



HAL
open science

Épreuves de la marche : une lecture de Gabriel Josipovici

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. Épreuves de la marche : une lecture de Gabriel Josipovici. temporel , 2019.
hal-02266697

HAL Id: hal-02266697

<https://hal.science/hal-02266697>

Submitted on 15 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ÉPREUVES DE LA MARCHE : UNE LECTURE DE GABRIEL JOSIPOVICI

Marcin Stawiarski

La tentative de figer le passage apparaît paradoxale, mais pertinente, si bien qu'un Giacometti, capturant la quintessence de ce qui ne vient de nulle part et qui n'ira nulle part, confère à la marche l'image de la suspension. La marche se dérobe à la prison des confins, et l'imperfectif qui la sous-tend fait qu'elle se laisse concevoir avant tout comme irrésolution entre départ et arrivée. *Marcher* se caractériserait précisément par cette ambiguïté entre deux bornes absentes sur un axe spatio-temporel, de sorte que les verbes *partir* ou *arriver* ne seraient qu'extrinsèques à la marche, laquelle aurait plus à voir avec l'idée de l'œuvre ouverte. Certes, on devrait pouvoir fixer un point de départ et un point d'aboutissement déterminés, mais il est plus facile de concevoir la marche en analogie avec la flânerie ou l'errance, une épreuve sans origine et sans destin.

La thématique de la marche semble extrêmement foisonnante dans l'art, d'autant qu'elle est intimement liée à l'idée du mouvement ou celle du temps, lesquelles occupent une place privilégiée dans la création du XX^e siècle. L'œuvre de Gabriel Josipovici, ses écrits critiques aussi bien que sa fiction, apporte aux multiples épreuves littéraires du marcheur une approche fondée sur la dynamique entre le corps et le soi. C'est cette corporité s'ouvrant à la quête de soi qui permet d'envisager la marche non plus comme un simple motif, mais comme véhicule de littérarité et outil herméneutique.

Le premier pas

On peut débiter la réflexion sur la marche par son commencement véritable que représente le premier pas. Symboliquement, il y aurait une seule mise en branle, s'inscrivant dans un processus d'inchoation unique et instaurant une continuité que, potentiellement, seule la mort viendrait interrompre. Autrement dit, il existe un moment où le *balbutiement* de la marche bascule vers la maîtrise du corps qui devient rapidement inconsciente et parfaite. Le premier pas constitue à ce titre l'emblème du passage de l'effort à la spontanéité, de la maladresse à la grâce, et de la dépendance à l'autonomie. Or, le moment précis de la prise de l'élan signe aussi la rupture. Dans son essai sur le corps, *Touch*, Josipovici aborde la question du premier pas, en rappelant la rareté iconographique de ce motif. En prenant l'exemple des *First Steps* de Picasso (1943), Josipovici souligne l'enjeu de cet événement qui ouvre la voie à l'accession réciproque à l'individualité :

A miracle no less great than that of the Resurrection is about to occur, the miracle that takes place in every human life when we are forced to let go and find that we can actually make it on our own, when we reconcile ourselves to letting go and find that those we have nurtured can actually make it on their own. Trusting that her hands will hold him should he stumble, the child discovers that he is no longer attached to his mother; trusting that his feet and legs will carry him, the mother lets him go with a mixture of pride – look at what he can do! – and sorrow – this is an index of things to come. (Josipovici, T, p.106)

Le premier pas constitue un détachement mutuel prédiqué par deux fois sur l'idée de la confiance. La mère, étant loin d'être une simple béquille pour l'enfant, participe de la mise en marche autant que le jeune marcheur. De sorte que le premier pas présuppose la foi autant en sa propre autonomie qu'en l'autonomie de l'autre. De sorte, aussi, que le premier pas devient la pierre angulaire de la découverte à la fois de soi et d'autrui. Le jeune marcheur inaugure l'intégrité et la rupture en même temps.

Or, la confiance, condition préalable à la marche, n'est pas à l'abri du soupçon. Si dans *Les Premiers Pas* de Van Gogh (1890) la mère lâche prise, quelques mètres plus loin, le père se tient prêt à recueillir l'enfant et à prévenir la chute par sa présence rassurante. C'est justement la fragilité de la spontanéité qui intéresse Josipovici. Dans son œuvre critique, *Touch*, mais aussi *On Trust*, l'écrivain se réfère au concept de la *mélodie kinétique* développé par Alexandre Luria et reprise par Oliver Sacks. Lors d'une expédition solitaire en montagne, ce dernier se blesse et perd l'usage d'une jambe. L'histoire racontée dans *Sur une jambe* est précisément le récit de la descente d'une montagne et de la longue convalescence d'un marcheur. Plus que d'un récit sur la maladie, il s'agit d'un récit sur la perte de confiance corporelle qui s'accompagne de la fragilisation de l'identité et mène à l'aliénation. En

effet, la perte de l'intégrité corporelle positionne brusquement le « je » présent, volé en éclats, devant le « je » qui possédait naguère toute sa capacité motrice et qui n'appartient plus qu'au passé. La guérison est ainsi tributaire non pas tant du recouvrement physique que de la spécificité du rapport à soi dans un corps affecté par la maladie, de sorte que le refus par le sujet d'accepter comme sien le membre malade joue un rôle symbolique crucial. En ce sens, la nécessité de regagner confiance métamorphose la guérison en une quête de soi, laquelle devient précisément une recherche de la spontanéité de soi en mouvement que Sacks, à l'instar de Luria, appelle la *mélodie kinétique*. Cette métaphore musicale se voit motivée à plus d'un niveau dans *Sur une jambe*. Si l'idée de la *mélodie kinétique* désigne la faculté motrice spontanée perdue, c'est justement la musique, et plus précisément la rythmicité, qui permet au sujet de survivre. Il y a l'accident, d'une part. Face à la perspective de la mort, le marcheur trouve la force d'avancer grâce à la musique :

C'est alors qu'une mélodie, un rythme et une musique [...] vinrent à mon aide [...]. Maintenant, pour ainsi dire, ce fut la *musique* qui me porta. Mon intelligence n'y fut pour rien. Cela se produisit tout seul : tout à coup, je réussis à trouver un rythme régulier en me laissant guider par une sorte de chant de marche ou de marin – parfois le chant des bateliers de la Volga, à d'autres moments un chant monotone que j'avais inventé et accompagnais des paroles [...]. J'entrai dans la musique, je me fondis dans le rythme, et fus certain de conserver le bon tempo. Le rythme de la musique coordonnait parfaitement mes mouvements – ou plutôt, peut-être, me subordonnait à lui. (Sacks, SJ, p.25)

Le chant de marche se transforme rapidement en un « orchestre de muscles », et le marcheur devient « une créature de muscles, de mouvement et de musique ». D'autre part, il y a la convalescence. Alors que la jambe du marcheur semble détachée, aliénée et irréelle, c'est la musique qui vient derechef à la rescousse de la spontanéité : « Et, tout à coup, [...], une glorieuse musique de Mendelssohn monta en moi, *fortissimo* ! [...] Et, à l'instant même où [...] ma musique « motrice », ma mélodie kinétique, ma capacité de marcher me fut rendue... *ma jambe me revint* » (Sacks, SJ, p.120).

On s'aperçoit que l'élan, la rythmicité et la directionnalité, tous inhérents à la musique, deviennent littéralement facteurs du retour à soi, et conditionnent tant la guérison physique que morale. Autrement dit, la *proprioception* – cette sensibilité de soi liée à l'opérativité spontanée de soi par soi où « on est en possession de soi-même, on est soi-même parce que ce sens permet au corps de se connaître » (Sacks, SJ, p.60) – apparaît comme un phénomène non seulement corporel et neural, mais avant tout comme une condition de l'être que seule la musique a su recouvrer. La vie, mais aussi la marche qui en est une image symbolique, deviennent consubstantielles à la musique. Le refus de reconnaître sa propre image corporelle appartient à la fois au physique, à l'existentiel et au moral.

Dans son œuvre critique, Josipovici s'intéresse à ce lien entre l'existentiel et le corporel. Il parle de moments d'intuition exacerbée du corps, dont la spontanéité a partie liée avec sa spécificité rythmique. Ces instants (« at such moments we feel ourselves to be more ourselves than is normally the case » (Josipovici, T, p.112)) sont des prises de conscience de soi par l'entremise du geste, du mouvement et du rythme. Josipovici articule cette image de la corporéité en mouvement intuitif à l'idée de la confiance (« it is, rather, that it is not possible to exist without trusting, that to walk and talk and, *a fortiori*, to write and paint and compose is only possible of trust » (Josipovici, OT, p.274)). Ainsi la confiance est au fondement de l'acte créatif lui-même, prédié sur la liberté et sur la spontanéité, tout comme le geste corporel. La littérature, l'écriture et la lecture, doivent plus à la mélodie kinétique qu'à l'ère du soupçon.

La marche à vide

Un tel questionnement existentiel transparait dans la figure du marcheur dans les romans de Josipovici. Une grande partie de son œuvre romanesque s'apparente symboliquement à la marche en ce qu'elle traite du déplacement, qu'il s'agisse du voyage, de la promenade ou de la flânerie.

Les images de la transitionnalité peuplent les écrits de Josipovici. Dans *The Big Glass*, inspiré par le *Grand Verre* de Marcel Duchamp, l'idée duchampienne de la *l'infra-mince* – ce lieu de passage infinitésimalement petit – trouve une pléthore de correspondances. Le chemin qui mène le spectateur

du verre de l'autre côté de la glace, par exemple, confère au coureur des galeries d'art la qualité d'éternel franchisseur de seuils et de surfaces.

Goldberg: Variations, un autre roman qui privilégie le thème de la transition, se réfère au tableau de Paul Klee, le *Wander-Artist (Ein Plakat)*, prodiguant à l'artiste précisément la qualité d'un promeneur de l'entre-deux, à la fois passant et franchisseur :

Here I am, one hand raised in mock salute, on my way to the other side.

The other side of what?

It does not matter. The other side. I have perhaps come from somewhere and I am going somewhere else, but in the mean time here I am, one arm raised, on my way [...]

You do not listen to what I say. You are too busy watching me cross over, one arm raised in salute. And that is as it should be, for what I say has no significance, I cannot even be said to say it, only to mouth the words of others, and what you have heard you have not really heard, what you have seen you have not really seen. Yet here I am, on my way, arm raised in greeting, and then I am no more. (Josipovici, GV, p.179-180)

Il semblerait que les fonctions primaires de la signification ouvrent sur un nouveau régime de sens. Il y a, certes, du conatif et du phatique dans la façon dont le passant nous interpelle ; il y a, aussi, de l'expressif et du métalinguistique dans la manière dont le marcheur se tourne vers son propre « je » ; mais surgit également, au premier plan, un modèle de communication qui serait avant tout prédié sur la temporalité et le mouvement : un *régime migratoire*, où lire et écrire, c'est avant tout passer.

Mais le marcheur de Josipovici est le plus souvent celui qui ne peut se passer de parcours, comme si la marche s'imposait comme l'unique mode de vivre ou comme une nécessité absolue. C'est ainsi que son roman *Migrations* met en scène un personnage pris dans l'engrenage de l'avancée sans issue. Dès l'incipit, on le voit déambuler dans une chambre au décor austère et dépouillé :

A bare room, sixteen feet by eighteen. In one corner, a bed. A man lies on the bed. The sun streams through the closed window. The man walks up and down the room, from the door to the window, from the window to the door, endlessly, endlessly. (Josipovici, M, p.7)

Le confinement de la chambre contraste avec l'infini de la répétition, mais la vacuité spatiale fait écho à l'irrationnel de la marche qui n'est qu'un itinéraire replié sur lui-même et dépourvu de points de repère. Le huis-clos contribue à l'impression d'une marche *à vide*, sans aucun point d'escale possible. Or, il ne s'agit pas de continuité ininterrompue, mais plutôt d'une incessante inchoation (« then he resumes his walk, from the door to the window, from the window to the door, from the door to the window » (Josipovici, M, p.9). En proliférant les reprises, le récit majore l'importance de la mise en marche et écarte celle de l'aboutissement. La soudaineté de l'inchoation ne fait que corroborer la nécessité de la reprise et instaure la notion de besoin :

He closes his eyes and appears to be asleep, but then abruptly he starts up again, swings his legs off bed and resumes pacing, from the door to the window, from the window to the door, from the door to the window. (Josipovici, M, p.14)

Le rejet de conclusivité amorce le mystère du parcours qui, comme pour un artiste de la faim, repose sur l'insatisfaction ou le malaise. La marche semble symptomatique d'un mal, et la mise en branle devient le seul geste envisageable. La nécessité du départ est suggérée dès l'exergue, tiré de Michée, 2 :10 : « Debout ! en route ! ce n'est pas un lieu de repos ! » (*Bible*, Osty). Dans le roman, la marche devient alors obsession, rappelant la *poriomanie*, de sorte qu'elle paraît s'inscrire dans un accablement pathologique, et que la répétition semble constituer une abréaction contre un mal indéfini.

C'est ce contexte qui teinte le parcours d'une aura de mystère. Le protagoniste de *Migrations* est présenté par le biais de différentes *épreuves* du marcheur. Dès le début, on a affaire à une alternance entre l'intérieur et l'extérieur : il y a un homme qui marche dans une pièce et un homme qui parcourt les rues d'une ville. De proche en proche, d'autres blocs viennent se greffer à ce contrepoint entre deux ou plusieurs personnages, si bien que l'on peut penser que le récit apparaît comme un entrelacement de multiples moments. On peut postuler, aussi, qu'il ne s'agit que de différentes

tranches de la vie d'un seul protagoniste, et que les parcours d'extérieur, les scènes à l'hôpital, et d'autres images se rattachent tous à l'homme qui marche dans le huis-clos. La continue répétition apparaît alors comme un spectre du passé, une hantise du retour ou une re-présentation des gestes d'antan. Peut-être les bribes de récit ne sont-elles que des souvenirs qui deviennent irradiation de la *marche à vide*. Quoiqu'il en soit, la marche paraît sourdre d'un trouble, et elle traduit un mal-être.

Les obstacles qui tiennent barre au marcheur sont multiples. C'est le corps qui trahit le malaise au premier abord : les bras sont lourds, ils incommodent le marcheur plus que les jambes, l'odeur fétide de l'intérieur donne la nausée, les bruits et la chaleur de l'extérieur mènent au vertige et à l'asphyxie. L'image du corps malade bâtit ainsi une passerelle entre l'homme qui marche claquemuré dans une chambre et celui qui parcourt les rues :

He lifts his hands up to his head to stop it spinning. He keeps his eyes tight shut. He makes an effort to calm his heart down, to relax, to breathe normally, but it is too late, he is twisting and turning, thrashing on the narrow bed, opening his mouth, struggling to breathe, to speak, his neck rigid, his jaws tense [...]

Then very quickly the strength drains out of his legs, he stumbles, clutches at a nearby lamppost, and then he is keeling over, head back, the sky in his face. (Josipovici, M, p.18)

Le récit lui-même donne une sensation de vertige par la continue répétition des mêmes images qui finissent par tisser un réseau de symboles renvoyant à la perte d'intégrité. Ainsi, le vortex affecte aussi bien le marcheur confiné que le marcheur libre, l'alitement faisant écho à la chute. Si l'on a initialement affaire à une alternance de séquences entre l'intérieur et l'extérieur, peu à peu des points de jonction apparaissent entre elles, raccord assuré ici par l'image d'une quasi-lévitiation :

There is the sound of running water. She is at the washbasin, drinking. He sits up to see but the room is in darkness and at once his head starts to spin again and he puts out a hand, groping for support, finds the concrete lamppost and clutches it. He fights to keep his legs from sliding away from him but the whole world is in movement now and he clings to the smooth surface of the lamppost and forces his eyes open, the black cloth of the sky presses into his face, he feels himself falling, a wide arc, he has lost his bearings, he is falling and no longer falling, he hangs between the sky and the pavement. (Josipovici, M, p.27-28)

Le miroir, qui revient comme un leitmotiv, constitue lui-même une confluence spatio-temporelle. Néanmoins, il n'inspire pas tant le reflet fidèle qu'il ne renvoie, par réfraction, à l'idée de l'éparpillement : « because the glass is faulty the slightest movement sends the image shooting in all directions » (Josipovici, M, p.8). La dissémination rappelle la désintégration. La nausée qui provoque la déjection va de pair avec la dissipation du corps qui semble se dissoudre : « His body floats. Pieces detach themselves and flow away in different directions » (Josipovici, M, p.94). Si la marche devient errance, c'est justement par la notion de dissémination centrifuge que soutient le leitmotiv du silence qui diffuse et fuit le corps : « Silence flows away from him in dark rivers. It oozes. It spreads. It spreads outwards in dark streams » (Josipovici, M, p.230).

Dans *Migrations*, le corps malade contribue à la construction d'itinéraires d'errance. L'obsession du parcours dévoile un malaise profond qui se cristallise de proche en proche dans l'aliénation corporelle. Le roman flirte avec la perte de la *mélodie kinétique*, présentant une quête d'identité à travers les épreuves du corps. On assiste bel et bien à la désintégration de soi dans le corps (« His legs start to slide away from him » ; « his body divides and disintegrates in a deep pool of silence » (Josipovici, M, p.77). La mémoire devient alors affaire du corps. Le trouble de mémoire, rappelant le récit de *L'homme dont le monde volait en éclats* raconté par Luria, est intimement lié à l'espace. La dispersion spatiale fait pendant à l'affection corporelle et à la construction fragmentaire du récit. Par conséquent, le motif de la migration acquiert une nature polysémique, *migrer* étant tout aussi bien une forme de déplacement spatio-temporel (« Nothing stands still. Nothing comes out in order. Nothing comes after or before anything else. Everything moves. That's why I have to walk. Walk and walk. To catch it on the way » (Josipovici, M, p.196) qu'une évolution corporelle (« Our jaws have migrated » (Josipovici, M, p.179). De là s'ensuit que la marche est évocatrice de la

diaspora, ou simplement de la pérégrinité en tant qu'expérience corporelle (« We are all of us migrants » (Josipovici, M, p.180).

La figuration de l'éphémère par le truchement de l'image du marcheur dans *Migrations* constitue un aspect essentiel de l'œuvre de Josipovici. La marche est un moyen d'arrimer les questions de la temporalité ou de la spatialité à celle de la quête existentielle. La maladie joue alors un rôle crucial : c'est elle qui, par la perte d'intégrité, révèle la nécessité du parcours comme recherche d'identité ; c'est elle aussi qui rend ambigu le destin du marcheur, suspendu entre élévation et prosternation.

De la marche comme modèle littéraire

L'aliénation physique incline la quête de soi à devenir une expérience aussi corporelle que la recherche de la *mélodie kinétique* perdue dont il était question plus haut. Or, l'expérience de la littérature paraît tout aussi charnelle dans l'œuvre de Josipovici, où l'œuvre *in progress* pose la question de l'intégrité de son créateur et tient souvent de l'idée du mouvement. Ce dernier semble obéir au paradoxe fondamental de la marche, laquelle, comme à l'image de la mythique amphibène, implique tout autant l'avancement que le reculement.

Dans *Migrations*, cette duplicité se dessine dans la confrontation de deux figures bibliques, Lazare et Loth (cf. Fludernik, EM, p.73-74). La figure de Lazare est tantôt explicitement abordée dans les dialogues (la sculpture de Epstein), tantôt elle se répercute sur des images telles que l'ensevelissement : « The breeze blows a sheet of newspaper across the deserted road and it flattens itself against his leg » (Josipovici, M, p.111). L'histoire de Loth est elle aussi mentionnée :

When you start you can't stop. When you start you can't turn round. Or you can turn and then everything stops, goes dead [...]

Lot's wife. She turned. She shouldn't have turned. You understand? She shouldn't have turned. But if you go on, if you don't turn, if you try to hold on to it, then you're dead too. [...] You can't just go forward and never turn round. (Josipovici, M, p.137-138)

Les deux personnages sont corollaires de la marche, et ils acquièrent une signification existentielle dans le roman. La mise en présence de ces figures bibliques convoque un paradoxe essentiel : si Lazare incarne le miracle du retour, Loth représente la nécessité de l'avancement et l'interdiction du retour en arrière. De là s'ensuit que la marche existe sous le mode de l'ambivalence.

Cette dynamique d'ambiguïté transparait tout d'abord dans l'abandon des termes de clôture, dynamique qui peut s'observer à l'échelle de la construction du récit. En effet, l'idée de la marche recèle souvent une forte valeur métatextuelle, de sorte que l'apport thématique reflète la forme de la temporalité du récit, et inversement, la structure (re)présente l'idée. Dans le cas précis de *Migrations*, c'est l'œuvre de Birtwistle, *The Triumph of Time*, qui préside à la composition du roman, et c'est le facteur rythmique qui prodigue à l'écriture la spécificité de son mouvement : « the important thing was the division of time, the beating of the heart » (Josipovici, MLF, p.69). Le temps musical paraît ainsi conditionner la temporalité littéraire et contenir en germe la thématique centrale : « Its theme, I discovered, was just as simple : to be continually on the move is intolerable, but to stop is in some sense to die. The novel was written not to resolve the paradox but, by finding a form for it, to render it tolerable » (Josipovici, MLF, p.69). La forme devient commentaire de la dynamique ambivalente de la marche : par sa rythmicité, par la répétition de blocs entiers du récit, par les leitmotive, mais aussi par le principe fondamental de l'écoulement atéléologique qui caractérise une grande partie de l'œuvre de Josipovici.

De ce point de vue, également, les pérégrinations du protagoniste du bref roman *Distances* sont passage, plutôt que départ ou arrivée. La duplicité est soulignée ici par la reprise obsessionnelle de courtes séquences narratives qui miment l'itération ainsi que par l'ambivalence rythmique :

And again, the sea.

She walks.

Behind her, the stranger.

She stops. She turns towards the sea. (Josipovici, D, p.142)

Si le pied iambique prévaut dans le texte, l'amphibraque, qui fait irruption çà et là, contribue à corroborer la duplicité de la marche par son ambiguïté rythmique.

Si la substruction atéléologique du récit constitue un appareil herméneutique, certains romans de Josipovici semblent ériger la qualité du mouvement au rang de véritables miroirs d'art. A ce titre, la marche dans *Moo Pak* devient le moyen pour l'œuvre de se déployer. Le narrateur du roman conte le récit de ses promenades londoniennes en compagnie d'un ami écrivain. La flânerie sert d'abord de prétexte à la conversation : « London is a walker's paradise, he says [...]. Paris is for the flâneur, he says, but London is for the walker. The only way to think, he says, is at a desk, the only way to talk is on a walk » (Josipovici, MP, p.9). Mais elle devient rapidement véhicule du littéraire dont il est question pendant la marche. L'écriture et la lecture deviennent elles-mêmes des paradigmes de l'ambivalence de la marche :

What I am after, he said as we waited at the bus-stop, is a work which tries to be generous to all contradictions, to place them against each other and let the reader decide [...]. The reader too can only live out those contradictions, cannot adjudicate between them. And how many readers are prepared to do that? How many are willing to forgo the comfort of clear views, the balm of a narrative voice which tells them exactly where they stand? But what can I do? He said, that is just what I cannot provide, that is just what does not interest me. Each time, he said, it gets a little more difficult, each time I want to push out a little further, take the thing a little closer to the point of disintegration. (Josipovici, MP, p.120)

La duplicité fait derechef surface, puisque l'espace de l'œuvre *in progress* apparaît comme lande et parc à la fois, l'espace sauvage heurtant l'espace civilisé : « what my book is trying to be is a moor park or a park moor » (Josipovici, MP, p.122). Plus on avance dans la lecture, plus on peut avoir l'impression d'entrer dans la vie de l'œuvre qui n'est pas écrite, mais racontée en promenade. Or, le paradoxe de la marche n'émerge qu'à la fin du roman où il s'avère que le personnage n'avait rien écrit. L'œuvre que l'on vient de traverser n'a pas existé, mais l'on ne peut nier le fait de l'avoir connue et traversée. Cette contradiction se mire, cette fois-ci, dans le symbole structurel du palindrome :

The problem has been to hold all this together, he said, not through plot, for I have always been suspicious of plot, but through form. I have used a variant of the Fibonacci series to control the number of parts in the book, he said, and the number of sections in each part, and I have used palindromes, broken here and there according to further rules, to determine the relative length of each section. (Josipovici, MP, 123)

La boucle *abymée* semble parfaite : si l'œuvre racontée en promenade est palindromique, c'est le dévoilement de son inexistence qui rend rétrograde *Moo Pak* même à son tour, comme si, à la lecture, au lieu de se déployer l'œuvre se mourrait. Cette assimilation de l'œuvre par une autre, ou par le reflet d'elle-même, paraît également opérante dans *The Big Glass* où la progression de l'œuvre signe l'aliénation graduelle du corps de l'artiste. Par ailleurs, contrairement à la situation d'une Shéhérazade ou à l'ancrage d'un Décaméron, l'oralité prend place en mouvement et en fonction d'un itinéraire souvent labyrinthique, comme c'est le cas dans la nouvelle « Second Person Looking Out ». Ici, c'est l'architecture qui dicte le parcours, truffé d'illusions et de tromperies :

'What you experience as you approach the house,' my guide says, 'is very important. First you may see a little bit of the house, then it disappears for several minutes then you see another aspect of it, because the path is winding gradually round it. And when you finally reach it, because you are constantly seeing fragments of it and imagining it when you can't see it, you've experienced it in million forms you've already lived in the house, whole dramas have occurred before you even reach it, centuries have elapsed and you are still as far away from it as ever.' (Josipovici, SP, p.15)

Encore une fois s'esquisse un rapprochement avec la musique, dans la mesure où la nouvelle fait écho à l'inspiration que Karlheinz Stockhausen puise, pour sa construction de nouvelles temporalités musicales, dans la conception non occidentale du temps ou de l'espace :

Au Japon, j'ai compris la chose suivante : quand ils construisent un temple, ou un bâtiment important, ils ménagent toujours au visiteur une approche progressive. Ils pensent à ce que vous allez voir et apprendre en vous approchant : qu'allez-vous voir à mille mètres de la maison ? Qu'allez-vous voir entre deux buissons ? Vous voyez une partie de la maison, puis plus rien pendant quelques minutes, puis une autre partie de la maison : le sentier sur lequel vous marchez tourne autour... Vous vous approchez de la maison en suivant presque une spirale. Et vous arrivez enfin ; vous avez dans l'œil un certain nombre d'images que vous avez enregistrées ; quand il ne vous était pas possible de voir quoi que ce soit, vous avez recréé dans votre tête ce qui vous était caché, et, en arrivant à la maison, vous avez déjà vécu dans la maison, un certain nombre de drames s'y sont déroulés, avant que vous n'y ayez pénétré. Et au retour, en général, on vous fait prendre un autre chemin [...]. C'est une méditation constante. (Stockhausen, EJC, p.187)

L'intertextualité qui s'établit ainsi majore l'importance du parcours labyrinthique comme nouvelle temporalité. Si la marche apparaît elle-même comme parangon de l'œuvre, c'est qu'elle donne forme à l'expérience du temps, qu'il s'agisse d'itinéraires orientés vers un but, de parcours dépourvus de toute téléologie, ou d'autres types de mouvement. Elle réserve une place essentielle au corps dans l'écriture et dans la lecture.

Dans *Variété* (Valéry, V, p. 1329-1330), Paul Valéry examine l'analogie entre la marche et l'écriture. La marche est à la danse ce qu'est la prose à la poésie. L'argument central de ce parallèle se fonde sur la capacité de la marche à recevoir une direction et un terme fini, là où la danse constitue un acte rythmique qui ne vise que soi-même. Bien que le verbe *marcher* possède, en vérité, un lien avec le verbe *marquer*, s'approchant du sens de *délimiter* ou *aborder*, nous avons vu que, contrairement à la pensée de Valéry, l'œuvre de Gabriel Josipovici met en scène des épreuves du marcheur qui répudient toute directionnalité ou téléologie, en privilégiant la rythmicité du corps même comme une quête de soi. En reprenant l'idée de la *thérapie par l'espace* (Josipovici, T, p.65), Josipovici aborde la question du pèlerinage comme expérience de la distance seule, plutôt qu'un déplacement orienté vers un but. Encore une fois, c'est l'œuvre d'art qui, elle aussi, participe à l'expérience du parcours, et l'écrivain suggère que c'est justement l'art qui a assumé le rôle de cette expérience de soi à travers la marche : « when, for historical reasons, pilgrimage came to an end in western Europe, it was left to artists to take up the torch » (Josipovici, T, p.78).

Ouvrages cités :

- Monika Fludernik, *Echoes and Mirrorings: Gabriel Josipovici's Creative Oeuvre*. Frankfurt am Main, New York : Peter Lang, 2000. EM
- Gabriel Josipovici, *Migrations*. Brighton and Hassocks : The Harvester Press, 1977. M
- *Distances*, dans *In the Fertile Land*. Manchester : Carcanet, 1987. D
- Gabriel Josipovici, « Second Person Looking Out », dans *In the Fertile Land*. Manchester : Carcanet, 1987. SP
- « Music and Literary Form », dans *Contemporary Music Review*, vol.5, 1989. MLF
- Gabriel Josipovici, *The Big Glass*. Manchester : Carcanet, 1991. BG
- Gabriel Josipovici, *Moo Pak*. Manchester : Carcanet, 1994. MP
- *Touch*. New Haven and London : Yale University Press, 1996. T
- *On Trust*. New Haven and London : Yale University Press, 1999. OT
- *Goldberg: Variations*. Manchester : Carcanet, 2002. GV
- Alexandre Luria, *L'homme dont le monde volait en éclats*. Paris : Seuil, 1995.
- Oliver Sacks, *Sur une jambe*. Paris : Seuil, coll. « Témoignage », 1987. SJ
- Karlheinz Stockhausen, *Entretiens avec Jonathan Cott*. Paris : J.-C. Lattès, 1988. EJC
- Paul Valéry, *Variété*, dans *Œuvres I*. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1957. V