

Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perdition

The Urban Ethos. The Descent, the Enclave and Other Sites of Perdition

Pierre Ouellet

Volume 5, Number 1, 2002

Le dit et le non-dit de Montréal

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000662ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000662ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ouellet, P. (2002). Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perdition. *Globe*, 5(1), 17–33. <https://doi.org/10.7202/1000662ar>

Article abstract

In the city, there is what one says and what one conceals, what is expounded and what is silenced, left unsaid, hidden. But the city is not only an expounded object, it can also be a motor for expounding. In examining the ethical and aesthetic forms that this *saying* of the city takes for two young Quebec authors (Hélène Monette and Pierre Yergeau), the author discovers a characteristic ethos of post-historical urbanity. In this new urban ethos, the city does not provide an anchor point for people, but continually draws them out of themselves and leaves them as fleeting beings, at the intersection of all possibilities.

Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perdition

Pierre Ouellet

Université du Québec à Montréal

Résumé – De la ville, il y a ce que l'on dit et ce que l'on tait, ce qui est énoncé et ce qui est tu, passé sous silence, caché. Mais la ville n'est pas qu'objet énoncé, elle peut être aussi un moteur d'énonciation. Examinant quelles formes éthiques et esthétiques prend ce *dire* de la ville chez deux jeunes auteurs québécois, Hélène Monette et Pierre Yergeau, l'auteur y découvre un ethos caractéristique de l'urbanité post-historique. Dans ce nouvel ethos urbain, la ville n'offre pas un lieu d'ancrage à l'homme, mais le sort continuellement de lui-même, fait de lui un être en fuite, au carrefour de tous les possibles.

The Urban Ethos. The Descent, the Enclave and Other Sites of Perdition

Abstract – *In the city, there is what one says and what one conceals, what is expounded and what is silenced, left unsaid, hidden. But the city is not only an expounded object, it can also be a motor for expounding. In examining the ethical and aesthetic forms that this saying of the city takes for two young Quebec authors (Hélène Monette and Pierre Yergeau), the author discovers a characteristic ethos of post-historical urbanity. In this new urban ethos, the city does not provide an anchor point for people, but continually draws them out of themselves and leaves them as fleeting beings, at the intersection of all possibilities.*

Il y a un *dit* et un *non-dit* de la ville, mais il y a aussi son *dire*, son mode d'énonciation ou sa manière d'être dans le discours, dans la mesure où elle est parole en puissance, narration virtuelle, énergie parlante, dynamique discursive. La ville est un opérateur énonciatif ou un moteur d'énonciation qui *fait* parler ses sujets d'une certaine façon, leur conférant dès lors un statut de co-énonciateurs du « dire » urbain qu'elle incarne d'emblée. La ville est ainsi subjectivité énonçante autant qu'objet énoncé. Elle est l'exprimable ou l'énonçable qui pousse les sujets parlants à l'exprimer et à l'énoncer sous telles ou telles formes, éthiques

Pierre Ouellet, « Ethos urbain. La pente, l'enclave et autres lieux de perdition », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 5, n° 1, 2002.

et esthétiques, grâce auxquelles adviennent de nouvelles sensibilités ou de nouvelles expériences sensibles de la communauté et de la socialité, liées aux modes d'organisation de notre urbanité et de notre existence politique.

Habitat et habitus

Les villes sont habitées. C'est un truisme de l'affirmer. Les paysages urbains sont d'entrée de jeu des paysages humains. Les villes sont faites de regards et de pas, de choses qu'on voit et qu'on entend, qu'on sent et qu'on ressent, au repos comme en mouvement. Bref, elles sont en chair et en os plus qu'en bitume et en béton. Elles *vivent*, au sens fort de l'expression. Elles *sont* aussi leurs habitants, dont elles incarnent le lieu physique d'existence, le *topos* au sens grec, mais surtout le lieu éthique et politique de co-existence, que les Grecs appellent *polis*. La ville est *habitat* et *habitus* indémêlés. *Urbs* et *civitas*, disent les latins, pour distinguer ce qui ne peut l'être : la face urbaine et la face humaine d'un même paysage citadin dont on ne peut séparer l'espace physique de l'espace civique, le lieu réel de ses citoyens. La ville est un « monde vécu » ou, plus proprement, un « monde de vie », un *Lebenswelt*, comme l'a dit Husserl, et à sa suite toute la phénoménologie. La ville *est*, mais jamais sans nous, à qui elle *apparaît* et qui d'une certaine manière la faisons *apparaître*... en en faisant l'expérience. C'est-à-dire *en y étant*, plongés dedans, puis *s'en distanciant*, par l'image que l'on s'en fait.

Citons le début de deux récits parus il y a peu de temps et dont les paysages urbains rappellent manifestement Montréal. D'abord *Unless*, d'Hélène Monette : « Pour commencer, il faut avoir honte de soi. Puis habiter ce quartier et débouler. Puis être fier de ce quartier et remonter la pente en soi-même. Adorer le chaos qui met au monde le soleil¹ ». Puis *Du virtuel à la romance*, de Pierre Yergeau : « Cet hiver-là, des couleuvres géantes apparurent dans la ville-île. Grâce à un ingénieux système d'écluses, les autorités réussirent à les circonscrire à l'intérieur de certains périmètres. Les reptiles devinrent à la fois prisonniers et maîtres de rues

1. Hélène Monette, *Unless*, Montréal, Boréal, 1995, p. 9.

entières² ». Le point de vue sur l'espace de la ville y est à la fois interne et externe : on y est « plongé », déboulant dans tel quartier qui nous apparaît en pente ou voyant surgir des couleuvres géantes au coin des rues, mais on y jette aussi un regard « plongeant », en le désignant dans son ensemble comme un chaos qui met au monde le soleil ou comme une série de périmètres dont les reptiles sont à la fois prisonniers et maîtres. On est dedans, mais en même temps dehors ou bien devant, *vivant* la ville puis la *disant*, capable d'y être, là même où elle nous apparaît, *et* de la montrer ou de la faire apparaître, ne serait-ce qu'à soi.

Cette inscription de soi dans le milieu urbain et cette distance concomitante qui permet de s'en faire une représentation constituent ensemble ce qu'on appelle une *forme d'énonciation*, au sens propre que des linguistes comme Benveniste et Culioli ont pu donner à cette expression, mais aussi au sens étendu que Michel Foucault et Michel de Certeau lui ont ajouté en la référant aux *formes de l'expérience*, soit aux usages et aux pratiques qui définissent un *ethos*, un habitus ou une manière de vivre, et non pas seulement aux actes de parole ou de langage, qui renvoient à un pur *logos* ou à une simple manière de parler. Ces formes de l'expérience énonciative de soi au cœur de l'espace-temps, ces configurations sensibles de l'*ethos* qui sous-tend toute forme de *logos* ou de mise en discours au sens strict, définissent le lieu et la dynamique propres à la construction même de l'identité, dans la mesure où celle-ci s'articule au double mouvement d'identification au lieu où l'on est et de différenciation concomitante d'avec ce lieu, tel que l'énonciation permet seule de le mettre en œuvre et en jeu.

L'énonciation nous coupe en deux : « sujet énonçant » et « sujet énoncé ». D'une part on vit ses actes et ses passions en s'y investissant, inscrit que l'on est dans l'ensemble de ses perceptions et de ses sensations, y compris celles que déclenche en soi la vie urbaine ou l'existence dans la cité. D'autre part, on se représente mentalement ou symboliquement l'espace et le temps où on évolue, de même que ses propres états subjectifs ou ceux que l'on attribue aux autres en corrélation plus ou moins directe avec cet espace-temps. Autrement dit, je m'inscris tout

2. Pierre Yergeau, *Du virtuel à la romance*, Québec, L'instant même, 1999, p. 11.

entier dans l'expérience que je fais du paysage urbain, dont la forme ne m'apparaît que du point de vue que j'occupe en lui, en son milieu, dans un espace déictique où je suis toujours « là » ou « ici », *in situ*, jamais ailleurs ou en-dehors, mais je peux aussi, étant un être de mémoire et d'imagination, non pas seulement un corps sentant, me représenter mentalement un ensemble plus vaste et mes propres états d'âme ou ceux des autres au sein de cet espace-temps auquel je me réfère comme à une totalité. Je transforme la ville en *énonçable* par ma présence en elle, qui en oriente les formes et les mouvements à partir de mon point de vue, ce qui me constitue comme sujet énonçant, puis je la transforme en *énoncé* dans la représentation que je m'en fais ou que je me fais de ma présence en son sein, ce qui me constitue à mon tour comme sujet énoncé, objet de mon énonciation.

Le quiconque et le quelconque

L'énonciation n'est pas la représentation, dans la mesure où elle suppose une division interne au sujet qui ne se résout pas nécessairement dans une relation mimétique identifiante entre une partie réfléchie et une partie réfléchissante, comme c'est le cas dans la conscience réflexive propre à la représentation spéculaire ; elle est au contraire « mise à l'épreuve » et « mise à l'écart » de soi dans l'autre, puisqu'elle *incarne* le sujet dans les formes de son expérience et de son énonciation, qui l'altèrent de fond en comble, puis elle le *met à l'écart* dans le contenu de ses expériences et de ses énoncés, qui projettent des images de lui où il se différencie en même temps qu'elles l'identifient. Le récit contemporain joue pleinement de cet écart et de cette incarnation, qui fondent l'énonciation non plus sur la mêmeté des instances subjectives *énonçantes* et *énoncées* mais sur leur irréductible altérité : c'est moi et ce n'est pas moi qui parle ou dont je parle, dit l'énonciateur prototypique de la littérature contemporaine. Le *je* intimiste du romantisme, pas plus que le *ils* pluriel du réalisme et du naturalisme, ne se retrouve dans cette fluidité des instances personnelles qui sont à la fois *autre* et *soi*. Relisons l'incipit d'*Unless* : « Pour commencer, il faut avoir honte de soi. Puis habiter ce quartier et débouler. Puis être fier de ce quartier et remonter la pente en soi-même. Adorer le chaos qui met au monde le soleil ». Ni

le *je* individuel du romantisme ni le *ils* social et collectif du naturalisme n'apparaissent ici : seulement le *il* neutre et indéfini, non anthropomorphe et inanimé, du « *il faut avoir honte* », couplé au pronom objet « *soi* », qui ne désigne ni *je* ni *il* exclusivement mais ni l'un ni l'autre et les deux à la fois, le « *soi* » étant une sorte de *moi* à la troisième personne, à la non-personne, dirait Benveniste, puisqu'elle est absente de l'espace énonciatif, mise à distance de la relation intersubjective entre le *je* et le *tu* qui structurent seuls le lieu de l'énonciation. Le *je* est ainsi *objectivé* (en tant que complément d'objet) et *absentisé* (comme troisième personne du singulier) en même temps que *désindividualisé*, puisqu'il ne désigne plus personne en particulier, et *désagentivé*, dans la mesure où il subit l'action ou l'état dont il est question plutôt qu'il n'en est la source actantielle ou le sujet intentionnel, c'est-à-dire l'agent. Le *soi* est donc l'effet d'un « *il faut* », dont l'impératif est aussi fort, aussi catégorique que dans « *il était une fois* » ou « *il y a* ». Il découle d'une situation dont il pâtit et sur laquelle il ne peut rien, comme quand on dit « *il pleut* » ou « *il neige* » ou encore « *il doit y avoir* » ou « *il existe* » quelque chose, ne sachant trop à quoi ce *il* renvoie.

Alain Berrendonner dit de ce *il* qu'il dénote une « personne d'univers³ », dont les contours et les frontières ne sont pas celles d'une personne au sens strict, bien qu'il s'agisse d'un pronom personnel : il échappe à tout *ego*, dont l'expression « *il faut avoir honte de soi* » nous met d'ailleurs doublement à l'écart, par sa forme *et* par son contenu, mais en même temps il ne s'agit pas d'un sujet universel, puisqu'il ne concerne que les instances qui s'incarnent dans le contexte précis qui nous est décrit ici : « *habiter ce quartier et débouler. Puis être fier de ce quartier et remonter la pente en soi-même* ». Le déictique *ce*, qui désigne un lieu coextensif à l'espace énonciatif puisqu'il renvoie au lieu qu'occupe le sujet énonciateur au moment de sa prise de parole, nous empêche d'assimiler les instances subjectives manifestées par le *il* d'univers et le *soi* impersonnel à un quelconque universel, désincarné et purement formel. Le fantôme de la vérité, comme Berrendonner appelle aussi cette « personne d'univers », n'est pas un spectre ou un fantasma,

3. Voir Alain Berrendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

une pure illusion ou une simple idée, il prend chair dans le paysage urbain de « ce quartier », celui dans lequel on entre avec le corps énonçant de la narratrice, un corps qui déboule puis remonte la pente, une âme qui a honte et retrouve sa fierté, bref, une subjectivité en chair et en os qui se met toutefois à distance d'elle-même dans un *soi* et un *il* faut, qu'elle incarne néanmoins dans *ce* lieu, dans ce chaos, non pas dans un espace universel, formel et abstrait. L'expression idiomatique qui renverrait le mieux à cette instance – de nature transsubjective plutôt qu'intersubjective, dans la mesure où elle ne concerne pas la relation entre un *je* et un *tu* mais le lien à la fois serré et ténu entre un *moi* et un *soi*, un *je* et un *ça*, une singularité et une collectivité, bref, une identité incertaine et une altérité pure – serait non pas le *on* ou le *quelqu'un*, plus ou moins indéfini, mais le *tout un chacun*, qui désigne à la fois une totalité non close et des singularités indénombrables : quiconque à ma place ou moi-même à la place de quiconque *adorerait le chaos qui met au monde le soleil*, comme dit *Unless*.

Le *quiconque* ou le *tout un chacun* est l'instance subjective propre à l'*ethos* énonciatif de l'urbanité post-historique⁴. Le sujet énonçant n'est plus un *moi* au sens strict, un *ego* réfléchissant qui se reconnaît spéculairement dans les formes d'expérience que lui offrent l'espace et le temps, comme s'ils s'ouvraient devant lui tel un prolongement de son propre regard, à l'instar d'un tableau organisé selon la perspective orthogonale, à partir d'un point de vue unique projeté dans différents points de fuite. L'espace-temps propre au paysage urbain démultiplie les perspectives et les annule, de sorte que le sujet ne peut plus se fier à ce que Merleau-Ponty appelle sa « foi perceptive », qui lui permet de rapporter la vérité de ce qu'il voit à la certitude de son existence, c'est-à-dire à la dimension proprioceptive de son expérience vécue, par quoi il se sent *être* en se sentant *voir* et *reconnaître*⁵. Ce n'est pas le regard

4. À la suite des travaux de Nora et de Kosselek, on peut, grâce à la notion de post-histoire, applicable à la culture urbaine et à sa représentation, évoquer un double dépassement a) de la causalité historique par et dans l'indétermination ou la pluralité événementielle, de nature chaotique et non linéaire, et b) de la narration chronologique propre à l'historiographie par et dans une énonciation dialogique et polycopique de la mémoire collective et individuelle.

5. Voir Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

que met en perspective l'incipit d'*Unless*, mais une passion ou un affect, « avoir honte », puis « être fier », sinon un mouvement – « débouler », puis « remonter la pente ». De sorte qu'« habiter ce quartier », ce n'est pas rester chez soi, demeurer là, mais « adorer le chaos », dit-elle, c'est-à-dire développer une passion pour l'extrême mouvement, le chaotique et l'émotif se rejoignant dans l'impossibilité à la fois objective et subjective, on pourrait dire urbaine et humaine, d'arrêter quoi que ce soit qu'on puisse reconnaître d'emblée ou identifier. On n'entre pas dans le paysage urbain d'*Unless* par ses deux yeux, plantés droit devant soi comme des points de repère qui permettraient de s'y reconnaître et de s'y orienter, bref de s'y identifier ; on s'y précipite, plutôt, dans une chute à la fois morale et physique, qu'indiquent tour à tour la honte et le déboulement, et on ne s'en sort que pour « adorer le chaos » qu'on laisse derrière ou bien en dessous, une fois qu'on a « remonté la pente en soi », qui est aussi bien « en l'autre », dans la ville ou le quartier, et qu'on a retrouvé un peu de sa fierté.

Le plan incliné

L'horizontalité ou l'orthogonalité du paysage citadin, qui s'offre dans toute sa visibilité à un regard qui peut dès lors le parcourir sans reste et le reconnaître dans toutes ses propriétés, fait place au chaos et à l'accident de terrain que représentent les hauts et les bas propres aux états d'âme et aux mouvements physiques ou émotifs du sujet énonçant, qui y déboule et y remonte des pentes, sans pouvoir embrasser du regard les contours où se fixe son identité, tout son corps projeté au sein d'un *Khaos* premier, « ouverture béante, gouffre, abîme », lieu où l'on tombe, dit l'un des sens du mot grec, qui veut dire aussi « l'espace immense et ténébreux qui existait avant l'origine des choses », « l'immensité du Tartare et l'obscurité des Enfers », « la masse confuse des éléments répandus dans l'espace », soit tout ce qui échappe à une appréhension claire et distincte parce qu'au-delà ou bien en deçà de l'être et de l'existence, avant l'origine ou après la fin.

Le *Khaos* est un Enfer, mais qu'on finit par « adorer », comme on le ferait d'un Dieu, car ce désordre ou cette confusion – incarné par ce

quartier urbain dont on a honte et dont on est fier en même temps – est un « chaos qui met au monde le soleil », nous dit Unless. C'est le chaos des commencements, l'origine comme abîme, chute, déboulement. Le *big bang* de la « honte », donc, car « pour commencer, il faut avoir honte », dit bien l'incipit du roman, qui fait naître son univers urbain de ce sentiment où l'on baisse les yeux et tombe en soi, plutôt qu'on ne s'élève et projette son regard au loin. On est à l'image des grandes couleuvres de Pierre Yergeau : on *rampe*, physiquement et psychiquement, épousant chaque rue et chaque ruelle comme autant de canaux qui nous mènent d'un bout à l'autre de la ville ou du quartier sans qu'on puisse jamais se faire une idée du plan général, qu'on sent comme un chaos, toujours, un ensemble flou de collecteurs sous-terrains, invisibles au regard, qui font penser à un système d'égouts, de drains ou de déversoirs, dans lequel on déboulerait comme les couleuvres serpentent, en quête d'une impossible issue.

Il est intéressant de remarquer que les éléments qui teintent d'affects le paysage urbain, chez Yergeau comme chez Monette, relèvent du monde naturel, davantage lié au paysage rural qu'aux données artificielles ou artefactuelles de la ville : les couleuvres, d'une part, le chaos qui met au monde le soleil, de l'autre, désordre et reptation qui rappellent la jungle et les forêts vierges, la nature en ébullition, la *physis* à l'état pur, plutôt que le paysage construit de la ville ou l'espace politique et policé de la *Polis*. Les figures mythiques, même quand elles décrivent les formes de l'urbanité, nous plongent ou nous replongent dans la cosmogénèse, où terre et monde s'énoncent dans leur primitivité, s'inscrivent en une géo-graphie qui en retrace l'origine comme force différenciante, énergie proliférante, chaotique et serpentante, telle la route que nous empruntons dès la naissance, toute en zigzags et en spirales, en mouvements erratiques qui dessinent un paysage complexe de parcours et de trajectoires dont la géométrie secrète n'a rien à voir avec le caractère rassurant des plans orthogonaux propres à nos villes modernes.

Unless, l'héroïne éponyme du récit, est coursière à vélo : elle sillonne la ville dans tous les sens, y livrant des colis et des enveloppes, des messages de toutes sortes qui en font une espèce d'Hermès moderne, urbaine, dont les ailes aux talons sont remplacées par les

pédales de son vélo. La coursière est l'émissaire, la nonce, l'énonciatrice, qui se coule dans le drain de la ville. Rappelons l'origine latine du mot énonciation : *nuntius* – « celui ou celle qui avise par sa voix », on dit aussi « le messenger » ou « l'émissaire », l'*emissarium*, dont le sens littéral désigne le canal, l'évacuateur, le déversoir, le drain. Voilà le rôle d'Unless, drainer la parole, les signes, les messages de toutes sortes à travers la ville, y creusant des couloirs où elle se glisse comme une couleuvre, dans des périmètres où elle est à la fois, comme les reptiles de Pierre Yergeau, « prisonnière et maître de rues entières ». On pense à un autre personnage typique de Yergeau, celui de l'ange-sandwich dans le roman intitulé *1999*⁶, qui met en scène, au cœur d'un quartier commercial de la métropole, cet autre type de « messenger » qu'est l'ange en costume d'homme, dérisoirement affublé dans le dos et sur le ventre d'une pancarte faisant la publicité d'un bar.

Le message ne compte pas, le dit comme le non-dit restent scellés dans leur enveloppe, qu'Unless transporte sur son vélo sans jamais l'ouvrir, tout comme le messenger de Yergeau, qui a tout de l'ange terrible de l'apocalypse dans ce roman millénariste qu'est *1999*, ne porte sur ses épaules que l'insignifiante annonce d'un bar minable qui ridiculise son statut divin d'annonciateur ou de messenger. Ce sont des personnages métaphoriques, au sens littéral du mot : ils sont purs transports et purs transits. Ils déplacent quelque chose, mais on ne sait quoi, peut-être rien ou presque rien. Une insignifiante, un vide, qu'ils sont chargés de porter et de transporter, d'un bout à l'autre du paysage urbain, comme s'ils étaient un pur *dire* sans objet, sans aucun dit ni non-dit à révéler, un *dire* pur et simple, intransitif, qui ne fait que transiter sans fin, sans but ultime, anges dérisoires qui n'ont plus rien à annoncer, pas même la fin, l'enfer, l'apocalypse, le chaos qui vient, car tout a été dit, déjà, le *Kbaos* ayant été vécu depuis le commencement.

L'espace-temps urbain nous plonge d'emblée au cœur du mouvement, dans un excès de vitesse quasi permanent où il n'est plus possible de modérer ses transports, comme on dit, d'arrêter cette incessante métaphore de soi vers l'autre :

6. Pierre Yergeau, *1999*, Québec, L'instant même, 1995.

Dans ce métier, ça roule [nous dit Unless]. Mais il y a toujours bien une limite, un feu de circulation, un coin de rue, un hall de building où reprendre mon souffle, vérifier les relevés, rattacher les lacets de mes bottines, rembobiner les images délirantes, filmées par ma tête chercheuse toute la journée. [...] Dehors, c'est clair, ça va très vite. La lumière, les engins, les gens. Mais pas toujours. Ce n'est pas le meilleur endroit pour éviter le pire, l'esprit de famille d'une grande ville, trop village à mon goût. Certains travaillent, les autres flânent et moi je pédale. Je suis dans le champ, de tous les scénarios probables⁷.

Voilà le métier du nouvel énonciateur urbain, de ce nouveau messager des villes, le *nuntius* ou *l'emissarium* des métropoles : bouger, pédaler, aller très vite, tout porter et emporter comme autant d'images délirantes qui se rembobinent dans sa tête chercheuse toute la journée. Et de cette façon, allant venant des uns aux autres, cette grande famille des inconnus entre lesquels on tisse des liens à haute vitesse comme un destin secret mais sans contenu, sans aucune signification précise, on se situe à la croisée de toutes les vies possibles, de toutes les histoires réelles ou virtuelles, de tous les scénarios probables. On est *entre* les uns et les autres, jamais soi-même – ce qu'on n'a pas le temps de faire, sinon pour rattacher ses lacets. La ville n'est pas le lieu où on est soi, chez soi, d'emblée et à jamais : on s'y déplace sans arrêt et si l'on demeure un jour quelque part, c'est qu'on y a échoué, c'est qu'on y est tombé.

La vie enclavée

Un autre passage d'*Unless* dit : « Pour commencer, il faut emménager ici. Déménager, partir d'ailleurs, d'un autre quartier populaire. Il faut décider quand émigrer et où. Et on échoue là et c'est terrible⁸ ». On ne reste quelque part que si on y a été transporté ou emporté comme par une vague, si on y a échoué comme une épave, si on y a déménagé

7. Hélène Monette, *op. cit.*, p. 11.

8. *Ibid.*, p. 10.

comme on fait naufrage, si on y a émigré de force en y cherchant l'asile... ou un statut de réfugié. Habiter la ville, ou l'un de ses quartiers, c'est faire escale, même à son corps défendant, entre deux courses ou deux livraisons, deux exils, deux migrations, dans ce réseau de messageries ininterrompues en quoi consiste une ville ou une vie. Le paysage urbain n'est rien qu'une suite d'étapes, d'escales, d'enclaves, où on ne s'installe pas, n'y étant jamais qu'un éternel passant, fuyant un passé qui nous rattrape à tout bout de champ, poursuivant quelque rêve d'avenir qu'on n'atteindra nulle part. Pierre Yergeau dit cela autrement, quand il met en scène l'une de ses héroïnes, Mélissa Bridge, partie à la recherche des reptiles qui envahissent la ville-île : « elle ressentait le ravissement du rôdeur, qui considère que l'espace ne se construit pas de l'agencement de lieux qui se suivent, mais d'enclaves qui se conquièrent⁹ ». Le rôdeur, celui qui « erre ou tourne en rond (rôder vient de *rotare*) avec une intention suspecte ou hostile », voilà le type de marcheur qui arpente la ville, aussi menaçant que les reptiles : pas plus que le *topos* urbain n'est fait de lieux qui se suivent ou s'enchaînent les uns aux autres comme l'instant à l'instant, l'*ethos* propre à la vie urbaine post-historique n'est fait d'actes ou d'états qui découlent les uns des autres comme les effets d'une même cause.

Quelque chose reste caché, indévoilé : l'intention ou l'intentionnalité du marcheur, dont on ne sait où il va ni pourquoi, quel est son but ou sa visée. Pas plus qu'on ne sait ce que contiennent les messages qu'Unless transporte à toute vitesse sur les pentes glissantes de la ville-chaos, on ne saura ce que Mélissa Bridge, à l'instar des inquiétants reptiles qu'elle cherche à rejoindre, recèle comme intention secrète dans cette quête suspecte qui a tout l'air d'une conquête. Le *topos* typique n'est plus la pente glissante qu'Unless dévale corps et âme, entre la honte et l'éboulement, mais l'enclave, qui est plus qu'un simple enclos, entouré de clôtures et de frontières : c'est un territoire *enfermé* dans un autre, un terrain *entouré* par des fonds appartenant à d'autres propriétaires et qui *n'a aucune issue* sur la voie publique – sur l'espace politique ? L'espace de la ville n'est pas une forme ouverte, infiniment accessible depuis l'une ou l'autre de ses faces, qui nous apparaîtraient

9. Pierre Yergeau, *Du virtuel...*, p. 13.

dès lors dans toute leur transparence et toute leur vérité, identiques à elles-mêmes et sans secret : son *topos* est suspect, son espace propre, comme l'être du rôdeur, cache quelque chose qui le définit et l'identifie dès lors à la dissimulation. La ville est faite d'enclaves privées, inaccessibles depuis la voie publique, et qu'il faut conquérir, avec la ruse du serpent, pour les franchir et les parcourir. Le rôdeur comme l'enclave cèlent quelque chose : une intention, une issue, telle l'enveloppe ou le colis qu'Unless transporte, ange-coursière ou messagère qui fait *passer* la chose sans qu'on sache quoi, n'ayant retenu que le passage, le vent que fait le dévalement. Les serpents et les héros de Pierre Yergeau nous restent aussi mystérieux, enfermés qu'ils sont dans leur enveloppe, dans les enclaves ou les périmètres que la ville referme sur eux, où ils deviennent à la fois maîtres et prisonniers, rôdeurs enclavés. Le paysage est passage, et le paysan des *villes-chaos* ou des *noeuds-de-serpents*, à l'instar du Paysan de Paris de Louis Aragon, ne vit qu'enclavé dans ces passages à l'infini, éternel passant qui ne s'arrête nulle part sinon clandestinement, dans l'interdiction de se fixer, la loi des villes étant qu'à tout moment il faut circuler, circuler, circuler...

Les personnages de Yergeau sont des squatters : ils vivent illégalement sous les combles des hangars désaffectés du vieux port de la ville-île. Ils mettent en jeu les frontières entre le public et le privé et l'idée même de propriété, comme les couleuvres le lien ambigu entre le maître et le prisonnier. Ils ne sont propriétaires de rien, mais ils sont libres de s'approprier n'importe quoi, de conquérir en rôdeurs toutes les enclaves de la ville, sans jamais, toutefois, s'en rendre maîtres ou les posséder. Ils les empruntent, comme on emprunte une identité. La ville leur fournit un *alibi* au sens littéral de l'expression : une série d'*ailleurs*, de *lieux autres* que ceux qui les incriminent. Ce sont des déplacés, qui ne sont jamais à leur place, à qui la ville-île, la ville enclavée, donne à tout moment cet alibi en béton comme on donne refuge, mais pour une nuit seulement, après quoi il faut partir, rôder, serpenter les rues, vers de nouveaux *lieux d'être* à conquérir, qu'on perd aussi, pour aller ailleurs, encore, selon cet exotisme de fond que la présence de reptiles géants dans la ville-île dénote avec force, loin de tout égotisme centré sur le seul individu et ses propriétés.

La communauté perdue

L'existence des héros de Yergeau, comme celle de ses couleuvres, est collective : c'est la bande, le gang, la horde qui les définit et leur confère une apparence d'identité. Leur mode d'existence est le rassemblement :

Les nuits les plus froides, ils se rassemblaient autour de réchauds à gaz ou de bonbonnes à soudure volées dans une quincaillerie. Même si les risques d'incendie étaient grands, personne ne semblait vraiment s'en soucier. Les squatters seraient même enchantés de voir les combles brûler. Ils seraient dans la rue, mais au moins ils auraient de quoi rigoler¹⁰.

On est *dans la rue* parce que c'est le seul lieu où les restes de soi peuvent être « rassemblés », comme on rassemble la cendre en tas une fois le feu éteint. On lit plus haut : « Les autres squatters des combles du marché aux puces étaient, pour la plupart, des clochards mélancoliques, des êtres préoccupés de leur propre destruction¹¹ », comme s'ils ne soignaient en eux que ce qui les anéantit, comme s'ils n'entretenaient le feu que parce qu'il met tout en cendres et à jamais. Destruction des lieux, destruction de soi, destruction de toute apparence de chez-soi, public ou privé, destruction même de toute identité individuelle, sinon celle du *tout un chacun* ou du *qui que ce soit* rôdant ça et là d'une enclave à l'autre de l'espace-temps, voilà ce qui fait fond à l'*ethos* communautaire de la ville-île, de la ville aux serpents : on se rassemble autour du vide qu'on crée ou qu'on a créé, du feu qu'on fait et dans lequel on brûle tout ce qu'on est et tout ce qu'on a, même un pauvre toit qui n'a plus rien d'un vrai chez-soi, n'étant à personne, sinon à « des êtres préoccupés de leur propre destruction ».

Les squatters, comme les reptiles, sont des corps étrangers au paysage urbain, qui les tolère un certain temps et les évacue. Les couleuvres sont retenues puis expulsées par un système d'écluses qui a tout du

10. *Ibid.*, p. 23-24.

11. *Ibid.*, p. 23.

réseau d'égouts à ciel ouvert. Les rôdeurs-squatters, eux, sont retranchés dans des enclaves, des périmètres de sécurité, où ils sont maîtres et prisonniers de rues entières, puis extradés dans des zones franches de toute humanité, dans les zones grises où l'on ne distingue plus le public et le privé, l'individuel et le collectif, le soi et l'autre, l'homme et la bête, assemblés ou rassemblés qu'ils sont sur des terrains en friche. Hélène Monette parle aussi d'un assemblage qui n'arrive pas à faire un tout ou une identité :

Un soleil rouge finit par aboutir ici, entre chiens et tueurs, entre rats et voleurs, le bel arrangement. Ça nous déporte de la cuisine au balcon, et du balcon jusqu'à l'homme. C'est le commencement. Les radios d'autos, les starts de chars, les enfants qui crient et, parmi eux, ceux qui ne crient plus et descendent les rues par en dedans¹².

Cette existence entre chiens et hommes, entre couleuvres et rôdeurs, dirait Yergeau, ça nous « déporte », répète Unless. Ça nous déplace, ça nous transporte, comme la métaphore, comme la coursière fait de ses colis et de ses enveloppes. Mais être *déporté* – serait-ce de la cuisine au balcon et du balcon à l'homme, celui qui a perdu son identité ou son humanité, qui n'arrive même plus à crier et qui descend les rues par en dedans parce que la pente est en lui –, c'est être expulsé, évacué, chassé d'un chez-soi qui n'existe pas, chaque toit étant une enclave qui ne nous appartient nullement et qui n'offre aucune issue. Être déporté, c'est être dévié de sa route, aussi, être jeté sur le côté, le bas-côté, dans la rigole ou le caniveau, être entraîné comme par le vent hors de sa trajectoire. Les personnages, dès lors, Unless ou Mélissa Bridge, suivront comme les couleuvres les voies d'évacuation, la pente abrupte de l'expulsion, le drain ou le déversoir de la déportation d'une enclave à l'autre de la ville-île ou du quartier de l'éboulement, c'est-à-dire qu'ils descendront les rues « par en dedans », d'un lieu à l'autre de soi, sans qu'ils puissent jamais se reconstituer dans leur totalité, pas plus qu'ils ne pourront se faire une idée du plan général du paysage urbain dans lequel ils sont plongés, y glissant et y rampant, y rôdant et y roulant, y pédalant et y

12. Hélène Monette, *op. cit.*, p. 9.

déboulant sans possibilité aucune de comprendre le but de ce chaos qu'incarnent la ville et leur vie, images l'une de l'autre aussi énigmatiques et intrigantes que les colis hermétiquement clos que transporte Unless et les reptiles exotiques qui fascinent et terrifient Mélissa Bridge.

L'urbanité extrême

L'*ethos* urbain à l'ère post-historique est à l'image du *topos* halluciné de la ville-île de Yergeau et des quartiers de l'éboulement que nous décrit Monette : le soi ne s'épouse plus lui-même, il n'y a plus d'adéquation possible entre le je et le moi, l'individu et la collectivité, le privé et le public, mais un « écart » que marquent toutes ces enclaves que l'on conquiert en franchissant, tels des reptiles ou des rôdeurs, les interdits et les frontières comme on dévale une pente par en dedans. C'est le mouvement lui-même, sinueux comme la course à vélo d'Unless ou les reptations des couleuvres de la ville-île, qui l'emportent sur l'espace-temps dans la description ou l'énonciation du paysage urbain : le *topos* y est *rhuthmos*, une forme de mouvement et en mouvement, qui donne à l'*ethos* propre à la ville vécue une motilité qui l'apparente à une mue. On change de peau, on change de soi, on est mutant de part en part dans la ville post-historique d'Hélène Monette et de Pierre Yergeau, comme celle de plusieurs jeunes auteurs des dix dernières années. Parce qu'on se rend compte que l'identité est un *dire*, bien plus qu'un dit ou un non-dit : c'est un mouvement d'énonciation de soi comme autre, toujours autre, plutôt qu'un arrêt ou un énoncé qui stipulerait qui l'on est une fois pour toutes. Ce surf ininterrompu dans les méandres de la ville-île ou du quartier de la honte, tête baissée sur son guidon ou rampant à toute vitesse comme un reptile rôdeur, c'est une façon de dire que la *Polis* ou la Cité n'a plus de profondeur, sur laquelle on pourrait encore s'arrêter ou se fixer, se demandant qui l'on est, d'où l'on vient et où l'on va. La ville est un emboîtement de surfaces enclavées qu'il faut franchir à toute vitesse sans s'arrêter si l'on ne veut pas y rester prisonnier, prisonnier d'un sens, enfermé dans un « contenu » identitaire quelconque, une loi, une politique, un message, un énoncé. On se contente de porter le poids de tous les messages possibles, qu'on ne connaîtra jamais ou qui n'ont pas de sens particulier : on est le nonce, le drain, le

déversoir de l'insensé, l'énonciateur de rien, le messager ou le coursier du pur passage des choses, du pur élan, du pur transport. Car désormais rien n'aura eu lieu, pas même le lieu, mais le pur mouvement d'un commencement : débouler, pédaler, dire, dire au plus vite, tout énoncer comme si de rien n'était.

Le paysage est emporté, chaos qui met au monde le soleil, couleuvre sinuant dans les couloirs à écluses, et il nous entraîne dans cet emportement. Augustin Berque nous rappelle que les Grecs avaient deux mots au moins pour dire l'espace ou le lieu : *topos* et *khôra*¹³. Ce dernier désigne non l'espace pur ou géométrique mais l'emplacement ou le lieu d'être, soit le point d'occupation de l'espace par un objet ou par un sujet toujours en devenir et en mouvement, susceptible par conséquent de changer de place comme les mots changent de sens dans la métaphore, dans le transport verbal ou le déplacement énonciatif. Susceptible, donc, de s'exiler de son propre lieu, devenant ainsi exotique plutôt qu'égotique. L'exote est ex-khoraïque (du grec *ex-khôreō*), soit « celui qui sort de son emplacement », changeant de lieu d'être ou d'ex-istence, pour devenir une sorte d'*ex*, justement, d'ex-être, pourrait-on dire, comme les héros et les héroïnes de Monette et de Yergeau. Ceux-là sont toujours pris entre une pente à débouler et une autre à remonter, entre deux enclaves à conquérir, deux hangars à squatter, deux nids de serpents à traverser, dans un paysage qui n'a plus rien de la *Polis* antique, cette chose publique ou cette *res publica* qui conférait à chacun son identité ou son lieu d'appartenance individuel et collectif, alors que l'emplacement post-historique ou la *khôra* urbaine contemporaine sort l'homme de lui-même à tout moment, faisant de ses habitants d'éternels coursiers, qui livrent leurs messages sans contenu d'un bout à l'autre du paysage chaotique de la Cité, sinon de perpétuels itinérants partis à la conquête d'enclaves secrètes où ils ne se retrouvent jamais que parmi les serpents, dans une jungle citadine ou politique qui envahit tous les lieux d'être et les ramène à leur sauvagerie, d'avant toute civilité, d'avant toute civilisation, plongés qu'ils sont dans une ère post-urbaine qui échappe à tout aménagement paysager parce que tout y est dé-paysement, dé-

13. Augustin Berque, *Écoumène : Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

ETHOS URBAIN

ménagement, incessant mouvement où la *khôra* et le *khaos* ne font qu'un, lieu et non-lieu, être et non-être marquant l'indistinction du vivre et de la ville conçus tous deux comme des *médiances*¹⁴.

Ces médiances sont des lieux de passage où l'on passe si vite qu'il n'y a plus de traces d'identités, que des signes çà et là d'une existence qui est ex-être ou mieux encore : *ex-humanité*. Les reptiles urbains et les coursières citadines sont des hybrides au sens propre, homme-animal ou femme-machine qui n'ont d'existence qu'emportés en leur lieu d'être, ce paysage post-urbain dont la fonction n'est plus de leur donner un emplacement mais de faciliter les fuites et les poursuites d'une enclave à l'autre de leur histoire, cette mue de serpent, cette course de fond, où ils changent de peau comme ils changent de lieu à tout bout de champ, n'étant au bout d'eux-mêmes qu'à la croisée des scénarios, comme dit l'héroïne d'Hélène Monette, au carrefour ou au rond-point de tous les possibles, plus proches du virtuel que de la romance, dirait Pierre Yergeau, plus près du bout du monde qu'ils ne le sont d'eux-mêmes, dont ils quittent l'espace intime, le *topos* égotique, pour les paysages ex-otiques ou ex-khoraïques, infiniment publics et politiques mais ingouvernables, d'un écoumène sans nom et sans identité, pour lequel il n'y a jamais d'économie sinon celle de la perte et de la faillite, jamais du gain ou du profit.

14. Voir Augustin Berque, *Médiance ; de milieu en paysages*, Paris, Belin, 2000 [1990].