cit.*, p. 236.

poésie d'André Velter, soit le temps qu'il fait et le temps qui passe sont confondus, soit le premier prime sur le second. Comme dans ce tercet : « Le temps vécu / Comme prisme / De couleurs » (65), le temps ressenti devient un arc-en-ciel intérieur, il est changeant, multiple, entre ciel et terre, mystérieux, sans bornes. Lorsqu'il est écrit : « Le temps s'est voulu nomade » (107), le temps est alors humanisé, il passe comme un caravanier dans le désert, il n'est pas une valeur absolue, mais rapporté au concret, à une situation, ancré dans un espace réel, considéré comme marchant dans un espace sans fin. Temps et espace ne peuvent être pensés séparément. Les métaphores du temps dans *Le Haut-Pays* rappellent une conception ancienne du temps, ou disons, une conception *paysanne* du temps (dans d'autres contrées, nous aurions dit *nomade*) : lorsque le temps qu'il fait indique le temps qui passe (l'heure indiquée par le soleil, le rythme des saisons...). L'espace est alors nécessaire à la mesure du temps et l'homme est pris dans les rouages du temps, ne faisant qu'un avec l'espace. Et lire « à ciel ouvert » (56) dans « cet alphabet des nuages » (56), c'est reconnaître l'existence d'une langue géographique (ici, météorologique), c'est assimiler signes linguistiques et éléments de paysage, en considérant à la fois l'écart et le « dialogue » possible entre ces deux milieux. Les métaphores contenues dans ce livre nous ramènent au concret, elles n'égarent pas le lecteur, et d'ailleurs, il est délicat de trop s'étendre sur le terrain de la métaphore dans *Le Haut-Pays*, car le réel est toujours là (avec ce qu'il emporte avec lui d'extraordinaire) ; il n'y a pas d'image gratuite, pas de rapprochement arbitraire, mais une vision proche d'une réalité, de fait, exceptionnelle. Dans ce livre-poème, les abstractions sont, à l'aide de la métaphore et de la comparaison, assimilées à des éléments de paysage directement observables ; la pensée du marcheur se développe à l'aide d'analogies lui rendant proche les concepts les plus lointains. S'il vit en nomade, il pense en nomade.

C'est donc un espace commun qui se crée entre l'espace intérieur et l'espace extérieur par l'utilisation de la langue et des figures de style qui rapprochent abstrait et concret, réel et imaginaire. L'espace des figures construit de la sorte serait une manière de chercher à réunir la base et le sommet, car si l'espace réel et projeté s'agrandit, l'espace du langage tend à rapprocher les entités. Ainsi, en est-il de *Char*, à la fois nom de village et patronyme, créant dans l'espace du langage une aire commune, familière, une « parenté d'altitude » dans un espace poétique autant rêvé que vécu. L'ensemble n'en n'est pas moins vertigineux, mais tout semble finalement à portée de main (ou de pied), comme l'indique le titre d'une partie de

L'arbre-Seul (jumeau horizontal du livre qui nous occupe) : le « proche infini »¹⁴⁹.

C) L'ESPACE MILLE-FEUILLE : DU TEMPS VÉCU À L'ESPACE VIVANT

Après le récit de la rencontre avec des vieillards d'un autre temps, le narrateur d'*Equipée* laisse planer le doute sur la réalité de la rencontre : « Ceci est un rêve de marche, un rêve de route, un sommeil sur deux pieds balancés, ivres de fatigue, à la tombée de l'étape »¹⁵⁰. Il s'opère une confusion des temps, le narrateur réactive un passé dans un présent mi-rêvé mi-réel. Dans *Le Haut-Pays*, il est écrit : « la part de voyance qui escorte tout voyage rencontre une parole lointaine » (32). La « voyance » peut aisément représenter l'horizon, et donc l'à-venir, le « voyage » nous ancre dans le présent (ainsi que le temps grammatical utilisé), tandis que la « parole lointaine » peut aussi bien représenter le passé que le futur, mais le contexte nous fait pencher pour le passé et ses « échos remémorés ». Ainsi, dans un même syntagme se trouvent les trois périodes temporelles englobant le temps dans son intégralité. Seulement, la représentation temporelle est perturbée, ne serait-ce que par l'ordre d'apparition des périodes qui nous présente le temps à rebours, mais davantage encore si nous considérons que les verbes « escorter » et « rencontrer » font se rejoindre les trois périodes dans une seule : le présent. De même dans ce tercet : « Tu hantes l'arche des ancêtres avec à la bouche le signe des étoiles demain / Ô mémoire immobile voici l'âge / De ton être d'Orient » (55). Nous avons vu plus haut que l'arrière-pays qui n'est pas rejeté se trouvait au-dessus de la tête du marcheur : Attâr, Han-Shan et Milarépa sont ses « nuages blancs » (12). Il est donc possible de penser le temps comme un mille-feuille. Dans *Le Haut-Pays*, le temps est stratifié, pensé verticalement et non plus horizontalement. Nous avons donc une sorte de mille-feuille temporel ; l'espace temporel est replié, formant des strates présentes simultanément à l'esprit du marcheur. « Transformer le Temps vécu en Espace vivant, voilà le rêve taoïste »¹⁵¹, nous indique François Cheng dans un article sur Segalen. Il s'explique en ces termes :

L'Espace originel conçu comme le Grand Vide, n'est pas quelque chose de lointain ou d'extérieur ; il réside [...] au cœur même de l'Espace terrestre, le transformant en un lieu où réalité et rêve, événement et mythes interfèrent. [...] l'intégration d'un espace extérieur de qualité n'est autre que la projection spatiale de Soi ; et sonder les mystères du

149 André Velter, *L'Arbre-Seul*, Gallimard, « Poésie », 2001 (1990), p. 53-79.

150 Victor Segalen, *Equipée*, Gallimard, 1983, p. 102.

151 François Cheng, « Espace réel et espace mythique » dans *Lectures de Segalen : Stèles et Equipée*, sous la direction de Marie Dollé, PUR, 1999, p. 53.

Dehors et du Multiple revient à sonder ses propres mystères. Ainsi, rompre le Temps, transformer le temps vécu en espace vivant, c'est créer une distanciation, une possibilité de dédoublement, de transcender la contradiction entre le besoin intérieur et l'appel du Dehors, de rendre présents simultanément les multiples couches et les multiples orientés du moi profond, de transformer les mémoires en mythes, de joindre les mythes personnels aux mythes universels et d'accéder, sans rien renier, sans rien perdre, à la réalité supérieure, celle du vrai imaginaire.¹⁵²

Nous avons vu que l'intertextualité permet de créer un espace familier au sein d'un espace vécu comme infini, que l'utilisation des figures de style permet un rapprochement des contraires, ou une pensée par analogie, et donc un resserrement de l'espace, et enfin, que le mille-feuille temporel créé permet une présence simultanée du passé, du présent et du futur, ainsi que du temps mythique et du temps vécu, le transformant en espace ascensionnel permettant d'en goûter toutes ses strates. C'est alors que le Haut-Pays se construit au fur et à mesure de la marche poétique qui creuse au fond de soi autant qu'elle s'élève dans des contrées aussi indomptables que familières, puisque la « ligne de crête devient paysage au dedans » et que « toute ascension suscite une soif de sens autant que d'espace. »¹⁵³

L'espace rêvé et projeté dans *Le Haut-Pays* ne fait pas oublier l'espace réel et vécu ; les deux s'interpénètrent pour créer le Haut-Pays poétique. « Le rêve vécu transmue le rêve et la réalité pour en faire ce territoire propre à la poésie qui réconcilie le réel et le songe. »¹⁵⁴, écrit Sidonia Bauer dans sa thèse sur la poésie vécue d'André Velter. La dialectique du marcheur crée un haut-lieu psychique, ne cessant d'abolir toute frontière, construisant un espace poétique qui garde en lui la dimension sauvage et infinie du réel (qui ne peut se capturer, qui toujours échappe) tout en le faisant soi, juste ce qu'il faut pour continuer l'ascension, faire reculer l'horizon, étendre le réel aux visions mentales, habiter son propre vertige, découvrir l'étendue insondable de son être, sans qu'aucun obstacle ne vienne le freiner, faisant émerger alors, peut-être, « le cinquième horizon qui s'affranchit de l'espace »¹⁵⁵.

152 François Cheng, *Ibid.*, p.53-56.

153 André Velter, *La Traversée du Tsangpo*, « Troisième pôle », *op. cit.*, p. 153.

154 Sidonia Bauer, *op. cit.*, p. 670.

155 « Le Cinquième horizon » dans André Velter, *Du Gange à Zanzibar*, Gallimard, 1993, p. 32 [poème dédié à Pascal Quignard].

*Le livre n'était pas innocent.*¹⁵⁶

156 A. Velter, *Le Haut-Pays*, *op. cit.*, p. 31.

CHAPITRE 5

LE CORPS DU TEXTE ET L'ESPACE DE LA PAGE

EN-TÊTE, CORPS, PIED DE PAGE, L'ANALOGIE ENTRE LE TEXTE ET LE CORPS HUMAIN EST ÉVIDENTE. LE LIVRE EST CONSIDÉRÉ COMME LE MIROIR DE L'HOMME ; PAS ÉTONNANT ALORS QUE L'ON N'AIT EU DE CESSE DE RUSER POUR TENTER DE DONNER VIE AU LIVRE, EN CHERCHANT À ALLER CONTRE SON STATUT D'OBJET INERTE. AINSI, QU'EST-CE QUI, DANS LE CORPS DU TEXTE ET DANS L'ESPACE DE LA PAGE, POURRAIT FAIRE MARCHER LE LIVRE ? ICI, LE CORPS DU TEXTE EST ÉGALEMENT À CONSIDÉRER DANS LE SENS DE SA MATÉRIALITÉ, EN TANT QU'ÉLÉMENT VISUEL, COMME UNE FORME-SENS QUI ÉVOLUE DANS UN ESPACE, CELUI DE LA PAGE. QUE VOIT-ON DANS L'ESPACE DE LA PAGE ET QUE SE PASSE-T-IL DANS LE CORPS DU TEXTE ? NOUS OBSERVERONS LA COMPOSITION, LA MISE EN PAGE, LA TYPOGRAPHIE ET LA PONCTUATION AFIN D'EXAMINER LES DIFFÉRENTES PARTIES DE CE CORPS, L'ESPACE DANS LEQUEL IL ÉVOLUE, SES MOUVEMENTS ET SES VOIX, EN CONSIDÉRANT LE VISIBLE ET L'AUDIBLE.

A) LE CORPS ET SES PARTIES : COMPOSITION ET STRUCTURE

Nous commencerons par observer la composition générale de l'œuvre, puis la structure de chaque partie et leur mouvement interne, pour terminer par une considération alternant la vision d'ensemble et la vue en détail, afin de mesurer l'unité et l'hétérogénéité de ce livre-poème.

a) COMPOSITION DU LIVRE-POÈME

Le Haut-Pays contient des textes qui proviennent de trois ouvrages qui ont été publiés chez Fata Morgana une décennie auparavant : *L'archer s'éveille* (1981)¹⁵⁷, *Une fresque peinte sur le vide* (1985) — qui contient les textes correspondant à UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE I et UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE II du *Haut-Pays* — et *Ce qui murmure de loin* (1985), auxquels s'ajoutent un texte placé en en-tête et les textes de la dernière partie intitulée UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE III, qui n'existaient pas dans l'ouvrage paru sous le même nom chez Fata Morgana.

Ainsi, ce *poème*, au singulier — comme il est inscrit en sous-titre de l'édition de 1995 (la première édition) — marque l'unité du livre alors même que les textes qu'il contient sont issus de trois ouvrages différents auxquels s'additionnent des textes inédits. Il y a donc eu un travail de composition qui a été effectué et l'auteur a voulu le souligner avec ce sous-titre. D'ailleurs, ce n'est pas l'intégralité des textes de *L'archer s'éveille* qui constitue la partie du même nom ; ont été retirés les textes célébrant l'Afghanistan « d'avant les massacres et les ruines »¹⁵⁸. L'auteur explique son choix en ajoutant :

[...] les autres poèmes de *L'archer s'éveille* témoignent quant à eux de ma rencontre avec l'univers himalayen, rencontre sans cesse ravivée depuis, et qui devait, selon moi, littéralement donner lieu à un ouvrage autonome. Je lui ai donc “donné lieu” en le nommant *Le Haut-Pays*. C'est l'une des fonctions que j'assigne aux livres : nier les frontières, brouiller les pistes, inventer une topologie plus réelle que celle des cartes, former des espaces libres qui se moquent du monde¹⁵⁹

Mais ce n'est pas un simple rassemblement de textes formant territoire que nous trouvons en

157 André Velter, *L'archer s'éveille*, Fata Morgana, 1981 et *Une fresque peinte sur le vide*, *id.*, 1985 et *Ce qui murmure de loin*, *id.*, 1985.

158 « Passage à l'Est », entretien avec J. Ancet dans André Velter, *Étapes brûlées*, Le Castor Astral, 1996, p. 160.

159 *Ibid.*

ouvrant ce livre, car les textes ont été agencés, le parcours est jalonné, et nous allons tenter de comprendre le mouvement et le sens qui a été donné par cette « refonte nouvelle (et définitive) »¹⁶⁰.

Comme indiqué plus haut, les textes constituant *Le Haut-Pays* sont unis par un même territoire et circonscrits dans le temps ; ce qui est signalé à la dernière page du livre :

*Dans l'Himalaya — au Népal, au Ladakh, en Inde,
au Tibet, 1980-1993*

Mais l'ordre des textes du *Haut-Pays* ne respecte pas l'ordre de parution des ouvrages chez Fata Morgana. Les textes provenant de *L'archer s'éveille*, publiés en premier, sont insérés entre UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE I et UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE II, et donc, l'ouvrage *Une fresque peinte sur le vide*, a été scindé en deux pour l'occasion. Qu'est-ce que cela apporte à la lecture ? Nous avons déjà repéré, dans le premier chapitre de ce mémoire, que le mouvement global du livre, d'un point de vue thématique, nous menait du départ au sommet¹⁶¹. Nous allons voir plus en détail le mouvement qui découle de cet agencement et si cela aboutit au même résultat. Mais pour cela, il nous faut mieux comprendre chaque partie du livre.

b) STRUCTURE ET MOUVEMENT DE CHAQUE PARTIE

Nous allons voir ce qui constitue l'unité de chaque partie de cette œuvre et leur mouvement dominant, afin de tenter de comprendre l'agencement effectué.

Le premier texte du *Haut-Pays* fait figure de texte d'introduction, énonçant les particularités d'un séjour au désert et sonnait l'heure du départ, avec ce « *Et je m'en vais* » (11), arrivant à la fin du texte. L'esprit d'aventure est de mise, comme le souligne cette dernière phrase : « *Il s'agit d'aller où l'on ne s'attend pas.* » (11). Ce texte, entre autres par un jeu des temps verbaux, donne l'illusion du départ au lecteur tout en faisant le bilan de l'aventure qui a déjà été effectuée et dont le livre constitue une restitution, jouant ainsi à brouiller les statuts d'auteur et de lecteur.

La première partie, UNE FRESQUE I, est divisée en quatre sections¹⁶². La première, qui ne comprend qu'un seul texte, prend également des airs d'introduction, en décrivant l'Himalaya, en présentant les hommes qui peuplent ce territoire et en exposant les

160 « Passage à l'Est », *op. cit.*, p. 156.

161 Chapitre 1 B).

162 Nous choisissons d'appeler « section » ce qui apparaît dans la table des matières sous chaque partie, même si souvent, une « section » n'est, en réalité, qu'un seul texte.

caractéristiques de ce haut-pays. Puis, sur la page suivante, cinq vers attestent que le départ a bel et bien eu lieu ; la deuxième personne du singulier remplace la première et dès lors, « aucun retour » (17) ne semble possible. La deuxième section, intitulée « Détails d'une fresque », est également partagée en deux. D'abord, un court texte qui débute par le terme clé de cette partie : la « réalité » (18), puis, treize brefs récits, tous construits sur le même schéma : pérégrinations d'un personnage puis clôture du texte par une question posée par le personnage s'interrogeant sur la réalité d'une entité (le vide, la présence, l'impermanence, l'oubli, le passage, l'origine, l'infini, l'éternité, la déception, l'illusion, la loi, l'éveil, la fin). Voici par exemple la question achevant le premier texte : « Est-ce bien le vide, se demanda le berger ? » (19). André Velter, dans une interview, s'explique sur ces textes-là après avoir déclaré qu'à une haute altitude, il avait des sortes de visions un peu similaires aux mirages dans le désert :

Vous avez tous ces petits personnages qui sont comme des personnages de vie réelle mais qui, en même temps, touchent presque à la mythologie. Et qui racontent des sortes de fables. En fait, ces sortes de fables, je les ai improvisées en même temps que je marchais. Qu'est-ce que je pouvais tirer dans mon écriture de personnages rencontrés, comme un moine itinérant, un archer, un cavalier... Là, vous êtes dans un état de perception d'une réalité mais avec une liberté beaucoup plus grande. Ce n'est plus du tout du réalisme, ce n'est pas du surréalisme non plus, c'est un autre état. C'est un état d'extrême acuité et d'extrême capacité à décrypter le réel. Et à ce moment-là, vous voyez très bien que la distinction que l'on fait entre le corps et l'esprit disparaît complètement. On est dans un état fusionnel.¹⁶³

La troisième section, « Une parenté d'altitude », est composée d'un texte effaçant encore un peu plus la frontière entre réel et imaginaire. Un simple toponyme (« Char ») lu sur une carte, annonçant le village à atteindre, déclenche un imaginaire qui modifiera le regard porté sur la route et permettra au marcheur de se former ses propres repères, transformant ce territoire inconnu en terre familière. Les poèmes qui suivent annoncent puis détaillent « la voie haute » (34) en décrivant le village et son environnement. Dans le dernier poème, « le voyageur » se trouve sur « l'immense glacier noir du *Shingo-La* » (41), dont on apprend, grâce à une note de bas de page, qu'il se trouve à 5 100 mètres d'altitude. Ce voyageur pense à « la descente », mais semble au contraire s'élever :

163 Entretien avec B. Sourdin, *op. cit.*

Il disparaît de la surface de l'air.
Il n'est plus cela.
Ni un autre. (41)

Le dernier poème, intitulé « L'oubli », constituant la dernière section, fait directement suite au précédent, mais d'une autre manière, puisqu'il est question des bûchers se trouvant sur les bords du Gange. Nul retour possible par la route donc, la dernière échappée possible étant la dispersion dans l'air. Cette première partie présente une structure cyclique débutant par : « De très loin monte l'oubli » (15) et se terminant par : « Il trouve sa vraie nature / Dans l'oubli » (42). Elle questionne la réalité des choses et considère les projections mentales et l'imaginaire comme parties intégrantes de la réalité.

La deuxième partie, L'ARCHER S'ÉVEILLE, est divisée en deux sections. Un premier court poème intitulé « Invocation » qui débute par ces deux vers : « *Ayant pris pour viatique le grand secret de la réalité / Découvre chaque jour un peu moins d'imposture* » (45). Il continue donc à dérouler cette même idée que la réalité est faite de « vision[s] » (45). Cette deuxième partie introduit le « souffle » (45), qui va devenir essentiel ensuite. La deuxième section, qui se nomme « Migration », est composée de distiques présentant une cosmogonie aussi personnelle qu'inspirée de la pensée bouddhiste, puisqu'elle expose un monde à l'image d'une roue, sans début ni fin. Puis s'ensuit sept textes courts dont l'avant-dernier présente une rupture essentielle : « Et la roue soudain sortit du cercle / Le souffle brisa le temps » (53), et au temps cyclique succède une avancée verticale à l'intérieur de soi : « Car l'ascension inaugure les sommets dont on ne redescend jamais / Car l'altitude passée dans les nerfs révèle un autre corps » (53) qui fait réapparaître encore plus clairement l'idée de métamorphose contenue jusqu'ici, présente dès l'incipit de cette œuvre et qui restera présente jusqu'au dernier poème du *Haut-Pays*. La lucidité est de mise, car « L'archer s'éveille à la réalité » (60), comme il sera écrit à la dernière page de cette partie. Après la suite de poèmes courts, vient une succession de tercets qui poursuit l'avancée verticale ; l'imaginaire semble vouloir prendre le dessus avec ce vers : « Transhumance d'une meute ailée » (56), mais le réel resurgit avec celui-ci : « Mais un goût de corne de sabot de crinière » (57). Puis, entre aimantation vers le haut et attraction terrestre, l'équilibre est trouvé grâce au souffle : « Du creuset des contraires se lève une absolue clarté » (58). Peut-être s'agit-il de cette lucidité dont il était question auparavant ? Enfin, une succession de distiques, de nouveau, termine cette partie. Trois des quatre éléments (la terre, l'eau, le feu) disparaissent, seul persiste l'air, d'où

émanent le souffle qui s'élève et la lumière. Toujours dans la même interview, André Velter explique que le tir à l'arc fût pour lui un support de méditation :

Dans le tir à l'arc, ce qui est absolument extraordinaire, c'est la maîtrise du souffle. Pour un Occidental, la chose la plus importante, c'est la visée, c'est viser juste. C'est absurde. La visée, c'est ce qui vient tout à fait à la fin de l'expérience. En fait, ce qui se passe dans le corps à ce moment-là, c'est plus la mise en condition, une sorte de méditation active, si vous voulez. Il faut avoir un équilibre parfait, il faut avoir une maîtrise du souffle, qui devient de plus en plus parfaite. Cela vous donne un état intérieur à la fois d'une extraordinaire acuité et d'une grande neutralité. Faire disparaître au maximum les émotions... On dit tout le temps que, quand une flèche a quitté l'arc, elle n'existe plus. Parce que si vous gardez l'émotion de savoir où elle va, la flèche suivante va en être imprégnée. Et si vous êtes ému parce que la flèche est allée en plein centre de la cible, la flèche d'après, vous ne serez pas dans l'état intérieur qu'il faut pour la lancer. Soit que vous êtes trop content, soit que vous êtes trop déçu... Et donc il faut arriver à cette sorte d'équanimité qui n'est pas simple à obtenir. Vous disiez tout à l'heure : faire le vide. C'est ça d'une certaine manière. C'est en tout cas une manière de maîtriser le souffle. C'est très important dans le tir à l'arc. Le tir à l'arc c'est avoir une sorte de verticalité, donc une grande assise du corps, et en même temps une grande maîtrise du souffle.¹⁶⁴

La pratique du tir à l'arc a donc constitué l'inspiration de cette deuxième partie. Elle engage le récit de ce « séjour au désert » (11) dans une avancée intérieure et verticale.

Ce que la troisième partie, *UNE FRESQUE II*, poursuit. C'est la partie centrale et la plus longue du livre-poème. Elle est divisée en dix sections. Alors que le mouvement était encore manifeste dans la partie précédente, cette partie-là débute sur une immobilité corporelle, encore plus grande que celle de l'archer : « De l'un à l'autre / Aucun mouvement / Un sourire » (63), mais rapidement l'on comprend que, comme avec l'archer, l'intériorité du corps n'est pas exempte de mouvement et qu'il s'agit là d'un « Lointain pèlerinage / Vers l'arc-en-ciel / Intérieur » (65), et il est toujours question « d'éveil » (67) — nous n'en attendions pas moins puisqu'il s'agit là du portrait du lama Tuktsé Rinpoché — et donc de lucidité. Le poème suivant, « Sept coupes », poursuit ces mêmes thématiques, alors que le suivant, « Cortège » (72-75), est un hommage aux caravaniers en tous genres et fait repartir le mouvement de la marche. Les poèmes suivants continuent à dresser des portraits, comme autant de détails d'une fresque qui se dessine aussi en altitude. Puis, après la sagesse du lama,

164 Entretien avec B. Sourdin, *op. cit.*

la folie de l'amant et l'ivresse du chaman, survient la rage des infidèles, ceux qui ne se soumettent pas à l'inertie des « sédentaires » (83). C'est alors que la formulation du « lyrisme aride » survient, comme pour mieux nuancer la plénitude des sages rencontrés sur la route, qui ont certes pu influencer sur le marcheur-poète, mais qui ne sauraient le transformer en dévot, car, toujours en mouvement, il s'agit de continuer la route, de ne prendre racine dans aucune doctrine, de garder « de la distance en toutes choses » (86) et de demeurer « entre deux départs » (88). D'ailleurs, le poème suivant, « Bestiaire à visage surhumain », illustre bien le caractère protéiforme du marcheur-poète, tout en traçant l'avancée verticale d'une autre manière, à l'aide de l'énumération de sortes d'animaux totems, classés par ordre croissant, allant du bond du chat à « l'envol absolu » (91) du Garuda — « roi des races ailées » des mythologies hindoue et tibétaine. À nouveau, le tir à l'arc vient évoquer l'importance du souffle, et la dernière section, « Chronique de l'impermanence », qui comprend six textes mêlant prose et vers, évoque les chants de Milarépa et se termine sur l'idée du vide à faire en soi, vide menant à la plénitude : « *Alors le corps se dépeuple / Avant d'accueillir l'univers // Alors fleurit l'Udumvara* » (104). Nous retrouvons là, la marque de l'unité des deux parties UNE FRESQUE I et UNE FRESQUE II qui ne formaient qu'un seul ouvrage auparavant, puisque la première partie avait pour leitmotiv l'oubli de soi.

Les deux dernières parties de cette œuvre mettent clairement la marche au centre de leur mouvement. CE QUI MURMURE DE LOIN est divisée en deux sections. Un court poème, puis une longue suite de cent un quatrains numérotés. Là aussi, le mouvement est ascensionnel dans cette suite qui débute par « Parti partant » (109) et dont le dernier mot sera « lumière » (129), après avoir évoqué le « voyage ascendant » (115), la « cime » (119), le « point culminant » (121), et l'éveil avec l'antépénultième quatrain :

Une énigme passe sur le visage
 Tu ne vois pas l'illusion du jour
 Plus fausse que celle de la nuit
 Rien n'est caché en ce pays (129)

Avec cette avant-dernière partie, le pays vertical et intérieur se dévoile toujours un peu plus. Dans le premier entretien qui se trouve en annexe de ce mémoire¹⁶⁵, André Velter explique qu'il voulait avoir cent un quatrains. Coïncidence heureuse ? C'est presque l'âge d'Alexandra David-Néel à sa mort, décédée quelques jours avant de pouvoir fêter ses cent un ans. C'est aussi, à l'image de cette roue qui sort du cercle, une façon de passer les bornes. Et c'est peut-

165 Annexe 1.

être, à la manière du titre « mille et une nuits », une façon d'indiquer l'incommensurable, voir l'illimité.

Dans UNE FRESQUE III, dernière partie du livre-poème, nous sommes directement au sommet, faisant suite à la partie précédente. Cette dernière partie, très courte, est divisée en trois sections. La première d'entre elles se subdivise en neuf poèmes dont le premier pourrait faire office d'introduction, présentant le sommet, ce « lieu où tout bascule » (133) et dont les suivants expriment un mouvement de marche aux sommets. Celui qui s'intitule « (retour) », annonce clairement le temps passé, treize années, entre les premiers textes du livre et celui-ci, entre le premier séjour et celui évoqué dans ce texte. C'est un retour en ces hautes terres, mais il est à nuancer avec l'évocation de cet aigle qui « plane infiniment » (140) et semble en envol perpétuel. L'avant-dernière section, constituée du poème « L'errance était en lui », semble dresser le bilan du poète-marcheur qui, sans perdre totalement de sa rage, et de sa ferveur athée, trouva l'apaisement « sur les hautes terres » (144). Enfin, le dernier poème du *Haut-Pays* est une dédicace à Milarépa, saluant sa liberté, son envol infini. Le livre se clôt sur le mot « fin » (145) en niant justement l'idée d'une fin, et il s'agit là aussi de rappeler le voyage intérieur de ce yogi en même temps que la dispersion de l'homme qui meurt sans toutefois disparaître, se dispersant dans les airs et s'inscrivant dans le livre comme dans l'esprit du poète et des lecteurs.

Pour résumer, le mouvement est central dans la partie intitulée L'ARCHER S'ÉVEILLE, ainsi qu'en témoigne « Migration », titre donné au poème principal (par sa longueur) de cette partie. Faisant suite à la transformation engagée dans UNE FRESQUE I (dominée par la figure de la métamorphose), L'ARCHER S'ÉVEILLE dévoile l'importance du souffle dans l'éveil à la réalité et il sera dit plus tard que « le souffle est notre seule réalité » (101). Un pas de plus semble être effectué dans cette marche ascendante qui devient également une marche intérieure. La division en deux parties des textes d'*Une fresque peinte sur le vide* et l'insertion de L'ARCHER S'ÉVEILLE entre les deux parties permet de retarder la pause dans l'avancée produite par le portrait de Tuktsé Rinpoché et le poème suivant « Sept coupes », et de faire entrer progressivement le motif de la marche intérieure qui devient évidente et dominante dans le poème dédié au lama. Dans les deux dernières parties : CE QUI MURMURE DE LOIN et UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE III, la marche est très présente. Dans CE QUI MURMURE DE LOIN, il s'agit d'une marche ascendante et dans UNE FRESQUE III, le sommet est atteint, mais il ne constitue pas une arrivée. Continuer d'avancer lorsque l'on est au sommet, c'est la particularité de la marche

velterienne, qui ignore le retour ou la redescente pour, *a contrario*, se poursuivre dans un envol prolongé.

c) UNITÉ ET HÉTÉROGÉNÉITÉ

Nous avons pu constater l'unité que formait le livre-poème. Il s'agit d'une unité de lieu d'abord, mais cette unité tient également à la continuité constituée par l'ensemble des parties qui forment — nous l'avons vu — un mouvement ascendant menant au sommet d'une montagne, mais aussi une élévation intérieure. Cependant, il y a continuité, mais pas uniformité.

En observant la composition du livre, nous avons pu constater la grande diversité de construction des cinq parties formant cette œuvre. Ne serait-ce que dans le nombre de sections composant chaque partie. La première partie en compte quatre, la deuxième : deux, la troisième : dix ; la quatrième : deux ; la cinquième : trois. Et chaque section peut contenir soit un poème isolé (ex. « L'oubli », p. 42 ou « Invocation », p. 45), soit une suite de huit courts poèmes titrés précédée d'un texte court (« Il est un lieu », p. 133 à 141), ou encore un texte en prose suivi de — semble-t-il — huit poèmes non titrés tenant chacun sur une page et contenant chacun des nombres de vers différents (« Une parenté d'altitude », p. 32 à 41), à moins que tout cela ne soit qu'un seul poème, la première partie que nous aurions tendance à identifier comme de la prose et les pages suivantes. La diversité provient également de ce changement d'écriture existant : ce livre contient de la prose et de la poésie, ou disons plutôt des phrases et des vers.

S'agissant de la mise en page, nous pouvons retenir qu'une page du *Haut-Pays* peut abriter deux vers, comme c'est le cas à la page 137, ou peut être plus remplie, à l'exemple des pages 27 ou 84 — bien qu'elle ne soit jamais aussi dense que celles qui peuvent être contenues habituellement dans un roman. Quant à la diversité existant dans le rythme des textes, nous le verrons plus bas.

Le manque d'uniformité est cependant pondéré par une sobriété dans la mise en page et par l'utilisation typographique qui reste très classique. Aucune excentricité dans *Le Haut-Pays*. Bien entendu, la collection dans laquelle s'insère un ouvrage n'est pas innocente quant à la présentation de son contenu, mais les textes édités auparavant chez Fata Morgana ne diffèrent en rien sur ce point. Et la poésie d'André Velter, qui a pu auparavant expérimenter

différentes formes en diversifiant sa mise en page ou sa typographie (notamment dans *Aisha*¹⁶⁶ ou dans *Passage en force*¹⁶⁷), se veut ici simple et sage (pas d'alinéa fluctuant entre chaque vers, ni de jeux dans la composition des caractères typographiques, pour ne citer que ces deux possibilités). En effet, ce n'est pas une poésie qui crie, qui nous est donné à lire ici ; le volume de la voix semble devoir rester à peu près constant, bien que les vitesses, elles, puissent changer. Aucun hurlement donc, bien qu'il puisse y avoir quelques traits d'humeur. Il s'agit de « ne pas détruire l'effort du souffle, ni la rude harmonie de l'ascension » (32), de tenir sur la durée, car ce livre est, en définitive — on nous avait prévenus — un long poème.

La diversité apportée par le nombre toujours différent de sections à chaque partie, les formes très variées allant du distique à la page noircie, la versification très variée des poèmes (on le verra à la fin de ce chapitre), la ponctuation qui apparaît et disparaît, confèrent une impression de grande liberté. Les poèmes de ce livre ne s'enferment pas dans un schéma, une métrique. Alors qu'un train reste sur ses rails et garde une vitesse constante, la marche est le mode de déplacement présentant des possibilités multiples de modifications d'allure, de tempo, de trajectoire. Cela pourrait expliquer cette diversité, cette absence de monotonie, ou plutôt, cela ne va pas contre cette idée. Et tout cela soutient l'idée de ne s'installer nulle part, d'écrire entre deux départs, de cultiver les ruptures. Est-ce le signe d'une écriture nomade ? Nous en reparlerons à la fin de ce chapitre.

166 Serge Sautreau et André Velter, *Aisha*, Gallimard, 1966.

167 André Velter, *Passage en force*, Le Castor Astral/Écrits des forges, 1994.

B) L'ESPACE DE LA PAGE ET LES MOUVEMENTS DU CORPS DU TEXTE

« Comme pour chacun de mes livres, j'ai décidé en détail de la mise en page. Dans la mesure où les poèmes sont aussi des partitions, la typographie, le choix des caractères, le nombre de lignes et l'amplitude de celles-ci, tout cela est essentiel.¹⁶⁸ » Voilà ce qu'écrivait André Velter dans un entretien. Propos qui se trouve à l'unisson de celui de Sophie Nauleau qui, dans sa thèse sur le poète, explique ceci : « La mise en page n'est donc pas l'ennemie du poète. Ni gel de la langue. Ni donjon pour l'oreille. Car, loin d'être muette (à condition de ne rien cadencasser), elle donne à entendre à la fois le tic-tac et le dérèglement des sons. »¹⁶⁹ Elle explique aussi cela : « fidèle à ses propriétés mimétiques, [la disposition typographique] incarne le tempo et l'allure du souffle poétique — l'usage de l'italique indiquant par exemple un parti pris polyphonique. Et donne corps, aussi, à l'étonnant babil de qui écrit. Le poète s'attache donc au système graphique pour signifier l'oralité première »¹⁷⁰. Après avoir considéré le sens de la composition de l'œuvre, puis la diversité des textes formant *Le Haut-Pays*, nous nous intéresserons à la valeur du blanc typographique, à son éloquence, ainsi qu'au large registre de l'italique.

a) LE BLANC TYPOGRAPHIQUE

On peut dire d'une page qui ne contient que peu de mots, qu'elle est aérée, que l'air y circule. « Si l'absence de ponctuation laisse la liberté au lecteur d'inventer son propre rythme en apportant son souffle singulier aux paroles, le poète arrête en revanche le flux de la lecture au terme de chaque strophe. Il impose ainsi son souhait que le lecteur demeure un instant dans la contemplation des images évoquées ; que son chemin soit ponctué par plusieurs étapes, qu'il entreprenne une marche à travers l'espace. »¹⁷¹, écrit Sidonia Bauer dans sa thèse. Le blanc typographique est donc la marque du souffle que l'auteur s'octroie et de la pause qu'il indique au lecteur. Une page aérée, si le blanc correspond à de multiples retours à la ligne, est le signe d'une reprise de souffle fréquente, d'une lecture lente, qui peut lever le pied en pesant chaque mot, ou du moins, chaque ligne. Cependant, le blanc typographique peut résonner différemment en fonction du dialogue qu'il entretient avec les mots et leur

168 Annexe 1.

169 S. Nauleau, *op. cit.*, p. 76.

170 S. Nauleau, *op. cit.*, p. 23.

171 S. Bauer, *op. cit.*, p. 902.

agencement. En voici quelques exemples.

Dans *L'archer s'éveille*¹⁷² publié chez Fata Morgana, chaque distique et chaque tercet contenu dans « Migration » occupent une page. Ils prennent alors des airs d'aphorisme, ou bien invitent à un temps de pause (et donc de méditation) plus long. Dans *Le Haut-Pays*, publié chez Gallimard, l'espace est réduit et cela n'a pas le même effet, cependant, de l'air circule entre chaque distique et chaque tercet, car plusieurs lignes les séparent. L'auteur a voulu garder ces temps de pause, bien qu'ils se soient considérablement réduits.¹⁷³

Chacun des petits récits formant les « détails d'une fresque » tient sur une page, en occupant, au maximum, les deux tiers. Chaque récit forme alors une étape, « une île sur l'océan » (16) qu'est la page, accueillant un chant toujours différent, bien que la voix reste la même. Ces récits ont une structure similaire : on peut y voir quelque chose de cyclique, et en même temps, chaque récit est différent, mettant en scène un personnage différent et donne vie à une entité toujours nouvelle, partant du « vide » (19), de la « présence » (20) pour atteindre « l'éveil » (30) et la « fin » (31). On peut donc penser que l'ordre a été réfléchi, qu'une trajectoire a été définie. La fin de « Cortège », l'hommage aux caravaniers (74-75), concentre des vers de douze syllabes maximum, sans saut de ligne. La métrique n'est pas stricte, mais la reprise de souffle est fréquente, sans toutefois correspondre à des longues pauses, puisqu'il n'y a pas de saut de ligne. Là encore, nous avons à la fois une structure cyclique (premier et dernier vers sont semblables) et quelque chose qui avance. Le blanc typographique est ici la conséquence de la longueur donnée aux vers qui permettent de former un rythme particulier.

Le texte « La santé des infidèles » (82-89) est plus long et mêle vers et prose. Il y a moins de blanc typographique que dans la suite des petits récits vus auparavant, bien que le saut de ligne soit fréquent. Ce texte oppose les sédentaires au marcheur solitaire. « Rage » (82) en est le premier mot, et ce texte pourrait rappeler une marche éreintante, une avancée « aride » (83) ; il semble d'ailleurs reprendre son souffle de manière aléatoire. En effet, le texte est constitué de paragraphes inégaux, entre lesquels s'intercale une courte phrase, flanquée de deux blancs typographiques : « Respire à contre-vent, lègue ton esprit au sel de l'océan. » (84), dit l'une d'entre elles. À deux reprises, des vers courts (douze syllabes maximum) viennent casser la cadence des phrases et ralentir l'ensemble en faisant respirer la page,

172 André Velter, *L'archer s'éveille*, *op. cit.*

173 André Velter nous informe, dans l'annexe 2, qu'il ne s'agit en aucun cas de contrainte « économique » qui lui aurait été imposé par les éditions Gallimard, mais que cela émane d'un choix personnel.

comme pour séparer « le souffle du feu » (86).

Comme pour les distiques et tercets de « Migrations », mais sur un temps beaucoup plus long, la constance a aussi voix au chapitre. Les cent et un quatrains contenus dans CE QUI MURMURE DE LOIN (109-129) amènent une multitude de pauses régulières, qui reviennent entre chaque quatrain. C'est donc un poème long, au rythme régulier, comme une marche difficile (on a vu qu'il s'agissait d'une marche ascendante), pour laquelle il faut réguler sa respiration. Mais à l'intérieur de chaque quatrain, chaque vers a son propre rythme, donc de la liberté est donnée dans cette périodicité.

Il y a de la régularité, comme une parole en continu, dans ce *Haut-Pays*, mais aussi de la parole raréfiée, laissant se déployer un espace plus grand. Dans le poème « Présence », certains tercets ont des vers très courts, parfois d'un seul mot, d'une seule syllabe :

Un
Seul
Chant

Un
Seul
Souffle (65)

L'immobilité du corps du lama et son silence, puisqu'il enseigne « par sa propre image » (63), sans l'aide de la parole, concordent avec la forte présence du blanc typographique. Les mots s'amenuisent, l'espace s'agrandit et la page s'éclaire.

Il en est de même pour le dernier poème de cette œuvre « À Mila-vêtu-de-coton » (145), qui contient peu de mots ; composé de vers très courts, la reprise de souffle se fait après chaque distique et le dernier vers tombe dans le vide, ou plutôt s'envole. Il y a donc un même sentiment de légèreté à la lecture de ce poème.

Comme pour les derniers exemples, voici une page contenant beaucoup de blanc — celle en contenant le plus et donc celle qui contient le moins de mots — et cette forte présence du blanc n'est pas le signe d'un immobilisme, mais au contraire, d'un envol.

Sortir du néant avec un poitrail de pierre
et se mettre au galop entre sable et soleil ! (137)

Et comme pour les derniers exemples, la forte présence du blanc typographique est liée à un mouvement ascendant. À quoi est due cette impression de vitalité ? Il n'y a pas de majuscule au début du deuxième vers, donc la pause, s'il y a, est très courte. Aussi, le point

d'exclamation final apporte un caractère tonique à ces deux vers. Nous avons là deux alexandrins : le premier est partagé en cinq puis sept syllabes, le deuxième se divise en quatre sections ternaires, imitant ainsi le galop d'un cheval. Ainsi, bien qu'il soit question de pierre, et qu'ils soient construits en alexandrins, ces vers ne sont pas coulés dans du marbre, mais sont plutôt organiques, impression donnée par la succession des chiffres impairs. Et le sentiment d'effraction donné par le premier vers additionné au galop du second vers, fait de ce distique isolé un passage très dynamique, comme un galop aérien, et donc un envol, c'est-à-dire un départ, dont les verbes « sortir » et « se mettre » attestent.

Enfin, voici cinq vers occupant une page, donc le blanc autour se fait très présent :

*D'un regard mesure le vide
Accomplis ton œuvre et restes-en détaché
Choisis la flèche invisible d'éternité en absolu
L'évasion où vient éclore la grande aube qui n'est
La cible d'aucun retour. (17)*

Et là encore, nous avons un mouvement d'envol, et visuellement, un texte qui ressemble à une flèche. Le blanc typographique pourrait être également un outil permettant de sculpter un rythme, mais aussi, une allure.

Le Haut-Pays est constitué de mots qui migrent dans l'espace de la page, tantôt par effraction, tantôt doucement et avec constance, et quelquefois avec une légèreté, comme un murmure. De l'air, « du vide et du vent » (141) dans cet espace, « des marques de pas » (141) également et puis « Rien que ce rien / qui n'est pas moins que tout » (141). Le vide, le désert ou l'océan que représente le blanc typographique sur la page, devient, parce qu'il marque la reprise du souffle, l'empreinte d'une marche lente ou effrénée, d'un rythme régulier ou syncopé. C'est aussi un espace qui se plie aux injonctions des mouvements du corps du texte. Il peut devenir, à l'image d'un banc sur le chemin, le siège de pensées passagères, ou bien, le signe d'un regain de vivacité. Le blanc typographique permet un équilibrage entre mesure et démesure, tension et détente, avancée et pause, ancrage et envol, noir et blanc, parole et silence. Et le poème est un tout, ce sont les mots, mais aussi le blanc qui l'entoure. Paul Claudel explique le rapport du blanc à l'imprimé en écrivant que le blanc est « l'image de ce que tout mouvement de la pensée [...] laisse autour de lui d'inexprimé, mais non pas d'inerte, mais non pas d'incorporel »¹⁷⁴. Isabelle Serça, dans son ouvrage sur la ponctuation, explique

174 Henri Meschonnic, Chap. VII « Espaces du rythme », *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982, p. 305.

que « la pensée japonaise [...] considère vide et solide comme un ensemble : tout est forme, ce qui encadre le vide et le vide lui-même, que le bornage fait exister »¹⁷⁵. Alors si la parole de l'auteur s'arrête, le lecteur, qui suspend sa lecture, marque une pause, mais peut dès lors, au contraire, développer sa pensée ou ses images mentales, prolonger la parole de l'auteur par sa propre parole. Le blanc typographique ne correspond pas à un silence pour le lecteur, c'est au contraire là qu'il va projeter ses images et ses pensées, tout ce qui va faire que le poème va continuer à se construire par la lecture qui en est faite. Le blanc typographique serait alors une sorte de chambre d'écho ouverte aux quatre vents, permettant toutes les distorsions. Il serait une carte blanche donnée au lecteur, son espace de liberté.

b) L'ITALIQUE

André Velter commente l'emploi qu'il fait de l'italique ainsi : « l'italique est là pour indiquer changement de voix, changement de rythme, mais aussi passage au plus intime ou indication d'une "adresse". »¹⁷⁶

En effet, les deux poèmes qui contiennent une indication d'adresse : « Une parenté d'altitude » (adressé à René Char) et « L'errance » (adressé à Ghaouti Faraoun), sont en italique. Utiliser l'italique permet aussi, dans ces deux textes, de mettre en exergue les citations qui y sont incluses : comme celles de René Char (32-33), ou de faire passer (par espièglerie !) une invention pour une citation, comme les cinq vers que l'on attribuerait plutôt à Faraoun, étant donné l'usage habituel fait de l'italique, mais qui sont en réalité d'André Velter (143)¹⁷⁷. L'emploi polyphonique est flagrant également dans « Chronique de l'impermanence » (93-104), puisque les nombreux « Il dit » suivis de toutes les marques du dialogue (guillemets suivis d'un tiret long) et de la parole de ce « il », sont en caractères romains, alors que le reste est en italique. De même, dans le texte ouvrant *Le Haut-Pays* dans lequel nous trouvons un quatrain de Khayyâm en caractères romains (12)¹⁷⁸. Ainsi, la parole du poète est bien souvent en italique, alors que les citations, rendues immédiatement visibles, sont en romain. Il y a là un renversement du code typographique qui voudrait que l'italique serve aux citations.

En outre, nous trouvons certains textes exempts de citations qui sont pourtant

175 Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, 2012, p. 269.

176 Annexe 1.

177 Après vérification faite auprès de l'auteur (cf. Annexe 2).

178 Omar Khayyâm, quatrain n°69 dans *Robâiyât (Quatrains)*, Actes Sud, 1992, p. 53 [Nous pensons que les différences qui existent entre les deux sources proviennent d'un écart de traduction].

imprimés en italique. André Velter apprécie particulièrement ce caractère typographique et lui confère plusieurs fonctions (comme nous l'avons vu plus haut). Les cinq vers qui terminent *UNE FRESQUE I* sont en italique et cette fois c'est une adresse au lecteur qui se fait à la deuxième personne du singulier. Philippe Dubois parlait de « connivence » et de « complicité » avec le lecteur ; Isabelle Serça précise cette thèse en indiquant que « l'italique, du côté de la connotation, parle en “tu” quand le romain, du côté de la dénotation, parle en “il” »¹⁷⁹. On a donc là une adresse plus familière à laquelle s'ajoute une injonction, et la polyphonie (si nous considérons l'unité que forment ces cinq vers avec le texte précédent) n'est peut-être pas absente non plus, puisque la dernière phrase qui précède ces vers est : « [L'altitude] aime l'évidence du vent et la voix de la voie » (16). On pourrait donc entendre dans ces cinq vers cette autre voix, et voir dans ce caractère penché, le signe du vent qui souffle. C'est peut-être d'ailleurs cette même voix qui débute « Détails d'une fresque » (18), le texte qui suit et qui se trouve être également en italique. Nous avons là aussi une sorte d'introduction aux petits récits qui lui fait suite, qui sont, eux, en caractères romains, permettant de distinguer rapidement qu'il s'agit de textes de nature différente.

Le Haut-Pays semble s'ouvrir sur une suite de textes introductifs, comme des départs successifs, avant l'aventure au long cours. Les parties, *L'ARCHER S'ÉVEILLE*, *CE QUI MURMURE DE LOIN* et *UNE FRESQUE III* débutent par un texte en italique. Le premier comporte aussi une injonction à la deuxième personne « Découvre chaque jour un peu moins d'imposture » (45), quant aux deuxième et troisième, ils utilisent le *nous* engageant le lecteur (107 et 133). Si nous examinons les textes des pages 18, 45, 107 et 133, qui introduisent une section (s'agissant du premier) ou une partie (concernant les autres) et qui sont tous en italique (hormis les citations ou paroles rapportées qui s'y trouvent), nous nous apercevons que le premier texte se termine par : « le sentier s'élève sans appui », le deuxième débute avec le terme « viatique », le troisième termine par « Le temps s'est voulu nomade, / nous sommes de toutes ses migrations » et dans le dernier texte, « On prend appui sur le ciel pour saluer le vide » et finalement, « En haut du col l'infini a fini par sourire. / Et nous sommes toujours sans escorte. ». Ainsi, les quatre textes introductifs sont comme des départs, avec à chaque fois un degré supérieur de franchi, puisque du sentier qui s'élève, il s'agit, dans le second texte, d'atteindre les « sources de la parole [qui] se tiennent en altitude » (45), puis le ciel semble atteint, et enfin l'infini. En somme, tout est en mouvement dans *Le Haut-Pays*, mais

179 Isabelle Serça, *op. cit.*, p. 100.

l'italique semble marquer chaque étape plus fortement et redonner l'impulsion nécessaire pour continuer la course ascendante.

Saint-John Perse avait une prédilection pour l'italique, comme l'explique Mireille Sacotte : « Dès la publication de ses premiers poèmes, il avait opté pour la forme de l'italique à laquelle il se tint toute sa vie. »¹⁸⁰ Il comparait les caractères en italique à des athlètes courant sur la page. « L'inclinaison des lettres sur la ligne est donc métaphore du mouvement dans l'écriture ou, si l'on préfère, métaphore de l'écriture en mouvement ; chaque caractère, penché sur le suivant, le suscitant et le poussant à son tour vers l'avant, donne à la page une allure qui s'accorde avec une poétique qui se veut elle-même mouvement dans sa naissance et dans son développement ».¹⁸¹ C'est sans doute aussi pour cette impression de caractères en mouvement qu'André Velter affectionne autant l'italique, auquel il a consacré un poème : « La vie en italique »¹⁸² dans *Jusqu'au bout de la route*. Ce poème est une invitation à prendre la vie avec légèreté. Rappelant ainsi que les premiers livres imprimés en italique étaient des livres de poésie amoureuse en petit format, et donc des textes « légers », alors que les textes de l'Antiquité, les textes religieux ou de savoirs étaient imprimés en romain dans des formats plus grands, leur donnant le prestige attendu. Seulement, l'italique ne court pas, ni même ne marche, dans le poème cité ci-dessus, puisque « les lettres vives / Qui penchent au petit bonheur / Tangent et dansent dans les livres »¹⁸³. Mais la marche et la danse ne sont sans doute pas à considérer en opposition dans *Le Haut-Pays*. Nous pouvons citer les « caravaniers, porteurs et paysans » (37) qui, sur « le pont de cordes qui semble lier / les éboulis des deux rives », « s'improvisent danseurs d'abîme » (37). Ce qui n'est pas sans rappeler un passage des *Clochards célestes* de Kerouac, lorsque le narrateur, gravissant une montagne, saute sur des rochers et compare cela à une danse¹⁸⁴. Nous pouvons aussi considérer le caractère de légèreté qui peut parfois se dégager d'une marche vers les sommets, quand la fatigue est dépassée, car à plusieurs reprises, dans cette œuvre, la vélocité prend le dessus sur l'épuisement :

Quelle vigueur dans cet égarement,
Quels délices par grand soif !
La marche est une étreinte
Je porte une tigresse endormie et qui rêve. (136)

180 Mireille Sacotte, *Parcours de Saint-John Perse*, Champion-Slatkine, 1987, p. 238.

181 *Idem*.

182 André Velter, « La vie en italique », *Jusqu'au bout de la route*, Gallimard, 2014, p. 46-47.

183 André Velter, *ibid.*, p. 46.

184 Jack Kerouac, *Les Clochards Célestes*, Gallimard, « Folio », 1963, p. 104.

L'on pourrait expliquer cela par l'ivresse des hauteurs, ou y voir une marque de l'imaginaire et du « voyage au fond de soi » qui s'effectue en parallèle et que la poésie affectionne particulièrement.

Ainsi, le Haut-Pays semble flotter comme une mer de nuages au-dessus des sommets et le blanc typographique et l'italique se complètent dans l'impression de légèreté, mais aussi en donnant de l'espace aux caractères qui, alors, peuvent se mouvoir plus habilement. Une page contenant beaucoup de blanc donne une impression d'un espace plus large, et si nous reprenons l'analogie entre texte et corps humain qui avait introduit ce chapitre, nous nous apercevons que le sentiment de liberté que l'on ressent en montagne est dû, entre autres, au grand espace qui nous entoure, à la présence de ce vide qui ne bouche pas l'horizon. De même dans un livre, lorsque le blanc typographique est très présent, alors les mots ne se bousculent pas et le lecteur ne s'essouffle pas, et peut cheminer à sa guise, encouragé parfois, par la douce inclinaison de certains caractères plus animés que d'autres.

C) LES LIGNES : PARTITION ET DISSECTION

« Le *livre-poème* [...] s'apparente à un livret musical. La composition évoque une partition poétique à laquelle ne cesse d'aspirer l'auteur. »¹⁸⁵ L'espace himalayen et l'expérience réelle seraient donc transposés en rythmes avec un même thème, une unité de lieu, et de multiples variations, diverses formules. Après avoir examiné la composition de l'ensemble de l'œuvre, le mouvement de chaque partie la constituant, puis le dialogue entre le blanc typographique et le corps du texte, nous allons désormais nous intéresser aux lignes de ce corps ; nous verrons ses mesures et ses asymétries, ses cadences et ses syncopes, ses pas et ses figures, en observant les similitudes entre la phrase et le vers.

a) LES RYTHMES

Les mots auront beau alors être choisis comme il faut, ils ne diront pas ce que nous voulons leur faire dire si le rythme, la ponctuation et toute la chorégraphie du discours ne les aident pas à obtenir du lecteur, guidé alors par une série de mouvements naissants, qu'il décrive une courbe de pensée et de sentiment analogue à celle que nous décrivons nous-mêmes. Tout l'art d'écrire est là. C'est quelque chose comme l'art du musicien [...]

Henri Bergson¹⁸⁶

Quel est le rythme de la marche ? La marche est binaire et symétrique. Nous pouvons lui opposer le galop du cheval qui, lui, est ternaire et asymétrique.

En cherchant ce qui est binaire dans *Le Haut-Pays*, nous trouvons en premier lieu, les distiques de « Migration » (46), qui pourraient exprimer la marche du monde, ou plutôt ses premiers pas, puisqu'il semble naître sous nos yeux. Les distiques reviennent à la fin de ce poème, semblant plus proches, cette fois, de l'esprit taoïste (où les contraires s'attirent) que de celui du marcheur. Encore que, nous voyions dans ces distiques, plusieurs procédés indiquant une progression, comme avec ce vers : « Chemin de l'un vers l'unité » (59). Par un procédé de dérivation, un pas de plus est effectué. Il y a également, dans ce texte, une progression descendante par les éléments qui se succèdent et disparaissent les uns après les autres. En effet, à la dernière page du poème, chaque fin de distique trouve un écho dans le début du distique suivant (« eau » et « noyade » ; « feu » et « brasier » ; « air » et « vide »),

185 Sophie Nauleau, *op. cit.*, p. 23.

186 Henri Bergson, « L'âme et le corps » dans *L'Énergie spirituelle*, PUF, 1919, p. 46.

puis le mouvement jusqu'alors descendant s'inverse, puisque « [...] de la chute / Monte le souffle [...] » (60). Nous nous attendions à ce que la boucle soit bouclée, mais il n'en est rien : l'air ne sombre pas, bien au contraire, et d'ailleurs on nous avait prévenus quelques pages auparavant, lorsque « la roue soudain sortit du cercle » (53). Mais les tercets sont aussi présents dans « Migrations » (55-58), ainsi que dans d'autres textes. Faut-il attribuer d'emblée le rythme binaire à la marche et le rythme ternaire à la danse ou au galop ? Bien entendu, ce serait falsifier l'œuvre en y projetant nos schémas et en perdant sa richesse rythmique. Car alors, que faire de strophes à cinq vers ou des cinq vers isolés que nous avons présentés plus haut ? Il est impossible, dans cette œuvre, d'attribuer une forme, c'est-à-dire pour ce qui nous concerne, une rythmique, à un mouvement précis. La poésie, alors, se ferait pantomime. Le poème « (orient) » (134), par exemple, qui présente un marcheur gravissant un sommet, est composé d'une alternance de distiques et de tercets. Et puis, nous avons vu que la marche réelle en montagne pouvait parfois faire penser à la danse, le pas peut devenir léger, mais surtout l'esprit peut faire fi de la gravité. Et l'alpiniste peut également sembler effectuer une chorégraphie sur la paroi verticale qu'il gravit. Ainsi, la marche peut convoquer la danse, mais l'on peut aussi marcher comme par effraction et alors le galop mental devient un moteur pour le marcheur. Quoi qu'il en soit, les lignes bougent sans cesse dans cette œuvre, dans laquelle, nous l'avons vu, l'hétérogénéité a la part belle.

Ce qui frappe à la lecture du *Haut-Pays*, c'est la diversité, l'hétérométrie y règne et l'*ambitus* des vers est large (vers d'une syllabe à plus de vingt syllabes). Et ce, alors que parfois, nous le verrons plus bas, la structure est fixe. André Velter s'explique ainsi : « C'est le chant qui décide de l'amplitude, de la métrique (régulière ou pas), voire des rimes. »¹⁸⁷ Paul Claudel, explique, quant à lui, que « Le vers est une ligne qui s'arrête, non parce qu'elle est arrivée à une frontière matérielle et que l'espace lui manque, mais parce que son chiffre intérieur est accompli et que sa vertu est consommée »¹⁸⁸. Pour Claudel, il s'agit d'un « nombre toujours le même qui nous obsède et nous entraîne ».

Chez André Velter, il ne semble pas y avoir d'obsession aussi marquée, bien que quelques mètres reviennent souvent, et notamment l'alexandrin, également présent dans la prose. Il peut être classique : « La nuit importait peu, c'était toujours la nuit. » (24), soit parfaitement binaire et équilibré. Il peut aussi être ternaire, comme le deuxième vers de ce distique : « Sortir du néant avec un poitrail de pierre // et se mettre au galop entre sable et

187 Annexe 1.

188 Paul Claudel, *La Philosophie du livre* dans H Meschonnic, *Pour la poétique*, Gallimard, 1970, p. 70.

soleil ! » (137). Ce vers est composé de quatre mesures de trois syllabes chacune. Le premier alexandrin a une structure très particulière, loin des découpes habituelles, puisque nous pouvons le lire ainsi : « Sortir du néant / avec un poitrail de pierre ». Son rythme est donc : 5/7 ou, si nous mettons en exergue « de pierre », 5/5/2. L'alexandrin peut également être accompagné d'un troisième « hémistiche » venant poursuivre le rythme engendré, comme un débordement bien orchestré, une avancée, un rythme lancé qui n'en finirait pas. Il en est ainsi avec cette phrase : « Temps de paix, temps de guerre, l'intendance des armées a le surplus facile » (21). André Velter semble s'amuser à mettre l'alexandrin dans toutes les configurations : « Il n'est là que de l'âme / Un solstice inconnu aux lèvres de l'étrangère / Il n'est là que du bleu » (55) : 6/12 (ou 13) /6, puis au tercet suivant « Une mouvance éblouie suit l'essor d'une saison / De la saison légère / Où les os et la sève vivent de notes solaires » (55) : 12 (ou 13)/6/12 (ou 13). Cette possibilité d'avoir treize syllabes s'accorde parfaitement avec le pas de plus qui fait la marque de cette poésie et dont nous parlerons plus bas. L'alexandrin peut aussi être disloqué, ou, comme un souffle, coupé :

85
 Je dis nous
 Et c'est peu
 Dans les chantiers
 Du monde

86
 Je dis nous
 Et c'est clair
 Dans les ténèbres
 Du temps

87
 Je dis nous
 Et c'est un
 Dans le secret
 Du chant (126)

Les trois quatrains, qui dissimulent un alexandrin, ont un rythme parfaitement similaire : 3/3//4/2. Ainsi, les mesures sont ternaires, puis binaires. Comme dans cet exemple : « Ce n'est pas tant le temps / Que le tempo du sang / La dérive des sables / Dans l'illusion qui dure » (118). Le rythme est parfaitement régulier, chaque vers comprend six syllabes et le tout est composé de deux alexandrins. Mais en découpant plus précisément chaque vers nous trouvons ce rythme : 3/3//4/2//3/3//4/2. Il y a cette fois alternance entre pair et impair, rythme

binaire et ternaire et comme pour l'exemple précédent, les rythmes ternaires semblent plus lents, alors que les rythmes binaires semblent plus anguleux et plus rapides.

Rythme binaire et rythme ternaire sont souvent mêlés dans cette œuvre, tout comme symétrie et asymétrie, à l'exemple de cette phrase : « Rage qui tient de la syncope : voici un foudroiement noir. » (82). Le rythme binaire de cette phrase, formée de deux segments égaux partagés par les deux-points, est nuancé par le nombre impair de syllabes (7/7). Ainsi, l'équilibre est parfait, mais il tient en partie sur ce nombre impair, et donc asymétrique, de syllabes. Alors que dans cet exemple : « Formes fixes et mouvantes. Formes proches et lointaines. Formes d'argile et de vide. », les phrases sont au nombre de trois, mais à l'intérieur de chacune d'entre elles, le rythme est binaire d'un point de vue visuel (si nous considérons la coordination comme partageant la phrase en deux segments), mais il peut aussi être ternaire à l'oreille, puisqu'il pourra aisément être lu ainsi : For/mes/fixes//et/mou/vantes. For/mes/proches//et/loin/taines. Formes/d'ar/gile//et/de/vide.¹⁸⁹ Les six syllabes de chacune des phrases sont donc à la fois binaires et ternaires. Et là aussi, il est possible de comptabiliser un nombre de dix-huit syllabes formant une unité, soit un alexandrin et six autres syllabes. Faire s'entrecroiser rythme binaire et rythme ternaire, tout comme symétrie et asymétrie, fait qu'on ne s'endort pas sur un seul rythme, un ton sur ton monotone ; au contraire d'une berceuse, le rythme, ici, réveille, comme des secousses, parfois. Nous pouvons, pour illustrer cela, regarder comment est construit le poème « Cortège » (72-75). Voici le nombre de vers de chaque strophe (ou de texte séparé par un blanc typographique) des deux premières pages : 5/4/5/6/5/2/2/1/1/2/2/3/4/2. On voit bien que tout cela est très dynamique et n'est pas séquencé.

A contrario, quatre poèmes gardent une cadence régulière du début à la fin, il s'agit de « La présence » (63-69), composé de quarante et un tercets, « Sept coupes » (70-71), qui compte sept tercets, « Parti partant » (109-129), ce long poème composé de cent un quatrains et « L'errance était en lui » (142-144), composé de sept onzains. On s'aperçoit, en comptant les strophes, que le chiffre impair domine. Ainsi, « Parti partant », par exemple, est composé en quatrain ; son rythme est donc à première vue binaire, sauf que les quatrains sont au nombre de cent un. Il y a dépassement du chiffre rond, c'est-à-dire, ajout d'une unité au chiffre binaire et cela devient bancal, ou engendre ce petit grain qui vient dérégler la machine, ou ce pas de plus, comme une avancée infinie (de la même manière que l'alexandrin

189 Ce décompte est rendu possible, car la versification moderne laisse une plus grande liberté dans le décompte des syllabes, mais cela reste hypothétique, du fait précisément des licences prises.

qui s'accompagne de six autres syllabes). Ce qui semble s'accorder avec le tempérament du poète. Voilà ce que nous écrivait André Velter dans un entretien : « Je marche vite, et même trop vite. En haute altitude, ce n'est pas malin, mais j'ai du mal à me refréner, à ralentir. Je me mets en route, c'est-à-dire en rythme, et j'avance. L'intendance du souffle et la cavalerie des pensées doivent suivre. »¹⁹⁰. Il en est de même pour « L'errance était en lui », puisque chaque strophe comprend onze vers. Là également, il y a ce petit rien qui déborde, comme une intranquillité recherchée. Le dernier poème, « À Mila-vêtu-de-coton » (145), quant à lui, avec ses courts distiques, est paisible, jusqu'à ce dernier vers isolé, qui vient dérégler l'harmonie qui s'était installée, permettant une ouverture, un autre départ, et faisant du poème une chose plus organique qu'une structure parfaitement équilibrée, carrée, qui revêt un caractère architectural, quelque chose de plus inerte, comme un édifice qui ne respire pas. Alors, le souffle n'est pas seulement entre les lignes, il est aussi dans les lignes (et pas seulement par l'emploi de l'italique).

b) LA PHRASE ET LE VERS

Nous appellerons *phrase*, un segment ponctué provenant d'un texte justifié, et nous nommerons *vers*, un segment (ponctué ou non ponctué) ferré à gauche. Bien entendu, il est possible de débattre cette division, mais nous le verrons, cela n'empêchera pas d'observer leur similitude.

Le vers est parfois ponctué et parfois non. Voici ce qu'en dit l'auteur : « Quand je veux affirmer le rythme, en quelque sorte l'imposer, je ponctue. Le poème apparaît ainsi comme une partition déterminée. Quand je pense au contraire que le lecteur peut interpréter à sa guise, choisir sa cadence propre, je laisse le champ libre. »¹⁹¹ Lorsque le vers est ponctué, il n'a pas été observé de différence entre l'usage de la ponctuation des vers et celui des phrases. Nous retrouvons les signes de ponctuation classiques : virgule, point, points de suspension, point d'exclamation, point d'interrogation, deux-points, et bien plus rarement, point-virgule. L'emploi des deux-points est assez fréquent. Il permet quelquefois d'avoir une phrase (ou un vers) équilibrée construite en deux segments égaux, comme le montrent ces deux exemples : « Le phénomène se reproduit : la marche précédente s'évanouit » (30), « Rage qui tient de la syncope : voici un foudroiement noir » (82). Mais, plus fréquemment, la phrase (ou le vers)

190 Annexe 1.

191 Annexe 2.

n'en devient pas binaire, mais elle semble s'accélérer grâce à l'emploi des deux-points. En effet, les deux-points évitent les développements : « Apparitions entre miroir et mémoire, une lueur de légende compose l'espace originel : un âge d'or sans or et sans âge. » (76) ; ou remplacent une coordination : « En cette poussière résidait l'errance de sa vie : l'avancée des déserts, les destinées fossiles, l'ombre érodée des sommets. » (26) ; ou bien ils peuvent former une sorte de saut d'obstacle : « Quand surgit l'instant lumineux où renoncer se légitime : que cela soit sans renoncement. » (86) et tout cela rend la phrase plus expéditive. Les signes de ponctuations utilisés dans cette œuvre sont courants, mais il en est un qui éclaire l'œuvre par son absence. Nous n'avons trouvé aucune parenthèse dans *Le Haut-Pays*. Ainsi, la linéarité est de mise. Les phrases, comme les vers, avancent sans cesse. Leur conduite est rectiligne, il n'y a pas de détour et pas de retour en arrière, ni d'hésitations. Le tiret d'incise n'est employé qu'une seule fois, lorsque des villes sont énumérées dans le texte qui ouvre l'œuvre, et sa forme renforce l'idée de trajectoire. Il n'y a pas non plus de rime en fin de vers, ou de façon très anecdotique. La rime étant un rendez-vous avec le lecteur régulier et familier, ici, le lecteur n'attend rien, il doit avancer dans l'inconnu.¹⁹²

Nous avons donc une phrase sans signe distinctif apparent, hormis, peut-être, de temps à autre, sa brièveté. En effet, il y a beaucoup de phrases très courtes, comme la première du livre : « On ne sort jamais indemne d'un séjour au désert. » Parfois, les phrases courtes se succèdent : « La moindre pierre parle d'impossible rosée. La poussière se pare d'un halo d'épopée. » Il y a aussi des phrases nominales : « Formes de soif et de faim. Formes de songe et de fête. » (11) et plus loin : « Formes fixes et mouvantes. Formes proches et lointaines. Formes d'argile et de vide. » (12). Nous voyons, au passage, que ces phrases sont aussi bien des vers, puisqu'elles peuvent être anaphoriques, avoir le même rythme, user du parallélisme, de l'allitération en « p » ou bien rimer entre elles. La musicalité de ce texte est donc importante et les phrases brèves apportent un tempo rapide, tout comme les énumérations.

Le Haut-Pays comporte de nombreuses énumérations. En voici quelques exemples tirés de phrases : « vos mercenaires, vos concubines, vos victoires, vos banquets » (11) ; « ce sont ceux du Ladakh, Zanskar, Lahaul, Spiti, Khumbu [...] » (16) ; « les processions, la cohorte des singes, l'étagement des délivrés, le galop des nuages » (28) ; « Une chute, un

192 Il existe des homophonies se trouvant à la fin de phrases qui se succèdent, mais elles n'ont pas le même effet d'attente que lorsqu'elles se trouvent en fin de vers. Elles arrivent là comme par surprise, comme un surplus de sens, et non comme un son que l'on attend, qui en deviendrait familier. Et puis, cela reste relativement rare.

torrent, l'avalanche, la force secrète des choses » (33) ; « Remous, rapides, cascades » (82) ; « Déserts, glaciers, alpages » (83). Bien que moins fréquentes dans les vers, nous en trouvons également : « Les poètes les savants les prophètes » (48) ; « Lions chevaux et yaks noirs » (56) ; « un goût de corne de sabot de crinière » (57) ; « Poussières poissons fossiles hippocampes » (111) ; « Trappeurs bergers danseurs exilés fortes têtes / [...] amoureux et ascètes » (74), ce dernier exemple est une énumération longue s'étirant sur trois vers. Les énumérations accélèrent le rythme d'un texte, et lorsqu'elles sont particulièrement longues, le martèlement des syllabes peut donner l'impression d'une course effrénée, car chaque mot y est accentué et la cadence est donc sans cesse relancée.

On peut avoir le même effet avec l'anaphore qui vient également battre la mesure à chaque début de phrase. Nous avons ce « On » (11) en incipit, qui sera employé dans les quatre premières phrases. Ou ce « Juste », un peu plus bas, qui débute trois phrases qui se succèdent. Nous trouvons des anaphores dans les vers également :

Avec des pas d'arpenteur
Avec des lunettes d'astronome
Avec des insomnies d'alchimiste
Avec des bottes d'explorateur
Avec une seule mesure d'homme
[...] (51)

On trouve d'autres exemples avec « Solitude » (113) ou « les grands déserts » (138). L'anaphore peut se trouver en début de distique ; le rythme est donc relancé plus fortement tous les deux vers : « Ici l'intensité / L'arc du corps // Ici l'effort / La corde raide // Ici l'énergie / La flèche en vérité (59). On trouve également une anaphore en début de tercet : « Rien que du vide et du vent, / une touffe de chardons bleus, / des marques de pas. // Rien que le soleil sur les crêtes [...] » (141), ou encore pour débiter chaque strophe du poème « L'errance était en lui » : « On a dit qu'il était né [...] / On a dit qu'il était entré [...] / On a dit qu'il était passé [...] / On a dit qu'il était hanté [...] » (142-143). La cadence se fait donc par l'élan (les débuts de lignes ou de phrases) et non par la chute, puisque, nous l'avons dit, la rime en fin de vers est quasi inexistante. Énumérations et anaphores relancent constamment la cadence grâce aux élans multiples qu'elles provoquent.

Il est un autre procédé de relance, celui de la répétition par enchaînement, par le biais de l'anadiplose. En voici quelques exemples : « Le temps des fiefs est passé, et passé celui des conquêtes. » (11) ; « impossible pays, pays mien, Haut-Pays » (12). Le dernier exemple ci-

dessous cumule l'énumération et l'anadiplose :

Remous, rapides, cascades dans le cours de la conscience, il y a
nécessité de sentiments rebelles, de refuges risqués, de vitesses où
l'éclair est une ombre, et l'ombre une passion exsangue. (82)

Avec cette figure, on progresse comme à saute-mouton, c'est un procédé de relance très dynamique.

Une énumération peut également être relancée grâce à un présentatif qui se répète, venant couper l'énumération pour mieux la reprendre : « *Ce sont gens de* hautes terres et de haut mutisme, *gens de* rocs, de rapides et de vent, *gens d'*horizons limpides, de nuits où s'éveiller, *ce sont gens de* vallées ocre, de pentes bleues, d'étendues vacillantes, *ce sont ceux du* Ladakh, [...] *ceux du* Tibet, *ceux des* marches de Mongolie. »¹⁹³. Au passage, nous avons peut-être là, la phrase la plus longue du *Haut-Pays* (5 lignes), mais cela est dû à l'énumération et non à une multiplication de propositions, donc le rythme reste rapide, toujours.

Nous avons vu que les procédés de relance de la cadence étaient multiples et que, malgré les nombreuses répétitions, toujours, la ligne avançait. Le texte ne s'embourbe pas, bien au contraire, les répétitions servent la relance et la progression du texte. La figure de la paronomase est aussi une manière efficace de faire progresser un texte :

Le retour est une retouche du destin. Cela peut être vécu avec ou sans rature. Amplification à la manière d'un thème musical, sédimentation de couleurs dans le geste inédit d'un peintre, tu captes d'emblée la musique cachée, la tonalité naissante. Seule t'épuise la redite. (87)

Là encore, on pourrait voir dans cet exemple la figure de la spirale. Une spirale est un cercle qui change de trajectoire ; le geste semble se répéter, mais il se modifie à chaque tour, en agrandissant le rayon et donc en s'amplifiant. La spirale pourrait être la figure représentant un texte qui use d'apparentes répétitions, mais qui, en réalité, le font avancer. À la fois, cela danse et à la fois cela marche, mais tout cela bien souvent au pas de course, ou si l'on préfère, au galop. Ainsi, les deux premières phrases sont courtes et donc rapides, comme la dernière qui clôt l'ensemble à la manière d'une cadence parfaite en musique qui vient terminer une section ou un morceau de manière franche.

193 Nos italiques.

On ne peut pas opposer prose et poésie, phrase et vers dans *Le Haut-Pays*, comme il est impossible de systématiser l'emploi d'un rythme binaire, ternaire ou asymétrique, à un moyen de déplacement. L'écriture du *Haut-Pays* ne cherche pas à mimer la marche avec une systématisation de l'emploi de schémas binaires ou d'octosyllabes qui, paraît-il, figurent la marche, laissant parfois plus une impression de marche militaire.

Ainsi, la syncope devient la règle et l'hétérogénéité appelle la démesure. Il s'agit dans cette œuvre d'avancer, mais librement, avec de l'espace, en marchant de travers s'il le faut, et même parfois en galopant ou en tourbillonnant, mais sans jamais repasser tout à fait par le même chemin. Il n'est pas de restriction lorsqu'il s'agit d'avancer. À part peut-être celle de trop en dire. Comme les sacs au départ d'une expédition, la parole sur les pistes hautes est pesée, le bavardage est absent. Comme le vide, le blanc typographique s'étend sur la page, parfois les mots se raréfient, ils s'aiguisent comme le relief alentour. Pour Pierre Reverdy, un poète est un maçon, car il considérerait le poème comme statique. Le poème devait s'opposer au « déséquilibre du mouvement »¹⁹⁴. Chez André Velter, nous avons vu que c'est, au contraire, le mouvement qui est célébré de toutes les manières imaginables. Il y a toujours un pas de plus, toujours ce pas qui frappe le sol pour mieux s'élever. Dans *Le Haut-Pays*, la page ne forme pas systématiquement une unité, le poème déborde, il avance. Et pour reprendre l'analogie introduisant ce chapitre, nous voyons là un accord (rythmique) entre le corps humain, l'esprit du poète et le corps du texte. Ainsi, le poème c'est le livre, déployant des espaces chaque fois différents, par élans multiples. Car si nous comparons ce que nous avons vu dans la première partie par une analyse thématique, à savoir, que le livre est construit comme une marche d'approche menant du départ au sommet, avec ce que nous avons observé de la construction de l'œuvre, des emplois typographiques et des rythmes, nous voyons que chaque partie est comme un départ supplémentaire, (hormis *UNE FRESQUE II*, ce qui s'expliquerait par le fait que cette partie provienne d'un texte coupé en deux) ce cheminement est donc fait d'étapes qui se succèdent. Et « La marche sous-tend cette notion de l'étape »¹⁹⁵, nous explique Charles Forsdick dans une étude d'*Équipée* de Segalen.

Par ailleurs, ce qui intéresse le narrateur chez le tailleur de pierre du récit provenant

194 Pierre Reverdy dans H Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 315.

195 Charles Forsdick, « Sur la quinzième étape d'*Équipée* : les rythmes de la marche et de la panne » dans Sous la direction de Philippe Postel, *Segalen : Le rythme et le souffle*, Édition Pleins Feux, 2002, p. 154.

de « Détails d'une fresque » est la poussière qu'il crée et non le bâti. Car la poussière, métaphore de « l'errance de sa vie », va continuer sa route en se dispersant, pris dans un engrenage millénaire, contrairement au « volume mesurable, [au] solide dépourvu de mouvance » (26), que le tailleur de pierre façonne. Nous avons noté plus haut le caractère organique de cette poésie : son corps du texte avance sans cesse, ses pages affichent un large espace, ses rythmes marquent la démesure, ses cadences, une grande liberté, et nous gageons qu'il y a bien là une écriture nomade. Et en effet, « *Le livre n'était pas innocent.* » (31).

*Je dis nous
Et c'est Un
Dans le secret
Du chant¹⁹⁶*

196 A. Velter, *Le Haut-Pays*, *op. cit.*, p. 126.

CHAPITRE 6

L'ÉNONCIATION DE LA MARCHE : ENTRE PRÉSENCE ET DISCRÉTION

L'ÉNONCIATION, EN POÉSIE, N'EST PAS SUJET FACILE. IL EST PLUS COMMUN, LORSQUE L'ON ÉTUDIE LA POÉSIE, DE PARLER DE L'AUTEUR OU DU POÈTE QUE DU NARRATEUR OU DU LOCUTEUR. SELON MICHÈLE AQUIEN, « TELLE EST L'ÉTRANGETÉ DU STATUT DE L'ÉNONCIATION DANS LA POÉSIE MODERNE ET CONTEMPORAINE : ON A UN CONTEXTE SOIT IMPLICITE SOIT ABSENT, UNE COMMUNICATION DONT TOUS LES ÉLÉMENTS — LOCUTEUR, DESTINATAIRE, MESSAGE, RÉFÉRENT, ET MÊME CODE — SONT DÉTOURNÉS DE LEUR COMMUN USAGE DANS LE DISCOURS COURANT. »¹⁹⁷ ALAIN VAILLANT, DANS *IRE ET AMBIRE*, EXPLIQUE QUE « SUR LE PLAN DISCURSIF, [LA PROMENADE] RELÈVE D'UNE LOGIQUE DE L'ÉNONCIATION PLUTÔT QUE DE L'ÉNONCÉ, DONC DE LA PAROLE POÉTIQUE PLUS QUE DES STRUCTURES FICTIONNELLES »¹⁹⁸. NOUS ALLONS TÂCHER DE COMPRENDRE CE QU'IL EN EST DANS *LE HAUT-PAYS* ET TÂCHERONS DE SAVOIR SI UNE ÉCRITURE DE LA MARCHE PEUT SE DÉFINIR PAR SON SYSTÈME ÉNONCIATIF. NOUS AVONS POUR CELA SÉPARÉ LES TEXTES TRAITANT LE PLUS EXPLICITEMENT DE LA MARCHE DE CEUX DONT LA MARCHE EST ABSENTE OU TRÈS ALLUSIVE. NOUS NOUS PENCHERONS D'ABORD SUR LA PRÉSENCE DU NARRATEUR-MARCHEUR DANS LE TEXTE, PUIS SUR LES VOIX QUI SE DÉMULTIPLIENT POUR FINALEMENT LAISSER PLACE À L'AUTRE.

197 Michèle Aquien, « Énonciation » dans *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, 2001, p. 241.

198 Alain Vaillant, « *Ire et ambire* : la marche et l'écriture au XIXe siècle » dans *Corps en mouvement*, Université de Saint-Étienne, 1996, p. 61.

A) LE NARRATEUR-MARCHEUR : UN NARRATEUR QUI AFFIRME SA PRÉSENCE

Pour commencer à mesurer la pertinence de la thèse d'Alain Vaillant à la lumière du *Haut-Pays*, il nous semblait intéressant de débiter par repérer la présence du narrateur dans les textes de marcheur.

Voici les textes retenus comme faisant explicitement référence à la marche ainsi que les extraits ayant permis de l'affirmer :

- L'incipit (11-12) : « Un seul pas », « Celui qui passe », « Et je m'en vais »
- dans UNE FRESQUE I, « Une parenté d'altitude » (32-41) : « La marche » (32)
- dans UNE FRESQUE II, « La Santé des infidèles » (82-89) : « tu marches » (83)
- dans CE QUI MURMURE DE LOIN, « Parti partant » (109-129) : « du chemin où je vais » (119), « Il efface de son pas » (125)
- dans UNE FRESQUE III, le texte initial (133) : « dans le sillage des pas »
- dans UNE FRESQUE III, « (orient) » (134) : « Je vais à pied »
- dans UNE FRESQUE III, « (barda) » (136) : « La marche »

Aux sept textes précédents, nous pouvons ajouter ceux dans lesquels la marche n'est pas explicite, mais fortement évoquée. En voici la liste, ainsi que des extraits qui ont pu nous mettre sur la voie :

- dans UNE FRESQUE I, « De très loin » (15-16) : « Ici l'on passe », « Chaque étape »
- dans L'ARCHER S'ÉVEILLE, « Migration » (46-60) : « Ils allaient », « Avec des pas », « l'ascension », « l'équipée »
- dans UNE FRESQUE II, « Cortège » (72-75) : « Caravane »
- dans UNE FRESQUE III, « Ladakh » (135) : « pays des cols [...] / que l'on passe »
- dans UNE FRESQUE III, « (apparition) » (139) : « le poids des épaules en appelle à la terre. // On avance bouche ouverte ».

Au passage, nous remarquerons que toutes les parties de l'œuvre sont représentées.

a) LA PREMIÈRE PERSONNE DANS *LE HAUT-PAYS*

Il semblait pertinent de commencer par identifier la place de la première personne dans cette œuvre, car premièrement, c'est un élément repérable facilement, sans que cela soit sujet à de multiples interprétations, et deuxièmement, le *je* a une place particulière en poésie, notamment celui que l'on nomme le *je* lyrique, et après avoir étudié, dans la première partie de ce mémoire, l'expérience réelle et la « poésie vécue » cela semblait approprié d'aborder la question délicate de savoir qui parle.

En comparant les sept premiers textes listés plus haut, nous remarquons que tous comportent une marque explicite de la présence du narrateur, à savoir des pronoms personnels de la première personne (ou, concernant le *on*, pouvant inclure la première personne). Soit, le texte comporte un *je* : « je m'en vais » (12) ; « je les vois » (36) ; « J'appartiens » (113) ; « Je te vois » (120) ; « Je vais à pied » (134) ; « Je porte » (136), soit il comporte un pronom qui s'y rapporte : « Une étrange rigueur *m'*interdit de *me* sentir étranger »¹⁹⁹ (33), soit il contient un *nous* (qui par conséquent inclut un *je*) : « Et nous sommes toujours sans escorte » (133) ; « Nous sommes les proies » (126) ; « Nous sommes passés » (89), ou encore un *On* : « On prend appui sur le ciel » (133) ; « On y voit » (84). Ainsi, tous les textes parlant explicitement de la marche ont un narrateur homodiégétique ou même autodiégétique, car il agit dans le récit.

Si nous prenons maintenant les cinq textes suivants, ceux qui semblent évoquer fortement la marche, nous remarquons que ces textes contiennent également les pronoms personnels de la première personne ou le pronom « on » qui, dans ces exemples, inclut la première personne : « D'eux j'ai reçu » (16) ; « les sommets dont on ne redescend jamais » (53) ; « l'on passe » (135) ; « On avance » (139). Le poème « Cortège » pourrait faire exception, car évidemment il est impossible d'identifier de manière certaine le *on* (« On dit », p. 75), mais probablement exclut-il le *je* et représente-t-il une *doxa*. Mais le narrateur est bien présent dans ce texte, nous y reviendrons plus tard. Ainsi, cette présence quasi permanente de la première personne dans les textes représentant la marche est à noter car, à l'inverse, les textes ne traitant pas de la marche, comme « L'oubli » (42), « La présence » (63), « Sept coupes » (70), « L'amant » (77), « Chaman » (81), « Bestiaire à visage surhumain » (90), « Une expérience du souffle » (92) ou encore « À Mila-vêtu-de-coton » (145), ne comportent aucun pronom de première personne. Cette liste n'est pas exhaustive, la première personne est

199 Nos italiques.

rare dans *Le Haut-Pays*. Voilà donc un premier élément qui semble être une marque forte d'énonciation relevant d'une écriture de la marche. Le narrateur-marcheur prend part au récit, il n'en n'est pas un simple rapporteur. Nous allons maintenant voir d'où il parle.

b) DÉICTIQUES ET TOPONYMES

Nous rapprocherons ici toponymes et déictiques spatiaux, car les premiers ancrent le récit dans un référent réel et les seconds attestent de l'ancrage du narrateur dans une situation d'énonciation. Ainsi, après avoir constaté la présence du narrateur dans son récit, nous verrons d'où il parle.

Ce vers : « Comme il y a treize ans » (140), qui ouvre le poème « (retour) », fait exception dans *Le Haut-Pays* qui compte très peu de déictiques temporels et aucun repérage temporel absolu. En effet, ce livre exprime une poésie du présent²⁰⁰, ce qui explique en partie l'absence de repères temporels. Le passé est réactivé dans l'écriture, la marche est revécue, comme le montre l'énallage temporel qui a lieu dans l'incipit. Une sorte de vertige s'empare alors du lecteur qui passe inopinément de « On a vécu », « On a connu », « On a levé le voile », au présent avec « Il y a » et « Un seul pas suffit à brouiller la trace des empires », puis à l'anaphorique « Ici » qui vient réactualiser, de manière soutenue, le « séjour au désert » pourtant présenté dans les premières phrases du texte comme achevé. Le déictique spatial surgit et c'est « la vue qui efface le temps » (16), dans ce récit qui semble nier toute frontière entre l'expérience passé et l'énonciation de cette expérience. Le récit réactive les perceptions du locuteur et le replace dans la situation passée comme en atteste cet extrait : « Le récit de ce périple presque coupé du monde reste au feu de la gorge [...] entre larynx et fatigue » (33). André Velter l'écrit dans le deuxième entretien qu'il nous a accordé :

[...] beaucoup de mes poèmes qui évoquent l'altitude, l'effort physique, l'escalade, le passage des cols, l'arrivée au sommet, etc, n'ont pas été écrits *in situ*. J'ai un tel souvenir des sensations physiques (je les perçois à nouveau dans les muscles et les os) que le "contact" se rétablit instantanément : je suis à nouveau à tel endroit, en train de franchir tel pont de pierre, de gravir tel col, de basculer dans tel paysage... Il suffit même de la simple musique d'un nom de lieu pour que tout resurgisse aussitôt : la lumière, les compagnons, le soleil, le cri des marmottes, le goût de la *tsampa*, le vent sur les lèvres...²⁰¹

200 Nous avons eu l'occasion de remarquer la stratification du temps dans le quatrième chapitre.

201 Annexe 2.

Ainsi, les déictiques temporels sont rares, puisque le temps est nié. Il n'y a pas de dédoublement du *je* comme dans les récits autobiographiques qui jouent de la distance entre le temps du récit et le temps de l'écriture, mais un seul *je* qui se replonge intégralement dans le bain aride des séjours au désert, détrempant sa mémoire sans en refroidir les souvenirs. Ainsi, s'il existe une écriture de la marche, elle semble intimement liée à la marche de l'écriture, qui, en déroulant son récit, fait revivre les instants passés. Et si les déictiques temporels sont quasi inexistants, les déictiques spatiaux et les repérages géographiques précis sont, eux, nombreux.

Si l'on reprend les sept textes cités plus haut qui parlaient explicitement de la marche, on s'aperçoit qu'ils contiennent un ou plusieurs déictiques spatiaux, ou des toponymes, et parfois les deux. L'incipit énumère des villes : « Hérat, Balkh, Kashgar, Yarkand, Leh, Lhassa, Gangtk, Darjeeling, Rishkesh, Manali, Kaza, Keylong, Kaboul, Nishapour » (12). Dans « Une parenté d'altitude », le narrateur effectue même un repérage géographique précis : « *le village du Haut-Zanskar annoncé par la carte, sur le chemin de la grande lamaserie de Puktal, se nomme Char* », (32), et ce texte comporte aussi d'autres toponymes : « *l'Himalaya* », « le Zanskar » (37) et « Shingo-La » (41). Nous trouvons également un toponyme dans le poème « (apparition) » : « À portée du Ganda-la » (139). À ceci s'ajoute de nombreux déictiques spatiaux comme l'adverbe de lieu « Là » (85, 114, 121, 133) ou encore des déterminants démonstratifs comme le montrent ces deux exemples : « Rien n'est caché en ce pays » (129) et « sur ce chemin » (136). Nous pouvons faire le même constat en élargissant notre recherche aux textes qui évoquent fortement la marche, bien qu'elle n'y soit pas nommée. Nous avons également dans ces textes des toponymes : « L'Himalaya », « Ladakh, Zanskar, Lahaul, Spiti, Khumbu, Sikkim, Bhoutan » auxquels s'ajoutent « Tibet » et « Mongolie » (15-16), ou encore des titres qui directement renvoient à une réalité géographique « (Ladakh) » (135) ou « (orient) » (134) et nous notons également des déictiques spatiaux comme « là » (55) et « ici » (16, 59) ou encore le démonstratif dans « En ce séjour des neiges » (15).

En observant les huit textes ne relevant pas de la marche que nous avons listés plus haut, et dont nous remettons la liste ci-dessous²⁰², nous constatons qu'ils ne comprennent pas de toponymes et qu'ils ont très peu de déictiques spatiaux. Nous avons trouvé l'adverbe « là » (68) dans le poème « La Présence », le déterminant démonstratif *ce* (« en ce pays », p. 71) 202 « L'oubli » (42), « La présence » (63), « Sept coupes » (70), « L'amant » (77), « Chaman » (81), « Bestiaire à visage surhumain » (90), « Une expérience du souffle » (92), « À Mila-vêtu-de-coton » (145).

dans le poème « L'oubli », et aussi des articles définis dans ces extraits : « le rivage » et « au fleuve » (42). Mais ces deux derniers éléments, bien que pouvant être considérés comme des déictiques, n'ont pas la puissance d'attache que peut avoir un adverbe de lieu comme *ici*. Nous remarquons, au passage, que tous les toponymes contenus dans ce livre se trouvent dans des textes évoquant plus ou moins fortement la marche. Ainsi, l'écriture de la marche supposerait un ancrage précis. Écrire la marche, avec ce que nous pouvons constater dans *Le Haut-Pays*, serait alors s'impliquer directement dans le récit, mais aussi nommer l'espace qui entoure le narrateur-marcheur, soit à l'aide de toponymes (bien que comme nous l'avons dit dans le premier chapitre du mémoire, ils soient peu nombreux), soit avec des déictiques spatiaux, afin de projeter le lecteur dans un espace singulier. L'avantage qu'ont les déictiques spatiaux sur les toponymes est qu'ils maintiennent un ancrage à un référent tout en conservant le flottement si familier de la poésie.

En outre, en observant les déictiques d'une manière plus générale, on s'aperçoit qu'ils se trouvent en grande partie dans les textes mentionnant ou suggérant la marche. Nous trouvons par exemple « Celui-là » (72) dans « Cortège » ou « cet exil vertical » (33) dans « Une parenté d'altitude » ou encore « voici » (82, 116) dans les poèmes « La Santé des infidèles » et « Parti partant ». À ces quelques exemples s'ajoutent tous les pronoms personnels que nous avons recensés plus haut, en partie seulement, car cette œuvre contient également de nombreuses adresses comme « tu es de l'équipée des légendes » (56) dans « Migration » ou « tu marches » (83) dans « La santé des infidèles » ou encore « Ô vous » (74) dans « Cortège ». Il n'est pas rare, *a contrario*, de ne trouver aucun déictique dans les textes dont la marche est exempte, comme c'est le cas dans les poèmes « Bestiaire à visage surhumain » (90) ou « Une expérience du souffle » (92). Cependant, nous pouvons trouver des adresses dans « L'amant » (77) : « dans tes pensées », ou dans « Chaman » (81) : « Tu dances » ou encore d'autres déictiques, comme ce « Là » (68), bien qu'unique, dans le poème « La présence » ou le *tu* suggéré par les injonctions contenues dans les cinq vers ouvrant le livre (17). Quoi qu'il en soit, les déictiques sont multiples dans les textes de marche et rares, voir absent, dans les autres textes. À une exception près : « Chronique de l'impermanence » est un texte dans lequel nous pouvons relever de nombreux déictiques : « Cet éclair » ; « Ce nuage » (95) ; « Puise autant que tu peux » (97) ; « Toi l'insistant batelier » (98) ; « ce lieu-dit » ; « Ici » (99, 104) ; « Là-bas » (100) ; « en nous » (101) ; « là » (102) ainsi que d'autres adresses se trouvant dans le discours direct prononcé par le *il* : « vous avez fermé les yeux » ; « votre

propre feu » (96) ; « dans votre corps » (100) ; « Si haut que vous soyez » (101). C'est précisément que ce texte est polyphonique, mettant en scène un *il* qui s'exprime en discours direct. La voix du locuteur est, quant à elle, mise en valeur par l'emploi de l'italique, accentuant ainsi le caractère polyphonique de ce texte et la volonté d'afficher son oralité. Et l'oralité est, bien entendu, le lieu de prédilection des déictiques de toutes sortes.

Néanmoins, on remarquera que s'il peut s'opérer un effacement du narrateur dans les textes exempts de marche, sans que cela soit toujours le cas, dans les textes de marcheur, au contraire, le narrateur indique sa présence et s'ancre dans la situation d'énonciation de différentes façons.

c) LE CORPS DU NARRATEUR

Nous arrivons aux mêmes conclusions que précédemment en relevant les indices de la présence du corps du narrateur. On remarque que dans les textes qui ne parlent pas de la marche, le corps du narrateur est absent, et ceci sans exception, alors que dans les textes relevant de la marche, le corps du narrateur apparaît clairement. « Ici l'on ne décuple jamais trop ses bras » (16), dit le narrateur du premier texte d'UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE I. Dans « Une parenté d'altitude », « l'effort du souffle » est signalé et plus loin il est question du « récit de [son] périple [...] entre larynx et fatigue » (32-33). Dans « Migration », nous trouvons « l'intensité / L'arc du corps » (59), tandis que « Parti partant » annonce qu'« Il y a de l'altitude et du vide en nous / Un écho fabuleux dans les fibres du corps » (110), et mentionne également le « sang » (111) et celui des compagnons de route du narrateur, ainsi que leurs « mains » (121). Nous trouvons également dans l'incipit d'UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE III, l'extrait suivant : « chant qui bat contre nos dents » (133), et dans « (orient) » : « ma bouche » (134), ou dans « (apparition) » : « le poids des épaules » et « On avance bouche ouverte » (139). Nous pouvons aussi trouver des références plus allusives aux parties du corps du narrateur comme dans cet extrait de l'incipit : « Et je m'en vais chargé de » (12), ou dans celui-ci : « On prend appui sur le ciel » (133), ou encore avec les nombreux « Je porte » (136) situés dans UNE FRESQUE PEINTE SUR LE VIDE III.

Évidemment, puisque le narrateur s'efface dans les textes qui ne parlent pas de la marche, nous ne pouvons y retrouver de marques du corps du narrateur, par contre, il est notable que, presque toujours, le narrateur-marcheur fait mention de son corps.

Ainsi, au vu des résultats qui ressortent grâce au relevé effectué, nous pouvons avancer que l'écriture de la marche requiert une présence explicite du narrateur dans un espace nommé ou désigné directement et que cette présence agit dans le récit.

B) LES VOIX

La voix est importante dans *Le Haut-Pays*. Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'italique pouvait être utilisé pour signifier, entre autres, une polyphonie, un dialogue ou une adresse, et qu'il permet donc de produire de l'oralité. *Le Haut-Pays* compte aussi quelques discours directs, comme les phrases qui terminent chacun des treize textes de « Détails d'une fresque » (19), les sortes d'oracles énoncés par ce *Il* de « Chronique de l'impermanence » (93) ou les « bribes de monologue » (143), les cinq vers en romain, du poème « L'errance était en lui ». Alors qui parle dans *Le Haut-Pays* ? Ou plus exactement, qui engendre cette multitude de voix ? Nous verrons que la voix est exhibée, qu'elle peut se démultiplier jusqu'à ce que s'opère un effacement narratif et finalement, la présence évoquée dans le premier point serait une présence tournée vers l'extérieur et vers l'autre.

a) UNE ÉNONCIATION QUI S'ANNONCE : LA VOIX HAUTE

Nous avons relevé les multiples occurrences du verbe *dire*. Aux nombreux « Il dit », issus de « Chronique de l'impermanence » (93), s'ajoutent les « Je dis nous » (126) répétés trois fois dans « Parti partant » ainsi que les anaphoriques « Je dis » (138) de « (célébration) » et « On a dit » (142) de « L'errance était en lui ». On remarquera que cette formule annonciatrice de parole est répétée plusieurs fois dans un même texte, et lorsqu'elle n'est pas suivie d'un discours direct, on pourrait avancer que l'énonciation est tout aussi importante que les paroles rapportées (ou l'énoncé) qui viennent ensuite. Ainsi, la voix haute n'est pas toujours donnée à lire, mais il en est toujours fait mention.

La voix haute se remarque également par l'emploi des points d'interrogation et d'exclamation qui jalonnent l'œuvre. Les personnages de « Détails d'une fresque » énoncent tous une question à la fin de chaque récit et la parole leur est donnée par le biais du discours direct. Et les questions sont fréquentes dans le reste de l'œuvre. Dans « Une parenté d'altitude », une question forme à elle seule un quatrain : « Rocher hors d'atteinte, / est-ce un égarement pour demain, / un appel toujours plus vaste / de la divine absence ? » (40). Le premier tercet de « L'oubli » constitue à lui seul également une question : « Pour quel limon au-dessus du temps / Un corps brûlé sur le rivage / Vient-il de se mêler au fleuve ? » (42). Il y a aussi des questions posées selon un même schéma, c'est-à-dire, qui s'énoncent par un mouvement oscillatoire d'un locuteur hésitant entre deux possibilités : « *De la rive ou du flot /*

Qui s'éloigne ? / De l'aube ou de la grève / Qui s'élève ? » (98) et « De la cime ou du vent / Qui chante au sommet ? » (116). Quant au court poème « (orient) », il ne compte pas moins de quatre questions :

(orient)

Pourquoi gravir tutoyer le soleil ?
Tendre les lèvres à sa brûlure ?

Questions sans réponse rythment en silence
une sorte de cantique guerrier
à usage des muscles et des nerfs.

Soleil n'est-il pas le seul dieu visible ?
Le dieu féroce et bon, le dieu-désir ?

Tout a été misé sur la mise en mouvement,
la traversée des éclairs, des signes,
les creux du temps.

Je vais à pied dans le paysage.
L'ombre de mon chapeau ne couvre pas ma bouche. (134)

Dans ce dernier exemple, mais aussi dans l'exemple précédent issu d'« Une parenté d'altitude », les questionnements semblent directement suscités par la marche. D'ailleurs, la grande majorité des points d'interrogation relevés se trouvent dans les poèmes liés à la marche listés en début de chapitre. Le poème « Parti partant » en compte plusieurs : « Cela fait-il un stigmaté ou une fée ? » (119), « Qui donc régénère en lisière des jours / L'ascèse vouée à l'émerveillement ? » (120), « Qui se souvient / De ses amours noires avant l'amour ? » (121), « Qui en route s'est enfui ? » (123), « Vos épées d'utopie / Qui voudrait les briser ? » (127). La marche semble alors provoquer des questionnements, mais aussi des dialogues fantasmés, convoquant ainsi les absents, nous le verrons plus bas²⁰³.

Le Haut-Pays comporte également, bien que moins nombreux, des points d'exclamation, révélant aussi l'oralité de cette poésie : « *Déserteur du soir, espoir !* » ; « *Danseur de nuit, folie !* » (122) ; « *Ô parole perceptible / Et pourtant / Inséparable du vide !* » (103). Nous noterons au passage que l'italique vient accentuer l'oralité du texte. Là aussi, les points d'exclamation peuvent apparaître dans un contexte de marche explicite, comme dans « (barda) » : « *Quelle clameur dans ce mutisme, / quelle ferveur sur ce chemin !* » (136) ou dans « (apparition) » : « *Oh, retenir un nuage avec les dents !* » (139). Le distique intitulé

203 Chap 6. B) c).

« (éternité) » (137), qui renvoie directement au galop du cheval, comprend également un point d'exclamation, preuve de la tonicité du mouvement.

Alors que le point d'interrogation semble marquer la réflexion qui accompagne le marcheur, le point d'exclamation serait un témoignage de dynamisme (ce que l'italique peut aussi incarner). Quant à l'importance donnée à l'énonciation, nous l'avons vue avec les nombreuses formules « Il dit » déclinées sous différents pronoms et différents temps. Tous ces éléments semblent s'associer pour former une poésie qui tend à s'extérioriser, à l'inverse d'une poésie qui serait introspective.

b) LE LOCUTEUR ET LA VOIX AUTRE

Le *on* qui ouvre l'œuvre (« *On ne sort jamais indemne d'un séjour au désert* ») est probablement un *on* de portée générale énonçant une vérité d'expérience, et il cache sans doute aussi le locuteur, mais, par la répétition du *on* qui suit, il a également un effet sur le lecteur, qui peut se sentir inclus. C'est donc un *on* à valeur de *je*, mais aussi de *nous* (qu'il soit restreint ou très large). Les *on* suivants : « *On a vécu dans l'invivable [...]. On a connu le plus extrême [...]* », semblent représenter André Velter et Marie-José Lamothe, puisque nous savons qu'ils ont effectué les voyages en Himalaya ensemble sur la période indiquée en fin d'ouvrage et que cela nous est confirmé par André Velter dans le deuxième entretien : « En 1980, nous avons séjourné [en Himalaya] huit mois, et les années suivantes de quatre à six mois. Le *nous* dont il est question désigne Marie-José Lamothe et moi, c'est le plus petit pluriel possible, ça a aussi été le tandem idéal. »²⁰⁴ Mais parfois, le besoin de parler en son nom propre semble aller de soi lorsqu'il s'agit d'évoquer les poètes ou les perceptions personnelles d'un poète-marcheur qui se met en route : « *Et je m'en vais chargé de rumeurs, de présences, d'abandons [...]* » (12). Nous pourrions voir également la figure du poète dans cette expression « *Celui qui passe* » (11-12). Il s'opérerait alors un éniellage personnel et une multiplication des voix.

L'éniellage personnel apparaît plusieurs fois dans *Le Haut-Pays*. Le deuxième texte opère de la même manière que le premier, oscillant entre la première personne du singulier et la première personne du pluriel : « D'eux j'ai reçu le pain du vide [...]. Ici, l'*on* ne décuple jamais trop ses bras pour étreindre l'univers »²⁰⁵ (16). Nous pouvons noter également le

204 Annexe 2.

205 Nos italiques (*idem* pour la suite).

glissement qui s'opère dans « Cortège », qui débute en désignant des personnages décrits à la troisième personne du pluriel : « *Ils* tremblent pour un mirage / [...] *Ils* campent près de l'abîme » (72), puis se termine par une adresse à ces mêmes personnages : « Ô *vous* les incertains » (74).

L'auteur peut aussi se trouver dans un *tu* pourtant explicite : « Déserts, glaciers, alpages, *tu* marches éloigné de tous » (83). Ce phénomène est aussi observable dans la phrase suivante — d'autant plus lorsque l'on connaît l'attachement du poète (qui ne fuit pas les paradoxes) à la pensée bouddhiste et à la tauromachie : « En fait d'histoires édifiantes, *tu* n'as pas évoqué celle du brahmane matador » (85). Par ailleurs, ce texte, « La Santé des infidèles », se termine par quatre tercets présentant également un énallage personnel, puisqu'il débute par « *Nous* sommes passés » et se termine par « *Tu* choisis le soleil » (89). Le « lyrisme aride », dont se revendique l'auteur, nous fait voir également dans ce *tu* la figure du poète. De même, les injonctions des cinq vers au début de l'œuvre, pourraient bien s'adresser au locuteur lui-même : « Accomplis ton œuvre et restes-en détaché » (17), ou plutôt à l'auteur, le terme « œuvre » fonctionne sur plusieurs niveaux, intra et extradiégétique. Nous pourrions constater ce même effet dans « Invocation » : « Découvre chaque jour un peu moins d'imposture » (45). Le poète s'adresse à lui-même, selon une éthique qu'il se dicte lui-même. L'invocation est habituellement un début de poème dans lequel le poète appelle, sous forme d'une prière adressée, l'inspiration. Rien d'étonnant si dans ce livre, pour lequel « l'au-delà [est] en personne » (144), et où l'on déplore « trop de dévots » (83), l'auteur s'adresse à lui-même en réclamant « moins d'imposture » (45).

Le poète peut également se trouver dans un *il*. André Velter, dans ses entretiens, ne s'en cache pas, le poème « L'errance était en lui » est aussi un autoportrait : « poème où je m'invente un pedigree tout en le dédiant à Ghaouti Faraoun »²⁰⁶. Ainsi, le *il* qui représente bel et bien Ghaouti Faraoun, représente également un *je* qui n'oserait pas se mettre à l'avant-scène.

Dans « L'errance était en lui », l'extrait « Conquérant sans arme, sans armée » (144) fait écho à la première page du *Haut-Pays* qui nommait les conquérants tout en s'en écartant : « Le temps des fiefs est passé, passé celui des conquêtes. Salut Alexandre, bonsoir Kaniska, adieu Gengis, vous êtes de la poudre de songe [...]. On ne vous envie pas vos mercenaires, vos concubines, vos victoires, vos banquets. Juste le goût du vent sur vos lèvres

206 Annexe 1.

et ce geste de la main pour repousser l'horizon. Juste ce roulement des sabots contre la peau du monde. Juste ce mélange d'infini et de vide qui était comme l'ivresse du temps. » (11). Ainsi, il est pensable d'imaginer un même locuteur, jamais loin de l'auteur, du début à la fin de l'œuvre. Le « mélange d'infini et de vide » qu'il célébrait dans l'évocation des conquérants au début du livre, il le trouve dans la pensée bouddhiste : « Tout se lit / Dans un lien / D'éveil // Hors mémoire / En avalanche / Vide » (67), comme le montrent ces vers issus du poème « La Présence », mais aussi dans la marche effectuée : « Rien que du vide et du vent [...] Rien que ce rien / qui n'est pas moins que tout » (141), est-il écrit dans le poème « (altitude) », qui évoque une marche ascensionnelle. Et c'est ainsi que nous pouvons avoir la figure d'un « brahmane matador » ou d'un « hard bouddhist »²⁰⁷.

La longue suite de cent un quatrains que constitue « Parti partant » voit également valser les pronoms. On passe, par exemple, de la première personne du pluriel au sixième quatrain : « Il y a de l'altitude et du vide en *nous* » (110), à la première personne du singulier au vingt-troisième quatrain « *Je* ne suis plus de ceux / Qui se dévorent eux-mêmes / *J'appartiens* / Au simple mouvement » (113), puis à une adresse à la deuxième personne du singulier au quatrain cinquante-huit : « Écoute la parole qui passe » (120), pour revenir au *nous* : « *Nous* gardons sur les mains » (121), puis repasser au *je* : « *J'aime* la sobriété du silex » (125), puis au *nous* : « *Nous* sommes les proies d'un ciel d'orage » (126) et terminer par une adresse : « *Tu* es l'arbre brûlé » (129). Et, plus particulièrement, trois quatrains issus de ce poème se jouent sans ambages des pronoms :

85
 Je dis nous
 Et c'est peu
 Dans les chantiers
 Du monde

86
 Je dis nous
 Et c'est clair
 Dans les ténèbres
 Du temps

207 Selon les paroles d'André Velter lui-même : « Mes amis disent que je suis un *hard bouddhist*. Quelqu'un de gai, iconoclaste et qui trouve qu'un bon coup de poing vaut parfois mieux que de longues prières. », dans « La pensée qui fait corps », entretien avec Jean-Philippe Domecq dans André Velter, *Autoportraits*, op. cit., p. 43.

Je dis nous
Et c'est Un
Dans le secret
Du chant

« L'ex-périence poétique, dans ce qu'elle a de plus spécifique, est sortie de soi. Le *Je* qui s'exprime est un *Autre* »²⁰⁸, indique Michel Collot. Évidemment, nous n'insisterons pas sur l'écart inéluctable qui existe entre un auteur et son locuteur, mais nous pourrions aussi bien démontrer la part centrale que prend la vie de l'auteur dans ses écrits. Néanmoins, non seulement dans cette œuvre le *je* prend lui-même la tangente, mais de plus, il se diffracte de lui-même. Le *je* devient Autre (*il, tu, on*) autant que l'autre cache le *je*.

Je n'apparaît qu'à la fin de l'incipit, et une seule fois dans ce texte, tout comme dans le texte suivant, et dans « Une parenté d'altitude », il n'apparaît qu'une fois à la fin du premier texte et une fois dans les vers suivants. Si le *je* est bien présent, il se fait, par ailleurs, discret.

La marche est une ouverture : le corps est tendu vers l'horizon, plongé dans le monde. De la même façon, nous l'avons vu, l'énonciation du *Haut-Pays* se tourne vers l'extérieur et plutôt que de dire constamment *je*, le locuteur divise sa voix en une multiplicité de voix, sans omettre d'effectuer aussi de véritables portraits, qu'ils soient réels ou fictifs comme « La Présence » ou les treize personnages formant la fresque. Dans les treize récits de « Détails d'une fresque » (19-31), toutes les questions qui s'y trouvent semblent émaner des personnages eux-mêmes ; le point de vue serait alors interne. La voix est donc donnée aux personnages, par un locuteur qui affirmait d'emblée : « *Et je m'en vais, chargé de rumeurs, de présences* » (12).

c) UN LOCUTEUR TOURNÉ VERS L'EXTÉRIEUR

Sidonia Bauer indiquait dans sa thèse la « tendance d'André Velter à ne pas représenter son rapport direct au monde, mais à représenter ce rapport exemplaire par la figure d'un tiers »²⁰⁹. L'énallage personnel et l'importance du *on* et du *nous* dans *Le Haut-Pays* peuvent informer sur le caractère non-exclusif de cette poésie, mais c'est également la multiplication des adresses que l'œuvre contient qui nous met sur la voie d'un locuteur tourné vers l'autre.

208 Michel Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989, p. 155.

209 Sidonia Bauer, *op. cit.*, p. 960.

Dès l'incipit, on peut lire une adresse à la deuxième personne du pluriel : « *vous* êtes de la poudre de songe » (11), puis, à la page suivante, le même procédé est utilisé, bien que les destinataires aient été changés : « *vous* êtes mes nuages blancs » (12). Puis, s'ensuivent des injonctions dans les cinq vers situés quelques pages plus loin. Bien que nous ayons vu que ce *tu* élidé pouvait aussi bien représenter un *je*, celui du locuteur, le lecteur est tout de même pris à partie par ces impératifs. Il en est de même pour le poème « Invocation » : « Découvre chaque jour un peu moins d'imposture » (45). Le *tu* est parfois bien présent, par exemple dans les deux premières pages des tercets de « Migration » : « *Tu* hantes » (55) ; « *tu* es de l'équipée des légendes » (56). Nous retrouvons l'adresse à la deuxième personne du pluriel à la fin de « Cortège » : « Ô *vous* les incertains » (74-75), le locuteur s'adresse aux caravaniers qu'il avait commencé par décrire par un *ils* qui le maintenait à distance.

Même lorsque le *je* se manifeste, parfois ce qui importe le plus sont les autres, comme dans l'incipit avec ce « *je m'en vais* » (11) bien vite chassé par l'énumération qui suit et les noms propres des trois poètes devenus compagnons de route, ou comme ce maigre « j' » (« D'eux j'ai reçu le pain du vide ») qui surgit furtivement entre une longue énumération des « gens de hautes terres » (16) croisés sur la route et le *on* qui vient le remplacer : « Ici l'*on* passe d'une absence à une autre ». Et d'ailleurs ce « eux » est bien l'acteur de ce passage. De même dans cet exemple : « Là-bas les habitants, / *je* les vois un peu fous, / dans le privilège du soleil et du vent » (36), il s'agit de s'attarder sur les habitants. Et dans « (célébration) », le *je* se multiplie, mais c'est pour mieux affirmer la célébration du cheval, car dans ce poème, seul le cheval est dévoilé. Et dans cet extrait : « *Je* ne suis plus de ceux / Qui se dévorent eux-mêmes / *J'appartiens* / Au simple mouvement » (113), ce *je* ne serait alors qu'un passeur : passeur de mots, de vies, de « ce qui murmure de loin », de perceptions, au lecteur qui se retrouve inclus, embarqué dans un mouvement incessant.

Là encore, nous rapprocherons ces constatations d'un extrait d'un entretien que nous avons eu avec André Velter, dans lequel il écrit :

La marche à pied solitaire dans un désert est, à ma connaissance, ce qui oriente le plus intensément l'activité mentale vers les autres. Je n'ai jamais été plus proche ni plus attentif à mes amis que dans ces lieux de dénuement absolu, alors que des milliers de kilomètres nous séparaient. Il n'y a pas plus accueillant qu'un espace vide, l'autre y prend toute la place, c'est comme une absence qui s'incarne soudain, et submerge. Même phénomène avec les grands inconnus ou ceux que Char appelait les alliés substantiels. J'ai dialogué des saisons entières

avec Segalen, avec Marco Polo, avec Alexandre ! Je dis bien *dialogué*, parce que nous conversions et nous n'étions pas toujours d'accord. Je dois sans doute beaucoup de mes textes à ces débats des solitudes, les mots, les phrases, les strophes montant à la tête précisément dans ces tête à tête menés dans le plus parfait silence.²¹⁰

Ainsi, les voix intérieures du poète-marcheur sont innombrables et son corps devient un réceptacle de « présences », une « chambre d'échos » (selon l'expression fréquemment utilisée par André Velter).

Donc, pour nuancer notre propos de la première partie de ce chapitre — soit : que l'écriture de la marche requiert la présence explicite d'un locuteur agissant dans le récit — cette présence, bien qu'avérée, peut être atténuée plus ou moins fortement par le biais de différents procédés vus plus haut (adresse, énallage, transposition de voix, portraits...) ; c'est-à-dire qu'elle est nécessaire, mais s'efface pour laisser place à l'autre et au monde qui se déploie devant les yeux et sous les pieds du locuteur. Et nous retrouvons là l'expression du « lyrisme aride » (83), autrement dit d'un lyrisme qui ne larmoie pas, qui ne s'étend pas sur son propre sort. Étant entendu, de plus, que le *je* lyrique est bien souvent, dans cette œuvre, un *nous*. Cette œuvre qui compte bon nombre de personnages, semble n'abriter qu'un seul locuteur et d'ailleurs le « sujet lyrique réside ainsi dans l'ensemble des voix exprimées par le texte poétique, dans toutes les marques de personnes, dans l'indétermination référentielle et énonciative faisant équivaloir *je*, *tu*, et *il* »²¹¹, ce que Jean-Michel Maulpoix nomme « la quatrième personne du singulier »²¹².

Et puisque *Le Haut-Pays* n'était pas le projet initial, puisqu'il fut créé en regroupant des textes anciens (certes à partir d'une unité déjà existante, un cadre spatio-temporel unique), puisque pas un mot (ou presque) ne fut changé depuis les premières publications chez Fata Morgana, si l'on trouve tout de même un locuteur unique qui traverse *Le Haut-Pays* dans son intégralité, alors nous pourrions bien avancer qu'il y a une grande proximité entre le locuteur et son auteur.

210 Entretien 2.

211 Adam Ægidius, *L'énonciation dans la poésie moderne : Approche linguistique des genres poétiques*, P.I.E. Peter Lang, 2012, p. 415-416.

212 Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans Dominique Rabaté (éd.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996, p. 147-161.

Nous avons vu dans ce chapitre que le locuteur-marcheur du *Haut-Pays* prend part au monde fictionnel, dévoilant par-ci par-là des indices de la situation d'énonciation, mais qu'il est tourné vers l'autre. C'est donc un locuteur présent, mais conscient du monde qui l'entoure, ne s'arrêtant pas à soi, se tournant vers l'extérieur.

Et si l'on reprend tous les éléments que nous avons examinés plus haut liés à l'énonciation (présence de la première personne, déictiques, corps du narrateur, adresse, question, exclamation...), on s'aperçoit que les textes comptant le plus grand nombre de ces éléments sont les textes liés à la marche. Donc oui, nous pouvons avancer avec Alain Vaillant, en substituant la marche à la promenade, que « sur le plan discursif, [la promenade] relève d'une logique de l'énonciation plutôt que de l'énoncé », mais c'est à nuancer avec la prise de distance du locuteur que nous avons eu l'occasion de démontrer plus haut. Et c'est peut-être dû d'ailleurs à la différence entre marche et promenade, nous y reviendrons²¹³. Ainsi, le déroulement du récit, l'action a une place importante dans ce livre-poème, qui, mené par un auteur au « lyrisme aride », ne saurait s'attarder ; le monde venant au marcheur de manière incessante.

Je dis nous
Et c'est peu
Dans les chantiers
Du monde (126)

Le marcheur fait partie intégrante du monde qui l'entoure, appartenant « Au simple mouvement » (113), ainsi ne se sent-il pas « étranger en pays d'oubli » (33), dans ce pays dispersant l'ego comme poussière au désert : « Tu es une marge d'erreur / Le souvenir de celui / Dont tu te souviens à peine » (112). Les récits se font arides en plein désert (123) et le chant est fait « d'argile sèche » (16). L'énonciation de la marche, entre présence et absence, est ainsi liée au « lyrisme aride ». Ainsi, le locuteur peut avancer ceci :

Je dis nous
Et c'est Un
Dans le secret
Du chant (126)

Ce « chant secret d'une voix qui écoute » (107), autant qu'elle énonce.

213 Cf. chapitre 8, A)

Cette deuxième partie nous a permis de constater qu'espace rêvé et projeté, et espace réel et vécu s'associaient au travers des perceptions pour former l'espace du Haut-Pays poétique. Nous avons vu aussi que le mouvement était au cœur également de l'espace de la page et dans le corps du texte (après l'avoir constaté d'un point de vue thématique dans la première partie) et que le poème débordait la page, qui ne peut donc plus être considérée comme représentant l'unité poétique par excellence. Ainsi, c'est l'écriture même qui avance. Nous pensons alors au terme *prose* qui, par son étymologie, contient l'idée même d'avancer et avançons l'idée que la poésie a également les outils nécessaires à la marche de l'écriture. La poésie du *Haut-Pays* nomadise, alternant l'avancée et la reprise de souffle, par une succession d'étapes qui sont autant d'impulsions nouvelles, de départs renouvelés. Enfin, il est apparu que le locuteur, lorsqu'il marche, s'implique dans le récit tout en tournant son regard vers autrui et vers l'extérieur. Et le « lyrisme aride » de son auteur pourrait découler de la marche qui, d'une expérience réelle, engendrerait une mise en poésie gardant les empreintes d'une poésie vécue, en premier lieu, en dehors de l'écriture.

PARTIE III

L'ÉCRITURE DE LA MARCHE ET L'EXCURSION DANS L'ÉCRITURE

INTRODUCTION

Dans cette dernière partie, nous élargirons d'abord l'angle de vue (car il est souvent salutaire de s'éloigner un peu pour mieux voir) en observant, dans un premier temps, ce que les écrivains-marcheurs ont de commun dans leurs écrits, puis, dans un deuxième temps, ce qui les distingue. Nous reviendrons au *Haut-Pays* dans le dernier chapitre, afin d'établir les caractéristiques d'une écriture de la marche, puis il s'agira de clore cette étude en considérant la particularité de la marche comme pratique révélatrice d'une façon d'être au monde, qui, inévitablement vient s'inscrire dans l'écriture du poète-marcheur.

*Marcher, c'est être dehors.*²¹⁴

214 Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Flammarion, 2011, p. 47.

CHAPITRE 7

LES INVARIANTS DES ÉCRITS DE MARCHEUR

AU COURS DES PÉRÉGRINATIONS BIBLIOGRAPHIQUES QUI ONT ÉTÉ NÉCESSAIRES À L'ÉLABORATION DE CE MÉMOIRE, IL A ÉTÉ FLAGRANT DE CONSTATER UN NOMBRE IMPORTANT D'ÉLÉMENTS COMMUNS AUX ÉCRITS DE MARCHEURS, QU'IL S'AGISSE D'ESSAI SUR LA MARCHE, DE POÉSIE, DE ROMAN OU DE JOURNAL DE VOYAGE. EN VOICI QUELQUES-UNS : L'ÉVOCATION DU CORPS DU MARCHEUR ET L'EXPÉRIENCE SENSORIELLE QUI ACCOMPAGNE LA MARCHE, LE SOUCI D'ÊTRE PRÉSENT AU MONDE (LE MONDE NATUREL) ET *A CONTRARIO* L'ÉLOGE DE LA SOLITUDE ET DONC LE DÉSIR DE S'EXTIRPER DU MONDE MODERNE (DANS CE QUE LA MODERNITÉ A DE PLUS LAID OU DE PLUS CREUX), L'ÉLOGE DE LA LENTEUR ET L'OBSSESSION DU TEMPS QUI PASSE, OU ENCORE LA TRANSFORMATION QUI S'OPÈRE EN SOI. LE CHOIX DES OUVRAGES D'OU SONT EXTRAITS LES EXEMPLES QUI SUIVENT S'EST FAIT SELON UNE MÉTHODE DES PLUS ALÉATOIRES, CE QUI PARAÎSSAIT UN MOYEN EFFICACE DE METTRE AU JOUR L'INVARIABILITÉ DE CERTAINS THÈMES DEVENUS DE VÉRITABLES *TOPOÏ* DE L'ÉCRIT DE MARCHEUR. LE SEUL CRITÈRE ÉTANT LA DIVERSITÉ, NOUS RAPPROCHERONS DES ÉCRIVAINS AUSSI ÉLOIGNÉS DANS LE TEMPS QUE DANS LEUR PRATIQUE DE LA MARCHE ET DANS LEUR ÉCRITURE.

A) LES TOPOÏ DE LA MARCHE

a) LE CORPS DU MARCHEUR

L'écrivain-marcheur bouleverse nos représentations habituelles (et fort bien installées) de l'écrivain au travail. Le terme même de *travail* est d'ailleurs bien peu représentatif de ce qui se trame dans l'esprit de l'écrivain qui marche. « Lorsqu'un voyageur demanda à la domestique de Wordsworth de lui montrer le bureau de son maître, elle répondit : "Voici sa bibliothèque, mais son bureau est dehors." »²¹⁵ Ainsi, c'est bien avec son corps tout entier que l'écrivain fait naître une pensée qui finira parfois sa course dans un livre, couchée sur le papier. Le corps devient alors un sujet habituel pour le marcheur qui devra s'en préoccuper, ou au contraire tenter de l'ignorer, le mettre au défi ou le célébrer, comme le font Frédéric Gros et Hubert Haddad dans ces extraits : « Le corps qui marche est déplié et tendu comme un arc : ouvert aux grands espaces comme la fleur au soleil. Le torse exposé, les jambes tendues, les bras élançés. »²¹⁶ ; « Tout le corps se démène, les jambes ne pensent qu'à elles, les bras barattent l'espace, et l'espace s'incurve immensément vers l'abîme de l'horizon. »²¹⁷ Mais Sylvain Tesson — arpenteur effronté des steppes et des cathédrales — a une autre vision quant au sort que l'on devrait réserver à notre corps : « Le corps ne devrait jamais être traité autrement que comme un *homo sovieticus* : contraint au rendement. [...] Une fois missionné, soumis à la douloureuse discipline de l'action, tendu vers l'objectif désigné, le corps laissera l'esprit tranquille et ne le sollicitera plus. »²¹⁸ C'est en cela qu'on ne peut pas parler de *travail*, car l'idée que les pensées viennent sans effort intellectuel, mais par la grâce de l'effort physique, est très fréquente chez les marcheurs. Il semblerait que lorsque l'homme est assis, il lui faut aller chercher les pensées, alors que lorsqu'il marche, elles viennent très aimablement à lui. Ludovic Janvier exprime cette idée-là dans le poème « Dans respirer », et notamment dans la dernière strophe :

Je suis né poumon comme tout le monde
la grâce attendue tardait à venir
jusqu'au jour où pour mieux m'entendre
j'ai marché mot à mot sur des pages au hasard
voilà que d'un seul coup ça respirait tranquille

215 Henry David Thoreau, *Marcher*, L'Herne, 2014, p. 15.

216 Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Flammarion, 2011, p. 32.

217 Hubert Haddad, *Mâ*, Zulma, 2015, p. 96.

218 Sylvain Tesson, *Petit traité sur l'immensité du monde*, « Pocket », 2011, p. 30-31.

j'avais trouvé je continue j'inspire
j'expire calmement sous le vent des paroles²¹⁹

Jacques Lanzmann — qui, comme Sylvain Tesson, n'est pas adepte des promenades dominicales — dira, après vingt-trois heures de marche consécutives sur les sentiers du Morvan : « Ça va beaucoup mieux. La douleur au genou s'est réveillée. La cheville coince. Signe que l'énergie revient. [...] Quand le corps se manifeste, c'est que le moral le lui permet. »²²⁰ Mais le corps du marcheur, moyen de transport minimal, est aussi le moyen lui permettant d'être en connexion avec ce qui l'entoure : « En marchant, rien ne se déplace vraiment : c'est plutôt que la présence s'installe lentement dans le corps. En marchant, ce n'est pas tant qu'on se rapproche, c'est que les choses là-bas insistent toujours davantage dans notre corps. »²²¹, explique Frédéric Gros, qui poursuit plus loin en ces mots : « par elle-même la marche, comme elle prend du temps, installe la présence. Quand on se trouve au pied d'une montagne, si on l'a approchée de loin, ce n'est pas seulement l'œil qui perçoit une image : le corps, dans sa chair et ses muscles, s'en est nourri longtemps. »²²²

b) LES PERCEPTIONS SENSORIELLES

Assurément, la marche est étroitement liée aux expériences sensorielles. David Le Breton parle de la « saveur du monde »²²³. Frédéric Gros indique que « Le paysage est un paquet de saveurs, de couleurs, d'odeurs, où le corps infuse. »²²⁴ Le narrateur des *Grands chemins* de Jean Giono explique très précisément les perceptions aiguës qui naissent de sa marche nocturne :

En premier lieu, il y a l'odeur du vide. Sur ma droite, la forêt doit tomber raide et profond. De là vient aussi, par moments, une sorte de soupir qui ressemble à celui d'un homme endormi. Il doit y avoir en bas une vallée assez large et un torrent en conséquence qui frotte sur du gros gravier. Je sens aussi l'odeur résineuse des sapins et la fiente d'oiseau. Il y a sans doute dans les parages une paroi de rocher ; c'est généralement leur odeur.²²⁵

219 Ludovic Janvier, « Dans respirer », *La mer à boire*, Gallimard, 2006, p. 8.

220 Jacques Lanzmann, *Fou de la marche*, Le livre de poche, 1987, p. 281 [retranscription de l'enregistrement effectué pendant sa marche].

221 Frédéric Gros, *op. cit.*, p. 55.

222 Frédéric Gros, *op. cit.*, p. 175.

223 David Le Breton, *Marcher : Éloge des chemins et de la lenteur*, Métailié, 2012, p. 50.

224 Frédéric Gros, *op. cit.*, p. 55.

225 Jean Giono, *Les Grands chemins*, Gallimard, 1951, p. 22.

Ludovic Janvier, dans « Au pays qui palpite » (titre déjà très évocateur), écrit ceci :

on voyageait vers la couleur on entre en la matière
croulant masse impalpable odeur qui trempe
fontaine aveugle aux bruits multiples sur la soif
verte est l'ombre enfin touchée le monde est vert
je n'exagère pas c'est le feuillage qui m'exagère
[...]
c'est le vert qui vous respire élargi par les bronches
vert est le ciel de lit que l'air agite en plein regard
vert le travail d'abîme où remuent des fontaines
on marche enfant tête perdue dans la cage aux fraîcheurs²²⁶

« Quant à moi, écrit Stevenson, je voyage non pour aller quelque part, mais pour marcher. Je voyage pour le plaisir de voyager. L'important est de bouger, d'éprouver de plus près les nécessités et les embarras de la vie, de quitter le lit douillet de la civilisation, de sentir sous mes pieds le granit terrestre et les silex épars avec leurs coupants. »²²⁷

c) LA PRÉSENCE AU MONDE

En effet, « Pas de moyen d'être davantage terrien qu'en marchant. »²²⁸ Voilà une courte phrase qui résume bien le sentiment se dégageant des récits de toutes sortes que nous avons pu lire sur la marche. Frédéric Gros parle là de la sensation d'enracinement qui a lieu lors d'une marche — bien paradoxale puisqu'il s'agit bien d'avancer, mais pas de bonne marche sans bons appuis. Mais cette petite phrase évoque aussi le lien qui se forme entre le marcheur et son environnement. Marcher, comme l'exprime Jacques Lanzmann, c'est « geler en même temps que les pierres du chemin. Griller au feu du soleil. [...] Marcher, c'est se mêler à la conversation des arbres, aux commérages des oiseaux, aux persiflages des reptiles. C'est se fondre dans la nature, se couler au fond du moule. »²²⁹ Développant une même idée, mais dans un style tout à fait différent, André Du Bouchet, qui évoque ici une marche sur un glacier, écrit : « Immergé je marche — cœur / de l'eau que le froid fait pierres. »²³⁰ En effet, la marche entraîne inévitablement une « exposition continue aux éléments. »²³¹ La présence du marcheur se fait totale puisque pas une vitre, pas un pare-brise, pas une roue ne vient séparer

226 Ludovic Janvier, « Au pays qui palpite », *op. cit.*, p. 36.

227 R-L Stevenson, *Voyage avec un âne dans les Cévennes*, Flammarion, 1991 [1879], p. 84.

228 Frédéric Gros, *op. cit.*, p. 247.

229 Jacques Lanzmann, *op. cit.*, p. 149.

230 André Du Bouchet, *L'ajour*, Gallimard, « Poésie », 1998, p. 30.

231 Emeric Fisset, *L'ivresse de la marche : petit manifeste en faveur du voyage à pied*, Transboréal, 2008, p. 49.

son corps de l'environnement dans lequel il évolue et par conséquent, dans lequel il s'inscrit. Ainsi, Thoreau — avec sa tempérance habituelle — a pu dire ceci : « Je souhaite [...] regarder l'homme comme un habitant ou comme une partie intégrante de la Nature plutôt que comme un membre de la société. [...] En effet, chaque marche est une sorte de croisade que prêcherait en nous quelque Pierre l'Ermite pour nous inciter à aller de l'avant et à reconquérir cette Terre Sainte tombée aux mains des Infidèles. »²³²

d) L'ÉLOGE DE LA SOLITUDE

Car il y a aussi, pour celui qui décide de partir sur les chemins, le désir de s'extirper (même brièvement) des déraillements du monde moderne, de fuir les mondanités, les impératifs d'efficacité, d'« aller nulle part sans rencontrer personne »²³³, selon Lanzmann — qui a l'esprit de synthèse — et se retrouver seul, car justement, c'est seul qu'on se retrouve. « Une randonnée à pied doit se faire seul, car la liberté est essentielle »²³⁴, explique Stevenson parcourant les Cévennes avec... Modestine, son ânesse. La liberté de ne pas prendre part au monde qui s'agite se décline sur tous les tons dans les écrits de marcheurs. Pour Sylvain Tesson, « Le vagabond enjambe l'idéologie et les clôtures qui toutes deux empêchent de gambader. Il ne veut en rien changer le monde qui l'entoure, il veut réussir à le fuir le plus esthétiquement possible. »²³⁵ Frédéric Gros écrit, quant à lui, que « Marcher, c'est se mettre sur le côté : en marge de ceux qui travaillent, en marge des routes à grande vitesse, en marge des producteurs de profit et de misère, des exploitants, des laborieux, en marge des gens sérieux qui ont toujours quelque chose de mieux à faire que d'accueillir la douceur pâle d'un soleil d'hiver ou la fraîcheur d'une brise de printemps. »²³⁶ Pour Jacques Lacarrière, « Marcher, c'est accepter de disparaître pour un temps. [...] Accepter d'être sans nouvelles »²³⁷ Enfin, David Le Breton, s'exprime en ces mots : « la marche est une dérobade, un pied de nez à la modernité. Elle est un chemin de traverse dans le rythme effréné de nos vies, une manière propice de prendre de la distance. »²³⁸

232 H. D. Thoreau, *op. cit.*, p. 7-9.

233 J. Lanzmann, *op. cit.*, p. 149.

234 R.L Stevenson, *op. cit.*

235 S. Tesson, *op. cit.*, p. 54.

236 F. Gros, *op. cit.*, p. 131.

237 Jacques Lacarrière, *Chemin faisant : Mille kilomètres à pied à travers la France*, Payot, 1993, p. 195.

238 David Le Breton, *Éloge de la marche*, Métailié, 2000, p. 15.

e) L'ÉLOGE DE LA LENTEUR

Et la distance, Jean-Jacques Rousseau l'a apprécié lors de ses nombreuses promenades qui lui permirent de goûter au plaisir de l'oisiveté : « Le précieux *far niente* fut la première et la principale de ces jouissances que je voulus savourer dans toute sa douceur. »²³⁹ Il écrira quelques pages plus loin : « je ne pus retrouver que bien rarement ces chères extases qui durant cinquante ans m'avaient rendu dans l'oisiveté le plus heureux des mortels. »²⁴⁰ Oisiveté va de pair avec lenteur, autre *topos* des écrits de marcheurs. Jacques Lacarrière écrit dans *Chemin faisant* : « la lenteur même de ma marche ne m'a confronté qu'aux vieillards et aux escargots »²⁴¹. Sylvain Tesson fait l'éloge de la lenteur en expliquant ses bienfaits : « Ce n'est pas par goût de la souffrance que j'use mes semelles mais parce que la lenteur révèle des choses cachées par la vitesse. » Il poursuit : « [Le voyageur à pied] sera si riche de temps qu'il ne craindra pas l'immensité : la patience finit toujours par triompher des kilomètres. A-t-on déjà vu un nomade pressé ? Pas un seul horizon qui n'ait capitulé devant leur acharnement ! »²⁴² En effet, comme l'indique Frédéric Gros : « Les journées à marcher lentement sont très longues [...] Quand on se presse, le temps est plein à craquer [...] La lenteur, c'est de coller parfaitement au temps, à ce point que les secondes s'égrènent, font du goutte-à-goutte comme une petite pluie sur la pierre. *Cet étirement du temps approfondit l'espace*. C'est un des secrets de la marche : une approche lente des paysages qui les rend progressivement familiers. »²⁴³ Thoreau expliquait son choix d'éviter les routes ainsi : « Les routes sont faites pour les chevaux et pour les hommes d'affaires. En comparaison, je ne les emprunte guère car je ne suis pas pressé d'atteindre telle taverne, épicerie, ou écurie, tel entrepôt auxquels elles conduisent. »²⁴⁴ Cette lenteur est un *hic et nunc* dans lequel le marcheur ne rechignera pas à se lover : « l'instant est large on y respire »²⁴⁵, remarque Ludovic Janvier. Enfin, cette phrase issue d'un poème en prose de Jules Lefèvre-Deumier dans lequel il fustigeait les chemins de fer qui permettaient, en 1851, d'effectuer le trajet Paris-Toulouse en trente et une heures : « Aller vite, c'est mourir plus tôt »²⁴⁶.

239 J-J Rousseau, *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, Flammarion, 1997, p. 96.

240 *Ibid.*, p. 124.

241 J. Lacarrière, *op. cit.*, p. 259.

242 S. Tesson, *op. cit.*, p. 20-21.

243 Frédéric Gros, *op. cit.*, p. 54.

244 Thoreau, *op. cit.*, p. 22.

245 Ludovic Janvier, « Rue de la Gaïeté », *op. cit.*, p. 37.

246 Jules Lefèvre-Deumier, *Le livre du promeneur*, [1854].

f) L'OBSESSION DU TEMPS QUI PASSE

Le marcheur semble nourrir une véritable obsession pour le temps qui passe. Il n'est pas d'écrivains de marcheur qui n'évoquent le temps qui passe lentement autour de lui et si rapidement dans le monde qu'il a quitté. Le sentiment de la durée s'inscrit dans le corps du marcheur qui ne peut qu'avancer un pas après l'autre. Pour David Le Breton, « marcher c'est habiter l'instant et ne pas voir le monde au-delà de l'heure qui vient. »²⁴⁷ Il écrit également que « le marcheur n'élit pas domicile dans l'espace, mais dans le temps », « il marque sa souveraineté face au calendrier, son indépendance devant les rythmes sociaux [...] Le marcheur est riche de temps. »²⁴⁸ Dans son essai, David Le Breton cite Régis Debray : « Quand je fais trente kilomètres par jour, à pied, je calcule mon temps en années ; quand j'en fais trois mille, en avion, je calcule ma vie en heures »²⁴⁹. La poésie n'est pas en reste lorsqu'il s'agit du temps. *L'étroit chemin du fond* de Bashô débute ainsi : « Lunes et soleils, mois et jours sont les hôtes de passage de cent générations et les ans aussi qui se suivent sont voyageurs. »²⁵⁰ Dans *Anabase*, de Saint-John Perse, nous pouvons lire : « Nos compagnons ces hautes trombes en voyage, clepsydres en marche sur la terre »²⁵¹. Quant à Claude Esteban, il écrit : « Je porterai le temps sur l'épaule / pour marcher / mieux. »²⁵² Les écrivains-marcheurs nous apprennent que la marche a changé leur rapport au temps (du moins durant leur marche). Le premier chapitre du *Petit traité sur l'immensité du monde* de Sylvain Tesson s'intitule « Voyager contre le temps » (titre significatif) et on peut y lire : « grâce à la marche, je me maintiens en mouvement et, paradoxalement, c'est quand j'avance, devant moi, que tout s'arrête : le temps et l'obscur inquiétude de ne pas le maîtriser. [...] En réglant son compte à l'espace, le nomade freine la course des heures. [...] La marche à pied oppose au rouleau du temps la mesure de l'espace. [...] Qui aura arpenté le monde à l'aide de sa seule énergie explorera une autre dimension du temps : plus épaisse, plus dense. Le temps de l'Occident est un courant d'air qui passe par la fenêtre de nos vies. Il se mue sur le chemin en une pâte généreusement pétrie. »²⁵³ Jacques Lacarrière, dans *Chemin faisant*, parle de « la

247 David Le Breton, *Marcher : éloge des chemins et de la lenteur*, op. cit., p. 27.

248 David Le Breton, *Éloge de la marche*, Métailié, 2000, p. 26-27.

249 Régis Debray dans David Le Breton, *ibid.*

250 Matsuo Bashô, *L'étroit chemin du fond [Oku No Hosonochi, 1702]*, William Blake & co, 2000, p. 63

[traduction d'Alain Walter].

251 Saint-John Perse, *Anabase* dans *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1972, p. 107.

252 Claude Esteban, *Morceaux de ciel, presque rien*, Gallimard, 2001, p. 77.

253 S. Tesson, op. cit., p. 18-19.

durée réinstaurée »²⁵⁴ et s'explique ainsi : « Une fois de plus, au terme du voyage, je me rends compte combien se déplacer ainsi tout au long des chemins, musarder à travers la France est affaire de temps beaucoup plus que d'espace. Je veux dire qu'en marchant, c'est votre temps qui change non votre espace. »²⁵⁵ Les écrivains-marcheurs parlent continuellement du temps, et c'est probablement cette obsession du temps qui passe qui les fait marcher ainsi.

g) LA TRANSFORMATION EN SOI

Nous terminerons cet échantillon des thèmes communs aux écrits de marcheurs par le témoignage qu'ils nous donnent de la transformation interne (même passagère) qui découle de la marche. « Il est des lieux où marcher vous rend meilleur, même si ce n'est pas pour longtemps. »²⁵⁶, écrit Philippe Jaccottet dans *La Seconde Semaison*. Ludovic Janvier écrit : « on a les yeux lavés par la fraîcheur »²⁵⁷, André Du Bouchet : « je me suis espacé »²⁵⁸ et Claude Esteban : « debout, debout, ne pensons plus, / un autre souffre à notre place. »²⁵⁹ Selon Sylvain Tesson, « Dans la tension de l'effort (la discipline du vagabond), [le vagabond] trouve la paix intérieure, se débarrasse de toute fausseté, revient à l'élémentaire, et devient capable de pleurer de joie devant une vasque argileuse d'où sourd un filet d'eau claire. Son âme se simplifie : son voyage est une épuration éthique. »²⁶⁰ Jacques Réda, qui a une expérience de la marche tout à fait différente de celle de Sylvain Tesson, explique qu'« il arrive qu'à force de marcher, mais sans nécessairement faire une ascèse sportive, juste en déambulant, on perde peu à peu le sentiment de son identité propre. »²⁶¹ Et il y a bien une même idée d'oubli de soi chez Jacques Lanzmann, lorsqu'il écrit : « Marcher, c'est être en vacances de soi-même. [...] Je n'ai pas peur de dire — au risque de me piéger — que je me sers davantage de ma tête en marchant qu'en écrivant. »²⁶² René Daumal, arrivé à la même constatation, indique ceci : « Ce n'est peut-être pas dans l'ordre des choses, mais ne vaut-il pas mieux marcher avec la tête que penser avec les pieds, comme il arrive souvent ? »²⁶³ Jean Giono semble avoir trouvé la formule synthétique qui satisfera tout le monde : « Si tu

254 J. Lacarrière, *op. cit.*, p. 277.

255 *Ibid.*

256 Ph. Jaccottet, *La Seconde Semaison*, Gallimard, 1996, p. 218.

257 L. Janvier, « L'air est si cru qu'il chasse la parole » dans *La mer à boire*, *op. cit.*, p. 14.

258 A. Du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, Fata Morgana, 2000, p. 69.

259 C. Esteban, *op. cit.*, p. 23.

260 S. Tesson, *op. cit.*, p. 54.

261 Jacques Réda, « Aux ternes » dans *Magazine Littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 53.

262 J. Lanzmann, *op. cit.*, p. 121.

263 René Daumal, *Le Mont Analogue*, Gallimard, 1981, p. 166.

n'arrives pas à penser, marche ; si tu penses trop, marche ; si tu penses mal, marche encore. »²⁶⁴ Ainsi, la marche suscite une transformation dans l'esprit du marcheur, dans sa manière de se penser et de penser le monde.

La liste des invariants de la marche qui a été faite ici n'est évidemment pas exhaustive. Nous aurions pu ajouter le souci de l'espace (« Un sage taoïste disait : “Les pieds sur le sol occupent très peu d'espace ; c'est par tout l'espace qu'ils n'occupent pas qu'on peut marcher.” »²⁶⁵), ou encore le souci de l'environnement, la joie éprouvée à marcher, le plaisir de s'être surpassé et d'avoir découvert des lieux invraisemblables.

La marche à pied mène au paradis ; il n'y a pas d'autre moyen d'y parvenir, mais il faut marcher longtemps.²⁶⁶

B) CORRÉLATION AVEC *LE HAUT-PAYS*

Si nous revenons maintenant au *Haut-Pays*, et à ce que nous avons déjà pu en dire, nous nous apercevons que tous les invariants examinés ici se retrouvent dans l'œuvre d'André Velter. La présence du corps du marcheur a été examinée dans les chapitres deux et six, les perceptions sensorielles ont fait l'objet d'une étude dans le chapitre trois, la présence au monde a été considéré à plusieurs reprises, et notamment dans les chapitres trois et six, nous avons pu observer la transformation interne (la métamorphose) des différents personnages du *Haut-Pays* dans le chapitre deux plus particulièrement, et dans le chapitre quatre, il a été question du rapport au temps dans le corps du marcheur. Concernant le temps, nous avons pu remarquer qu'André Velter n'a de cesse de le fustiger dans ses œuvres, lui préférant l'espace, alors même qu'il en est question constamment dans ses livres et qu'il nourrit donc une obsession pour le temps, bien familière aux marcheurs, nous venons de le voir. La lecture récente de cette phrase a pu éclairer ce mystère : « J'en ai toujours après le temps et ne veux me confier qu'à l'espace. »²⁶⁷. Quant à la solitude, bien qu'elle n'ait pas fait l'objet d'une étude particulière, il en a été question à plusieurs reprises et nous voyons, avec le quatrain qui suit, qu'André Velter l'affiche sans vergogne :

264 Jean Giono, ?

265 Frédéric Gros, *op. cit.*, p. 248.

266 Hubert Haddad, *op. cit.*, p. 9.

267 André Velter, *Le Jeu du monde : Cartes à Yann*, Gallimard, « Le sentiment géographique », 2016, p. 81.

Solitude qui ne sépare pas
Solitude qui ne juge pas
Solitude qui n'exclut pas
Solitude intense (113)

Enfin, la lenteur, André Velter l'évoque dans un entretien : « *la marche à pied implique une certaine lenteur, peu de changement de cadence, une entrée pas à pas dans le paysage, et cela à hauteur d'homme.* »²⁶⁸, mais bien qu'il en ait fait l'expérience à maintes reprises dans ses marches, elle ne semble pas, dans *Le Haut-pays*, découler de la marche, mais bien plus de la rencontre avec la pensée bouddhiste. En effet, le portrait de Rinpoché constitue le passage le plus calme de ce livre. Car c'est bien la vivacité, la tonicité, qui dominent dans cette œuvre, qui n'est pas, rappelons-le, un récit de marche, mais un poème louant la verticalité de l'être (qu'elle soit physique ou mentale) et son avancée perpétuelle, et qui se termine sur « la vitesse de la pensée » (145). Pour autant, il y a bien à défendre l'idée d'une écriture de la marche dans ce *Haut-Pays*. Alors de quelle marche s'agit-il ? Nous ferons encore un petit détour vers d'autres œuvres, d'autres écritures d'écrivains-marcheurs, afin de constater la diversité existante entre leurs marches, leurs démarches et leurs écritures, avant de revenir à cette question qui permettra de clore cette étude.

268 Annexe 2.

*J'écris comme on marche — à l'aveuglette, même en plein jour
Comme on va devant soi, sans songer même à marcher²⁶⁹*

269 André Du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, 1994, p. 53.

CHAPITRE 8

MARCHES, DÉMARCHES ET ÉCRITURES

LA CITATION D'ANDRÉ DU BOUCHET, MISE EN EXERGUE DE CE CHAPITRE, NOUS RÉVÈLE LA CORRÉLATION EXISTANTE ENTRE LA MARCHE, TELLE QU'IL LA CONÇOIT, ET SON ÉCRITURE. BIEN ENTENDU, CETTE MARCHE DONT IL EST QUESTION CHEZ DU BOUCHET A UNE DIMENSION EXISTENTIELLE. SUR LE MODÈLE DE : « J'ÉCRIS COMME JE MARCHE », NOUS POURRIONS IMAGINER UNE DÉCLINAISON INFINIE QUI SE FERAIT SOUS LA PLUME DES ÉCRIVAINS-MARCHEURS, CAR À CHAQUE MARCHE — QU'ELLE SOIT PHYSIQUE OU ONTOLOGIQUE —, SA RÉSONANCE DANS L'ÉCRITURE. NOUS ALLONS TENTER D'IDENTIFIER QUELS CARACTÈRES PEUVENT REVÊTIR LES MARCHES DE DIFFÉRENTS ÉCRIVAINS ET DE LES METTRE EN RELATION AVEC LEUR ÉCRITURE. EN QUELQUE SORTE, NOUS RAPPROCHERONS LES MARCHES, LES DÉMARCHES ET LES ÉCRITURES. APRÈS AVOIR VU, DANS LE CHAPITRE PRÉCÉDENT, LES SIMILITUDES THÉMATIQUES, NOUS VERRONS ICI, ENTRE AUTRES, LES DIFFÉRENCES FORMELLES ET STYLISTIQUES.

DIS-MOI COMMENT TU MARCHES...

Il existe plusieurs façons de marcher. Il y a la marche lente de la promenade, qui ne demande que très peu d'efforts physiques ; il y a la marche sportive, pour laquelle il y a des règles à respecter, qui poursuit un but précis : arriver le plus vite possible ; il y a l'errance, ce voyage sans but ni fin ; il y a la marche d'expédition de l'aventurier ou du scientifique (qui sont parfois une même personne), ou encore le pèlerinage, la marche de protestation, la marche silencieuse... Bourgeois, sportif, vagabond, scientifique, aventurier, fidèle, syndicaliste, personnes endeuillées, tous marchent, mais leurs pratiques sont foncièrement différentes. Il apparaît que la promenade est la forme de marche la plus courante chez les écrivains. Celle qui, d'un pas lent et dans un environnement familier, permet, sans avoir à surveiller chaque pas, de s'abandonner tout entier à la méditation, à la rêverie, de ruminer des souvenirs ou des phrases mal ajustées qui manqueraient d'aplomb. Le ressassement de l'œuvre en gestation et la marche s'effectuent d'un même souffle. Nous examinerons la prose-promenade de Rousseau, et nous verrons que d'autres modèles de marche peuvent se retrouver dans l'écriture, comme la poésie-errance de Rimbaud, la poésie-à-tâtons d'André Du Bouchet et la prose-expédition de Segalen.

a) ROUSSEAU AU PAYS OÙ RIEN NE BOUGE

Dans la cinquième promenade des *Rêveries d'un promeneur solitaire*²⁷⁰, Rousseau fait le récit de son séjour sur l'île de Saint-Pierre, qui se trouve sur le lac de Biènné. Ce lieu qui « [l']a rendu si véritablement heureux » est donc une île, c'est-à-dire un espace circonscrit, qu'il est simple de connaître rapidement en son intégralité ; l'espace ainsi connu peut-être maîtrisé et rien ne viendra perturber la tranquillité du solitaire. Rousseau marche pour s'« examiner dans le mensonge »²⁷¹, comme il l'explique au début de la quatrième promenade. Il a donc une longue conversation avec lui-même, qui ne pourra trouver aucun objecteur, aucun obstacle sur le chemin de sa promenade, qui n'est que constance, lenteur et léger balancement régulier.

Rousseau nous expose son aversion pour la conversation (avec un interlocuteur cette fois) : « Sa marche, plus rapide que celle de mes idées, me forçant presque toujours de parler avant de penser, m'a souvent suggéré des sottises et des inepties que ma raison désapprouvait

270 J-J Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Flammarion, 1997.

271 Rousseau, « Quatrième promenade », *op. cit.*, p. 74.

et que mon cœur désavouait à mesure qu'elles échappaient de ma bouche, mais qui précédant mon propre jugement ne pouvaient plus être réformées par sa censure. »²⁷² Nous apprécierons au passage le mouvement de cette phrase qui se développe lentement, avec élégance, s'allonge puis se clôt après avoir développé en son intégralité la pensée unique qu'elle contient ; phrase, sans doute, que Rousseau a dû forger lentement. Ces « moments imprévus et rapides »²⁷³ le déstabilisent. En effet, Rousseau aimerait pouvoir faire des « impromptus à loisir »²⁷⁴, comme il nous l'indique dans ses *Confessions*. Et en marchant ainsi dans son île, il souhaiterait avoir le plaisir de la découverte sans le vertige de l'inconnu.

Rousseau ne se laisse pas aller au monde qui l'entoure, sa marche est rhétorique et il part dans la nature avec les soucis d'un homme du monde, il ressasse. Il se promène et herborise en rapportant le fruit de ses glanages qui ne laissent au rien au hasard : « J'entrepris de faire la *flora petrinsularis* et de décrire toutes les plantes de l'île sans en omettre une seule, avec un détail suffisant pour m'occuper le reste de mes jours. »²⁷⁵ Il ne rentre pas de ses promenades délesté, mais les bras chargés de ses récoltes. Il ne s'abandonne pas, mais demeure constamment dans le contrôle, à l'image de l'espace borné qu'est une île qui connaîtra toujours une barrière liquide à son désir d'expansion. Nous pouvons noter que le récit, dans cette œuvre, se fait au passé. Il y a donc deux « je » et l'auteur se raconte en prenant de la distance. Au début de la cinquième promenade, il décrit les lieux en les comparant à d'autres lieux : « Les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et romanesques que celle du lac de Genève [...]. S'il y a moins de culture de champs et de vignes, moins de villes et de maisons, il y a aussi plus de verdure naturelle, plus de prairies, d'asiles ombragés de bocages, des contrastes plus fréquents et des accidents plus rapprochés. » Il débute par les rives du lac, puis décrit les deux îles qui se trouvent au milieu, enfin, il fait l'inventaire du paysage de l'île dans laquelle il séjourne : « On y trouve des champs, des vignes, des bois, des vergers, de gras pâturages ombragés de bosquets et bordés d'arbrisseaux de toute espèce dont le bord des eaux entretient la fraîcheur [...] »²⁷⁶. Sa phrase est sage comme une image, sa nature (celle qu'il dépeint) est ordonnée comme un tableau. Rousseau commence par planter le décor avant de s'intégrer au paysage, ainsi, la découverte du paysage par le lecteur ne se fait pas au fil de la narration, comme une marche le ferait. D'ailleurs, marche-t-il beaucoup

272 Rousseau, *ibid*, p. 86.

273 *Idem*.

274 Rousseau, « Livre III », *Les Confessions*, Pocket, 1998, p. 170.

275 Rousseau, « Cinquième promenade », *op. cit.*, p. 98.

276 *Idem*, p. 95.

ce promeneur ?

Il y a de nombreux passages où l'on comprend que sa posture favorite est d'être assis dans une barque ou dans l'herbe : « Quand le lac agité ne me permettait pas la navigation je passais mon après-midi à parcourir l'île en herborisant à droite et à gauche, m'asseyant tantôt dans les réduits [...] tantôt sur les terrasses et les tertres, pour parcourir des yeux le superbe et ravissant coup d'œil du lac »²⁷⁷. Rousseau ne marche pas pour marcher, mais pour trouver le repos. Et c'est lorsqu'il s'arrête, par exemple, pour contempler l'eau, qu'il semble le plus heureux : « mais bientôt ces impressions légères s'effaçaient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçait, et qui sans aucun concours actif de mon âme ne laissait pas de m'attacher au point qu'appelé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvais m'arracher de là sans effort. »²⁷⁸. Et un peu plus loin dans le texte, l'affirmation de l'état de repos du corps devient très claire : « Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à l'île de Saint-Pierre dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs, au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier. »²⁷⁹

Tout est douceur, rien ne heurte dans la prose-promenade de Rousseau, aucune rugosité, pas de brusquerie, le bonheur s'exprime dans la tempérance et dans la constance. La marche de Rousseau est paradoxalement une marche comme un repos, une marche qui berce, une marche où rien ne bouge, une marche dans le pays des souvenirs, comme l'eau calme d'un lac permettant, à loisir, d'y contempler son reflet.

b) RIMBAUD, L'ERRANCE FORCENÉE

Rimbaud se place au contraire en avant : « Assez vu. [...] / Assez eu. [...] / Assez connu. [...] / Départ dans l'affection et le bruit neufs ! »²⁸⁰. Il part pour l'inconnu, en route vers la modernité en levant les voiles des illusions. Les *Illuminations* témoignent d'une entreprise de démystification, et en même temps, fréquemment nous trouvons à la fin de ces poèmes en prose, une chute qui dénonce le caractère irréel de ce qui précède, ou des parenthèses à l'intérieur du texte qui pratiquent la même virevolte. Par exemple, dans « Barbare », on peut lire : « Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs

277 *Idem*, p. 100.

278 *Idem*, p. 101.

279 *Idem*, p. 103 [une note de bas de page nous indique qu'il n'y a ni rivière ni ruisseau sur l'île Saint-Pierre].

280 Rimbaud, « Départ » dans *Illuminations* dans *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, « Folio », 1999, p. 216.

arctiques ; (elles n'existent pas.) »²⁸¹ Le poète nie, d'un même mouvement, le monde qu'il vient de créer. Ainsi, Rimbaud — démiurge-destructeur — ne se contente pas de lever les voiles, il les arrache, d'un mouvement vif et chaotique.

Dans le poème « Aube »²⁸² des *Illuminations*, c'est la marche du narrateur qui donne vie à la nature : « Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit. » Le mouvement du marcheur met en mouvement la nature avec qui il communique : « une fleur qui me dit son nom ». Puis le pas s'accélère, « et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais » : mendiant sur du marbre, il n'est pas à sa place, pris de fureur il court et se met en chasse de « la déesse », c'est-à-dire de l'aube et du désir d'un jeune homme à l'orée de sa vie. La fin de la marche — la chute de l'aube et de l'enfant — sonne le réveil. La joie du marcheur semble se déliter à la vue de « la déesse » dont il ôte les voiles, et la trajectoire devient impossible à suivre, sauf à faire de grands bonds. Alors que la marche du soleil, quant à elle, suit une trajectoire des plus classiques : d'abord, il fait nuit, puis l'aube surgit en éclairant la cime qui est alors « argentée », puis elle atteint le bas du bois et enfin : il est midi. Sa déesse onirique lui échappe, car le marcheur ne peut freiner la marche du soleil, même « en agitant les bras », même en courant comme un forcené. La fin, en dénonçant le caractère onirique de ce qui précède, fait volte-face. Le lecteur se retrouve perdu, hésitant entre deux mondes. Le poète crée un monde pour le détruire tout de suite après. Ou plutôt le marcheur semble courir au-devant d'un monde qui se détruit, qui s'effrite sous ses semelles. C'est, aux apparences d'une danse de Saint-Guy, une marche forcée, une marche de forcené, une échappée féroce.

L'errance forcenée peut également se trouver dans la dislocation des phrases, le démantèlement de la syntaxe. On trouve, par exemple dans « Barbare »²⁸³, des tirets à répétitions, formant parfois une suite d'incises qui égarent le lecteur : « Remis des vieilles fanfares d'héroïsme — qui nous attaquent encore le cœur et la tête — loin des anciens assassins — ». Et la première phrase de ce poème est laissée en suspens :

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et
les pays,
Le pavillon en viande saignante [...]

281 Rimbaud, « Barbare » dans *op. cit.*, p. 232.

282 Rimbaud, « Aube » dans *op. cit.*, p. 228-229 [Toutes les citations de ce paragraphe proviennent de ce poème].

283 Rimbaud, « Barbare » dans *op. cit.*, p. 232-233 [toutes les citations de ce paragraphe proviennent de ce poème].

Le chaos a eu lieu et la virgule laisse un large blanc typographique, comme un abîme : le monde n'est plus. La création du monde nouveau passe alors par la destruction de l'ancien et par l'interdiction de s'arrêter en chemin, car le réveil du marcheur-somnambule, qui termine le poème « Aube », annonce assurément une mise en mouvement prochaine. Il faut « tenir le pas gagné »²⁸⁴, écrit Rimbaud à la fin d'*Une Saison en enfer* ; Et au début des *Illuminations*, il annonce : « Ce ne peut-être que la fin du monde, en avançant. »²⁸⁵. Quant à René Char, pour lui, la marche de Rimbaud « ne connaît qu'un terme : la mort »²⁸⁶.

En définitive, à l'opposé de Rousseau (mais qui voudrait les comparer ?) que rien ne perturbe, enveloppé dans une douceur qui berce, Rimbaud réveille, sonne le clairon d'un départ brutal, irréversible et sans fin.

c) DU BOUCHET, À TÂTONS DANS LE BLANC

Après le passé ressassé de Rousseau et le futur perpétuel de Rimbaud, nous verrons comment André Du Bouchet s'enfonce dans l'épaisseur de l'instant en laissant entrer l'infini dans la page. Dans *l'ajour*²⁸⁷, comme chez Rimbaud dans *Les Illuminations*, les phrases sont démantelées, ou plutôt elles n'existent pas, n'émergent que des fragments. André Du Bouchet s'applique à laisser passer les courants d'air, à donner voix au silence.

La porte béante. La montagne. La porte qui
donne sur le vent est une bouche. La montagne
sortie de la bouche, elle, comme en retrait,
avance...
Devancée par les nuées.²⁸⁸

Comme une porte ouverte qui fait entrer l'air, ou la lumière, comme un ajour sur la page, Du Bouchet ne referme pas toujours ses parenthèses, la fermeture est ainsi ajournée, *ad libitum* :

“Écrire, quel travail !” — alors que, mot après
mot, il n'a été dans mon sommeil question que
d'aligner, en la traçant, une phrase sans nom de
niveau à la surface démontée (le tourment ne tient
d'aucune façon à la surface, c'est celui de la parole

284 Rimbaud, *op. cit.*, p. 204.

285 *Idem*, p. 211.

286 Préface de René Char dans Rimbaud, *op. cit.*, p. 14.

287 André Du Bouchet, *l'ajour*, Poésie/Gallimard, 1998.

288 Du Bouchet, *op. cit.*, p. 13.

sans surface, de la parole qui n'a pas fait surface
encore...²⁸⁹

Avec ce blanc typographique qui occupe beaucoup de place sur les pages de ce poète, et avec ces parenthèses qui ne se referment pas, le lecteur est plongé dans un espace des plus ouverts, sans clôture, l'espace du dehors tout entier. Et les points de suspension laissent la voix reprendre son souffle et le marcheur repartir. Les mots ont été mis au préalable dans des carnets emportés lors de ses marches, sans prédétermination aucune, les pensées ne sont pas ordonnées, seuls les mots jaillissent. « Du Bouchet a toujours insisté sur le fait qu'il n'a jamais été à la recherche d'un poème, qu'il ne s'est jamais assis à une table pour écrire [...] mais que ses poèmes, s'ils sont, bien entendu, le fruit d'un travail, d'une élaboration seconde, proviennent de ces mots notés dans les "carnets de souffle" du poète, lors des *Atempause* de ses marches, où en effet marcher et écrire se conjuguent, où le pas a mis en route la parole »²⁹⁰.

Mot après mot comme un pas après l'autre dans cette marche à tâtons, Du Bouchet semble vouloir rendre sur la page une expérience existentielle ou sensorielle du monde extérieur de la manière la plus fidèle qui soit, en se gardant bien des usages communs et des effets d'accoutumance, sans esprit de routine. Ainsi, les fragments renferment une densité, les visions sont intenses.

J'écris comme on marche — à l'aveuglette, même en plein jour
Comme on va devant soi, sans songer même à marcher²⁹¹

L'avancée se fait à-tâtons et par automatisme aveugle, et c'est cette manière de ne pas y penser qui semble faire avancer.

mais
le souffle
que tu ne retiens pas
est

le tien
quand tu respirez.²⁹²

La plongée dans le monde est totale, mais il ne s'agit pas pour le poète de prendre

289 *Idem*.

290 Yasmine Getz, « André du Bouchet : Au bout du souffle, l'entretien infini » dans la revue *Écritures contemporaines*, n° 6, éditeur Dominique Viart, 2003, p. 37.

291 Du Bouchet, *Carnet*, Fata Morgana, 1994, p. 53.

292 Du Bouchet, *l'ajour*, Poésie/Gallimard, 1998, p. 160.

toute la place, bien au contraire, il rend compte de l'espace et de l'instant en s'efforçant de s'effacer un maximum : « j'écris aussi loin que possible de moi / à bout de bras »²⁹³. Il effectue des « annotations sur l'espace » (pour reprendre le titre de l'un de ses livres²⁹⁴) tachant de s'écarter du cadre. C'est donc une poésie de l'écart : l'écart entre les mots sur la page, entre ses mots et le langage courant, et l'écart de celui qui dans la nuit n'avance pas tout à fait droit, mais peu importe puisqu'il ne sait pas où il va, au moins ne pourra-t-il pas se heurter à quelque cloison, l'espace, bien que jalonné (la ponctuation existe, même si elle interroge), n'étant pas borné.

d) SEGALEN, L'EXPÉDITION DE LA CROISÉE DES CHEMINS

L'Équipée de Segalen n'est pas une errance, son « voyage au pays du Réel » est une véritable expédition. Segalen a un but : réintégrer sa « chambre aux porcelaines »²⁹⁵ et se délecter d'un repos qu'il aura « payé de [s]es muscles »²⁹⁶. « Je pars et m'agite dans l'espoir seulement du retour enrichi »²⁹⁷, écrit-il au début de cette œuvre. Ainsi, il part pour « chercher, au prix de dix mois d'efforts et de courses, le droit personnel au repos replié, à la longue méditation concentrique, sans but. »²⁹⁸, « au non-agir »²⁹⁹. Il marche vers sa tranquillité d'esprit en traversant l'inconnu, et le corps devient un outil pour l'esprit qui semble tourner en rond dans son palais de l'imaginaire. Et c'est bien ce relâchement cérébral que peut apporter une marche qui requiert du souffle, car, comme Segalen l'écrit, « La rêverie longue est antagoniste de cet effort ; on donne l'effort en pensant à autre chose, à n'importe quoi... »³⁰⁰

Cependant, même s'il marche dans l'espoir du retour, il n'en est pas moins présent, attentif à l'évolution qui a lieu dans son esprit. Il explique, au début de l'expédition : « Les pas sur la route sont bons et élastiques. [...] La distance n'existe pas encore. Il ne suffit pas de marcher, on veut courir, ni de courir, on sauterait à droite, à gauche, volontiers. Au bout d'un certain nombre d'heures semblables, l'allure change : on s'avoue qu'il est indispensable d'apprendre à marcher longtemps et droit. [...] » et le lendemain, « l'avancée est plus sage et

293 Du Bouchet, *Une lampe dans la lumière aride*, Le bruit du temps, 2011, p. 107.

294 Du Bouchet, *Annotations sur l'espace*, Fata Morgana, 2000.

295 Victor Segalen, *L'Équipée*, Gallimard, 1983, p. 17.

296 *Ibid*, p. 18.

297 *Ibid*, p. 18.

298 Victor Segalen, « Lettre à Jules de Gaultier », Pékin, 11 janvier 1914 dans *L'Équipée*, Gallimard, 1983.

299 *Ibid*, p. 18.

300 *Ibid*, p. 58.

plus prudente. Et l'on s'enquiert de la distance. » Et encore plus tard : « D'autres jours mes pas se feront plus méthodiques. L'en-allée dansante se restreint. Les gestes immodestes s'atténuent. »³⁰¹ Enfin, il adopte la pensée du marcheur au long cours, quand la notion d'étape vient supplanter celle du temps qui passe. En effet, les heures ne sont plus à compter quand « on prend conscience, plein les reins et plein les muscles d'avoir “bien marché tout aujourd'hui” »³⁰².

L'expérience réelle s'écrit au présent, car il s'agit d'abolir la distance entre temps du récit et temps de l'écriture. L'écriture reproduit ces multitudes d'instant mis bout à bout qui forment le voyage. Lorsque le marcheur arrive au sommet, il est écrit : « Rien n'existe en ce moment que ce moment lui-même. »³⁰³ Et le sommet coïncide avec le but (intellectuel) atteint, c'est-à-dire qu'au sommet, la plénitude est gagnée dans le corps et dans l'esprit du marcheur, les réunissant dans un instant furtif mais intense : « Le regard par-dessus le col n'est rien d'autre qu'un coup d'œil ; — mais si gonflé de plénitude que l'on ne peut séparer le triomphe des mots pour le dire, du triomphe dans les muscles satisfaits, ni ce que l'on voit de ce que l'on respire. Un instant, — oui, mais total. »³⁰⁴ Cet extrait est à mettre en regard avec le projet de départ : « refusant de séparer, au pied du mont, le poète de l'alpiniste [...] se proposant de saisir au même instant la joie dans les muscles, dans les yeux, dans la pensée, dans le rêve, — il n'est ici question que de chercher en quelles mystérieuses cavernes du profond de l'humain ces mondes divers peuvent s'unir »³⁰⁵ Segalen semble avoir trouvé sa caverne au sommet de la montagne. Le moment est bref, car il s'ensuit la douloureuse redescente, et ce moment très court dans la journée du marcheur, l'est aussi dans le texte. Cet instantané est rendu par une seule phrase, d'un seul souffle. Et comme souvent, une formule expéditive vient résumer ce qui a été dit avant, dans un esprit de synthèse et donnant de la vivacité au texte. Les phrases sont courtes, expéditives, comme une économie de souffle. À noter aussi que ce célèbre chapitre du regard par-dessus le col se termine comme il a débuté, par ces mots : « le premier regard par-dessus le col ». À la manière d'une marche ascensionnelle qui reprend le même chemin pour le retour et revient au point de départ.

Il semble que Segalen rêvait de transformer les mots en mouvements, de leur procurer une énergie cinétique. Ainsi, revenu dans sa chambre aux porcelaines, ses mots pourraient

301 *Idem*, p. 23-24.

302 *Idem*, p. 25.

303 *Idem*, p. 32.

304 *Idem*, p. 32.

305 *Idem*, p. 13.

continuer seuls leur marche. Lorsqu'il écrit, à propos de la sandale et du bâton, vouloir exclure tout symbole et tout « accessoires de langage »³⁰⁶, Segalen part en croisade contre les poncifs, ces idées arrêtées nous laissant de marbre ; il faut que la sandale redevienne une sandale, mais, ajoute-t-il, « Je voudrais leur rendre un peu de leur jeunesse élastique d'autrefois, un peu de leur en-allée ailée »³⁰⁷. Il s'agit de réinjecter de la vie dans les mots. De même lorsqu'il évoque ces « Leitmotive durs comme la marche ascendante. Les phrases *qu'on remâche comme les feuilles de la Kola*. Elles n'ont plus bientôt de sens, comme une feuille mâchée n'a plus de goût. Mais leurs propriétés, leur valeur énergétique restent grandes. »³⁰⁸. Il ne s'agit pas tant de sens, les mots du marcheur, ne sont pas des raisonnements (« le bon marcheur va son train sans interroger à chaque pas sa semelle. »³⁰⁹), mais ils doivent porter en eux le mouvement. Le rythme est important dans l'écriture de Segalen, comme dans la marche : « Alors le pied se fait élastique. Le rythme intérieur a la dureté, la réalité de ce grès rouge qui bondit sous mes pas, de pas en pas. »³¹⁰ De même, ces phrases ne s'allongent pas, elles se précipitent vers la formule qui contient comme un concentré de vécu. Ainsi, de cette expédition de la croisée des chemins, de ces deux mondes que sont pour Segalen le Réel et l'Imaginaire, émerge un rythme rapide, une agilité témoignant d'une marche qui cherche à atteindre son but.

J'avais à me prononcer entre le marteau et la cloche. J'avoue, maintenant, avoir surtout recueilli le son.³¹¹

Pour résumer, Rousseau sortait pour s'isoler du monde alors que Segalen est parti s'y confronter, pour mieux pouvoir s'isoler par la suite (et rapporter un bout de ce monde dans son palais de l'imaginaire) ; Du Bouchet s'avancit discrètement, alors que Rimbaud démolissait à son passage ; Du Bouchet et Segalen tentaient de saisir l'instant, tandis que Rimbaud et Rousseau fuyaient le monde. Mais chacun de ces quatre écrivains a adopté une marche et une démarche différente, et leurs écritures sont, bien entendu, très éloignées les unes des autres.

Le but de ce chapitre, et du précédent, était de se décentrer quelque peu pour mieux

306 *Idem*, p. 56.

307 *Idem*, p. 56.

308 *Idem*, p. 92.

309 *Idem*, p. 14.

310 *Idem*, p. 93.

311 *Idem*, p. 131.

revenir, dans le dernier chapitre, au *Haut-Pays*. Car, après avoir repéré ce que l'écriture de la marche contient de semblable, après avoir vu un aperçu des différentes marches existantes et après avoir étudié d'autres écritures, nous allons désormais tenter de mieux circonscrire la marche du *Haut-Pays*, puis, en réunissant les multiples éléments que nous avons déjà pu récolter, nous tenterons d'identifier le caractère essentiel d'une écriture de la marche.

*Ô corps d'un coup d'aile transpercé*³¹²

312 A. Velter, *Le Haut-Pays*, *op. cit.*, p. 118.

CHAPITRE 9

L'ÉCRITURE DE LA MARCHE DANS *LE HAUT-PAYS*

NOUS AVONS DÉJÀ PU CONSTATER QUE LE MARCHEUR S'ENGAGE DANS L'ÉPAISSEUR DU MONDE, OUVERT SUR CE QUI L'ENVIRONNE, LE CORPS TENDU VERS L'HORIZON À ATTEINDRE, MAIS QUE CETTE EXPÉRIENCE RÉELLE NE DOIT PAS NOUS FAIRE NÉGLIGER L'OMNIPRÉSENCE DE L'IMAGINAIRE DANS CE HAUT-PAYS POÉTIQUE. NOUS AVONS AUSSI RELEVÉ LE CARACTÈRE NOMADE DE L'ÉCRITURE ET LES MULTIPLES DÉPARTS QUI SE SUCCÈDENT, LUI PROCURANT UN *ÉLAN AILÉ* (POUR TRANSPOSER L'EXPRESSION DE SEGALEN). NOUS TENTERONS, DANS CE DERNIER CHAPITRE, DE MIEUX CARACTÉRISER LA MARCHE DU *HAUT-PAYS*, PUIS, AU REGARD DE CE QUE NOUS AVONS DÉJÀ PU RELEVER, NOUS NOUS EFFORCERONS DE SAISIR LA FORME-SENS DE L'ÉCRITURE DE LA MARCHE, AVANT DE CONSIDÉRER L'IMPACT QU'A LA MARCHE SUR L'ÉCRITURE, SA DIMENSION POÉTHIQUE.

A) QUELLE EST LA MARCHE DU *HAUT-PAYS* ?

Il s'agira ici de faire le point sur les différentes dimensions que peut prendre la marche dans cette œuvre, puis de considérer deux images qui font sens pour appréhender cette marche si singulière du *Haut-Pays* : la flèche et l'envol.

a) INVENTAIRE DES QUALIFICATIFS

Une chose est sûre, ce n'est pas une promenade d'agrément qui nous est donné à lire. « On a vécu dans l'invivable et côtoyé la négation de soi. On a connu le plus extrême [...] » (11), nous dit-on dès l'ouverture du livre. Il peut s'agir là de la difficulté de marcher en haute altitude, mais ces affirmations sont sans doute plus à comprendre dans un sens existentiel. Agissant sur l'être-au-monde du marcheur, ce « séjour au désert » semble avoir bouleversé ses pensées comme ses perceptions ; c'est ce qu'exprime ce livre-poème qui met d'ailleurs en exergue une citation de T.E Lawrence exprimant le désir de dépossession. Comme Segalen partant pour l'inconnu, « Il s'agit d'aller où l'on ne s'attend pas » (12), mais ce n'est pas pour autant une errance qui s'effectue dans ce haut-pays, car nous avons déjà pu remarquer l'existence d'une trajectoire. Alors qu'elle est-elle cette marche ? Ce pourrait être une expédition : les termes « périple » (33) et « équipée » (56) peuvent s'en rapprocher. C'est une marche verticale : « exil vertical » (33), « ascension » (53) et « voyage ascendant » (115), nous l'affirment clairement. Si exil il y a, il est à comprendre dans son sens métaphorique, car ici, il semble que le terme « vertical » vienne supplanter celui de « volontaire ». Autre chose, le caractère nomade de la marche est, à plusieurs reprises, évoqué et notamment avec l'emploi des termes « migrations » (107, 138) et « transhumances » (133). Le poème « L'errance était en lui » vient ajouter aux nombreux qualificatifs une autre dimension à cette marche, car nous comprenons bien qu'il s'agit d'une errance métaphorique. La dimension ontologique de la marche accompagne le lecteur tout au long du livre. La solitude est également plusieurs fois énoncée. Sachant qu'André Velter n'a pas marché seul, il s'agit là d'exprimer l'ascèse intérieure qui s'effectue. Car il y a toujours un moment où le marcheur se retrouve seul : seul dans ses pensées, seul avec ses douleurs, seul avec ses visions, car son expérience reste unique, singulière. Enfin, l'effort physique est de nombreuses fois exprimé, notamment par la qualification de « marche violente » (122), mais aucune comparaison possible avec le sport, inutile de s'y attarder.

Avec la poésie, on se trouve bien loin du récit de voyage (car elle se joue du référentiel). Ainsi, la poésie du *Haut-Pays* ancre autant qu'elle s'échappe de la référence. Et la marche, sous plusieurs aspects, prend des dimensions métaphoriques, car elle est aussi, nous l'avons vu, intériorisée.

b) MARCHER COMME UNE FLÈCHE, COMME ON S'ENVOLE

Ici l'intensité
L'arc du corps

Ici l'effort
La corde raide

Ici l'énergie
La flèche en vérité (59)

L'ARCHER S'ÉVEILLE fait apparaître très clairement l'intention de « lev[er] le voile » (11) posé sur la réalité, c'est donc un pas de plus qui s'effectue dans cette marche intérieure. Les deux premiers vers de cette partie sont : « *Ayant pris pour viatique le grand secret de la réalité / Découvre chaque jour un peu moins d'imposture* » (45) et à la dernière page nous trouvons : « La cible sans circonférence ni centre coïncide avec la visée / L'archer s'éveille à la réalité » (60). L'archer revient dans la partie suivante avec le poème « Une expérience du souffle » (92), ce titre pourrait d'ailleurs se prêter aussi bien à la marche. L'image de l'archer, l'utilisation du symbole de la flèche, est, par ailleurs, disséminée dans toute l'œuvre. Nous avons pu démontrer que, dépourvu de parenthèses, tout avance sans cesse dans ce livre-poème³¹³ qui poursuit un itinéraire constant élevant le corps comme l'esprit du marcheur. La vitesse est également un des dénominateurs communs entre la flèche et la marche du *Haut-Pays*. Nous en avons déjà parlé dans le chapitre cinq, mais nous préciserons ici qu'il s'agit plus de l'énergie qui se dégage du texte, de sa dynamique, de sa vivacité, que de considérations mathématiques, car bien entendu, la marche — même rapide — reste un mode de déplacement qui ne pourra jamais rivaliser avec un moyen de locomotion mécanique. Mais lorsqu'elle devient intérieure et poétique, la marche permet toutes les libertés, même celle de défier la gravité.

En effet, il y a bien des moments où le marcheur ne touche plus terre :

313 Cf. Chap. 5.

*Pareil à un rayon de soleil dans l'air en suspens, le sentier s'élève
sans appui.* (18)

Nous avons constaté, dans la première partie de ce mémoire, le mouvement ascendant de cette œuvre menant du départ au sommet, puis, dans la deuxième partie nous avons observé que le sommet n'était pas le point final de cette marche : l'aigle au-dessus du Ganda-la « plane infiniment » (140) et « L'homme des horizons / Va plus loin que le vent / [...] / Il est ce peu de poussière / Qui retourne au soleil // Comme un écho sans fin » (145). Si le livre se clôt sur le mot *fin*, son champ reste ouvert. « *On prend appui sur le ciel pour saluer le vide.* » (133) Envisager sa trajectoire par des voies aériennes, c'est montrer son mépris des frontières de toutes sortes, ne pas se contenter de les franchir, mais les ignorer ; c'est se déployer dans un espace sans fin : « L'horizon déploie un destin à défier / Si tu veux te jeter hors de toi » (124). Les départs successifs produits par la construction de l'œuvre et les effets de relance du récit (nous avons observé ces deux points dans le cinquième chapitre) apportent également cette impression d'envol perpétuel. De même la stratification temporelle (examiné au chapitre quatre), mène le lecteur vers un hors-temps, lui faisant prendre — de concert avec le locuteur — de la hauteur. Un autre élément soutenant l'idée que l'avancée peut parfois être aérienne, est le blanc typographique. Il se lie au mouvement ascendant, procurant de l'air et concourant à l'envol énoncé par le texte. Nous l'avons remarqué dans le cinquième chapitre, notamment avec cet exemple :

(éternité)

Sortir du néant avec un poitrail de pierre
et se mettre au galop entre sable et soleil ! (137)

Ce distique peut évoquer l'envolée, bien que la matière solide qu'est la pierre contrebalance cette impression de légèreté. Car l'envol, comme l'image de la flèche, ne saurait suffire à circonscrire la marche du *Haut-Pays*, qui ne se laisse pas facilement saisir.

Somme toute, nous pouvons dire que la marche aérienne du *Haut-Pays* garde une épaisseur terrestre. Elle ne délaisse pas pour autant la consistance du sol, la difficulté d'une marche ascensionnelle, mais adopte régulièrement la légèreté d'un vol. Nous pourrions également comprendre le « lyrisme aride » comme cette oscillation que l'on peut percevoir entre l'envolée et l'ancrage au sol. C'est une marche impossible, à travers cet « impossible pays » (12), une marche que *Le Haut-Pays* a fait naître, à la faveur de la « poésie vécue » d'un

poète-marcheur affranchi.

*Il était la proie, la blessure,
l'envol et le ravin,
la flèche, la cible, le trophée
et partout de la poussière levée. (142)*

B) L'ÉCRITURE DE LA MARCHE OU L'IMPACT DE LA MARCHE SUR L'ÉCRITURE

À l'issue de ce travail, il nous semble impossible d'envisager une écriture de la marche sans qu'elle ait été vécue au préalable, ou qu'elle se vive au quotidien, par l'écrivain. Nous terminerons, en condensant les « résultats » de cette étude, et en exposant plus particulièrement ce qui nous semble être, peut-être, l'essence même d'une écriture de la marche.

a) LA FORME-SENS DE LA MARCHE

Pour répondre à la question qui ouvrait le chapitre cinq : Que faut-il pour qu'un livre marche ? Nous pouvons désormais avancer que tout ce qui le constitue : composition, mise en page, énoncé, énonciation, peut contribuer à représenter la marche. De l'écriture doit se dégager (avec les limitations qui lui sont propres) une forte impression de grand air. La marche nécessite un extérieur qui doit pouvoir être restitué dans le livre. À l'instar d'André Du Bouchet qui fait une large place dans *l'ajour*³¹⁴ à l'air, cet élément universel dont aucun environnement extérieur ne peut se passer. L'air, c'est aussi un espace ouvert (qui s'oppose à l'espace confiné d'un intérieur), et la manière que Du Bouchet a de placer ses mots sur la page procure à sa poésie — à l'opposé d'une poésie monolithique — un caractère organique. Ainsi, l'écriture de la marche nécessite une poétique de l'ouverture et la page doit transpirer l'extérieur. Frédéric Gros, s'accordant avec la pensée de Nietzsche dans son *Gai Savoir*³¹⁵, écrit :

« [...] beaucoup trop de livres sentent l'atmosphère épaisse des cabinets de lecture ou des bureaux. Pièces sans lumière, peu aérées.
[...] D'autres livres respirent un air vif : l'air vif du dehors, le vent des

314 A. Du Bouchet, *l'ajour*, Gallimard, 1998.

315 F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Gallimard, 1989.

hautes montagnes, soit ce souffle glacé des hauteurs claquant le corps, ou bien, au matin, l'air frais des sentiers du Sud bordés de pin, traversés de parfum. Ces livres-là *respirent*. »³¹⁶

Le Haut-Pays est de ces livres-là qui respirent, c'est ce que nous avons pu constater au fil de cette étude : de l'ancrage dans l'espace réel de l'Himalaya à la présence du corps comme témoignage de cette plongée dans le réel, des sens se laissant perturber par le *choc* ayant lieu avec un réel hors du commun à l'imaginaire qui va bon train sur les sentiers d'altitude, et de la porosité entre le dehors et le dedans à la dilution du *moi* qui s'attache aux éléments dans la pleine liberté de ses mouvements.

b) LA POÉTHIQUE DE LA MARCHÉ OU LA MARCHÉ COMME APPLICATION

DIRECTE DE LA « POÉSIE VÉCUE »

Ainsi, l'écriture de la marche suppose une *poétique* de la marche (selon le néologisme de Michel Deguy inventé dans les années 1960). Bien entendu, cette notion fait écho à l'expression de « poésie vécue » d'André Velter, qui a l'avantage d'écarter toutes considérations morales. La marche, comme pratique courante, dévoilerait un état d'esprit, une certaine philosophie de vie, un « usage du monde », que l'écriture ne pourrait oublier. Nombre de philosophes et d'écrivains ont associé marche et pensée. Deux d'entre eux étaient particulièrement catégoriques sur le sujet. Nietzsche fustigeait « les assis » avec ces mots : « Être cul-de-plomb, voilà, par excellence, le péché contre l'esprit ! Seules les pensées que l'on a en marchant valent quelque chose »³¹⁷. Thoreau, quant à lui, évoquait cette même idée en ces termes : « Il est vain de s'asseoir pour écrire quand on ne s'est jamais levé pour vivre »³¹⁸.

Et puisque marcher, c'est retremper ses pensées dans son corps et retrouver l'usage de son corps, alors écrire en marchant suppose de ne pas choisir entre vivre et écrire. André Velter, lors de ses séjours en Orient, a vécu en nomade et sa pensée, et donc son écriture aussi, se sont nomadisées. Et il y a fort à parier que même si le poète ne partait plus au long cours, son écriture resterait nomade. Car il ne suffit pas d'avoir deux jambes pour marcher, encore faut-il en avoir le cœur.

316 F. Gros, *Marcher, une philosophie*, Flammarion, 2011, p. 31.

317 F. Nietzsche, *Crépuscule des Idoles. Maximes et traits*, n°34 dans *Œuvres philosophiques complètes*, Tome 8, Gallimard, 1974, p. 66.

318 H-D Thoreau, *Journal* dans F. Gros, *Marcher, une philosophie, op. cit.*, p. 133.

La prise de distance effectuée dans les deux premiers chapitres de cette partie avec l'œuvre d'André Velter nous a permis de constater l'étendue des thèmes et des idées que peuvent avoir en commun les écrivains-marcheurs (dénnotant une certaine similitude dans leur être-au-monde) et en même temps les variations, et parfois les discordances, produites dans leur œuvre. Comme si, partant d'un même constat, ils prenaient des chemins différents, puisque leurs intentions, leurs sensibilités, sont différentes. Cette petite excursion a permis de repérer ce qui nous semble désormais être un caractère fondamental de l'écriture de la marche : sa nécessaire ouverture sur le monde, engageant l'écrivain dans une relation intime avec le dehors tout en le renvoyant sans cesse à ses perceptions. Si nous reprenons un des questionnements initial de ce mémoire, nous pouvons désormais affirmer que l'écriture de la marche nécessite une grande porosité entre le réel et l'œuvre poétique. Mais la poésie n'aurait pas de consistance si elle ne créait pas, dans un même mouvement, sa *terra incognita*. C'est ce que nous avons constaté dans ce dernier chapitre, en observant la nature double de la marche du *Haut-Pays*, qui est à la fois incontestablement une marche à pied en Himalaya, mais aussi une marche intériorisée et métaphorique.

*La marche est inutile comme toutes les activités essentielles.*³¹⁹

319 David Le Breton, *Marcher : Éloge des chemins et de la lenteur*, Métailié, 2012, p. 31.

CONCLUSION

La marche, telle que nous l'avons envisagée, est un effort volontaire, bien que tout ce qu'elle suscite ne soit pas nécessairement conscient pour le marcheur (du moins durant sa marche). Oxygéner ses pensées, retremper ses illusions dans l'épaisseur du réel, frapper le sol pour attester de sa présence au monde, constater que s'il existe un monde qui rend malade — littéralement et dans tous les sens — il en est un autre qui soigne, aller voir ailleurs si on y est, s'écarter de la route pour emprunter les chemins de traverse, se tenir à l'écart des foules, déployer le temps sous sa semelle, habiter pleinement l'instant, remiser l'urgence quotidienne, déloger ses idées, rééquilibrer sa position, et apprendre à respirer, faire entrer de l'air dans ses poumons et savoir l'expulser : quoi de plus vital. Nous voyons bien que la marche ne peut s'arrêter au seuil de la maison, lorsque repu, le marcheur s'assied. Car le voyage résonnera en lui, longtemps. Pas étonnant donc que cette mise en action du corps retentisse ensuite dans l'écriture. Écriture qui s'efforcera de continuer le voyage, à sa manière, mais toujours en marquant la langue de cette relation intime qui s'est instaurée entre le marcheur et l'environnement foulé qui deviendra bientôt sa géographie intérieure. Il puisera dans ce substrat de quoi rendre sa langue plus vivace, n'ayant de cesse de donner de l'air, de l'ajour à ses mots.

Il apparaît, après cette étude, qu'un écrivain ne peut adopter une écriture de la marche sans avoir expérimenté lui-même la marche. Tout au plus pourrait-il la mimer. En s'efforçant de décrire un extérieur, en y ajoutant un corps qui pas à pas éprouverait la fatigue, le dépassement de soi, puis le plaisir de découvrir un beau panorama. Mais il manquerait à cette écriture une chose, au moins. Car qui pourrait évoquer « les yeux lavés par la fraîcheur »³²⁰, qui peut dire : « Il existe des intervalles dans le chant de la petite grive des bois sur lequel j'aimerais émigrer, des étendues sauvages qui n'ont jamais connu d'occupant, des lieux auxquels, me semble-t-il, je suis déjà acclimaté. »³²¹, qui pourrait écrire « Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes / De rosée à mon front, comme un vin de vigueur »³²², qui peut affirmer que « l'écriture est le plus intense moment d'apaisement »³²³, qui peut écrire : « Nous sommes les proies d'un ciel d'orage »³²⁴, qui pour

320 L. Janvier, « L'air est si cru qu'il chasse la parole », *La mer à boire*, *op. cit.*, p. 14.

321 H-D Thoreau, *Marcher*, *op. cit.*, p. 41.

322 A. Rimbaud, « Ma bohème », *op. cit.*, p. 75.

323 S. Tesson, *Petit traité sur l'immensité du monde*, *op. cit.*, p. 66.

324 A. Velter, *Le Haut-Pays*, *op. cit.*, p. 126.

faire ce constat : « je n'ai fait que passer, accueillir »³²⁵, et enfin, qui, en haut du col, peut se suffire d'écrire : « Un instant, — oui, mais total. »³²⁶, sinon un marcheur ? Nous comprenons alors qu'expérience vécue et écriture de la marche sont intrinsèquement liées. La poétique de l'ouverture que nous avons pu observer naît de la marche. Et on voit bien là le lien direct avec la « poésie vécue », puisqu'il ne suffit pas de marcher pour pouvoir écrire de la sorte ; un marcheur qui ne serait que marcheur ne verrait d'ailleurs rien de tout cela.

Nous avons pu constater que *Le Haut-Pays* développe une écriture de la marche. Ce n'est pas un paysage — comme un beau tableau le ferait — qui s'offre à lire au lecteur, mais de multiples éléments concrets ancrant le poème dans une réalité de terrain, ainsi, l'espace y est vécu, foulé, éprouvé. Cependant, la trajectoire qu'effectue l'œuvre, du départ au sommet, n'est pas une trajectoire réelle, car les séjours d'où sont issus les poèmes sont multiples et espacés dans le temps. Le sens de la marche dans cette œuvre émane d'une recomposition *a posteriori* ajoutant un surcroît de sens, intensifiant l'expérience — déjà présente dans les poèmes — de transformation du marcheur, de dénuement intérieur qui se produit au fur et à mesure de la marche d'altitude. Ainsi, le mouvement est partout dans cette œuvre, attestant bien d'un point de vue de nomade, mais le mouvement dans l'espace n'est pas restitué, il est transfiguré. Toutefois, il est à noter que cette marche ascensionnelle, André Velter a dû maintes fois l'effectuer, donc la recomposition générale de l'œuvre n'invente pas, là aussi elle puise dans une expérience réelle pour façonner le Haut-Pays poétique. À l'inverse de ces tableaux orientalistes de peintres n'ayant pas effectué le voyage en Orient, qui réunissent tous les clichés, tous les incontournable de la vision occidentale sur l'Orient, André Velter ne mime pas la marche, elle est partout sensible dans *Le Haut-Pays*, mais elle n'est pas schématisée à l'aide, par exemple, de vers réguliers qui apporteraient au lecteur un sentiment de monotonie qui serait bien loin alors de l'expérience vivifiante qui semble avoir été vécue par le poète. Ainsi, parce que le voyage a été vécu, l'imaginaire pourrait bien s'en trouver plus libre, plus étendu. De fait, la poésie d'André Velter peut s'évader à souhait, se syncoper, se calmer, puis s'agiter de nouveau et sa marche poétisée peut aisément convoquer la danse, le galop ou l'envol, sans que cela n'affaiblisse son rapport au réel. Et, pour reprendre le parallèle avec la notion d'« espace vécu », l'écriture de la marche dans ce livre-poème se réalise par les perceptions et les représentations du poète en ce milieu qu'il sillonne, et non sur des données physiques, réductrices. Nous avons également constaté que l'écriture de la marche suscite la

325 Ph. Jaccottet, « Paysages avec figures absentes », *Œuvres*, Gallimard, « Pléiade », p. 464.

326 V. Segalen, *L'Équipée*, *op. cit.*, p. 32.

marche de l'écriture qui déborde de la page, oscille entre équilibre et asymétrie, n'effectue aucun retour en arrière, utilise les outils typographiques pour signifier son mouvement, son dynamisme, et nous en avons déduit le caractère nomade de cette écriture. Nous voyons bien désormais — n'en déplaise à Malherbe qui opposait la prose (en l'assimilant à la marche) à la poésie (qu'il apparentait à la danse) — que la marche n'est pas l'apanage de la prose et que la poésie a toutes les dispositions nécessaires pour avancer et « tenir le pas gagné ». Mais ne les mettons pas en compétition, ce serait faire fi de la grande perméabilité qui a lieu aujourd'hui entre ces deux étendues qui ont vu, il y a longtemps déjà, abattre leur frontière. Nous avons également observé la position médiane du locuteur qui, tout en attestant de sa présence au monde, est pleinement tourné vers l'extérieur. L'écriture de la marche intégrerait donc une poétique de la perception. Puis, nous avons identifié les nombreuses similitudes qui existaient dans les écrits de marcheurs, attestant d'un certain nombre de traits communs qu'ils peuvent avoir entre eux, mais nous avons pu également constater qu'il existait une grande variété de marches, mais aussi de démarches (ce qui pousse à marcher et ce qui fait écrire) et d'écritures. Les expériences, bien que présentant des similitudes, sont finalement toujours uniques, et puisque l'écriture de la marche y puise, elle se singularise. Enfin, nous avons considéré la dimension métaphorique de la marche dans ce *Haut-Pays* qui avance tantôt comme une flèche qui ne termine jamais sa course, tantôt comme un envol toujours renouvelé, mais gardant toutefois une adhérence au réel. L'écriture de la marche ne connaît pas de frontière, conjuguant le réel avec l'imaginaire, l'effort physique avec l'activité mentale et permettant de superposer le temps de l'écriture avec l'existence. Car nul besoin de tergiverser entre écrire (en s'isolant du monde) ou vivre (en temporisant le moment d'écrire), quand écrire en marchant permet de mener les deux de front.

Il fallait bien borner le présent travail, mais puisque plus on cherche... plus on cherche, il apparaîtrait intéressant désormais de comparer plusieurs auteurs ayant des pratiques différentes de marche et d'écriture (nous pouvons imaginer, par exemple, une étude comparative entre l'œuvre d'André Velter et celle de Philippe Jaccottet). Mais alors, il faudrait également comparer deux écritures différentes découlant de marches aux abords similaires (comme la promenade chez Ludovic Janvier et Julien Gracq, par exemple). Enfin, il ne serait peut-être pas inutile d'étudier, en regard de tout cela, l'écriture d'un écrivain qui savourerait son immobilité et se délecterait d'un intérieur réconfortant. Tout cela afin de voir si tout ceci résiste.

*Comme Ulysse, il te faut repartir puisque, dans le temps retrouvé, terme et seuil, sont une même chose.*³²⁷

327 Jacques Lacarrière, *Chemin faisant*, Payot, 1992, p. 277.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES À L'ÉTUDE

VELTER André, *Le Haut Pays* (suivi de *La Traversée du Tsangpo*), Gallimard, 2007

ŒUVRES D'ANDRÉ VELTER

Avec SAUTREAU Serge, *Aisha*, Gallimard, 1966

L'archer s'éveille, Fata Morgana, 1981

Une fresque peinte sur le vide, Fata Morgana, 1985

Ce qui murmure de loin, Fata Morgana, 1985

L'Arbre-Seul, Gallimard, « Poésie », 1990

Autoportraits, Éditions Paroles d'Aube, 1991

Du Gange à Zanzibar, Gallimard, 1993

Passage en force, préface de Bernard Noël, Le Castor Astral/Les Écrits des Forges, 1994

Ouvrir le chant, Le Castor Astral/Les Écrits des Forges, 1994

Étapes brûlées (1974-1978), suivi d'un entretien avec Jacques Ancet, Le Castor Astral/Les Écrits des Forges, 1996

La Vie en dansant, Gallimard, 2000

L'Arbre-Seul, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 2001 (1990)

Zingaro suite équestre : et Un piaffer de plus dans l'inconnu, Gallimard, 1998

La vie en dansant, Gallimard, 2000

Au Cabaret de l'éphémère, Gallimard, 2005

Midi à toutes les portes, Gallimard, 2007

Paseo Grande, Gallimard, 2011

Avec un peu plus de ciel, Gallimard, 2012

Avec BIANU Zéno, *Prendre feu*, Gallimard, 2013

Jusqu'au bout de la route, Gallimard, 2014

Tant de soleils dans le sang, Gallimard, 2014

Avec PIGNON-ERNEST Ernest, *Le Tao du Toreo*, Actes Sud, 2014

Loin de nos bases, Gallimard, 2016

Le Jeu du monde : Cartes à Yann, Gallimard, « Le sentiment géographique », 2016

AUTRES OUVRAGES D'ANDRÉ VELTER

Avec LAMOTHE Marie-José, *Ladakh-Himalaya*, Albin Michel, 1988

Orphée Studio : Poésie d'aujourd'hui à voix haute, Gallimard, « Poésie », 1999

SITE INTERNET D'ANDRÉ VELTER

URL : <http://www.andrevelter.com>

OUVRAGES CRITIQUES SUR ANDRÉ VELTER

Thèses

BAUER Sidonia-Ria, *La poésie vécue d'André Velter*, Univ. Paris IV — Sorbonne, 2013

NAULEAU Sophie, *André Velter troubadour au long cours : Vers une nouvelle oralité poétique*, Univ. Paris IV — Sorbonne, 2009 [URL : <http://www.theses.paris-sorbonne.fr/these.nauleau.pdf>]

Articles

BLANCHET Marc, article écrit dans *Le Matricule des anges*, N°035, Juillet-août 2001

[URL : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=10483]

BORER Alain, *André Velter*, in *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, 2001

Entretiens

ANCET Jacques, dans André Velter, *Étapes Brûlées*, *op.cit.*

BUSNEL François, *émission « Le grand entretien »*, France Inter, 17 juin 2013

SOURDIN Bruno, publié dans la revue *Diérèse*, n°41, été 2008

[URL : <http://brunosourdin.blogspot.fr/2014/06/andre-velter-le-chant-de-lalitude.html>]

STOUT John, « Entretien avec André Velter », revue *LittéRéalité*

[URL : <http://litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/viewFile/29592/27186>, Université Mc Master, Hamilton, 28]

LA MARCHÉ

Œuvres littéraires

- BASHŌ Matsuo, *Oku No Hosonochi (L'étroit chemin du fond)*, introduction et traduction d'Alain Walter, William Blake & Co, 2007
- BOUVIER Nicolas, *Le Debors et le Dedans*, Points, 2007
- DAUMAL René, *Le Mont Analogue*, Gallimard, 1981
- DU BOUCHET André, *Carnet*, Fata Morgana, 1994
- DU BOUCHET André, *l'ajour*, Gallimard, « Poésie » 1998
- DU BOUCHET André, *Annotations sur l'espace*, Fata Morgana, 2000
- DU BOUCHET André, *Une lampe dans la lumière aride*, Le bruit du temps, 2011
- ESTEBAN Claude, *Morceaux de ciel, presque rien*, Gallimard, 2001
- GIONO Jean, *Le Chant du monde*, Gallimard, 1976 [1934]
- GIONO Jean, *Les Grands chemins*, Gallimard, 1951
- HADDAD Hubert, *Mâ*, Zulma, 2015
- JACCOTTET Philippe, *La Seconde Semailon*, Gallimard, 1996
- JACCOTTET Philippe, *Œuvres*, Gallimard, « Pléiade », 2014
- JANVIER Ludovic, *La mer à boire*, Gallimard, « Poésie », 2006 [1987]
- KEROUAC Jack, *Les Clochards Célestes*, Gallimard, « Folio », 1963
- LACARRIÈRE Jacques, *Chemin faisant : Mille kilomètres à pied à travers la France*, Payot, 1993
- LANZMANN Jacques, *Fou de la marche*, Le livre de poche, 1987
- LEFÈVRE-DEUMIER Jules, *Le livre du promeneur*, [1854]
- PERSE Saint-John, *Anabase* dans *Œuvres complètes*, Pléiade, Gallimard, 1972
- RÉDA Jacques, « Aux ternes » dans *Magazine Littéraire*, n° 353, avril 1997, p. 53
- RIMBAUD Arthur, Lettre à Georges Izambard, mai 1871, « Poésies 1870-1871 » dans *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Gallimard, « Folio classique », 1999, p.83-84
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les rêveries d'un promeneur solitaire*, Flammarion, 1997
- SEGALEN Victor, *Thibet*, Mercure de France, 1979
- SEGALEN Victor, *Équipée*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1983 (Plon, 1929)
- SEGALEN Victor, *Les Origines de la statuaire en Chine* dans *Œuvres Complètes*, 2, Robert Laffont, 1995
- STEVENSON Robert-Louis, *Voyage avec un âne dans les Cévennes*, Flammarion, 1991 [1879]
- TESSON Sylvain, *Petit traité sur l'immensité du monde*, Pocket, 2011 [Éditions des Équateurs, 2005]
- THOREAU Henry-David, *Marcher*, L'Herne, 2014 [traduit de *Walking*, texte issu d'une conférence donnée à partir de 1851]

Ouvrages critiques

Support papier

- ANTOINE Philippe « Une rhétorique de la spontanéité : le cas de la promenade » dans *Voyager en France au temps du Romantisme. Poétique, Esthétique, Idéologie*, Ellug, 2003, p131-146
- CAMELIN Colette, *Saint-John Perse : L'imagination créatrice*, Hermann, 2007
- CHENG François, « Espace réel et espace mythique » dans *Lectures de Segalen : Stèles et Équipée*, sous la direction de Marie Dollé, PUR, 1999
- FIELS Laurent, *Quête ésotérique et création poétique dans Anabase de Saint-John Perse*, P.I.E. Peter Lang, Bruxelles, 2009
- FISSET Émeric, *L'ivresse de la marche — Petit manifeste en faveur du voyage à pied*, Transboréal, 2008
- FORSDICK Charles, « Sur la quinzième étape d'Équipée : les rythmes de la marche et de la panne » dans *Segalen : Le rythme et le souffle*, Sous la direction de Philippe Postel, Édition Pleins Feux, 2002
- Sous la direction de POSTEL Philippe, *Segalen : Le rythme et le souffle*, Éditions Pleins Feux, « Horizons comparatistes », 2002
- GAUBERT, Serge, « Une poétique de la marche » dans *Lire Perros*, Presses Univ. de Lyon, 1995
- GETZ Yasmine, « André du Bouchet : Au bout du souffle, l'entretien infini » dans la revue *Écritures contemporaines*, n° 6, éditeur Dominique Viart, 2003
- GROS Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Flammarion, 2011 [2009]
- GROS Frédéric, *Petite Bibliothèque du marcheur*, Flammarion, 2011
- JOUFFROY Alain, *Manifeste de la poésie vécue*, Gallimard, 1995
- LE BRETON David, *Éloge de la marche*, Métailié, 2000
- LE BRETON David, *Marcher — Éloge des chemins et de la lenteur*, Métailié, 2012
- SACOTTE Mireille, *Parcours de Saint-John Perse*, Champion-Slatkine, 1987
- VAILLANT Alain, « Ire et ambire : la marche et l'écriture au XIXe siècle » dans *Corps en mouvement*, Université de Saint-Étienne, 1996

Mémoire de recherche

- GAUTHIER Audrey, *L'imaginaire de la marche dans Les Illuminations de Rimbaud*, Univ. de Montréal, 2011 [URL : <http://www.archipel.uqam.ca/4331/1/M12251.pdf>]

Magazine

- « Rencontre au sommet », dialogue entre Reinhold Messner et Sylvain Tesson, propos recueillis par LACROIX Alexandre, *Philosophie Magazine*, été 2015, n°91, p. 28-33

En ligne

BONHOMME Béatrice, *Jacques Réda, Voyageur dans la ville, Une lecture de La Liberté des rues*,

ROCSIR, 2005 [URL :

http://www.goldenideashome.com/rocsir/archiv/2005_2/1BeatriceBonhomme2005.pdf]

CHARBONNEL Nanine, « Homo Viator ou les dix métaphores de la marche », *Revue Les cahiers de médiologie* (n° 2) « Qu'est-ce qu'une route ? », Gallimard, 1996

LYON-CAEN Boris, « *L'énonciation piétonnière* ». *Le Boulevard au crible de l'Étude de mœurs (1821-1867)*, Univ. de Toulouse-Le Mirail, *Romantisme* n°134 (2006-4)

[URL : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2006_num_36_134_6426]

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

CHAR René, *Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, « Poésie », 1971 [1955]

CHAR René, *Feuillets d'Hypnos*, Gallimard, « Folioplus classique », 2007

KHAYYÂM Omar, *Robâiyât (Quatrains)*, Actes Sud, « Babel », 1992

LACARRIÈRE Jacques, *Sourates*, Fayard, 2005 [1982]

LAO TSEU *Tao-to king*, Gallimard, 1967 (traduit par Liou Kia-hway)

MILARÉPA, *Œuvres Complètes*, traduction du tibétain et présentation par Marie-José Lamothe, Fayard, 2006 [1986]

NIETZSCHE Friedrich, *Crépuscule des Idoles. Maximes et traits, n°34* dans *Œuvres philosophiques complètes*, Tome 8, Gallimard, 1974

NIETZSCHE Friedrich, *Le Gai Savoir*, Gallimard, 1989

PRÉVERT Jacques, « Le Paysage changeur » dans *Paroles*, Gallimard, 1949

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, Pocket, 1998

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre onzième, chapitre XIII, « GF », Flammarion, 1993

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Support papier

ÆGIDIUS Adam, *L'énonciation dans la poésie moderne : Approche linguistique des genres poétiques*, P.I.E. Peter Lang, 2012

AMAT Jean-Paul, DORIZE Lucien, Le CŒUR Charles, *Éléments de géographie physique*, Bréal, 2002

AQUIEN Michèle, « Énonciation » dans *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, PUF, 2001

ARVON Henri, *Le Bouddhisme*, PUF, 2005 (1951)

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, PUF, 2009 (1957)

BENVENISTE Émile, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » dans *Problèmes de*

linguistique générale, 1966, p.327-335

BERGSON Henri, « L'âme et le corps » dans *L'Énergie spirituelle*, PUF, 1919

BONAN Ronald, « Le corps » dans *Apprendre à philosopher avec Merleau-Ponty*, Ellipses, 2010

COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 2005 (2e édition mise à jour)

COLLOT Michel, *Pour une géographie littéraire*, Éditions Corti, 2014

CONZE Edward, *Le Bouddhisme*, Édition Payot & Rivages, « Petite bibliothèque Payot », 2002 (1951)

DESANTI J-T, *Introduction à la phénoménologie*, Gallimard, 1976

DESHIMARU Taisen, *L'esprit du Ch'an : Aux sources chinoises du zen*, « Spiritualités vivantes », Albin Michel, 2000 (1976)

DESSPORTES Marc, *Paysages en mouvement. Transports et perceptions de l'espace*, Gallimard, « Bibliothèque illustrée des histoires », 2005

DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique*, Dunod, 1995

DESSONS Gérard, & MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Dunod, 1998

FRÉMONT Armand, « Recherches sur l'espace vécu » dans *Espace géographique*, tome 3, n°3, 1974. pp. 231-238 [URL : www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1974_num_3_3_1491]

FRÉMONT Armand, « Géographie et espace vécu » dans *Les espaces de l'homme*, Odile Jacob, 2005, p. 102-103

FRÉMONT Armand, *La région, espace vécue*, Flammarion, 2009

FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de style*, Armand Colin, 2010

GÉLY Raphaël, *La Genèse du sentir, Essai sur Merleau-Ponty*, OUSIA, 2000

LINSSEN Robert, *Le Zen, sagesse d'Extrême-Orient : un nouvel art de vivre ?*, Gérard & C°, 1969

MATOS DIAS Isabel, *Merleau-Ponty : une poïétique du sensible*, PUM, 2001

MAULPOIX Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », dans RABATÉ Dominique (éd.), *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible* dans *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 2010

MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique*, Gallimard, 1970

MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Verdier, 1982

NIETZSCHE Friedrich, *L'origine de la Tragédie dans la musique ou Hellénisme et Pessimisme*, Traduction par Jean Marnold et Jacques Morland, Mercure de France, 1906 [quatrième édition] (Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 1, p.80)

RAMDANE Saïd, « L'errance d'un poète, portrait de Ghaoui Faraoun », revue *Écarts d'identité* n°86, « Migration, Exil, Création », septembre 1998, p. 50-51

SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, 2012

SUZUKI D.T. Suzuki, FROMM E., DE MARTINO R., *Bouddhisme zen et psychanalyse*, PUF, 1971

VALÉRY Paul, “Réflexions simples sur le corps”, *Variété V*, Gallimard, 1944

WESTPHAL Bertrand, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, 2007

WHITE Kenneth, *Le plateau de l’Albatros : Introduction à la géopoétique*, Grasset, 1994

En ligne

BRODA Martine, essai critique sur l’œuvre poétique de Roberto Juarroz

[URL : <http://www.maulpoix.net/juarroz.htm>]

SITES INTERNET

ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, CARRIÈRE Pierre, DUPUIS Jacques, « Himalaya »

[URL : <https://www-universalis—edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/himalaya>]

LAROUSSE, « Ladakh »

[URL : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Ladakh/128364>]

TOKSPO Amitié France Ichar Zanskar (TAFIZ)

[URL : <http://www.tokspo.org/le-village-de-ichar.html>]

ZONE HIMALAYA, LEMAIRE Serge-André

[URL : <http://www.zonehimalaya.net/Himalaya/himalaya.htm>]

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction générale</i>	7
 <i>PARTIE I. La « poésie vécue » : l'expérience de la marche en altitude</i>	
<i>Introduction</i>	14
 Chapitre 1. Espace réel et espace vécu	19
A) <i>Cartographie d'un voyageur : l'espace réel</i>	20
a) <i>Habiter le Haut-Pays</i>	21
b) <i>L'Himalaya : un monde de démesure</i>	21
c) <i>Cartes et photographie des zones traversées</i>	23
B) <i>Balisage et trajectoire du livre-poème</i>	27
a) <i>Le départ</i>	27
b) <i>Le désert : paysage central</i>	28
c) <i>Le sommet</i>	28
C) <i>De la carte au terrain : de l'espace réel à l'espace vécu</i>	31
a) <i>Un incipit qui montre la voie</i>	31
b) <i>Les toponymes</i>	32
c) <i>Le terrain</i>	35
<i>Conclusion</i>	37
 Chapitre 2. Le corps humain en acte	40
A) <i>Le corps : état des lieux</i>	41
a) <i>Personnages ou figures : unités et doubles de l'auteur</i>	41
b) <i>Les parties du corps</i>	45
c) <i>Le souffle</i>	48
B) <i>Les corps en action</i>	51
a) <i>Les mouvements humains</i>	51
b) <i>L'effort</i>	54
c) <i>L'ivresse des hauteurs : de l'altération à l'exaltation</i>	55
C) <i>Le dedans le dehors</i>	59
a) <i>L'intérieur du corps</i>	59
b) <i>Le corps : un monde</i>	61
c) <i>Le monde : un corps</i>	62
<i>Conclusion</i>	63
 Chapitre 3. Perceptions : des sens au sens ?	65
A) <i>Tour d'horizon des perceptions : l'en-dedans du monde</i>	66
a) <i>Les perceptions sensorielles</i>	66
b) <i>La perception spatiale</i>	69
c) <i>La perception temporelle</i>	72
B) <i>Refus de l'intellectualisme</i>	76
a) <i>La négation</i>	76
b) <i>L'évidence dans l'action</i>	77
c) <i>Le choc des chairs</i>	79

C) <i>Du dérèglement des sens à la vacuité : l'au-delà de tout</i>	81
a) <i>Le dérèglement des sens</i>	81
b) <i>L'en-dehors vs l'en-dedans de soi : des sens au sens (ascendant)</i>	82
c) <i>La vacuité</i>	84
<i>Conclusion</i>	85
<i>Conclusion</i>	86
<i>PARTIE II. La mise en poésie : l'expérience poétique</i>	
<i>Introduction</i>	88
Chapitre 4. <i>Espace rêvé et espace projeté</i>	90
A) <i>L'espace rêvé</i>	91
a) <i>Le réel qui se hausse jusqu'à l'imaginaire ou inversement</i>	91
b) <i>L'espace mythique</i>	93
c) <i>L'espace du corps (Habiter le Haut-Pays : Habiter son propre corps)</i>	96
B) <i>L'espace projeté</i>	99
a) <i>L'arrière-pays à oublier</i>	99
b) <i>L'avant-pays à construire</i>	100
c) <i>Le grand pays : l'espace incommensurable</i>	102
C) <i>Le Haut-Pays poétique</i>	104
a) <i>L'intertextualité : l'arrière-pays que l'on emporte avec soi</i>	104
b) <i>L'espace des figures</i>	106
c) <i>L'espace mille-feuilles : du temps vécu à l'espace vivant</i>	110
<i>Conclusion</i>	111
Chapitre 5. <i>Le corps du texte et l'espace de la page</i>	113
A) <i>Le corps et ses parties : composition et structure</i>	114
a) <i>Composition du livre-poème</i>	114
b) <i>Structure et mouvement de chaque partie</i>	115
c) <i>Unité et hétérogénéité</i>	121
B) <i>L'espace de la page et les mouvements du corps du texte</i>	123
a) <i>Le blanc typographique</i>	123
b) <i>L'italique</i>	127
C) <i>Les lignes : partition et dissection</i>	131
a) <i>Les rythmes</i>	131
b) <i>La phrase et le vers</i>	135
<i>Conclusion</i>	139
Chapitre 6. <i>L'énonciation de la marche : entre présence et discrétion</i>	142
A) <i>Le narrateur-marcheur : un narrateur qui affirme sa présence</i>	143
a) <i>La première personne dans Le Haut-Pays</i>	144
b) <i>Déictiques et toponymes</i>	145
c) <i>Le corps du narrateur</i>	148

B) <i>Les voix</i>	150
a) <i>Une énonciation qui s'annonce : la voix haute</i>	150
b) <i>Le locuteur et la voix autre</i>	152
c) <i>Un locuteur tourné vers l'extérieur</i>	155
<i>Conclusion</i>	158
<i>Conclusion</i>	159
Partie III. <i>L'écriture de la marche et l'excursion dans l'écriture</i>	
<i>Introduction</i>	161
Chapitre 7. <i>Les invariants des écrits de marcheurs</i>	163
A) <i>Les topoï de la marche</i>	164
a) <i>Le corps du marcheur</i>	164
b) <i>Les perceptions sensorielles</i>	165
c) <i>La présence au monde</i>	166
d) <i>L'éloge de la solitude</i>	167
e) <i>L'éloge de la lenteur</i>	168
f) <i>L'obsession du temps qui passe</i>	169
g) <i>La transformation en soi</i>	170
B) <i>Corrélation avec Le Haut-Pays</i>	171
<i>Conclusion</i>	171
Chapitre 8. <i>Marches, démarches et écritures</i>	174
<i>Dis-moi comment tu marches</i>	175
A) <i>Rousseau, au pays où rien ne bouge</i>	175
B) <i>Rimbaud, l'errance forcenée</i>	177
C) <i>Du Bouchet, à tâtons dans le blanc</i>	179
D) <i>Segalen, l'expédition de la croisée des chemins</i>	181
<i>Conclusion</i>	183
Chapitre 9. <i>L'écriture de la marche dans Le Haut-Pays</i>	186
A) <i>Quelle est la marche du Haut-Pays ?</i>	187
a) <i>Inventaire des qualificatifs</i>	187
b) <i>Marcher comme une flèche, comme on s'envole</i>	188
B) <i>L'écriture de la marche ou l'impact de la marche sur l'écriture</i>	190
a) <i>La forme-sens de la marche</i>	190
b) <i>La « poétique » de la marche ou la marche comme application directe de la « poésie vécue »</i>	191
<i>Conclusion</i>	192
<i>Conclusion générale</i>	194
<i>Bibliographie</i>	198
<i>Annexes</i>	208

Annexe 1

Passer les bornes : Entretien avec André Velter

1/ Ce livre a donc été écrit en altitude, mais a-t-il été écrit en marchant, écrit à haute voix ou en prises de notes ? Ou bien écriviez-vous plutôt le soir ?

Écrit dans l'Himalaya, principalement au Ladakh, et selon toutes les techniques que vous citez : en marchant quelques vers suivent la cadence du pas et je les mémorise avant de les noter dans un carnet pendant une pause. Souvent, la suite du poème vient spontanément comme si les mots s'étaient tenus en réserve. Même sensation au bivouac du soir, la fatigue perturbant finalement assez peu le rythme de l'écriture.

2/ À la dernière page du *Haut-Pays* est indiqué que les voyages ont été effectués entre 1980-1993, la publication, quant à elle, date de 1995. Quelle est la part d'écriture et de réécriture à posteriori ?

Il n'y a pas de réécriture à posteriori. Le Haut-Pays reprend dans une architecture nouvelle, avec adjonction d'inédits, les recueils publiés chez Fata Morgana sous les titres Une fresque peinte sur le vide et Ce qui murmure de loin. Les dates 1980 et 1993, qui paraissent si éloignées, ne sont que des bornes pour les textes les plus anciens et pour les plus récents. Un autre livre, L'Arbre-Seul, indique lui aussi 1980-1989, ce qui signifie que j'ai choisi d'ordonner les poèmes afin de composer des ensembles à mes yeux cohérents. Le Haut-Pays regroupant les écrits d'altitude, tandis que L'Arbre-Seul conjugait les versants occidentaux et orientaux de mes voyages. Ce sont d'ailleurs des livres en miroir, ce que soulignent leurs titres : même amplitude, mêmes majuscules redoublées, même tiret... Le diable (ou les dieux) ne se niche(nt)-ils pas dans les détails !

3/ Ce livre est donc le résultat de plusieurs voyages. Cela pose question de l'unité de l'œuvre de ce livre-poème. Un texte peut-il mêler plusieurs voyages ? Ou à l'inverse, un texte peut-il être associé à un seul voyage précisément ?

Le Haut-Pays, c'est l'Himalaya où j'ai résidé plusieurs années de suite à raison de six mois par an, et même huit mois en 1980. On ne peut guère parler de « voyages » successifs, mais plutôt d'un séjour discontinu. En fait, mentalement, je ne quittais pas l'univers de ce que j'ai appelé le Haut-Pays. De retour en France, je passais mon temps à écrire des articles sur l'Inde ou le Tibet, à lire des livres sur ces pays, à éditer une revue spécialisée sur la civilisation tibétaine (La Nouvelle Revue Tibétaine), etc. Que je sois à Leh, Katmandou, Gangtok, Darjeeling, Lhassa ou Paris, je ne changeais pas d'altitude physique et spirituelle. Comme j'appelle 1976-1978 « mes années afghanes » (alors que je ne passais là-bas que la moitié de mon temps, j'appelle « mes années tibétaines » l'ensemble des années 80.

4/ Quel marcheur êtes-vous ? Vous sentez-vous plutôt téméraire ou prudent, scrutateur ou méditatif ?

Je marche vite, et même trop vite. En haute altitude, ce n'est pas malin, mais j'ai du mal à me refréner, à ralentir. Je me mets en route, c'est à dire en rythme, et j'avance. L'intendance du souffle et la cavalerie des pensées doivent suivre. Chez moi, la méditation est plus intense, plus profonde, plus « vraie » en mouvement. L'immobilité n'est pas dans ma nature. Je pense en nomade, pas en sédentaire.

5/ Avez-vous contribué à la mise en page du livre ? Composition typographique, mise en espace du texte sur la page... Je cherche à savoir si je peux analyser la mise en forme et jusqu'à quel point.

Comme pour chacun de mes livres, j'ai décidé en détail de la mise en page. Dans la mesure où les poèmes sont aussi des partitions, la typographie, le choix des caractères, le nombre de lignes et l'amplitude de celles-ci, tout cela est essentiel.

6/ J'ai lu quelque part que l'usage de l'italique indiquait pour vous un changement de voix, et le caractère donc polyphonique d'un texte qui mêle caractères romains et italiques. Est-ce toujours le cas ? Car la présence de l'italique semble parfois indiquer un préambule. Et qu'en est-il lorsque le texte n'est écrit qu'en italique ? Exemple : « L'errance était en lui ». À l'écoute de *La Traversée du Tsangpo*, j'ai pu remarquer que la plupart du temps, l'italique correspondait à une accélération de la lecture. Aurait-il également une valeur rythmique ?

Oui, l'italique est là pour indiquer changement de voix, changement de rythme, mais aussi passage au plus intime ou indication d'une « adresse ». C'est précisément le cas de L'errance était en lui, poème où je m'invente un pedigree tout en le dédiant à Ghaouti Faraoun qui avait été la magnifique « voix nomade » de mon oratorio Ça cavale. Dans La traversée du Tsangpo, l'italique intervient soit comme refrains, soit comme éléments de citations, soit comme suspens méditatifs : en fait, dans les marges du récitatif.

7/ Pourquoi avoir numéroté chaque quatrain de « Ce qui murmure de loin » ?

Parce que, pour des raisons qui m'échappent, je voulais qu'il y en ait 101 ! J'ai le goût des nombres. Il m'arrive souvent de me donner un chiffre pour point d'arrivée, avec toujours le secret espoir de finalement passer les bornes.

8/ Quel soin portez-vous à la longueur des vers ?

C'est le chant qui décide de l'amplitude, de la métrique (régulière ou pas), voire des rimes. La marche, plus ou moins lente, plus ou moins essoufflée, plus ou moins périlleuse, suggère des scansion, parfois des ritournelles, parfois l'invention de manière de mantras. L'escalade, par exemple, appelle le répétitif.

9/ Quels poètes me conseillerez-vous de lire afin d'éclairer mon étude ? Des poètes orientaux par exemple, qui seraient prégnants dans ce livre-là. Cela afin de pouvoir étudier les correspondances au niveau de la versification et des réseaux métaphoriques, entre autres.

Segalen (mais plutôt les proses d'Équipée que les poèmes), Anabase de Saint-John Perse, et bien sûr les poètes taoïstes, les vagabonds célestes, quelques déambulations de Bashô au Japon.

10/ Lorsque nous nous sommes vus à Bordeaux au marché de la poésie, vous m'aviez parlé de revues de montagne dans lesquelles vous évoquiez la marche. J'ai cherché un moment, je n'ai rien trouvé, si vous les avez en tête, pourriez-vous m'indiquer les noms de ces revues ?

Je ne me rappelle précisément que d'un entretien dans le magazine « Psychologie » où j'évoquais la marche comme « moteur » poétique, avec les mots qui montent du talon à la tête et la musique qui naît au ras des muscles...

Avril 2015

Annexe 2

André Velter : 2e entretien

1/ J'ai bien conscience de l'écart temporel existant entre l'écriture des poèmes constituant *Le Haut-Pays* et mes questions qui vont suivre, mais pourriez-vous m'en dire plus sur vos conditions de marche à cette époque ? J'imagine que cela variait, mais voilà les questions que je me pose : Combien étiez-vous ? Comment se déroulait une journée-type ? Combien d'heures de marche ? Combien de jours consécutifs ? Quel dénivelé ?

Tous les textes rassemblés dans Le Haut-Pays ont été écrits dans l'Himalaya (au Népal, à Darjeeling, au Sikkim, au Ladakh-Zaskar-Lahaul, aux Sources du Gange, au Tibet), mais les premières grandes marches avaient eu lieu avant en Afghanistan, et avaient été décisives. Été 1976, exploration du Nouristan. Nous étions six : Muriel et Jean-Christophe Victor, Emmanuel Delloye, Stéphane Thiollier, Marie-José Lamothe et moi. Plus deux accompagnateurs nouristanis, qui n'étaient pas des guides professionnels mais des jeunes gens du coin. Le voyage n'avait pas été spécialement préparé, il n'y avait aucune structure d'accueil dans les villages, on s'adaptait au jour le jour. Emmanuel Delloye, Stéphane Thiollier et Jean-Christophe Victor parlaient couramment persan ce qui facilitait beaucoup les choses. Chacun d'entre nous portait un sac à dos (quelques vêtements, affaires de toilette, biscuits), pas de quoi camper ni se restaurer durablement. En fait, nous avons été accueillis, et toujours de la même façon : la première surprise passée (il n'y avait aucun touriste, aucun coopérant, aucun étranger dans la région), le chef du village venait parler avec nous et finissait par nous inviter à dormir et à manger chez lui. C'était une question d'honneur liée à sa fonction sociale. Les conditions d'hébergement étaient des plus rustiques (lits de cordes ou tapis par terre), mais l'ambiance souvent fort animée et chaleureuse. Au matin, on proposait de l'argent pour l'hospitalité. Une fois sur deux, rien n'était accepté, exception faite de médicaments (aspirines, anti-diarrhéiques). Quant à la marche proprement dite, nous étions en moyenne altitude, sur des sentiers bien tracés. L'effort physique n'était pas intense, à raison d'environ 5 heures de marche par jour. Il n'y a eu qu'une exception : j'avais repéré sur la carte un col qui s'appelait Diwana Baba, c'est à dire « le col du Vieux Fou » et je voulais y aller. Le groupe n'était pas vraiment décidé, et il n'y a eu qu'Emmanuel Delloye pour m'accompagner là bas en accéléré : un aller-retour au pas de charge ! Ce parcours plus véloce, pour le seul plaisir des muscles et du souffle, m'aurait manqué. (Quelques années plus tard, une bonne partie des munitions destinées à la résistance afghane a transité par Diwana Baba).

Été 1977, exploration du Badarshan. Nous étions quatre : Marie-José Lamothe, Emmanuel Delloye, Stéphane Thiollier et moi. Plus sept Afghans ! Pourquoi autant d'accompagnateurs ? Deux raisons : la région était donnée pour dangereuse (nous étions armés) et il nous fallait plusieurs chevaux pour transporter nos provisions, hors aucun horse-man ne voulant confier son cheval à un autre, nous avons dû accepter d'engager autant de palefreniers que de montures ! L'avantage, c'est que la caravane ne manquait pas d'allure. L'inconvénient, c'est qu'au bout de trois jours, il n'y avait plus rien à manger ! Mais ce périple, très sous-alimenté, a été de bout en bout magnifique, grandiose, comme appartenant à un temps suspendu depuis des siècles sinon des millénaires. Marco Polo était passé là, et c'était hier la veille ! On caracolait littéralement légende en tête... Nous allions alternativement à cheval et à pied (à cheval quand le terrain n'était pas trop escarpé, à pied dans les éboulis ou dans les à-pics). La nuit, nous dormions à quatre dans une petite tente, les Afghans faisant cercle au dehors emmitouflés dans des couvertures (ils prenaient leur rôle de protecteurs très au sérieux). De ces semaines au

Badarshan, il me reste des dizaines d'épisodes marquants qui tous, à des titres divers, ont décidé de ma passion pour la Haute-Asie. Je vais citer le plus déterminant : l'expérience de la haute altitude. Pour la première fois, surplombant le col de Sanglich où nous avons installé notre bivouac, j'ai rejoint un glacier à plus de 5000 mètres, avec Emmanuel et Stéphane. Ce que j'ai alors éprouvé, cette plénitude physique et mentale, cet accord du souffle et de la pensée, cet effort qui tend à l'extase et ouvre à la volée les portes du ciel, de l'infini, des univers, a pris forme et force de révélation.

Pour moi, il y a un avant et un après Sanglich. C'est pourquoi, quand l'invasion soviétique nous a chassé d'Afghanistan, le recours immédiat, la sauvegarde, quasiment la survie n'ont pas voulu d'autres lieux que les plus élevés, les plus « au-dessus » du monde, dans l'Himalaya. En 1980, nous y avons séjourné huit mois, et les années suivantes de quatre à six mois. Le nous dont il est question désigne Marie-José Lamothe et moi, c'est le plus petit pluriel possible, ça a aussi été le tandem idéal. Amour, affection, totale confiance entre nous deux, partage des centres d'intérêt, rythme quotidien sans problème, capacité à se sortir des situations périlleuses sans dramatisation, solide sens de l'humour et, plus que tout, insouciance à toute épreuve. Et puis, le fait que M-J ait appris le tibétain (au point de devenir la grande traductrice de l'œuvre complète de Milarépa) a été d'une importance capitale pendant toutes ces années.

La règle de base de nos marches d'altitude s'énonçait ainsi : voyager « léger » avec un minimum de bagages et de provisions (ça nous a souvent posé des problèmes). Évidemment, chaque parcours d'altitude avait sa singularité, en particulier quant au ravitaillement possible dans les villages ou au contraire les longues traversées désertiques qui exigeaient de tout emporter, etc. Prenons un exemple, au Ladakh, quand nous sommes redescendus jusqu'en Inde en traversant les trois chaînes himalayennes (avec douze cols entre 4800 et 5200 mètres). Nous avions deux chevaux et un âne porteurs, un guide ladakhi et un jeune garçon qui faisait fonction de horse-man. Nous avons acheté les provisions dans le bazar de Leh, loué deux tentes, un réchaud, un bidon de kérosène. Chaque journée (le nombre d'heures de marche, les étapes, etc) était d'abord déterminée par les pâturages nécessaires aux animaux. Ainsi, je me souviens d'étapes très courtes (3 heures) parce que le pâturage suivant était à plus de 9 heures. Mais la moyenne était de 5 à 6 heures par jour. Nullement à cause de la fatigue (après quelques jours d'acclimatation, on peut marcher beaucoup plus longtemps), mais parce que nous voulions rester dans les villages, dans les monastères ou les ermitages. Aussi pour avoir le temps d'écrire dans nos carnets, voire pour ne rien faire d'autre que de jouir du fait d'être là. Notre but n'a jamais été de marcher le plus vite possible, au contraire. Il nous arrivait de faire étape un jour ou deux ici ou là, en décidant au dernier moment. La redescente en Inde dont il est question peut s'effectuer en deux semaines, mais nous avons mis une semaine de plus, en multipliant les détours. Souvent en fin de journée, juste pour le plaisir d'un effort solitaire, je m'octroyais une escalade. Les dénivelés, en Himalaya, peuvent être impressionnants, de l'ordre de 2000, 2500 mètres. Ce n'est pas si pénible que ça, sauf parfois pour le moral, quand on s'aperçoit que tout ce qu'on est en train de dévaler, il va falloir le remonter de l'autre côté de la vallée, du torrent ou du cañon !

2/ Arrive-t-il qu'un poème naisse de la marche, mais n'ait pas été pensé durant la marche ? Je parle ici d'écrire en se souvenant d'une marche. Vous arrive-t-il de vous remémorer une marche pour réactiver des sensations, des émotions de marcheur ?

Oui, beaucoup de mes poèmes qui évoquent l'altitude, l'effort physique, l'escalade, le passage des cols, l'arrivée au sommet, etc, n'ont pas été écrits in situ. J'ai un tel souvenir des sensations physiques (je les perçois à nouveau dans les muscles et les os) que le « contact » se rétablit instantanément : je suis à nouveau à tel endroit, en train de franchir tel pont de pierre, de gravir

tel col, de basculer dans tel paysage... Il suffit même de la simple musique d'un nom de lieu pour que tout resurgisse aussitôt : la lumière, les compagnons, le soleil, le cri des marmottes, le goût de la tsampa, le vent sur les lèvres...

3/ Voyez-vous une différence ontologique, dans votre expérience personnelle, entre un voyage à pied et un voyage à cheval ? En me penchant sur le rythme des phrases et des vers dans *Le Haut-pays*, il m'a semblé que marche et galop n'était pas opposable.

Une précision : j'ai beaucoup plus voyagé à pied qu'à cheval. La présence des chevaux pendant les grandes traversées se limitait le plus souvent au transport des bagages et des provisions. Reste que la compagnie des chevaux, même dans ces conditions, n'est pas anecdotique. J'aime les sentir à proximité et vivre avec eux, mais ma complicité profonde et ma passion de l'art équestre ne s'expriment pas au cours des voyages. Le rapport direct avec le sol (la terre, les pierres, la poussière, la neige, la glace) qu'implique la marche à pied est très spécifique. Il y a une vibration, une scansion, un rythme qui ne s'éprouvent dans aucun autre mode de déplacement. Le pied est un médium qui change le corps en sismographe, en capteur d'ondes telluriques ou d'éruptions en attente. Les allures du cheval (pas, trot, galop) se transmettent aussi au corps, mais de manière seconde, à travers un autre corps. C'est une expérience tout aussi passionnante, quoique distincte et autrement distancée. Et puis, la marche à pied implique une certaine lenteur, peu de changement de cadence, une entrée pas à pas dans le paysage, et cela à hauteur d'homme.

4/ Il est souvent question d'ivresse, de vertige, de fièvre dans cette œuvre. Êtes-vous sujet au mal des montagnes ? Ou faut-il y voir là un goût pour l'altération, l'instabilité, le dérèglement des sens ?

À ce jour, je n'ai jamais souffert du mal des montagnes. Peut-être ne suis-je pas encore monté assez haut ? Les notations que vous relevez rendent cependant compte de perceptions bien réelles car la haute altitude est une zone pour le moins risquée, imprévisible, inhumaine : on y passe, on n'y séjourne pas. On y est toujours dans l'inconfort, l'incertitude, et c'est précisément ce que l'on va y chercher, consciemment ou pas. Se tenir à l'écart de la vie balisée, formatée, assurée. En finir avec les litanies sécuritaires, les principes de précautions et les cellules de soutien psychologiques ! Accéder à soi, danger ou pas ! Être dans l'excès, hors les lois grégaires, et jouir absolument de la beauté la plus vive et la plus violente ! Ça n'a pas grand chose à voir, sinon la charge de refus et de révolte, avec le dérèglement systématique de tous les sens d'Arthur. Moi j'appelle plutôt ça l'accroissement exponentiel du champ magnétique de la vie.

5/ Il y a beaucoup d'intertextualité dans vos œuvres. Pourquoi autant de présence de l'autre ? Est-ce que la marche — ou le fait de parcourir un espace désertique — ravive les souvenirs, convoque les absents, ou est-ce dû à votre tempérament (rechercher le partage, entretenir les amitiés littéraires...) ?

La marche à pied solitaire dans un désert est, à ma connaissance, ce qui oriente le plus intensément l'activité mentale vers les autres. Je n'ai jamais été plus proche ni plus attentif à mes amis que dans ces lieux de dénuement absolu, alors que des milliers de kilomètres nous séparaient. Il n'y a pas plus accueillant qu'un espace vide, l'autre y prend toute la place, c'est comme une absence qui s'incarne soudain, et submerge. Même phénomène avec les grands inconnus ou ceux que Char appelait les alliés substantiels. J'ai dialogué des saisons entières

avec Segalen, avec Marco Polo, avec Alexandre ! Je dis bien dialogué, parce que nous conversions et nous n'étions pas toujours d'accord. Je dois sans doute beaucoup de mes textes à ces débats des solitudes, les mots, les phrases, les strophes montant à la tête précisément dans ces tête à tête menés dans le plus parfait silence.

6/ Dans « L'errance était en lui », cinq vers en romain se détachent du reste, en italique. Les voici : « La tête près du soleil / On touche une terre d'azur / C'est la terre allée / Avec l'absolu / Et je suis sans royaume ». Est-ce que ce sont des vers de Ghaouti Faraoun ? (Dans ce cas, il avait, lui aussi, Rimbaud dans ses bagages.)

Ghaouti, magnifique comédien berbère, avait Rimbaud et mille autres djinns, devins et poètes dans ses bagages, mais les vers que vous citez sont de moi. Ils ont fait irruption dans ce poème que j'étais en train d'écrire à Leh, au Ladakh, comme si soudain j'entendais la voix immémoriale de Ghaouti improviser à partir de bribes, de réminiscences qui se changeaient en manière de refrains. Je les ai retranscrits en romain pour leur garder ce caractère de quasi-citation : d'un côté la déclinaison rimbaldienne, de l'autre le timbre Faraoun.

7/ Concernant les vers, pourquoi sont-ils tantôt ponctués et tantôt non ?

Quand je veux affirmer le rythme, en quelque sorte l'imposer, je ponctue. Le poème apparaît ainsi comme une partition déterminée. Quand je pense au contraire que le lecteur peut interpréter à sa guise, choisir sa cadence propre, je laisse le champ libre. La présence, ou pas, de majuscules en début de vers est également une indication rythmique qui suggère d'enchaîner la lecture ou bien de marquer une rupture ou un léger suspens.

8/ Les caractères romains et italiques sont inversés entre « Chronique de l'impermanence » du Haut-Pays et celui de *La Traversée du Tsangpo*. Pour quelle raison ?

Parce que je voulais insister sur le passage du texte à l'oralité. En changeant la typographie, je signalais simplement que le texte, dans ce contexte, était dit, qu'il franchissait comme un sas, qu'il accédait à une autre dimension.

9/ Chaque distique et chaque tercet de « Migration » dans *L'archer s'éveille* édité chez Fata Morgana occupe une page, alors que dans les éditions Gallimard, le blanc typographique est fortement réduit. Est-ce une limitation due aux contraintes de la maison d'édition ou de la collection ?

*Non, aucune contrainte « économique », la maison Gallimard ne m'a jamais rationné l'espace ni le nombre de pages ! C'était une volonté, de ma part, de réarchitecturer l'ensemble des poèmes himalayens en leur offrant un nouveau lieu et un titre général : Le Haut-Pays. Il y avait aussi le désir d'harmoniser ce livre avec l'édition de *L'Arbre-Seul*, car ces deux recueils, composés pendant les mêmes années, se donnent en fait en miroir. Ce n'est pas un hasard si les intitulés (majuscules, tiret, nombre de lettres) sont à ce point identiques.*

10/ Qu'avez-vous avec les dents ? Car elles reviennent souvent dans votre œuvre : « rage de dents des sédentaires » dans *Jusqu'au bout de la route* ; « dent abstraite qui sans prévenir agace » et « trop de sédentaires qui ne montrent que les dents » dans *Le Haut-Pays* (p. 82-83). Pourquoi les sédentaires sont-ils représentés par cette partie-là du corps ?

Il ne vous a pas échappé qu'il y a « dent » dans « sédentaire », et que j'ai une dent contre les sédentaires ! J'ai fait la part belle à l'assonance, et il ne faut pas épiloguer plus que de raison. Car je n'ai pas de dent contre les dents ! Au contraire : je ne déteste pas ce qui mord, ce qui prend à pleines dents, ce qui ne lâche pas le morceau !

Avril 2016