

À la recherche du lieu perdu

Réjean Beaudoin

Volume 29, numéro 5 (173), octobre 1987

Ces lieux qui nous habitent

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31179ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaudoin, R. (1987). À la recherche du lieu perdu. *Liberté*, 29(5), 21–30.

RÉJEAN BEAUDOIN

À la recherche du lieu perdu

vue *devant mes yeux le mur a-*
 veugle d'une maison vieille

la pluie *sur le mur d'en face l'ombre*
 du petit sapin

la pluie *entre les branches au-delà*
 du mur aveugle et du séchoir¹

Au départ, l'architecte est cartographe des lieux clos. Son domaine comprend le temple, la Cité, le jardin, le marché. Il peut y faire entrer aussi la mer, la forêt, la rivière, la montagne, mais ce sera toujours par excès de raffinement d'un art claustrophobique, par condescendance du géomètre qui se souvient de la nature, par une sorte d'impuissance nostalgique. Lié à ses premiers devoirs de défense, d'abri, de fortifications, l'architecte porte le rêve qui trahit ses origines: l'appétit de la lumière, de la transparence et de la nudité. Comparer un gratte-ciel avec les pyramides...

*

C'est Derrida qui rappelle quelque part que le mot structure, qui a connu la fortune que l'on sait en sciences humaines, appartient d'abord au vocabulaire des bâtisseurs. Il en profite pour signa-

1. *Michel Butor, OÙ — Le Génie du Lieu, 2, Paris, Gallimard, 1971, pp. 25; 47; 55.*

ler le nombre considérable de phénomènes rhétoriques dont le nom fait référence à la spatialité. Le mot figure, évidemment débauché de son premier sens géométrique, s'appliquait déjà à la poésie chez Aristote. (Derrida parle ensuite de champs, de topiques, d'isotopies, etc.). Dans le mot structure, qui fait signe à l'érection (d'un édifice), le sème occulté par la flatulence de l'usage fait un retour en force (virile) sous le faux corsetage scientifique du structuralisme. L'univers poétique serait, s'il faut en croire les mots qui nous permettent d'en parler, une architecture imaginaire, et le contraire n'est peut-être pas moins vrai: l'architecte, qui dessine des objets dont il abandonne la réalisation à d'autres (charpentiers, couvreurs, maçons, ingénieurs, décorateurs ensembliers, paysagistes), écrit des espaces possibles, il dessine des textes matérialisables en trois dimensions, idéalement habitables, bref il se situe du côté des signes. C'est l'intellectuel le plus près de la matière et peut-être le père de l'espèce.

*

Je ne connais rien du métier d'architecte sinon à l'usage profane de ses produits. Je soupçonne qu'il a moins affaire au rêve d'un espace pur qu'aux mille contraintes d'un tissu urbain préexistant et de la nature des matériaux. Il travaille avec de la toile, du verre, du béton, de l'acier, mais c'est pour en tirer un concept avant d'en achever la forme concrète, forme d'ailleurs surdéterminée par les besoins sociaux du commerce, de la religion, du spectacle. Je l'imagine à l'intersection du sémiologique et du politique, entre la forme qui bouge et la matière qui pèse, entre Saint-Exupéry et Jean Drapeau sur le chantier de l'Expo, entre Péloquin et le Ministère des Affaires culturelles sur celui du Grand Théâtre de Québec, entre la gauche étudiante et Ronald Reagan sur les campus californiens. Il y a du préconstruit dans le programme culturel et il y a du sens latent dans l'inertie terrestre. Ainsi de l'un à l'autre, l'homme a pu tisser ce réseau d'interactions complexe, à la fois texte (symbole érigé) et terrassement (fondation matérielle). L'art des aménagements localisés (génie forestier, agricole, civil et militaire) et celui des formations discursives se touchent donc par un point délibérément effacé de la distribution contemporaine du savoir qui pulvérise l'univers en le

saupoudrant de «spécialités» scientifiques. L'architecture moderne figure peut-être l'orchestration du rituel sacrificiel de ce drame épistémologique: immolation du lieu concret au profit des cases vides de l'abstraction technologique et de la consommation économique. L'architecture serait alors elle-même absorbée par la texture polysystématique des nombreux codes socioculturels qu'elle combine, qui la parcourent et la dissolvent. Elle n'est plus lisible en elle-même, dans une forme solide et discernable (château, ville, cathédrale), mais dans la tessiture antihierarchique des superformations polyphoniques qui nous tiennent lieu d'environnements. C'est ce que d'autres ont appelé, je crois, le postmoderne.

*rose de fatuité miroir des parlotes
 porte d'incompétence tour du bâclé
 étoile de prétention arche d'insuffisance
 échelle des hâbleurs vase des aigris
 dame des faux-bruits reine des suées
 impératrice d'exploitation papasse du toc²*

*

Si le texte hante le poème matériel des constructions urbaines, le contraire aussi n'est pas moins vrai: la littérature fonctionne corrélativement comme structure spatialisée (si l'on me permet le pléonasme). Les exemples seraient ici d'une compilation lassante. Lieu commun littéral, matrice des mots et des mondes, gangue des signes et des choses, chaos et cosmos, éros et logos, vacuité rugissante des origines. Tout discours s'édifie sur les bases refusées d'un sol qui manque à son appui et d'où cependant il s'élève, fortifié d'enceintes narratives, bardé de mortier descriptif, percé de fenêtres pronominales, chauffé d'encens lyrique, illuminé de chevilles copulatives que tisonne l'énonciation incandescente du vaste foyer verbal! La postmodernité est en somme une grande demeure, pour tout dire, poétique...

2. *Ibid.*, p. 122. *L'italique est de Butor.*

Et, place Ville-Marie, place Bonaventure, place Victoria, qu'est-ce que c'est? Des gratte-ciel! Ils appellent places des termitières monstres forées de couloirs à bureaux, à sièges sociaux d'on ne sait quoi de multinational, et de boutiques, et dessous il y a le métro, il y a des gares et sous les gares, couloirs encore, qui s'aboutent, s'intersectent, si bien que la termitière il y en a mille pieds dessous comme dessus, et il est indifférent c'est-à-dire que la question ne se pose plus, de savoir si tu es au quatrième étage dans, ou sous la place Desjardins, la place Guy-Favreau ou la place Maisonneuve, celle-ci n'est pas encore sur les cartes mais depuis hier elle est en place, les deux tapis roulants et les trois escaliers de la station Maisonneuve y débouchent, ce matin six heures!³

J'aime assez me laisser errer parmi ces savants jeux de surfaces qui semblent s'être donné pour règle de nier à toute force la loi, jusqu'à nous incontournable, de l'orientation des lieux. Les gratte-ciel du premier âge respectaient scrupuleusement la topographie la plus classique: ils se contentaient tout au plus d'en compléter la plaine conventionnelle pour lui conférer le vertige de la verticalité. Encore que leur beauté ne fût pas celle d'une gratuite gageure technique, car de ce point de vue, il serait toujours possible de leur préférer la coupole baroque ou la flèche gothique, c'est-à-dire des paris gagnés sur l'espace plutôt que sur l'élargissement des cages d'ascenseurs. Du moins n'y perdait-on pas complètement le sens de l'orientation élémentaire pour le seul plaisir de s'élever en hauteur, l'altitude ajoutant plutôt une plus forte évidence à la fonction des points de repère qui se perdent au contraire au niveau du sol urbain. L'est et l'ouest, la montagne et la mer se distinguent beaucoup mieux du haut d'une tour. Il n'en va plus de même dans la forêt de signes où prospère la métahistoire esthétique des bâtiments postmodernes. La nature n'est plus ici qu'un souvenir serti dans un écrin de béton. C'est ici que l'architecture accuse avec la plus grande insistance le caractère «textuel» de son fonctionnement: elle ne structure plus, elle «cite»; elle ne crée plus des lignes, elle les énu-

mère; elle ne prétend plus édifier un immeuble, mais composer un décor; elle n'inscrit plus dans son projet la gravité des pierres, mais la grammaire générative de ses formes historiques; elle répertorie ses arcs et ses voûtes, ses pentes et ses murets, ses minarets à créneaux, ses portes en ovales, ses chapiteaux factices et ses fontaines simulées. Elle se souvient d'Athènes à l'entrée plastifiée d'un drugstore et de Rome à la devanture d'un supermarché, de Fès sous les néons d'une pizzeria. Elle se consomme elle-même pour donner l'exemple d'un urbanisme qui agit comme modèle absurde mais cohérent: c'est la liquidité et la liquidation de la culture qui culminent dans la consommation mimétique de son propre capital symbolique. La place publique a toujours été le théâtre des exécutions. Maintenant, c'est la fiction matérielle de l'image qu'on abat. L'architecture règle la mise en scène de ce spectacle.

*

Jean Baudrillard, dans un essai endiablé intitulé *Amérique*⁴, plonge d'entrée de jeu en plein délire topologique. Il se place du côté des sensations, des mouvements, des incroyables réseaux de stimuli que charrie «naturellement» ce mythe qui est aussi un «mode de vie». Et c'est peut-être la meilleure façon d'en parler, puisque «l'Amérique, c'est l'utopie réalisée», c'est-à-dire un monde qui se situe de l'autre côté du rêve, quelque chose comme le résumé concret de tous les désirs humains (et surtout les plus fous, mais y a-t-il des désirs «sages»?), ce qui fait écrire encore à l'essayiste, dans une de ces formules percutantes dont il a le secret: «Au fond les États-Unis, avec leur espace, leur raffinement technologique, leur bonne conscience brutale, y compris dans les espaces qu'ils ouvrent à la simulation, sont la seule société primitive actuelle.»⁵ On ne peut

3. André Vachon, *Toute la terre à dévorer*, roman, Paris, Seuil, 1987, p. 12.

4. Paris, Grasset, 1986, 252 pages.

5. *Amérique*, p. 21. C'est lui qui souligne.

évidemment comprendre cela à l'aide d'aucune des catégories mentales usuelles, mais au delà de la formule percutante, il me semble qu'il y a là une proposition importante. Le fait, par exemple, que la pensée historique finit précisément là où l'Amérique a édifié sa culture instantanée (qu'est-ce qui est primitif en effet, sinon ce qui échappe à notre concept d'histoire?). Aux notions de territoire et de pays, l'Amérique a substitué celles de désert et de mobilité; à l'idée de différence nationale, elle a préféré celle d'indifférenciation uniforme des particularismes originaux; et à l'écart classique entre centre et périphérie, elle a substitué l'euphorie grisante de la vitesse.

Baudrillard travaille à une définition spatiale de l'américanité qui serait surtout, selon lui, la moderne civilisation du désert, aux sens géographique et sidéral, bien sûr, (Nouveau-Mexique et Arizona) mais aussi aux sens sociologique, politique et culturel (démocratie mégapolitaine). Ainsi la ville américaine, la supercité new-yorkaise ou californienne, n'est pas un milieu ordonné par l'homme et soumis au tissu de relations qu'il ébauche: c'est la promiscuité des solitudes qui, s'appuyant sur l'inertie du nombre, engendre un dynamisme paradoxal, une mécanique monstrueuse dont l'énergie absurdement décuplée fascine et aveugle. Mais cette implosion macroscopique n'est pas vécue comme une catastrophe. Bien au contraire, elle est célébrée comme un spectacle, donc sur le mode de la simulation, avec la libération joyeuse qui accompagne l'affranchissement de la matérialité historique. Le cinéma et les scènes de la rue ne sont séparées par aucune distance, la consommation et la publicité se touchent à tous les carrefours pour annuler toute différence entre réalité et fiction. C'est ici que l'on voit littéralement: «La joie de l'effondrement de la métaphore dont nous ne portons chez nous que le deuil. L'allégresse de l'obscénité, l'obscénité de l'évidence, l'évidence de la puissance, la puissance de la simulation.»⁶

6. *Ibid.*, p. 55.

Le système autoroutier américain, par exemple, n'est pas qu'un réseau de transport de surface, mais plutôt la superarchitecture délirante et magique d'un « mode de vie ». L'automobile est l'outil habitable de la participation individuelle au grand rituel collectif de la circulation: rouler vers nulle part dans des voitures silencieuses, confortables, climatisées, équipées de radio, de téléviseurs, d'armoires à whisky avec glacières, voilà la forme par excellence du paradis américain, universellement accessible, nivellateur de tout espace tant géographique que socioculturel. L'infrastructure n'a pas qu'une finalité économique: elle est inintelligible sans le rêve américain (en Europe on prend le train, pas l'autoroute): «... la circulation ici atteint à la hauteur d'une attraction dramatique et d'une organisation symbolique.»⁷

Autre exemple judicieusement analysé par Baudrillard: le cinéma. Loin de refléter la réalité à la manière d'un miroir, le cinéma américain semble avoir façonné plutôt l'économie de la vie quotidienne des grandes villes. On ne doit pas comprendre les films d'après le spectacle de la rue, mais l'inverse. C'est l'écran qui a servi de modèle à la configuration urbaine. Les immeubles sont des murailles de verre qui, au lieu de s'ouvrir sur un espace intérieur, réfléchissent l'image d'autres immeubles semblablement fictifs et également livrés à la négation virtuelle de leur matérialité, annulant de la sorte, en le déplaçant, le regard qui voudrait percer leur aspect. Aussi les passants portent-ils des lunettes fumées ou des verres-miroirs... «Partout la transparence de l'interface finit dans la réfraction interne. Walkman, lunettes noires, électro-ménager automatique, voiture multicontrôles et jusqu'au dialogue perpétuel avec l'ordinateur, tout ce qu'on appelle pompeusement communication et interaction finit dans le repli de chaque monade à l'ombre de sa propre formule, dans sa niche autogérée et son immunité artificielle. (...) Ici tout communique sans que jamais deux regards se croisent.»⁸

7. *Ibid.*, p. 105.

8. *Ibid.*, pp. 118-119.

Dans une telle perspective, l'égalité, principe démocratique, n'est ni une abstraction, ni une valeur: c'est une donnée immédiate de l'expérience. Tout est égal à tout, réversible, les choses comme les individus: «Libéré n'est pas l'homme dans sa réalité idéale, dans sa vérité intérieure ou dans sa transparence — libéré est l'homme qui change d'espace, qui circule, qui change de sexe, de vêtements, de mœurs selon la mode, *et non selon la morale*, qui change d'opinion selon les modèles d'opinion et non selon sa conscience.»⁹

*

Par-dessus les anonymes générations agrippées aux rives du Saint-Laurent, ils cherchent quoi? réponse à quoi? Les parents sont entrés de plain-pied dans l'ère moderne. La parenthèse, deux siècles, se referme derrière eux. Qu'est-ce qu'on est devenus? (...) Disparues, les maisons. Vingt fois reconstruites, vingt fois réduites en cendres. À Nominigue, le village c'est un amas de pavillons sans étage, dits bungalows. Le reste, les maisons qui ont un petit air d'antan, est en planches d'aluminium, en bardeaux d'asphalte. Les devantures sont composées de fragments verts, roses, bleus, rien qui rappelle la pierre des champs, la forêt, les lacs des environs. Les anciennes maisons de colons il en reste quelques-unes dans les septième et huitième rangs; là où les chasse-neige font plus mollement leur travail; dans les régions périphériques de cet évêché, de cette métropole et de ce rêve avortés; là où il fait bon marcher, les samedis, les dimanches, un œil sur ces témoins même pas touchants, de l'effort dément, de l'entreprise impossible et de l'ancienne misère. Guillerettes, les cabanes: toutes reprises par des professeurs de Montréal. (...) À leur intention, sur une affiche placée entre deux boulevards, un entrepreneur astucieux décline ses nom, adresse et qualités: SPÉCIALITÉ-DEMEURES-CENTENAIRES! Et tout autour du lac commencent à surgir des maisons dites de pièces, authentiquement anciennes, leurs madriers

9. *Ibid.*, p. 192; c'est l'auteur qui souligne.

séparés par d'éclatantes couches de mortier. Leurs nouveaux propriétaires militent, depuis les débuts, au Rassemblement pour l'indépendance nationale, leurs enfants sont à l'Université...¹⁰

Entre ce texte de fiction romanesque et la réalité factice du monde qu'il s'applique à traduire, les rapports, pour être éminemment lisibles, n'en restent pas moins voilés, voire scellés. On pourrait reprendre à ce sujet la formule employée par Ginette Michaud pour parler des romans de Jacques Poulin: «*Le texte est limpide: c'est le sous-texte qui l'est moins.*»¹¹ Ce qu'on remarque d'abord dans la prose de Vachon, comme dans beaucoup de récits publiés récemment, c'est l'importance du détail, les aspérités du plan de vision de l'observateur, la focalisation sur les infimes et irréfutables fac-similés qui mitraillent la lecture de leur courbe en dents de scie. Je ne voudrais pas reprendre l'analyse, du reste exemplaire, que Ginette Michaud¹² fait à cet égard d'un autre texte, mais je rappellerai seulement, pour terminer, l'un des points éclairants de son étude, à savoir que ces petits-faits-vrais n'ont pas du tout la même fonction que les descriptions du roman réaliste. Il ne s'agit pas ici d'agrandir l'image du «réel» représenté, ni de brancher le récit directement sur le référent, mais plutôt de miniaturiser la représentation elle-même pour inciter le lecteur à filtrer minutieusement sa lecture. La surcharge de précisions n'entame pas fondamentalement un brouillage définitif de l'«histoire» que le lecteur doit alors accepter de recevoir pour ce qu'elle est textuellement: fragmentée, éclatée, accélérée au montage d'une infinité de gros plans dont chacun est net mais qui sont fondus dans une séquence itérative. Cette

10. *André Vachon, op. cit., pp. 123-124.*

11. «*Récits postmodernes*», dans *Études françaises*, vol. 21, no 3, hiver 1985-1986, p. 70.

12. *L'auteure entreprend l'inventaire descriptif de l'esthétique postmoderne dans cet article qui étudie les deux derniers romans de Jacques Poulin, Les Grandes Marées et Volkswagen Blues.*

caractéristique est encore transférable aux compositions urbanistiques dont nous avons parlé, si l'on songe à leur prédilection remarquée pour la compilation des éléments citationnels des formes figées de l'architecture historique. Ces citations monumentales fonctionnent également comme les opérateurs textuels du récit postmoderne: leur faux éloge de la simulation dénonce le vide de toute représentation au lieu de consacrer la valeur des formes représentées. En ce sens, le discours postmoderne est bien un discours de la fin qui reprend une rhétorique apocalyptique.