

L'esthétique de l'inquiétante étrangeté dans le livre Mégapolis: les derniers pas du flâneur

Silvana Matias Freire¹

Recebido 13, jan. 2012 / Aprovado 29, jun. 2012

Resumo: O objetivo deste artigo é abordar a obra *Mégapolis: les derniers pas du flâneur* de Régine Robin sob uma perspectiva psicanalítica, especificamente a partir da noção de “estranho” elaborada por S. Freud em um estudo homônimo, publicado em 1919. Nesse estudo, Freud se dedica à pesquisa sobre uma estética ligada ao ‘estranho’, uma estética que provoca no sujeito, exposto a uma situação cotidiana ou a uma obra de arte, um sentimento de ‘inquietante estranheza’. *Mégapolis* é uma obra literária de difícil categorização: ensaio, ensaio ficcional, romance, autoficção, relato de viagem, reportagem, guia cultural. Para articular essa obra à estética do estranho, foram selecionadas passagens em que a ficção se sobrepõe aos outros gêneros narrativos, sobretudo aquelas em que a personagem-narradora se depara com seu duplo privilegiado que é materializado na figura da ‘mulher que anda’ (*La femme qui marche*), obra do artista multimídia canadense Michael Snow. Essa figura é representada pela silhueta de um perfil de mulher recortada em cartolina. Em *Mégapolis*, a figura aparece subitamente durante as perambulações de Robin por cinco megalópoles. Seu surgimento inesperado provoca tanto na personagem como no leitor um desnorteamento. Primeiro porque rompe a linearidade da narrativa marcando a passagem de um gênero narrativo para outro; segundo porque a figura, que surge, persegue e assombra a personagem tornando-se seu duplo. Sustentaremos que a sensação provocada pelo surgimento do duplo em *Mégapolis* está ligada à estética do ‘estranho’ que pode ser experimentada diante uma obra ficcional.

Palavras-chave: estranho, duplo, ficção, Régine Robin

Abstract: This article aims at examining Régine Robin’s *Mégapolis: les derniers pas du flâneur* in a psychoanalytic perspective, with a particular focus on Freud’s notion of the “uncanny”, developed by him in a study published in 1919. In this study, Freud is dedicated to research on an aesthetics connected to the ‘uncanny’, that is, an aesthetics that makes someone experience an uncanny feeling when exposed to an everyday situation or a work of art. *Mégapolis* is a literary work hard to categorization: essay, fictional essay,

novel, self-fiction, travel story, report, cultural guide. In order to articulate this work with the aesthetics of the ‘uncanny’, passages were selected in which fiction overlaps the other narrative genres, especially those ones where the (author-narrator) character is faced with her privileged double that is embodied in the figure of the “walking woman” (*La femme qui marche*). Work of art by the Canadian multimedia artist Michael Snow, this figure is represented by the silhouette of a woman’s profile cardboard cutout. In *Mégapolis*, the figure suddenly appears during Robin’s wanderings through five megalopolis. Its unexpected appearance causes both the character and the reader a certain numbness. First, because it breaks the linearity of the narrative, marking the passage of a narrative genre to another, and second, because the figure that appears pursues and haunts the character, becoming her double. In this article, we argue that the sensation caused by the emergence of the double in *Mégapolis* is connected to the aesthetics of the ‘uncanny’ which can be experienced before a work of fiction.

Keywords: uncanny; double; fiction; Régine Robin

Résumé: Cet article a pour but d’aborder l’œuvre *Mégapolis: les derniers pas du flâneur* de Régine Robin à partir de l’approche psychanalytique, spécifiquement de la notion d’inquiétante étrangeté développée par Freud dans une étude homonyme, parue en 1919. Dans cette étude, Freud se dédie à rechercher l’esthétique liée à l’inquiétante étrangeté, c’est-à-dire, une esthétique qui provoque chez le sujet un sentiment de désarroi. *Mégapolis* est un livre difficile à classer: essai, essai fictionnel, autofiction, récit de voyage, reportage, guide culturel. Pour l’analyser du point de vue de l’esthétique de l’inquiétante étrangeté, nous avons sélectionné des passages où la fiction prédomine sur les autres genres narratifs, surtout les passages où le personnage-narrateur se retrouve devant son double privilégié qui est matérialisé par la figure de La “Femme qui marche”, une œuvre de l’artiste multimédia canadien Michael Snow. Cette figure est représentée par la silhouette d’un profil de femme découpé en carton. Dans le livre *Mégapolis*, la figure surgit pendant les déambulations de Robin par cinq mégalopoles. Son apparition produit un certain trouble chez le personnage-narrateur et aussi chez le lecteur. D’abord parce que la linéarité de la narration est rompue, marquant le passage d’un genre narratif à l’autre; ensuite parce que la figure, qui surgit, poursuit et hante le personnage-narrateur en devenant son double. Nous allons soutenir que la sensation provoquée par l’apparition du double dans *Mégapolis* est liée à l’esthétique de l’inquiétante étrangeté qu’on peut expérimenter devant une œuvre fictionnelle.

Mots-clés: inquiétante étrangeté; double; fiction; Régine Robin

Passionnée des grandes villes, Régine Robin, dans son livre *Mégapolis: les derniers pas du flâneur*, propose une traversée par cinq mégalopoles ou, comme l'écrivaine les nomme, par des villes monstres: New York et Los Angeles, les représentantes dans l'Amérique du Nord; Tokyo, l'immense mégapole asiatique; Buenos Aires, pour l'Amérique du Sud et Londres, la mégaville de l'Europe.

Dans ce livre, nous suivons la narration qui a comme axe principal la traversée des villes qui n'est pas seulement géographique. L'écriture de Régine Robin, elle aussi, entreprend une traversée par les genres textuels. De ce fait, le livre peut être considéré à la fois comme un essai, un essai fictionnel, un roman, une autofiction, une biographie, un récit de voyage, un reportage, un guide culturel, un guide de villes...

À la traversée géographique et textuelle nous pouvons ajouter une traversée linguistique: d'une langue à l'autre – l'anglais, le japonais, l'espagnol – tout écrit en français. Il ne faudrait pas non plus oublier le passage par plusieurs champs de la connaissance, ce qui porte la marque des travaux que Régine Robin développe dans plusieurs domaines. Dans la présentation du livre *Une oeuvre indisciplinaire* où l'on trouve des articles sur les textes de l'écrivaine, Caroline Désy explique que «les œuvres de Robin ne se laissent pas catégoriser si facilement...» (DÉSY et alii, 2007, p. xvi). Pour les écrire, Régine Robin se sert d'études littéraires, historiques, sociologiques, cinématographiques, photographiques, géographiques etc. pour aborder le thème central: les grandes villes.

Les voix narratives, elles-aussi, s'entrecroisent. Elles s'éloignent parfois, mais coïncident en plusieurs aspects, surtout sur ce point: elles incarnent des flâneurs comme le titre nous informe. Cet article suivra les voies et les voix du flâneur dans ses aventures esthétiques procurées par les mégalopoles.

Comme approche théorique, nous utiliserons le concept 'd'inquiétante étrangeté' développé par Freud dans un article homonyme. Ce concept peut illuminer notre lecture du livre de Régine Robin en ce qui concerne l'esthétique indiquée par l'expérience du double éprouvée par le flâneur, expérience présente du début à la fin du livre.

Les pas du flâneur

Le flâneur est une figure qui a surgi avec les organisations modernes des villes et qui se caractérise par ses déambulations par les rues, les avenues, les

boulevards, les esplanades. Le flâneur se dédie aussi à regarder des vitrines, à fréquenter des bars et des cafés, à observer la foule et ses mouvements, sans avoir un but apparemment déterminé. Cette figure a été l'un des thèmes privilégiés dans la littérature de Charles Baudelaire et est devenue un concept sociologique à partir des écrits de Walter Benjamin.

Le flâneur a comme trait essentiel la distraction, toujours «...absorbé par autre chose...» (ROBIN, 2009, p. 85). Il arpente les villes, s'y perd, y perd son temps. Mais, s'il n'a pas un objectif précis, il faut reconnaître le désir qui le pousse: le désir de se réjouir par l'errance, à la quête d'aventures esthétiques.

Robin se pose la question sur l'existence actuelle du flâneur. Peut-être son livre, *Mégapolis*, nous montre ses 'derniers pas'. C'est à l'expérience esthétique vécue par le flâneur ou plutôt la flâneuse que nous irons nous dédier.

La flâneuse subit comme le poète du XIX^e le choc des images, des informations, des spectacles, des événements, des rencontres fulgurantes avec celles ou ceux qui lui produiront des sensations pas faciles à définir. Ces expériences sont plutôt troublantes. Et le mal à l'aise qu'elle expérimente, dans ce livre, se doit à l'irruption de ses doubles qui l'accompagnent ou plutôt la poursuivent au cours de la narration:

Je vais partir à l'assaut de cinq de ces mégapoles, à pied, le long des rues et des avenues, sur les esplanades, en taxi, dans les tunnels de métro ou aux terminus de ses lignes, dans les bus, mais aussi dans les centres commerciaux, le long de leurs escalators, dans les banlieues délabrées ou les quartiers chics, au centre des villes comme dans les friches de leurs périphéries. Nomade postmoderne ou flâneuse non contemporaine, passante invisible ou arpenteuse de l'éphémère, je vais traverser sans relâche ces villes immenses, seule, en compagnie d'êtres fictifs, d'images qui sortiront de l'écran ou poursuivie par mes doubles (Robin, 2009, p. 104).

La flâneuse se voit doublée, multipliée dans une figure qui apparaît et disparaît aux moments les plus insolites. Son double privilégié est représenté par une sorte d'installation créée par l'artiste canadien Michael Snow: "La femme qui marche". Michael Snow (peintre, sculpteur, cinéaste, photographe, musicien) a utilisé cette figure dans toutes ses œuvres d'art pendant la période de 1961 à

1967. Il s'agit d'une silhouette de femme faite en carton découpée et collée par l'artiste sur des murs, installée au milieu des rues et des métros à Toronto ou à New York, imprimée dans ses disques etc. 'La femme qui marche' apparaît aussi dans les productions cinématographiques de Snow.

C'est une figure dont l'épaisseur est juste celle du carton, au visage vide (sans yeux, sans nez, sans bouche), la tête coupée en haut, sans mains ni pieds. Elle a une silhouette d'un mètre cinquante-deux, les cheveux à la hauteur des épaules, plutôt mince, mais dépourvue de caractéristiques particulières qui pourraient lui donner une identité. Mais en raison de ses exhaustives apparitions, n'importe où elle surgit, elle est reconnue.

L'apparition du double dans cette œuvre évoque l'esthétique de "l'étrangeté" telle qu'elle est élaborée par Freud dans son texte "L'inquiétante étrangeté".

Avant d'analyser l'irruption du double dans l'œuvre *Mégapolis*, nous allons faire un résumé de l'étude de Freud sur cette esthétique.

L'inquiétante étrangeté

L'expression l'"inquiétante étrangeté" a été proposée par Marie Bonaparte comme traduction du mot allemand *unheimlich*, sujet d'investigation de Freud dans son essai *Das unheimliche*, paru en 1919. Ce mot deviendra un concept cher à la psychanalyse à partir de la recherche entreprise par Freud.

Inspiré par des observations cliniques, Freud décide de poursuivre son enquête sur ce sujet négligé, selon lui, par les études sur l'esthétique qui préféraient s'occuper de la beauté. Freud se dédie dans cet essai à chercher ce qui éveille le sentiment de l'inquiétante étrangeté: les éléments communs aux situations, aux gens, aux expériences qui le produisent, et surtout ce qui le distingue de l'angoisse – même si l'inquiétante étrangeté peut la susciter, il devrait y avoir quelque élément qui justifierait l'usage de cette notion: «On aimerait savoir quel est ce noyau commun susceptible d'autoriser, au sein de l'angoissant, la distinction d'un 'étrangement inquiétant'» (FREUD, 1985, p. 214).

Freud suit deux voies de recherche. Mais, avant même de commencer son exposé, il nous informe déjà ses conclusions:

Je tiens à révéler tout de suite que les deux voies conduisent au même résultat, à savoir que l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière

de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier (FREUD, 1985, p. 215).

La première voie qu'il suit est celle de l'évolution linguistique du mot *unheimlich* en utilisant des dictionnaires allemands et de plusieurs langues d'où il a rapporté l'étymologie et aussi des usages traditionnels du mot, pris comme signifiant. À propos des langues étrangères, il parvient à de résultats partiels qui démontrent les difficultés de la traduction du mot allemand *unheimlich* en particulier:

Nous nous tournerons d'abord vers d'autres langues. Mais les dictionnaires que nous consultons ne nous apprennent rien de nouveau, peut-être pour la simple raison que ce sont là pour nous des langues étrangères. Nous avons même l'impression que dans beaucoup de langues, le mot qui désignerait cette nuance particulière de l'effrayant fait défaut (...) L'italien et le portugais semblent se contenter de mots que nous qualifierons de périphrases. (FREUD, 1985, p. 216-7)

Pour l'investigation dans la langue allemande, Freud part de l'étude du mot *heimlich*, ce qui serait l'antonyme de *unheimlich*. Cette étude démontre que le mot *heimlich* et son contraire *unheimlich*, dans l'évolution du langage, sont arrivés à une signification convergente. Le mot *heimlich*, sans être opposé à ce qu'il représente, le familier, l'intime, le secret, peut représenter aussi ce qui est caché, dissimulé, étrange. Bref, ce qui est intime et secret (pas connu) peut devenir aussi inconnu et effrayant:

Heimlich est donc un mot dont la signification évolue en direction d'une ambivalence, jusqu'à ce qu'il finisse par coïncider avec son contraire *unheimlich*. *Unheimlich* est en quelque sorte une espèce de *heimlich* (FREUD, 1985, p. 223).

C'est important d'avertir pourtant que l'inversion directe de ce qui vient d'être énoncé n'est pas acceptée:

Mais il est évident que n'est pas effrayant tout ce qui est nouveau et non familier ; la relation n'est pas réversible. On peut seulement dire que ce qui a un caractère de nouveauté peut facilement devenir effrayant et étrangement inquiétant (FREUD, 1985, p. 215-16).

À ce stade de ses recherches, Freud se pose une question: «Comment cela est possible, à quelles conditions le familier peut devenir étrangement inquiétant, effrayant (...)» (FREUD, 1985, p. 215). Pour éclairer cette question, il s'engage dans la deuxième voie de l'investigation qui consiste à:

passer en revue les personnes et les choses, les impressions, les événements et les situations qui sont à même d'éveiller en nous le sentiment d'inquiétante étrangeté avec une force et une netteté particulières (FREUD, 1985, p. 223-4).

Freud passe alors à l'analyse des personnes, des choses, des événements qui produisent ce sentiment dont quelques-uns seraient susceptibles de provoquer le sentiment d'inquiétante étrangeté. Parmi les cas analysés, ce qui nous intéresse le plus est celui qui aborde l'irruption du double. Avant de développer l'argument central de l'article, nous trouvons important de revenir à la différence que Freud établit entre l'inquiétante étrangeté vécue et celle représentée ou connue par la lecture.

L'inquiétante étrangeté vécue peut être vérifiée en deux conditions. L'une se produit lorsque des convictions primitives dépassées semblent à nouveau confirmées et dans ce cas l'épreuve de la réalité est suspendue, c'est la réalité psychique qui prend sa place. Cela émane de complexes infantiles refoulés, du complexe de castration, du fantasme etc.

Dans l'autre situation, il s'agit de l'épreuve de la réalité dans laquelle la rencontre entre le désir et sa réalisation se manifeste par la répétition d'expériences semblables dans un même lieu ou à la même date, les visions génératrices d'illusions ou des bruits suspects qui s'effacent à la confrontation de la réalité, mais n'évoque pas moins des restes de réaction archaïque. Freud rapporte, dans une note, une situation qu'il a vécue, lui-même, et qui nous intéresse parce qu'il s'agit de l'apparition du double:

Étant donné que l'inquiétante étrangeté du double appartient à cette catégorie, il sera intéressant d'apprendre l'effet que produit le fait de nous trouver face à face, brusquement et inopinément, avec l'image de notre propre personne. E. Mach relate deux observations de ce type dans son *Analyse der Empfindungen (Analyse des sensations)*, 1990, page 3. Dans le premier cas, quelle ne fut pas sa frayeur quand il reconnut que le visage qu'il voyait était le sien; et dans le second, il porta un jugement très défavorable sur la personne apparemment inconnue qui montait dans son omnibus: «Qu'est-ce que cette espèce de pédant déchu qui monte là?» Je peux faire état d'une aventure analogue: j'étais assis tout seul dans un compartiment de wagon-lit, lorsque sous l'effet d'un cahot un peu plus rude que les autres, la porte qui menait aux toilettes attenantes s'ouvrit, et un monsieur d'un certain âge en robe de chambre, le bonnet de voyage sur la tête, entra chez moi. Je supposai qu'il s'était trompé de direction en quittant le cabinet qui se trouvait entre deux compartiments et qu'il était entré dans mon compartiment par erreur; je me levai précipitamment pour le détromper, mais m'aperçus bientôt, abasourdi, que l'intrus était ma propre image renvoyée par le miroir de la porte intermédiaire. Je sais encore que cette apparition m'avait foncièrement déplu. Au lieu donc de nous effrayer de notre double, nous ne l'avions, Mach et moi, tout simplement pas reconnu. Mais le déplaisir que nous y trouvions n'était-il pas tout de même un reste de cette réaction archaïque qui ressent le double comme une figure étrangement inquiétante? (FREUD, 1985, p. 257)

L'inquiétante étrangeté de la fiction, selon Freud, fait partie d'une autre catégorie. Elle est plus riche parce qu'elle englobe des conditions qui appartiennent à l'expérience vécue et encore d'autres. L'épreuve de réalité de son contenu n'a pas de validité.

Pourtant ce ne sont pas les situations fantastiques, les situations qui s'éloignent de la réalité qui produisent l'inquiétante étrangeté. Dans le monde du conte, par exemple, où les désirs sont réalisés, les forces occultes se manifestent, la pensée est toute-puissante, l'inanimé devient animé ou le contraire, l'inquiétante étrangeté ne se produit pas. Freud explique que dans le domaine de la fiction:

pour que naisse un tel sentiment il faut (...) un litige quant à savoir si l'incroyable qui a été dépassé n'est tout de même pas réellement possible, question qui est purement et simplement éliminée par les présupposés de l'univers du conte (FREUD, 1985, p. 259).

Même si l'écrivain crée un monde où des êtres spirituels, des démons ou des défunts sont introduits dans le monde réel, cela n'engendre pas l'inquiétante étrangeté: «Toute l'inquiétante étrangeté qui pourrait s'attacher à ces figures disparaît alors dans les limites que tracent les présupposés de cette réalité littéraire» (FREUD, 1985, p. 260). Les âmes de l'Enfer de Dante et le spectre dans le *Hamlet* de Shakespeare peuvent être effrayants, mais n'évoquent pas le sentiment ici recherché.

Placer la fiction sur le terrain de la réalité commune est l'une des conditions propices à l'émergence de l'inquiétante étrangeté. Car «tout ce qui dans la vie produit de tels effets, les produit aussi dans la littérature» (FREUD, 1985, p. 260). L'écrivain peut aussi intensifier l'effet d'étrangeté introduisant des éléments ou des événements qui ne se présenteraient pas dans la réalité ou ils s'y présentent très rarement.

Pour éveiller le sentiment d'étrangeté chez le lecteur il faut le surprendre, le déconcerter. L'écrivain réussit, par exemple, quand il laisse le lecteur suivre une voie, promettant la réalité commune, et à la fin il la dépasse. Le lecteur éprouve alors, comme cite Freud d'après son expérience de la lecture de *La prédiction*, d'Arthur Schnitzler, «un sentiment d'insatisfaction, une sorte de mauvaise humeur». Mais le lecteur est aussi sidéré, troublé, bouleversé, déconcerté.

La femme qui marche dans les *Mégapolis*

Dans le livre de Régine Robin, les moments qui potentialisent l'expérience de l'inquiétante étrangeté sont ceux de l'apparition de la femme qui marche comme le double de la flâneuse. Elle surgit dans des moments insolites, peu probables, ce qui nous arrache de la linéarité de la narration, nous met en suspension: Qui est-ce? Que veut-elle?

À New York, pendant ses efforts pour inventer une histoire, une biographie et même une vie pour chaque femme, chaque homme qu'elle rencontre dans l'autobus, dans le métro, dans la rue, la flâneuse s'aperçoit de la présence de son double pour la première fois:

Un jour, en remontant Broadway, je l'ai rencontrée, la petite femme de Michael Snow. Elle était attablée dans un Starbucks à la hauteur de la 75^e Rue. Je l'ai immédiatement reconnue. Quelque chose m'avait attirée dans ce café, quelque chose qui m'avait mise mal à l'aise. Ce devrait être son visage (...) À regarder de plus près, je m'aperçus que la petite femme de Snow, et tous les consommateurs, avaient mon visage, celui que j'arborais quand j'étais une écolière de quatorze ans (...) (Robin, p. 118).

La flâneuse essaie de s'enfuir, elle monte la Broadway, en traversant les rues 81^e, 95^e, 102^e, 114^e. À chaque Starbucks où la flâneuse s'arrête, surgit le visage chaque fois plus vieilli de la petite femme:

La petite femme de Snow, la voix brisée, me dit soudain: «N'allez pas plus loin. Le prochain Starbucks serait un cimetière. La mort rôde déjà. Vous n'avez pas remarqué que Broadway était un axe du temps? (Robin, p. 119).

Sidérée à cause de la disparition de la petite femme, il ne reste à la flâneuse qu'à emprunter une image à Fellini pour tenter de parler sur l'expérience de s'évanouir dans la foule:

Devant mon air ébahi, ahuri, elle s'évapora, disparut, ainsi que tous les consommateurs de Starbucks. Ils s'effacèrent comme les fresques romaines dans *Roma* de Fellini. Je restai seule, me demandant si j'avais rêvé cet épisode, si je me trouvais bien à New York, si j'étais bien moi (Robin, 120).

À Los Angeles, en allant vers l'aéroport où la flâneuse allait chercher une amie, un embouteillage l'arrête. Soudain, elle ne voit que des femmes qui conduisent les véhicules:

Six files de femmes au volant de chaque côté. Je souris et me dis que cela donnerait un film assez réussi, du moins une belle séquence. Je cherche mon appareil digital dans ma boîte à gants (...) Au moment où je vais prendre la photo de la file de droite, je m'aperçois avec stupeur que toutes les conductrices ont ma tête. Il en est de même de la file de gauche et encore

au-delà. C'est sans doute la raison pour laquelle nous sommes ainsi bloquées. C'est comme un virus informatique. La petite femme de Michael Snow me souffle à l'oreille, sans que je sache d'où provient sa voix: 'On n'échappe pas à LA, on s'y perd, on s'y répand, on s'y démultiplie. C'est comme quand on se regarde dans certains miroirs, on se voit à l'infini' (Robin, p. 217-18).

La flâneuse ferme son récit sur Los Angeles par cette rencontre avec l'effacement d'elle-même dans les images qui se multiplient et se dédoublent à l'infini. Son image se refléchit sur des images d'anonymes. Elle aussi devient anonyme. Cela peut être une liberté, mais évoque la possibilité d'avoir la subjectivité évi-dée. Les mots lui manquent, alors elle se sert du cinéma et de la musique pour nous rapporter son expérience du double: «À mesure que la voiture recule, on entend les premières mesures d'*Absolut Beginners* de David Bowie, puis de plus en plus fort, et *The End* s'inscrit sur l'écran (Robin, p. 218)».

À Tokyo, la lumière a conduit la flâneuse à la rencontre de ses doubles. Les doubles apparaissent et disparaissent en laissant derrière eux une trace toujours inquiétante. À la dernière nuit de son séjour dans cette ville, la flâneuse sort avec des amis, triste devant la perspective de quitter le Japon. Soudain elle est prise par une lumière presque aveuglante du monorail qui passe:

Je fus saisie par la beauté de cette flèche fulgurante, violente, par cette coulée claire. En regardant de plus près, cependant, je vis dans le premier wagon un visage que je reconnus immédiatement comme étant celui qui me poursuivait. Il se découpait très nettement avec un halo violet spectral. Le même visage dans le second wagon, le même dans le troisième, avec une légère modification des traits. Le même encore dans la quatrième avec une transformation plus marquée de la forme du visage, un arrondi inquiétant (...) Mais ce visage était le mien, reproduit à l'infini, démultiplié, sériel. La métamorphose était devenue complète. Je fus saisie de terreur. Puis le monorail disparut dans la nuit, emportant mon visage, mon double, pire, puisqu'on était au Japon, mon clone. J'étais moi aussi devenue virtuelle. La flâneuse s'était volatilisée.

Son visage se mélange à ceux de ses doubles. L'expérience se répète: encore une fois elle devient anonyme au milieu des anonymes, la flâneuse éprouve la terreur provoquée par sa disparition dans la foule d'êtres semblables, elle n'est plus qu'une autre, identifiée à une silhouette sans visage.

La flâneuse s'invente un obscur roman familial. Pour trouver la clé du mystère qui l'entoure elle part en Argentine. À Buenos Aires, à l'attente de quelqu'un qui lui donnerait des informations sur un oncle dont elle ignorait l'existence. L'apparition de son double vient la surprendre encore une fois:

La veille de mon retour à Montréal, à la Biela, je n'attendais plus personne. Je savourais mon cappuccino, bien décidée à profiter de la journée qui s'annonçait radieuse (...) Soudain, je vis la petite femme de Snow se diriger vers moi, le maroquin vert, à la main (...) Je l'avais souvent rencontrée sur l'internet où elle parlait à divers de mes avatars en les menaçant constamment. Je n'y prêtais pas une grande attention. Elle s'assit à ma table avec ce sourire inquiétant que je lui connaissais bien. «Vous pensiez m'échapper au bout du monde, n'est-ce pas?» me dit-elle en ricanant. Tandis que les habitués et les touristes présents dans le café devenaient brusquement mes sosies, mes copies, mes clones (...) (Robin, p. 316)

À Londres, la petite femme fait son apparition dans un lieu et à un moment aussi bizarre que les autres. Elle surprend la flâneuse à la porte du paradis:

Le 15 avril 2007, quand Bob Dylan vint donner son dernier concert, j'étais dans la salle immense de la Wembley Arena qui peut contenir 12300 personnes. J'étais aux anges, quand je m'aperçus soudain que la petite femme de Snow, celle qui me suit partout depuis New York, était assise à quelques rangs de moi, me cherchant du regard. J'essayai de me faire toute petite pour passer inaperçue, me tassant sur mon siège, mais en vain. Je vis avec stupeur que Bob Dylan et les spectateurs avaient tous pris mon visage, mais à des âges différents. C'était comme dans un puzzle, ou un collage. C'était ma vie qui défilait comme si j'allais mourir dans la minute qui suivrait. J'étais pétrifiée, morte de peur. Je remarquai que, dans cette salle immense, pleine à craquer, le dernier rang était resté

presque vide. La petite femme s'approcha de moi en ricanant et me dit: «Comme à New York, on n'a pas voulu dépasser votre âge actuel. Qui sait?» C'est à ce moment là que Dylan et toute la salle l'accompagnant d'une seule voix entamèrent sa plus célèbre chanson: *Knock, knock, knockin'on heaven's door* (Robin, p. 370).

À cette dernière apparition de la petite femme de Snow, le récit de ses traversées arrive à son terme. Dans cette œuvre, bien entendu, parce que la flâneuse continue ses déambulations accompagnée de ses doubles.

Les doubles surgissent surtout à la fin de son séjour dans une mégaville et d'une certaine façon ce sont eux qui la poussent à partir ailleurs. Le désir de l'ailleurs de la flâneuse se confond avec le «besoin de l'ailleurs (Désy et alli, 2007, p. 4)» de Régine Robin. Cette expression est utilisée par Mazière pour interpréter cet amour de Régine Robin pour d'autres terres: être toujours ailleurs et toujours à la recherche d'un lieu déjà perdu comme on peut constater dans cet extrait de *Mégapolis*:

Il faut toujours que je sois là où je ne suis pas. À Paris, j'ai invariablement le mal de New York (...) À New York, j'ai soudain le désir d'être à Santa Monica, à Los Angeles (...) Je ne suis que dans et par les villes, mais elles me fuient, je les aime parce qu'elles m'échappent constamment (Robin, p.10-11).

Qui est cette petite femme? Pourquoi ce profil de femme produit des sensations si étranges? Elle n'est qu'une silhouette dont le profil peut être rempli par l'aspect de n'importe quelle femme, de toutes les femmes anonymes qui marchent dans la foule. La flâneuse s'y reconnaît, ce qui provoque ainsi l'horreur de n'être n'importe qui dans la foule, l'horreur de n'avoir plus une identité qui la distingue des autres, qui lui donne une singularité. Son image à soi, ce que nous avons de plus familier, lui devient étrange au fur et à mesure qu'elle se multiplie à l'infini.

L'inquiétante étrangeté est provoquée aussi parce que la femme qui marche n'est personne, elle n'est qu'une image en carton, un artifice qui cause l'illusion d'être une personne et la flâneuse se voit identifiée à une illusion, à un profil vide,

sans densité. C'est aussi une figure paradoxale, parce que malgré sa condition d'objet plat, fixe et privé de pieds, elle bouge comme il est énoncé dans son titre «La femme qui marche». Elle fait des mouvements de différents types: elle sort des galeries et s'installe dans les rues, elle passe d'une ville à l'autre – parfois elle y est simultanément –, puis elle passe au cinéma, à la musique, retourne aux galeries... et nous la rencontrons dans le livre de Régine Robin où elle joue un rôle auprès de la flâneuse: elle devient son interlocutrice.

Le choix de la petite femme de Michael Snow radicalise le thème du double dans la fiction de Régine Robin. Si dans *L'immense fatigue des pierres* les doubles sont des projections sur un autre semblable, en *Mégapolis* le double est matérialisé par un contour qui ferme les récits sur les mégavilles. Et pour introduire les récits, l'artifice utilisé par Robin est aussi un contour: les plans de la ville avec ses réseaux de métro. Le plan d'une ville et ses lignes de métro sont une sorte de silhouette, de profil d'une ville. Comme la petite femme le plan est une figure plate et sans densité, un squelette, vide d'attribut. Il ne nous informe que la direction. Pour aller où? Ailleurs ou nulle part. Ça n'importe pas.

Note

¹ Doutora em Linguística pela Unicamp, é professora de Língua Francesa do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação da Universidade Federal de Goiás.

Références

DÉSY, C., FAUVELLE, V., FRIDMAN, V., MALTAIS, P. (dir.), *Une oeuvre indisciplinaire*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2007.

FREUD, S. *L'inquiétante étrangeté*, Paris: Éditions Gallimard, 1985.

ROBIN, R. *Mégapolis: les derniers pas du flâneur*. Paris: Éd. Stock, 2009.