

# LES HOMMES QUI MARCHENT

par Alexis Nouss

Dans les dernières pages de *Pilote de guerre* écrit en 1942 pour persuader les autorités américaines d'entrer en guerre et interdit par la censure vichyste et allemande, Saint-Exupéry livre un manifeste humaniste qui affirme notamment : « Il n'est de liberté que de „quelqu'un„ qui va quelque part »<sup>1</sup>. Cette seule phrase qui résume la dignité de l'exilé et le respect qu'on lui doit fait accepter le pathos grandiloquent ornant parfois la prose de Saint-Exupéry tout simplement parce que l'on eût aimé que cette phrase, de nombreux responsables politiques européens la prononcent face à tous les migrants qui se sont mis en marche ces dernières décennies vers la liberté que l'Europe leur refuse pour l'infâme raison, dissimulée sous mains arguments, d'un manque de place. Aller quelque part, dignité humaine. Le message biblique en résonne lorsque le divin définit la mission impartie à Abraham d'un « Va pour toi » (Gen. XII, 1) ou lorsque l'injonction christique au paralytique adresse un « Lève-toi et marche » (Jean V, 8 ; Matthieu IX, 6 ; Marc II, 11 ; Luc V, 24).

Aller. Marcher. Lorsque Giacometti choisit de représenter la condition humaine dans les années de l'après-guerre, il nous montre « L'homme qui marche », titre d'une sculpture de 1947 puis d'une autre de 1960 mais qui viendrait surtout concentrer tout le travail de l'artiste de la fin des années quarante jusqu'à sa mort, à savoir une réflexion plastique sur la figure humaine dans un espace réduit à une condition de vide, chassé de sa normalité, défait de ses épaisseurs vivantes et de ses volumes sociaux, interrogation qui apparaît dans « L'homme qui chavire » de 1950, esquissé dès 1947, pour se poursuivre dans les séries

« Femme debout » et « L'homme qui marche », dans les bustes, les figures assises ou à mi-corps. « L'espace n'existe pas, il faut le créer mais il n'existe pas, non. [...] Toute sculpture qui part de l'espace comme existant est fausse, il n'y a que l'illusion de l'espace »<sup>2</sup>. À cet égard, le déséquilibre essentiel à « L'homme au doigt » de 1947 ou, à l'opposé, le statisme soutenant une « Femme de Venise » de 1956 sont anecdotiques ou secondaires en regard de ce qui préoccupe Giacometti : comprendre ce que signifie occuper le monde lorsque le monde n'est plus ou en rupture radicale avec tout ce qu'il était auparavant. Préoccupation angoissée et dévorante à laquelle il ne peut échapper alors que pour « La femme qui marche », série des années 1932-1936, la forme est non seulement figée mais la matière, plâtre ou bronze, lisse, prolongeant le hiératisme de la statuaire gréco-romaine ou africaine qui ignore l'espace environnant car il ne lui est qu'écrin.

Marcher car la sécurité d'un avoir lieu a disparu quelque part, la condition exilique. D'autres reprendront l'interrogation le long de l'existentialisme ou d'une poésie (Ponge, Bonnefoy, Jabès) qui soupçonne inlassablement le « quelque part ». Dans le cas de Giacometti, l'expression « prendre la pause » attribuée aux modèles des artistes – pratique à laquelle il soumettait les siens pendant des heures – perd de sa pertinence car, immobilisés subséquentement dans la matière, leurs corps irradient encore le mouvement. Le geste de Giacometti triturant, violentant ou caressant la glaise, avec ses mains

<sup>1</sup> Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *Pilote de guerre*, Paris, Gallimard, 1959, p. 221.

<sup>2</sup> Alberto GIACOMETTI, *Écrits*, Paris, Hermann, 2001 [1999], p. 198 et p. 200.

ou au canif, se confie en elle. A propos des statues de femme en bronze, Jean Genet observe : « [...] autour d'elles, l'espace vibre. Rien n'est plus en repos »<sup>3</sup>. Chaque forme du métal, douce ou acérée, « continue à émettre la sensibilité qui la créa »<sup>4</sup>. Ne plus savoir occuper le monde n'équivaut pas à l'exil métaphysique qui réduit à néant le monde et ridiculise la question de son occupation mais résume l'exil physique lorsque le monde ressemble au monde tout en ayant perdu son immédiateté, qu'il est connu sans être reconnu : « [...] le jour t'éveille et ce n'est pas le tien, la nuit arrive : il manque tes étoiles, tu te trouves des frères : mais ce n'est pas ton sang »<sup>5</sup>, écrit Neruda dans son poème « Exil », reprenant ce qu'Ovide pleurait lorsqu'au châtiement de l'exil s'ajoute celui du lieu de l'exil<sup>6</sup> et le décor d'une nature qui ne ressemble pas à la nature, « des champs dépouillés, sans feuillages et sans arbres »<sup>7</sup>. Désorientation agissant comme une nausée permanente pour tout migrant, supportable ou non. À prendre exemple sur des exilés éthiopiens récemment arrivés<sup>8</sup>, les causes en vont du rituel religieux (l'absence d'un prêtre pour une cérémonie funèbre) aux habitudes alimentaires (la rigidité d'une fourchette). Rapprocher l'œuvre de Giacometti de l'expérience vivante ne saurait choquer car la valeur de l'art se légitime d'une telle démarche qui, ici, souligne à la fois la fragilité extrême des arrivants et leur force inhérente.

Il est maigre, efflanqué, squelettisé, mais il marche. Genet, dans *L'atelier de Giacometti*, compare les statues de Giacometti avec celle d'Osiris, vue au Louvre, « dieu de l'inexorable »<sup>9</sup>. Osiris, dieu du voyage ultime. Le dieu assassiné, le dieu démembré, qui reprend vie grâce à Isis mais ailleurs, dans le royaume des morts. Il dira plus loin qu'il appartient à l'art de Giacometti de « suinter peut-être à travers les murs poreux du royaume des morts »<sup>10</sup>. Migrant qui trouve à revivre en ayant traversé la mort. Comme tous ceux et celles qui nous arrivent après avoir traversé les espaces mortifères du désert et de la Méditerranée. Pourtant, loin du musée et du mythe, Genet choisit de rencontrer son ami dans son atelier et le proclame dans le titre de l'ouvrage à lui consacré. Le lieu du travail, clos et encombré, aux dimensions étroites, où naissent et demeurent les œuvres, afin que par contraste celles-ci révèlent l'infini qu'elles suscitent et la solitude qu'elles incarnent. Et le

lieu du dialogue car le livre recueille les longs échanges entre le peintre et l'écrivain. Les exilés parlent beaucoup entre eux – ici l'enfant des Grisons et l'enfant de l'Assistance élevé dans le Morvan au 46 rue Hyppolite-Maindrion – car la parole creuse l'espace temporaire qui leur est alloué pour l'aménager, une grotte provisoire mais protectrice. Une archive de l'INA montre Giacometti et Stravinsky, le premier faisant le portrait du second, discutant de Picasso en français, langue maternelle d'aucun des trois. L'accent italien et l'accent russe dialoguent autant que les locuteurs. Paroles d'exilés et paroles exilées dans une langue d'accueil. Les a-t-on entendus (et reçus) parce qu'ils avaient tous les trois encore une langue supplémentaire, celle de l'art ? Pour tout exilé, la langue nouvelle devient une pratique créatrice, artistique, audacieuse et pudique à la fois.

Maurice Blanchot conclut sur Giacometti par un chapitre sur Mallarmé – rapprochement aussi opéré par Genet – où il reprend la distinction établie par le poète entre parole brute et parole essentielle, la seconde doublant la parole poétique, celle-ci en quête de l'origine de son jaillissement, l'avant-œuvre, « l'insaisissable en mouvement »<sup>11</sup>, l'épreuve de l'impossible ou de la mort. La parole exilique se placerait entre les deux car si l'exilé ne trouvera sa survie que de (re)nommer le réel, il le fait à partir d'une conscience qui ne saurait qu'idéaliser le monde afin d'y habiter, une origine du monde commune à tous – qu'au demeurant le récit biblique associe à un exil primordial tandis que le récit kabbalistique reconnaît l'exil dans un état anteprimordial. Pour retrouver dans l'art la trace de ces deux paroles, Blanchot insère : « Quand nous regardons les sculptures de Giacometti, il y a un point où elles ne sont plus soumises aux

<sup>3</sup> Jean GENET, *L'atelier de Giacometti*, Décines, L'Arbalète, 1995 [1958], non paginé.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Pablo NERUDA, *Mémorial de l'Île Noire* suivi de *Encore* (tr. Cl. Couffon), Paris, Poésie/Gallimard, 1977, p. 172

<sup>6</sup> OVIDE, *Les Tristes. Les Pontiques* (tr. E. Ripert), Paris, Garnier Frères, p. 117

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>8</sup> Et accompagnés en région PACA par l'auteur de ces lignes.

<sup>9</sup> Jean GENET, *Dans l'atelier de Giacometti*, non paginé.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Folio/Essais, Paris, 1988, p. 47.

fluctuations de l'apparence, ni au mouvement de la perspective. On les voit absolument [...]. Ce point [...] est le point où ici coïncide avec nulle part »<sup>12</sup>.

Il suffit pour comprendre Blanchot de comparer l'homme qui marche de Giacometti et celui de Rodin. Ce dernier a les pieds sur terre<sup>13</sup>, il la possède plus qu'elle ne le possède, il la maîtrise, la domine. La terre est au demeurant présente sous la forme d'une longue bande inégale, un sol réaliste qui existe en lui-même et se continue hors-champ tandis que chez Giacometti, il apparaît comme un mince tapis ne servant qu'à contenir le corps, voire le soutenir comme les blocs rectangulaires qui dans la série « Femme debout » enserrent les pieds de la sculpture, socle destiné non pas à accueillir passivement le vivant mais à le dresser contre ce qui le menace en permanence. Adonis, poète syrien demeurant en France qui choisit l'exil jusque dans son nom, proclame : « Je porte mon abîme et je marche »<sup>14</sup>. D'où l'inévitable distance du marcheur malgré la proximité. Genet constate dans les statues de Giacometti le mélange d'une familiarité et d'une temporalité originelle : « [...] elles n'en finissent pas d'approcher et de reculer, dans une immobilité souveraine »<sup>15</sup>. Pour le migrant que l'on côtoie, la contiguïté de l'accompagnement, ne devient jamais intimité, quels que soient les distances culturelles parcourues, les écarts affectifs. Il garde sa solitude comme chaque statue de Giacometti.

Pourquoi, les deux au plus près de l'œuvre pourtant, Jacques Dupin s'encombre-t-il du « pouvoir totalisant de l'acte créateur »<sup>16</sup> et Jean-Paul Sartre s'embarrasse-t-il d'une « distance absolue » dévolue aux personnages sculptés<sup>17</sup>? Et pourquoi succombe-t-il à l'obscénité suivante : « Or à ces corps-ci, quelque chose est arrivé : sortent-ils d'un miroir concave, d'une fontaine de Jouvence ou d'un camp de déportés ? Au premier regard, nous croyons avoir affaire aux martyrs décharnés de Buchenwald. Mais l'instant d'après nous avons changé d'avis : ces natures fines et déliées montent au ciel, nous surprenons tout un envol d'Ascensions, d'Assomptions [...] »<sup>18</sup>. Le corps du déporté est-il si insupportable au matérialiste militant qu'il lui faille avoir recours à la kitscherie catholique ? Et le texte de Dupin et celui de Sartre sont vides de toute silhouette singulière, issue de la « vraie vie ». Par contraste, le texte

de Genet et celui de Tahar Ben Jelloun, Giacometti. La rue d'un seul, écrit trente ans plus tard et qui évoque souvent Genet, accueillent tous deux la même figure, celle d'un « Arabe »<sup>19</sup>, croisé pour Genet au café, dans le métro pour Ben Jelloun, et les deux d'en tirer une même réflexion sur l'intériorité unique de chaque être humain, qui les rend tous et chacun d'entre eux quel qu'il soit précieux (Genet), miraculeux (Ben Jelloun). L'Arabe à Paris, l'exilé. Qui guide le geste de Giacometti. Ben Jelloun remarque avec une tendre ironie : « Quand les statues de Giacometti marchent, elles ne font pas de bruit »<sup>20</sup>. Pas plus que le migrant car il ne doit pas déranger l'ordre du monde, lui qui en est le perpétuel agitateur autant que la victime. Pourtant, comme Don Quichotte ou Kafka, convoqués par Ben Jelloun, elles viennent témoigner contre « la tragédie humaine, quelle soit immédiate – comme celle qu'il a vécue durant le nazisme – ou lointaine, et qui existe depuis que l'homme humilie l'homme »<sup>21</sup>.

A plusieurs reprises dans ses entretiens, Giacometti indique 1945 comme une date charnière dans son parcours, marqué par un changement dans sa vision, passant de la perception d'une réalité stable et photographique à celle du mouvement « comme une suite de points d'immobilité »<sup>22</sup> et le refus pour les gens de la « gran-

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 52. L'espace littéraire que décrit et analyse Blanchot a tout d'un espace exilique, différent des lieux de l'exil mais qui les définit, en ce que sa nature est d'échapper à la spatialité, à l'espace en tant qu'ordre et rationalité, pour s'ouvrir au primat du hors-sol. L'œuvre n'est pas un aboutissement mais un départ, vers l'origine ou vers l'inspiration, de même que l'expérience exilique ne connaît pas d'arrivée mais une suite de recommencements. « [L'art] nous a jetés hors de notre pouvoir de commencer et de finir, il nous a tournés vers le dehors sans intimité, sans lieu et sans repos, engagés dans la migration infinie de l'erreur » (*Ibid.*, p. 328).

<sup>13</sup> Pour Genet, comparées à celles de Giacometti, les statues de Rodin et de Maillol sont prêtes à roter et dormir.

<sup>14</sup> ADONIS, *Mémoire du vent. Poèmes 1957-1990*, Paris, Poésie/Gallimard, 1994, p. 37.

<sup>15</sup> Jean GENET, *Dans l'atelier de Giacometti*, non paginé.

<sup>16</sup> Jacques DUPIN, *Alberto Giacometti*, Tours, Farrago, 1999, p. 78.

<sup>17</sup> Jean-Paul SARTRE, « La recherche de l'absolu », *Situations III*, Paris, Gallimard, 1992 [1949], p. 299

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>19</sup> *Ibid.* et Tahar BEN JELLOUN, *Giacometti. La rue d'un seul*, Paris, Gallimard, 2006, p.23.

<sup>20</sup> Tahar BEN JELLOUN, *Giacometti. La rue d'un seul*, p. 52.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>22</sup> Alberto GIACOMETTI, *Écrits*, p. 265.

leur nature »<sup>23</sup> afin d'adopter la mesure de leur simple apparence à l'œil nu. Lorsque Rodin sculpte une tête ronde pour ses bustes, juge Giacometti, il suit un concept, la convention de ce qu'est une tête dans la statuaire, et non sa vision<sup>24</sup>. Ce qui s'appliquera facilement à l'ensemble du corps. « L'homme qui marche » de Rodin, comme son « Saint-Jean Baptiste » auquel il est apparenté, est tout en muscles alors que celui de Giacometti est tout en nerfs. Au-delà du rendu esthétique, la différence anatomique révèle deux distributions de la puissance : la force et l'énergie. L'ici permet la force, il en fournit l'assise et le déploiement ; l'énergie s'en passe, ses canaux ne cherchent ni la visibilité, ni le résultat. De fait, « L'homme qui marche » de Giacometti est aérien, il n'est que son mouvement, il n'a pas d'être en dehors de sa trajectoire, il est flèche et arc tout en un. Il traverse un espace et l'espace le traverse.

Le corps traversé par l'espace, et non le contraire. De ce renversement émane l'appel éthique car la nudité de celui qui vient ainsi marqué le dépouille de toute socialité et exige un accueil absolu, non codifié. Lorsqu'Adonis répète « Mon corps est ma patrie »<sup>25</sup>, le poète pose la condition de l'hospitalité inconditionnelle<sup>26</sup> car celle-ci doit alors s'exercer à l'endroit (sic) de celui qui vient de nulle part dans la mesure où chaque lieu occupé par son corps devient son lieu d'allégeance<sup>27</sup>. La parabole évangélique rapporte que Jésus ayant posé ses mains sur les yeux de l'aveugle, celui-ci déclare enfin voir mais distinguer « des hommes qui marchent comme des arbres » (Marc 8, 24), ce qui entraîne une seconde imposition christique afin qu'il puisse voir clairement. La raideur des marcheurs de Giacometti est du même ordre, ne pouvant prétendre à la vision assurée de ceux qui possèdent la certitude. Eux aussi viennent de l'obscur et la clarté n'est pas forcément hospitalité. Les accompagnants savent qu'il est parfois difficile d'accepter que les migrants ne soient pas entièrement présents à la situation, qu'ils n'y participent pas volontiers, voire même qu'ils exercent une réserve ou un refus quant à telle ou telle activité.

L'image de Marc, Dylan Thomas s'en est certainement souvenu dans un poème publié en 1934, « Especially when the October wind », qui mêle une méditation sur le pouvoir du langage à un souvenir de jeunesse dans un parc où

passent des figures féminines « walking like the trees », « marchant comme des arbres »<sup>28</sup>. Dans un autre poème, des cahiers de jeunesse, non repris ultérieurement, Thomas jouait de l'association des arbres et des marcheurs pour regretter l'innocence perdue des enfants qui montaient dans les branches pour regarder les étoiles : « N'étant qu'hommes, nous avons marché vers les arbres/Avec crainte, et nos syllabes adoucies/Par peur d'éveiller les corbeaux,/Par peur d'aborder/Sans un bruit un monde fait d'ailes et de cris »<sup>29</sup>. Devenus adultes, les hommes ne perdent pas tant leur innocence que l'innocence des lieux, qui voudrait que les lieux ne puissent pas tuer. Pour l'exilé, comme pour l'esclave ou le déporté, aucune immunité ne lave les crimes de l'espace lorsque celui-ci a su accueillir l'impardonnable. Les oiseaux ne chantaient plus à Auschwitz et leur silence était accusation.

Puis aux exilés, l'innocence des regards enfantins est interdite. Ils ne regardent pas les étoiles mais obstinément, fermement, comme « L'homme qui marche » de Giacometti, le sol devant eux, quelques pas plus loin. Celui-ci n'existe pas, ils le créent de leur regard, s'autorisant à marcher là où nulle autre légitimité ne les protège sinon leur force intérieure. Sur ce point, l'analogie homme/arbre, archaïque et récurrente, populaire et mystique, dépasse la seule dimension commune de verticalité. Un homme qui marche comme un arbre impressionne car il conserve la puissance de l'arbre, liée à son enracinement, dans un mouvement qui défie la nature et la crédulité. C'est de ce mystère que la forêt en marche vers Dunsinane dans l'acte final de Macbeth tire sa majesté menaçante. L'arbre de Rilke dans le premier des Sonnets à Orphée absorbe tout l'espace physique, de même qu'il aspire tout l'espace sonore : « Là s'élançait un arbre. O pur surpassement !/Oh ! mais quel arbre dans l'oreille au chant d'Orphée !/Et tout

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>25</sup> ADONIS, *Mémoire du vent. Poèmes 1957-1990*, p. 190.

<sup>26</sup> Voir Jacques DERRIDA (avec Anne DUFOURMANTELLE), *De l'hospitalité*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

<sup>27</sup> Adonis utilise le terme de « patrie » et non de « pays ».

<sup>28</sup> Dylan THOMAS, *Collected Poems 1934-1953*, Londres, Phoenix, p. 18

<sup>29</sup> Dylan THOMAS, *The Notebook Poems 1930 - 34* (ed. Ralph Maud), Londres, Everyman, 1999 ; *ma traduction*. Le poème provient du cahier des années 1930-1932.

s'est tu. [...] »<sup>30</sup>. Mais le temple convoqué par Rilke au dernier vers montre assez qu'en 1922, il est immobile. Une quarantaine d'années et la dévastation nazie sur l'Europe plus tard, l'arbre de Paul Celan dans son poème villonesque de *La rose de personne* est vivant, actif. Dans un décor européen, de la France à la Bucovine et à la Russie en passant par Frioul, non seulement l'amandier (der Mandelbaum), auquel onomatiquement et judaïquement Cela identifie Mandesltamm, son frère en destin et en poésie, fleurit-il, rêve-t-il (Mandeltraum), éclaire-t-il (Chandelbaum<sup>31</sup>) mais dans l'assaut de la strophe finale, « Envoi », « [...] il se cabre, l'arbre. Lui, /lui aussi, /se dresse contre [steht gegen]/la peste ».<sup>32</sup> Outre que la peste ait récurremment servi de prétexte aux pogromes dans l'histoire européenne, le nazisme en reçoit l'image parmi ses adversaires. Et l'arbre la combat, comme la poésie qui résiste, qui tient. « Stehen »<sup>33</sup>, poème emblématique de Atemwende, *Renverse du souffle* ou *Reprise du souffle* pour insister sur l'effort combattif. Un autre arbre symbolise un destin contraire, le peuplier, qui, peut-être par la suggestion de son apparente mais fausse étymologie tant en allemand qu'en français, évoque le peuple juif chez Celan : « J'ai vu mon peuplier descendre à l'eau, /j'ai vu son bras s'accrocher dans la profondeur, /j'ai vu ses racines supplier le ciel que vienne la nuit »<sup>34</sup>

« L'homme qui marche » est migrant en ce que le mouvement définit tout son être. Ce qu'illustre la sculpture « *Walking Man* » (2002), « *Homme qui marche* », de l'australien Matthew Harding, ensemble statuaire où les pieds de la silhouette se prolonge en un cercle qui l'entoure, comme si le mouvement du corps s'en détachait pour devenir autonome, entourant alors telle une aura le sujet. Similairement, le Japonais Teruhisa Yamanobe laisse envahir sa toile « *L'homme en marche* » (2003) d'une opacité qui n'accepte de lâcher prise que pour livrer la vision d'un corps nu, massif et mobile. L'encre de Chine qu'utilise Gao Xingjian pour représenter ses marcheurs les découpe sur fond blanc ou gris tout en les rendant poreux au vide glacé qui les entoure. L'ici et le nulle part, disait Blanchot. Les migrants nous amènent le nulle part dans notre ici. Non pas le là-bas dans l'ici, polarité soutenant le thème de l'étranger mais l'ici et le nulle part. Le nulle part, notion qui ne doit pas effrayer puisqu'on l'accepte lorsqu'elle est

portée par les vagues de la mondialisation. L'exilé n'est pas – mythiquement – l'étranger, n'est pas – socialement – un étranger. Faire la part belle à ce nulle part, c'est précisément substituer le droit d'exil au droit d'asile, accorder au migrant un ethos migratoire qui définit une condition humaine et un savoir politique dont peuvent bénéficier les sociétés occidentales dont la sédentarité a tari l'inventivité. Nulle part ? L'objection s'élève qui les fait venir de quelque part. Mais d'où ? Car leur périple leur a fait traverser les mois et les années, si bien que le point de départ n'est plus celui d'où ils arrivent.

Le nulle part ne peut être pensée ruralemment. La nature localise, de gré ou de force car elle déploie un ordre qui accorde sa place à chaque être, vivant ou non. A contrario et paradoxalement, la rationalité urbaine crée des zones et des lignes de fuite. Richard Ballarian, artiste américain d'ascendance arménienne, provenant de la photographie de mode, inclut dans sa série « *Urban Man* » une photographie intitulée « *L'homme qui marche* »<sup>35</sup>. Comme le Baudelaire parisien de Walter Benjamin, la figure humaine perd de sa netteté sous les chocs de l'espace traversé, la ville bourgeoise devient ville exilique<sup>36</sup>.

Situer l'homme qui marche dans un cadre urbain ne l'y réduit pas mais permet d'en dégager le phénomène. Celui-ci prend source dans l'environnement spatial pour s'en détacher et façonner une qualité urbaine, partage de singularité et de collectivité. Dans une ville, je suis moi mais au milieu d'autres sujets avec lesquels mon interaction ne répond qu'à la contingence : je m'appartiens et ne m'appartiens pas à la fois ; je

<sup>30</sup> RILKE, *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée* (tr. A. Guerne), Points/Seuil, 1974, p. 107.

<sup>31</sup> Magistralement traduit par « *Candelarbre* » par Martine Broda dans Paul CELAN, *La rose de personne*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1979, p. 49.

<sup>32</sup> *Id.*

<sup>33</sup> Paul CELAN, *Renverse du souffle* (tr. J.-P. Lefebvre), Paris, Seuil, 2003, p. 21.

<sup>34</sup> Paul CELAN, *Choix de poèmes* (tr. J.-P. Lefebvre), Paris, Poésie/Gallimard, 1998, p. 83.

<sup>35</sup> Richard BALLARIAN, *Recherches photographiques personnelles*, s. l., 2012, p. 58. Si le titre pare cette seule photographie, une douzaine d'autres se rattachent au thème. Je dois à Valérie Deshoulières de m'avoir fait découvrir, avec une immense générosité, cet artiste.

<sup>36</sup> Voir Alexis NOUSS, « *The exilic city* », in Sherry SIMON (ed.), *Speaking Memory. How Translation Shapes City Life*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2016, p.142-152.

suis une singularité, un moi, en même temps qu'un simple individu, homme sans qualités, au sens de Musil. Sans nom ni visage alors que je possède les deux. Cette (non-)qualité urbaine, le migrant l'expose. Son corps dans une ville cède à l'imprécision et à l'effacement tandis que, saisi dans un cadre naturel (une forêt, un bosquet, une plage, quelle qu'en soit l'inhospitalité), il reprend ses droits à une image forte et singulière. Urbanisée, comme dans l'image de Ballarian, l'individualité du migrant s'effiloche. « La précision de l'instantané s'oppose au flou du bougé, lorsqu'un homme qui marche emporte avec lui la trace de ses pas, comme une ombre indélébile. L'homme qui marche de Rodin ou de Giacometti était pris dans leur mouvement propre, presque ontologique. Celui de Richard Ballarian est saisi dans la dérive urbaine, décrite par les surréalistes et les situationnistes »<sup>37</sup>. La conciliation de l'exact et de l'incertain pourrait, dans le cas de Giacometti et du migrant, se reporter à la deuxième remarque sur l'autonomie dynamique mais l'analogie avec le paysage urbain surréaliste ou situationniste tourne court. Pour une raison essentielle qui tient à l'emprise du désir dans la flânerie cultivée, même au hasard, par les suiveurs de Breton ou de Debord. « L'homme qui marche » de Giacometti proclame aussi la fin d'un désir qui est creusé, érodé par son mouvement même, c'est-à-dire par l'emprise de l'espace traversé. Sa figure est tragique, soumise au dehors, délivrée en même temps du joug d'une présence à lui-même et au lieu, de même que les migrants qui nous arrivent n'occupent pas l'espace qui leur est offert ou qu'ils gagnent. Autour d'eux, avec eux, en eux, subsistent les mois de voyage, halo de poussière et de souffrance. « Tout homme qui marche est porteur d'un secret »<sup>38</sup>, écrit Michea Jacobi à propos d'Umberto Saba dans Trieste, le poète des brisures mélancoliques dans la ville des passages, l'Ulysse es-sulé d'un royaume d'ombres.

Accueillir les migrants, les hommes qui marchent, signifie aussi être capable d'accueillir les traces qu'ils n'ont pas effacées, de composer avec eux un paysage spectral qui les rassurera davantage que nos villes ordonnées. Leur reconnaître un droit d'exil.

## Post-scriptum

J'eusse aimé de pas avoir à rédiger cet addendum mais il me semble nécessaire, eu égard à un mouvement politique ayant adopté la marche comme symbole d'action et d'engagement et ayant fait élire un président français sous ces auspices. Ce seul résultat et la logique même du résultat suffisent à effacer tout rapprochement. La marche des figures de Giacometti n'a pas de but, elle est précisément marche dans et par l'absence de but, elle est « désœuvrement » au sens de Blanchot qui introduit la notion dans son chapitre sur Mallarmé nous ayant guidé en ces pages. Toutefois, il est regrettable que le marcheur arrivé à l'Élysée ne consacre qu'une attention opératoire et circonscrite aux marcheurs de l'exil arrivés en France.

<sup>37</sup> Françoise PY, « Richard Ballarian sous le regard de Caillebotte », in Richard BALLARIAN, *Recherches photographiques personnelles*, op. cit., p. 57.

<sup>38</sup> Michea JACOBI, *Walking Class heroes. De quelques marcheurs*, Éditions de la Bibliothèque, p. 87.