

Simon HAREL

**Laisser-aller : l'itinérance et l'espace  
contraint dans *L'Homme-boîte*  
de Kobo Abe et *Montréal Barbare*  
de Robert Majzels**

**Résumé**

À partir d'une réflexion sur les formes de l'espace public (son aménagement, son architecture), nous soumettons l'hypothèse que les lieux communs (de la vie civique : ainsi, les squares et jardins) sont peu à peu mis de côté au profit des aspects spectaculaires de la festivité citoyenne (du Parc des Festivals de Montréal aux aménagements pompeux et grandiloquents de lieux de réjouissance et de spectacle au cœur des 'métropoles culturelles'). À partir d'exemples provenant des activités de l'ATSA (Action terroriste socialement acceptable) qui intervient à Montréal, sur le front de l'itinérance, principalement au Square Émilie-Gamelin, et qui privilégie la mise en valeur de la culture d'en-bas ('culture from below'), celle du centre-ville ou du 'downtown' en déshérence, nous entendons mettre en relief l'habitus qu'est le laisser-aller, une façon d'être en marge, à la dérive, en somme un acte qui conteste — passivement ? — les us et coutumes d'espaces publics aux usages normatifs. Nous ferons appel aux romans de Kobo Abe et de Robert Majzels qui se situent respectivement à Tokyo et à Montréal afin de mieux cerner les formes diverses de ce laisser-aller propre à l'itinérance (de l'invisibilité de l'homme-boîte aux figures entrecroisées et (ré)incarénées de Paul de Chomedey et de Le Corbusier chez Majzels).

## Abstract

I will begin my discussion on public space (urban planning and architecture) based on the premise that the common places of public life, namely squares and gardens, are gradually being set aside and supplanted by spectacular civic celebrations, from Montréal's Parc des Festivals to pretentious and grandiose displays of festivities and shows at the centre of "metropolitan cultures." As a starting point, I will draw on examples of some of the activities led by Montréal-based ATSA (Action terroriste socialement acceptable/Socially Acceptable Terrorist Actions), which focuses on homelessness in the metropolitan city, specifically Émilie-Gamelin Square, and seeks to bring out the all-important place of culture from below that shapes much of the downtown area. My interest lies in showcasing the habitus of *laisser-aller*, of those who are socially excluded and adrift, in other words of those who contest – albeit passively? – the customs of public spaces normally reserved for those who conform. I will explore these ideas in the novels by Kobe and Majzels that take place in Tokyo and Montréal respectively in order to distinguish more clearly the various types of *laisser-aller* characteristic of homelessness, as shown in the invisibility of the box man by Kobe and the intersecting and (re-)incarnated characters of Paul de Chomedy and Le Corbusier by Majzels.

## Mots-clés

Abe, Majzels, public space, Montréal, Tokyo, homeless

## Bio

Psychanalyste et professeur titulaire au Département d'études littéraires de l'UQAM, Simon Harel est membre régulier du CELAT à l'UQAM (Centre interuniversitaire d'Etudes sur les Lettres, les Arts et les Traditions). De plus, il est le responsable d'un projet de recherche sur La mémoire brisée : migrations et métamorphoses et cochercheur au sein du groupe IDR Discours et pratiques du lieu habité, qui rassemble des universitaires et des partenaires du milieu culturel.

[harel.simon@uqam.ca](mailto:harel.simon@uqam.ca)

TOUTE RÉFLEXION sur l'itinérance, ramenée au domaine des signes, impose de prendre au sérieux ce que je nomme un affect de contenance psychique. L'expression suggère que le sujet de l'inconscient (ainsi qu'on le formulait autrefois, du temps de Lacan) s'apparente à un contenant, à un réceptacle, à une matrice. En effet, si l'on suit à la lettre les propos de psychanalystes aussi différents que Didier Anzieu (1995), Wilfred Bion (1979), on notera que cette contenance décrit la nécessité d'être soi, un sentiment d'identité primaire, dont Winnicott (1969), autre psychanalyste important sur les questions qui nous intéressent, a été à la fois le clinicien et le théoricien. Se contenir, être maître de soi, faire œuvre de sujet dans un monde que nous ne troublons pas (par l'exercice de la colère, de la rage, d'une attitude intempestive), voilà qui est de plus un exercice rationnel. Le propos que je tiens dans cet article nous conduit vers d'autres voies.

Ainsi, l'itinérance est un laisser aller, un laisser faire, ou encore, on excusera le jeu de mots, un laisser-défaire. C'est que l'itinérance n'est pas une problématique comme les autres. Prenons pour exemple la Place Émilie-Gamelin dans le centre-est de Montréal. Cet espace public voit le jour en 1992 dans un univers urbain varié : bâtiments institutionnels, commerciaux, sans oublier une importante fonction résidentielle. La diversité culturelle, sociale, ethnique est au cœur du quartier. Bien que l'éclectisme caractérise la composition architecturale des lieux, la mobilité culturelle de populations hétérogènes (des étudiants de l'UQAM et du Cégep du Vieux Montréal aux spectateurs du Théâtre Saint-Denis, sans oublier les cinéphiles de la Cinémathèque québécoise) contribue à faire de cet espace un site propice aux interactions et conflits de tous ordres. Au moment où j'écris ces lignes, la conception, puis la mise en œuvre du Quartier des spectacles, sans oublier le projet du centre hospitalier de l'Université de Montréal, ainsi que de nombreux projets résidentiels et commerciaux privés, entraînent une modification substantielle de la population de ce quartier.

À cet égard, il faut dire que la scénographie de la place Émilie-Gamelin traduisait un défi de taille. L'architecte responsable de l'aménagement du square nous offrait le spectacle d'un observateur virtuel qui, installé dans le square, contemplait le paysage urbain de la rue Sainte-Catherine ou de la rue Saint-Hubert. Mais ce n'est pas ainsi que les choses se passent lorsqu'il est question de l'espace pratique de la ville ! Pour quiconque a l'occasion de circuler à la place Émilie-Gamelin ou dans les rues qui l'environnent, c'est au contraire le paysage urbain extérieur au square qui possède une réelle vitalité. Les autres passants indésirables qui sont interdits de passage dans cette place, résident dans ses pourtours, observent de

loin des jardins, une fontaine aujourd'hui défectueuse, en somme un espace mort. Ce sont des spectateurs qui regardent une place devenue un objet architectural sans grande envergure, alors que les concepteurs de la place Émilie-Gamelin prétendaient mettre en place une perspective focale volontaire qui dictait de quelle manière il fallait regarder la ville. Le projet de la place Émilie-Gamelin correspond à un discours d'époque. On le retrouve dans le projet de revitalisation urbaine du *Bryant Park* à New York qui avait pour fonction de requalifier l'espace urbain en ciblant ses usages, selon une stratégie qui a été définie en ce terme : *domestication by capuccino*. On peut penser que tous ces projets de requalification du lieu reposent sur la mise à distance, au sein de l'espace public, d'une population « d'indésirables ». Ainsi, les sans abris, les populations d'ex-psychiatisés qui sont déplacées avec violence se situent aux marges des villes et des places.

L'aménagement de la place Émilie-Gamelin, les sculptures métalliques de l'architecte Melvin Charney nous offrent l'image d'un paysage urbain inséré dans l'univers du centre-sud de Montréal. Mais cette place, qui semble avoir été créée de toutes pièces, n'est pas aussi neuve qu'il y paraît au premier abord. La place Émilie-Gamelin, ce fut autrefois le parc Berri. On n'hésitait pas alors à parler du parc de Montigny d'après le nom initial de la station de métro Berri de Montigny qui fut modifié en 1987 pour celui de Berri-UQAM. Aujourd'hui, l'édicule de la station Berri-UQAM accueille à l'intersection de la rue Sainte-Catherine et de la rue Saint-Denis une sculpture, don des Sœurs de la Providence, la communauté de Mère Gamelin. Tout cela n'est pas sans conséquences. À l'intersection des rues Sainte-Catherine et Saint-Hubert, se trouvait autrefois l'Asile de la Providence dont la construction débuta en 1841 pour se terminer en 1843. On ne peut faire abstraction de la présence de cet asile au cœur de la ville qui offrait soupe populaire, hébergement, travail communautaire. On ne peut oublier que cet asile fut présent dans la trame de l'est montréalais sur plus d'un siècle. On ne peut ignorer que cet asile fut un lieu de passage pour passagers et déplacés, pour de nombreux travailleurs en mouvement lors de la rapide industrialisation du port de Montréal, situé à sept cents mètres de ce que l'on nomme aujourd'hui la place Émilie-Gamelin. Ainsi, les déplacés, les sans abris et les laissés-pour-compte de la place Émilie-Gamelin ne sont pas que des spectres et des délirants au cœur d'une ville au mouvement mesuré. Tous ces sujets qui ressassent et piétinent la ville dans les marges d'une place « déshabillée » représentent l'envers de cette scénographie grandiloquente incarnée aujourd'hui par la place Émilie-Gamelin.

On perçoit mieux, à la suite de ces remarques sur les aléas de la représentation de la Place Émilie-Gamelin au cœur de Montréal, que l'itinérance est une pratique sociale qui fait l'objet de contestations nombreuses et d'interdictions juridiques. En d'autres termes, les itinérants ne sont pas des sujets neutres qui habitent en toute innocence les centres-villes des métropoles nord-américaines. Ce sont des êtres que l'on juge indésirables, que l'on voudrait intégrer et réformer selon les règles et habitus d'une bonne conduite. L'itinérance représente un point aveugle dans toute théorisation du progrès urbain, de ce vivre-ensemble qui, dans l'espace montréalais, prend aujourd'hui l'aspect d'une cohorte festive. Cependant, l'euphorisant que représente la culture de la déambulation dans l'espace montréalais est bien souvent l'expression d'un habitus normatif : autrefois l'éloge de l'écriture migrante, puis les déclamations associées à la pensée métis, aux disjonctions culturelles que la perception de l'altérité provoque en nous, tous ces discours qui ont l'heur de plaire nous imposent aujourd'hui d'adopter une certaine retenue.

En d'autres termes, la problématique de l'itinérance (à supposer qu'elle soit un problème) engage une pensée dont les déterminations sont politiques. Je soulignais tout à l'heure une certaine irritation à l'égard des figures consensuelles du vivre-ensemble qui trouvent place dans la république montréalaise (lieu dit de l'imaginaire) que nous étudierons aujourd'hui. Des années *ViceVersa* à la mission sociale et poétique de Guy Laliberté, PDG du Cirque du Soleil qui s'embarqua le 30 septembre dans une fusée Soyuz TM-16 pour une mission sociale et poétique (avec comme porte-paroles Yann Martel, U2 et Al Gore), l'univers montréalais se veut la mise en scène d'un génie du lieu.

En d'autres termes, l'espace montréalais serait une *terra incognita* mineure, le lieu de création d'une identité composite. Lors de cette communication, je veux cerner un phénomène troublant. L'affirmation euphorique de la mobilité culturelle est aussi le constat d'une immobilité que représente l'itinérance. Cette dernière, au lieu d'être un défaut de représentation, une asymbolie, au cœur de nos pratiques urbaines, tient lieu de réalité qu'il faut analyser sans délai. La subjectivation de l'itinérance (en somme, sa composition énonciative) est une tâche urgente dans la mesure où elle permet de redéfinir les expressions parfois grandiloquentes de la culture de l'altérité.

À ce sujet, un roman de Robert Majzels, traduit sous le titre de *Montréal barbare*, offre une perception inédite de l'univers montréalais. Robert Majzels propose, dans ce roman, les déambulations, les parcours erratiques de protagonistes-itinérants qui s'approprient le paysage montréalais. On

retrouve dans ce roman les figures du Che, de Le Corbusier, de Lady Macbeth, de Clytemnestre, du Sieur Paul de Maisonneuve...

De retour au campement, Clytemnestre se libère du bras de Suzy sans l'ombre d'un sourire de gratitude (et pourtant, juste au moment de la séparation, Suzy n'a-t-elle pas ressenti contre sa poitrine une certaine pression, si légère fût-elle?) et elle s'avance toute fière et le dos bien droit jusqu'à son lit, dans une baraque improvisée à partir d'Un ramassis de morceaux de bois et de ferraille.

[...]

Les autres résidents du campement ne remuent pas encore. Seule Lady Macbeth s'occupe à cuire quelque chose [...] (Majzels 2000 : 17-18)

Voilà autant de références culturelles qui prennent l'aspect d'une encyclopédie abracadabrante, une fiction où Montréal tient le rôle principal. En effet, le récit est consacré à la description d'un espace public raréfié : la rue est le site de transmigrations à la fois risibles et affirmées. Le Corbusier promeut l'aspect révolutionnaire de son Modulor qu'il tente de vendre à un Rockefeller dont le bureau est situé dans la Place Ville-Marie. Le Sieur de Maisonneuve essaie de colmater la montée des eaux dans un Montréal à la fois pieux et sauvage. Quant au Che, il poursuit sa lutte au prix d'une confusion mentale exacerbée. Le Mont-Royal est l'équivalent de la chaîne des Andes. La moindre déambulation est le prétexte d'une enquête froidement paranoïaque : le Che est accablé par des agents doubles, des mercenaires, des agents contre-révolutionnaires qui peuplent la ville.

Dans un autre contexte, j'ai étudié cette plasticité figurative que permet Montréal dans *Le piano trompette*, un roman de Jean Basile (1983). À cette occasion, je voulais cerner l'absence de distinction franche entre l'identité et l'altérité, la mêmeté et l'ipséité, le soi et l'autre. Il me semble que *Montréal barbare* de Robert Majzels reprend le propos de Basile, cette fois sur la question de l'itinérance. Montréal est une fable (un lieu propice à l'investigation du récit), une fiction donquichottesque, parfois grotesque. Si Jean Basile, dans le *Piano trompette*, prenait bien soin de mettre en jeu le monde caricatural de la contre-culture montréalaise des années 70, Robert Majzels, pour sa part, adopte un ton qui décortique mythologies anciennes et nouvelles de récits fondateurs, ce qui lui permet de contester leur efficacité.

Il est en effet incongru de rencontrer dans un même passage (et surtout dans un même lieu) Lady Macbeth, Clytemnestre et Le Corbusier qui disertent comme si l'espace montréalais, soudainement raréfié, devenait la source d'une fiction affolée. À vrai dire, cet aspect, propre à l'œuvre de Robert Majzels, n'est sans doute pas l'élément le plus remarquable du récit. C'est encore une fois la problématique de l'itinérance qui mobilise

la réflexion. Que veut dire, en effet, itinérer, si ce n'est faire intervenir, au cœur d'une déambulation, la forme autoritaire d'habitus juridiques et administratifs ? Nous avons vu, à propos du Square Émilie-Gamelin, que l'interdit de circuler était une obligation imposée aux sujets dans la ville, l'obligation de se contenir, de faire comme si les itinérants étaient des sujets de passage, des déambulateurs, des spectateurs, des visiteurs au cœur de la ville. À ce sujet, l'œuvre de Robert Majzels suggère une impureté qui correspond à l'acte de percevoir la ville sous la forme d'un déchet. *Montréal barbare*, le titre l'indique, est la narration d'un oubli et d'une anamnèse, d'une perte de mémoire et d'une hypermnésie. Propos contradictoire, encore une fois ? Majzels nous indiquerait-il que l'itinérance est le secret inavouable de toute pérégrination urbaine ? À la manière des hétérotopies, autrefois décrites par Michel Foucault (de l'asile au cimetière), l'itinérance ne serait-elle pas le symptôme dérangent d'une absence d'espace propre ?

À lire ce récit de Robert Majzels, c'est le motif du ressassement qui est l'avant-plan. Les personnages s'entrechoquent, s'opposent, confrontent leurs diverses interprétations de l'espace ambiant.

Le Corbusier quitte l'ascenseur pour s'enfoncer les semelles dans une épaisse moquette de cabinet d'affaires. Ah ! voilà qui est mieux. Évidemment aucun signe visible sur l'identité de l'organisation, mais la moquette, le bureau d'acajou foncé, les fauteuils capitonnés — tout ici respire Rockefeller...

C'est alors que le militaire, qui a l'air blessé ou du moins qui éprouve certaines difficultés respiratoires, le militaire se lève et, avec une grimace de douleur essaie d'ouvrir la porte à sa droite. Celle-ci étant manifestement verrouillée, l'homme se détourne pour s'adresser au Corbusier.

« Si c'est El Líder Maximo que vous venez rencontrer, il ne reçoit personne. »

Le Corbusier sourit avec indulgence. « J'attends la réceptionniste.

— Comme ça vous arrange. » L'homme en treillis hausse les épaules en retournant au Corbusier une version désabusée de son sourire. « S'il refuse de nous voir, je soupçonne qu'il n'ait davantage de temps à vous accorder.

— Je suis attendu, annonce Le Corbusier.

— J'ai été à ses côtés dès le début, au Mexique. Sur la Granma.

— Et nous, nous avons correspondu », s'exclame l'architecte, brandissant une copie manuscrite de sa lettre adressée à M. Rockefeller. (Majzels 2000 : 121-122)

Le ressassement, au contraire de la pérégrination, est l'exemple d'une politique du pire que représente l'itinérance. Alors que l'expression usuelle du déplacement laisse entendre une interaction spatiale entre deux balises dans l'espace, de même que la circulation d'un sujet, qui peut être transporté d'un point à l'autre, le ressassement est la forme achevée de la répétition, ou l'on veut d'un rapport dénotatif à l'espace où l'expression de l'identique prévaut. Le motif du déplacement fait intervenir l'idée-force

d'une mobilité du sujet dans l'espace ; le ressassement, au contraire, consolide une immobilité culturelle. À cet égard, le roman de Robert Majzels, s'il privilégie dans un premier temps, la création d'une identité palimpseste (chaque personnage est la forme fluide d'une identité en cours de redéfinition), est l'expression d'un arrêt sur image, d'une butée du soi sur un espace fixe.

Je mentionnais que ce roman de Majzels rappelait l'œuvre d'un autre écrivain. Jean Basile, auteur du *Piano-trompette*, décrivait une multitude montréalaise dont le désarroi se voyait amplifié à la suite d'un événement catastrophique d'origine inconnue. Jean Basile faisait référence au Grand Gel, épisode à la fois inaugural et terminal, décidément apocalyptique, qui circonscrivait un saisissement de la société montréalaise, un figement, de même qu'une régression, comme si le sujet individuel (et collectif) était soumis une interminable pérégrination.

Ainsi, dans les romans de Jean Basile, que l'on pense à la *Jument des Mongols* (1991), on nomadise, voyage, circule. Exception à la règle, *Le Piano trompette*, dont le ton à la fois tendre et caustique soumettait une nouvelle vision de la montréalité des années 80, proposait une déambulation erratique. Éloge de la fuite, sorte de fable éthologique sur le genre humain au lendemain d'un Big Bang définitif, *Le Piano trompette* de Jean Basile n'en laissait pas moins subsister l'idéal de quelques accomplissements au cœur de la trame urbaine.

À vrai dire, cette explication vaut aussi pour *Montréal barbare* de Robert Majzels. On retrouve dans les deux romans le même appétit intertextuel. Fidèle à une description minutieuse de la ville, *Le Piano trompette* et *Montréal barbare* évoquent un récit d'espace à la fois compact et distendu. Chez Basile, l'inscription du sujet dans l'espace prend l'aspect de cercles concentriques. Le sujet de l'énonciation privilégié, à partir de son lieu d'émergence montréalais, les formes liminales et périphériques d'une identité voyageuse. Ce point de vue, je l'ai défendu dans le *Voleur de parcours* (Harel 1999). Ainsi, le principe de l'interaction spatiale (le passage de l'ici au là-bas, du proche au lointain) faisait appel à la réflexion-sociologique d'un Georg Simmel (1984). J'avais à l'esprit, sur cette question, le rôle d'un lieu commun (ainsi, l'existence de Monsieur Barnabé dans *Le Piano trompette*) qui tenait lieu d'exemplum, de raisonnement inductif grâce auquel la condition du sujet urbain était amplifiée. Monsieur Barnabé, c'était l'homme ordinaire décrit par Michel de Certeau (1990), l'expression d'un rapport humble à la vie quotidienne, à ses aléas. L'exemplum, formule crédible du lieu commun, qui reposait sur la puissance persuasive d'un syllogisme tronqué n'en laissait pas moins



paraître un espace propre (autre expression chère à Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien*).

Ainsi, le rapport du sujet à l'espace ne se voyait pas remis en cause de manière fondamentale. S'il y avait intertextualité dans *Le Piano trompette*, celle-ci, par l'entremise des transmigrations (Raspoutine habitant la cale d'un cargo échoué dans le Vieux-Port de Montréal), favorisait une respiration, un rythme, une facture syncopée. *Le Piano trompette*, par l'entremise du point de vue narratif qui mettait l'accent sur le personnage de Monsieur Barnabé, prenait la forme d'une saga, d'un récit crédible. Si l'intertextualité était de mise, ainsi que les transmigrations (le passage subit d'une époque à l'autre), la pulsation euphorique que nous mettons en valeur (la possibilité de voyager, de changer d'identité, sans qu'un tel geste soit catastrophique) demeurerait une alternative plausible.

Voilà que nous abordons cette figure de la contenance du soi (chère aux psychanalystes) qui prend la forme – paradoxale? – du laisser aller. Laisser aller, n'est-ce pas tout d'abord accepter de rompre les amarres du moi, le souhait d'abandonner les contraintes de l'expression, ce qui contient, donne forme? Au cœur de cet article, j'avance que l'itinérance met en cause cette contrainte qui prend la forme d'un habitus urbain. Le sujet itinérant, que l'on peut décrire aussi sous la forme du *hobo*, du sans-abri, du sans domicile fixe, a comme caractéristique première un défaut d'inscription. Sous sa forme la plus nette, le sujet itinérant n'a pas d'adresse fixe. Il n'a pas véritablement de domicile, il n'est pas le locataire de quelque matrice hospitalière qui lui offrirait, pour une brève période, un droit de cité. Ce défaut d'inscription n'est pas banal puisqu'il est la condition de la représentation symbolique d'habitus : en somme, la nécessité de forger une permanence, une durée qui acquiert le statut de lieu. Nous nous situons là où nous habitons. Nous sommes les lieux où nous logons. Notre pensée est modelée par les murs, les plafonds et planchers, l'ameublement où nous séjournons.

Voilà qui contredit l'idée, par ailleurs reçue avec le plus grand naturel, que nous échappons à l'idiotie des lieux, à l'idiosyncrasie que suscite secrètement en nous la forme du lieu. Le laisser aller, serait-ce accepter une défaite qui concrétise le fait que les lieux, au lieu d'être des opposants dans cette quête de soi (ce souci de soi), représentent les figures d'une identité palimpseste? Si tel est le cas, les lieux ne sont pas neutres, ils sont les matrices d'une affectivité secrète. Cela implique enfin que l'itinérance, parce qu'elle implique une vacance des représentations normatives du lieu, est la forme angoissante d'une dissolution de l'identité. Or, nous venons de voir, avec *Le Piano trompette* de Jean Basile, que cette mise en demeure

de l'identité personnelle à la faveur d'une intertextualité proliférante, d'une mise en espace éclatée de l'univers urbain montréalais, n'en laisse pas moins subsister un principe d'unité. Ce laisser aller, que l'on peut associer à la représentation de l'itinérance, est cependant cloisonné, contenu par un récit : une saga montréalaise. À ce sujet, *Montréal barbare* de Robert Majzels adopte ce principe d'une intertextualité qui met en relief un cosmopolitisme débridé (étayé par une assise territoriale, une ville, future en proie aux transmigrations de l'identité).

Dans les escaliers de l'entrée Sainte-Catherine, Clytemnestre se baisse précautionneusement pour récolter une autre correspondance abandonnée. Elle inspecte systématiquement chaque poubelle du corridor, mais celles-ci ne lui offrent que vieux journaux et mouchoirs froissés. Les couloirs qui mènent au terminus d'autobus et à l'université logent des boutiques offrant brimborions et colifichets, ainsi que des casse-croûte, des arcades de jeux électroniques, cependant Clytemnestre préfère travailler dans le métro. (Majzels 2000 : 39-40)

Il en va autrement de *L'homme boîte*, roman de Kobo Abe (2001). Dans cet ouvrage de l'écrivain japonais, il est question du statut de l'itinérant au cœur de la ville, récit parfois désopilant, à la fois roman policier et démonstration phénoménologique. Abe situe son roman au cœur de l'espace tokyoïte. L'action voit le jour dans un quartier portuaire, parmi les gigantesques échafaudages de grues, de containers, de voies ferrées. Voilà un homme ordinaire qui a un jour choisi de devenir un homme boîte. En témoigne le début du roman :

Voici mon cas :

Il s'agit du journal d'un homme-boîte : je suis dans une boîte en carton que je porte sur la tête et qui descend de chaque côté le long de mes hanches. À cet instant précis, l'homme-boîte c'est moi. Autrement dit : l'homme-boîte, dans une boîte, écrit le journal d'un homme-boîte. (Abe 2001 : 9)

Le ton est donné. Les premières pages du récit sont consacrées à la description de la structure de ce carton qu'il faut adapter à la singularité de l'humain qui prendra place au cœur d'un nouvel habitacle :

Ce qui demande le plus de soin est la confection d'une ouverture servant de poste d'observation. Il faut d'abord en fixer la taille et la position : celles-ci variant selon les individus, il est souhaitable de garder comme références les chiffres suivants [...]. (Abe 2001 : 11)

On le voit, c'est la nudité, l'absence de protection (qu'offrait le vêtement) qui est mis à jour. Conséquence de cette nudité, à peine protégée par la boîte, le sujet se perçoit fragile, désespéré. Son sens de l'orientation est mis en cause. À première vue, le roman de Abe, est-ce à cause de sa

facture technique (la description d'un mode d'emploi vestimentaire pour itinérant en devenir), suscite l'étonnement. Ce n'est pas une fable sur la condition tragique de l'itinérant. Ce n'est pas pour autant un jugement normatif sur les motifs qui devraient permettre à l'itinérant de quitter sa condition précaire. Ce n'est pas, enfin, un récit qui traite des malheurs d'une identité stigmatisée, soumise aux stéréotypes et aux préjugés des personnages sédentaires qui peuplent l'espace ambiant. Au contraire de ces représentations de l'itinérance, Abe considère les formes complexes du laisser aller. Nous avons trop souvent à l'esprit, à propos de l'itinérance, la figure d'une désertion, ou d'une déambulation. Nous oublions que l'itinérance est un laisser aller circonscrit par des balises qui représentent une marche répétitive au cœur de la ville. Abe nous indique que la précarité de l'homme boîte provient de la fragilité de l'habitable qu'il revêt :

N'importe quelle caisse en carton vide d'un mètre de largeur et d'un peu plus d'un mètre de hauteur fera l'affaire. Cependant, du point de vue pratique, il est préférable de choisir une caisse de dimensions standard. On peut s'en procurer facilement. De plus, elles sont très solides, car les produits pour lesquels on les utilise sont de tailles et de formes diverses. Enfin, et c'est là la raison la plus importante, on les distingue facilement des autres boîtes. Il est évident que, si la boîte était de qualité supérieure, son anonymat en serait obligatoirement affaibli. (Abe 2001 : 9-10)

Mais aussi de son invisibilité aux yeux d'autrui :

Toi, par exemple, je suis sûr que tu n'as pas encore entendu parler d'un homme-boîte. Pourquoi y aurait-il des rumeurs spécialement à mon sujet ? Je ne suis pas le seul à être homme-boîte. Il n'y a pas encore de statistiques là-dessus, mais on trouve des traces évidentes qui prouvent l'existence cachée de nombreux hommes-boîtes à travers le pays. Et pourtant je n'ai nulle part entendu aborder le problème de l'existence de ces personnages. Il est évident que le monde veut rester bouche cousue à leur sujet. As-tu jamais eu l'occasion d'en voir un ? (Abe 2001 : 14)

Chez Abe, Tokyo représente un lieu sans avenir alors que Majzels fait de Montréal un lieu mythique, qui permet la recomposition d'une identité fluide (jouant, comme c'était déjà le cas dans *Le Piano trompette* de Jean Basile, sur la transmigration des identités). *L'homme boîte* constitue le portrait d'une identité portative. Pas de références culturelles chez Abe, au mieux la narration de faits divers dans des journaux populaires. Pas de références littéraires (des citations encadrées dans la matière textuelle comme c'est le cas de *Montréal barbare* de Majzels), mais la description glauque d'un monde portuaire qui est jonché d'impuretés. Sur les questions qui nous intéressent (celles de la contenance du soi), Abe adopte un point de vue singulier. Le personnage de *L'homme boîte* (dont l'on constate qu'il peut être dupliqué) trouve un malin plaisir à ne pas sortir

de sa coquille. Tout se passe en effet comme si l'homme boîte adoptait peu à peu la forme de l'objet qui le chosifie, qui le réifie. Ce n'est pas un retour à l'état de nature que promet Abe, la reconquête d'une identité pleinement valorisée (sous la forme d'une responsabilisation du sujet dans un espace vécu, comme on l'entend si souvent à propos des interventions sur le front de l'itinérance au cœur des villes), mais le plaisir de se fondre dans l'habitable, à devenir chose, objet, forme opaque, non perceptible aux yeux d'autrui. En témoigne cette citation :

Au lieu de quitter la boîte, je vais y enfermer le monde. Maintenant, le monde a dû clore ses yeux. Tout va se passer comme je le désire. Je me suis débarrassé de tout ce qui peut produire une forme ou une ombre dans l'immeuble, de tous les objets comme des allumettes, des bougies, des briquets, sans mentionner ma lampe de poche. (Abe 2001 : 198-199)

Il est donc question d'une identité repliée sur elle-même, comme si le sujet, à l'abri dans son habitacle, recréait une habitabilité primaire (pas si éloignée de cette créativité primaire mise en valeur par le psychanalyste Winnicott (1975), un sentiment à la fois fugace et d'une affectivité poignante qui constitue l'identité personnelle). Laisser aller, cela veut dire fuir, se déplacer au loin, vivre les expériences, que l'on décrit aisément comme traumatiques, de l'exil, du bannissement. Il en va autrement de l'homme boîte décrit par Abe. Se laisser aller, ou laisser aller les catastrophes ordinaires de la vie quotidienne (en témoigne l'itinérance chez le romancier japonais, tout comme on observe, à propos d'un autre écrivain, John Maxwell Coetzee, la description de la disgrâce (2002)), c'est accepter l'aspect inéluctable de notre propre mort, la forme terriblement concrète des limites de notre volonté à propos de la mise en scène orthopédique du corps.

Les discours qui insistent sur les formes mobiles du voyage, du déplacement sous-entendent une relation empreinte de contrastes qui associent l'identité du sujet à une altérité lointaine (fixée dans l'espace, à la manière d'un objectif inatteignable, comme le perçoit Georg Simmel dans sa description de Sirius à la fois proche et lointaine, comme l'est aussi l'étranger dans la communauté qui prétend l'intégrer). Il n'y a pas d'étoile Sirius dans *L'homme boîte* de Kobo Abe. Oublions ces visions du monde qui insistent sur la représentation, certes séduisante, d'un ailleurs, promesse de toutes les utopies, de tous les désirs que nous souhaiterions voir se concrétiser. Au contraire de ce point de vue, l'itinérance apparaît dans l'homme boîte comme une condition précaire, un entassement d'identités aisément dupliquées, ce qui sous-entend un rapport de force qui conduira au crime.

Dans le discours que nous venons d'évoquer, la forme d'une éthologie inhumaine, d'un rapport de force qui se conclut par un homicide est apparente. Ce discours, qui n'est pas sans rappeler la vie quotidienne au cœur des grandes villes (rappelons cet épisode tout récent : l'accusation portée contre Michael Bryant, ancien procureur général de l'Ontario, faisant état de négligence criminelle et de conduite dangereuse lors d'un « classique » épisode de rage au volant à l'égard d'un cycliste<sup>1</sup>), décrit une tension insoutenable au cœur des villes, comme si l'itinérant représentait un « sujet » en trop.

Sur ces questions, le roman de Kobo Abe est original. Nulle prise de position idéologique manifeste, nulle réflexion sociologique, encore moins de méditation sur l'itinérance de toute vie, le propos de Kobo Abe est à la fois, sec, incisif, vif, à la manière d'un roman d'aventure, au cœur de Tokyo, qui se transforme en réflexion, proche de Borges et de Beckett, sur les déambulations risibles des humains au cœur des villes. À la page 184 de *L'homme boîte*, nous pouvons lire cet intertitre :

Dans son rêve l'homme-boîte retire sa boîte. Est-ce là le rêve qu'il a eu avant qu'il ait commencé à vivre dans la boîte, ou bien est-ce le rêve de sa vie après qu'il l'a quittée?... (Abe 2001 : 184)

En d'autres termes, le narrateur a-t-il rêvé cette fiction, qui a permis la création d'un monde possible ? À moins que ce soit la fiction elle-même, sous la forme de l'itinérant, qui ait donné naissance au narrateur ? À ce propos, Kobo Abe nous dit que l'itinérance n'est pas simplement le constat d'une inertie, d'une absence de mouvement, au cœur des villes. Celle-ci est la trame d'une déambulation onirique, une façon de voir le monde qui nous oblige à nous défaire de tout habitacle inutilement encombrant. À cet égard, la conclusion du roman est révélatrice :

C'est ça ; pendant que j'y pense, encore une chose très importante à ajouter : dans tous les cas, quand on fabrique la boîte, il faut s'assurer qu'il y a suffisamment d'espace libre pour prendre des notes. Mais bien sûr, il y aura toujours assez de place. Aussi assidu qu'on puisse être, on n'arrivera jamais à remplir les endroits vides. Cela me surprend toujours, mais il y a une certaine sorte d'écrits qui n'est que du vide. De toute façon, on pourra écrire son nom. Si vous ne voulez pas me croire, ne me croyez pas, ça ne fait rien. (Abe 2001 : 200-201)

À lire ce passage de *L'homme boîte*, on perçoit que l'habitacle n'est pas un contenant formel. Il n'est pas une enveloppe dont le caractère artificiel permettrait de protéger le sujet des animosités climatiques du monde externe, du regard incisif de la foule qui ignore et tout à la fois convoite l'itinérant dont il faut cerner l'identité à tout prix. La boîte, c'est aussi un

réceptacle émotionnel, une matrice scripturaire (nous reprenons ici le discours de Michel de Certeau tenu dans *L'invention du quotidien*). La boîte, c'est enfin, si nous reprenons le propos freudien à propos du bloc-notes magique, la matrice du rêve, l'inscription de signifiants dont la permanence, sur un support, est semblable à une figuration onirique.

D'une part, la boîte, qui tient lieu de signifiant de séparation, permet de déterminer un dehors et un dedans, une intériorité et une extériorité, une intimité, bien sûr toute relative, et une visibilité dans l'espace public, ce qui fait que, très souvent, nous percevons l'itinérant avec malaise. Ce dernier habite la rue à défaut d'avoir un espace privé, il s'habille, se déshabille, fait ses ablutions, s'alimente comme si le monde extérieur n'existait pas. Ce n'est pas une incivilité qui conduit l'itinérant à agir de cette manière, tout simplement, il n'a pas d'espace propre. À cette première caractéristique de la pulsion scopique, qui permet de forger un lieu séparateur (permettant de se redonner un semblant d'espace privé), il faut ajouter ce que j'ai appelé, dans un autre contexte (l'étude de l'œuvre de V.S. Naipaul), le regard-sniper, la mise en scène d'une pulsion scopique incisive qui a pour rôle d'anéantir la perception, jugée indésirable, d'un fragment du monde réel dont l'on souhaite, par frustration et intolérance, la destruction, l'anéantissement (Harel 2007). Ainsi, dans *L'homme boîte*, ce passage :

Endroit où a été prise la photo : le pan de la longue palissade noire adossée à la montagne, d'une usine de soja. (La diagonale qui coupe la surface de la photo, c'est l'ombre de ce mur.) (Abe 2001 : 33)

Cette perception correspond à l'acte de photographier. On constate dans *L'homme boîte* que le personnage de l'itinérant est lui-même un photographe qui ne cesse, de l'intérieur de son habitacle, de filmer le réel, comme s'il pouvait ainsi donner cohérence à un monde autrement dépersonnalisé.

Premières suppositions concernant la véritable nature du tireur... J'aimerais me reporter au cas de A. : quand quelqu'un est horripilé par l'existence d'un homme-boîte, et que, de plus, il veut en devenir un, il a tendance, d'une façon générale, à montrer une attitude de super-agressivité qui le pousse à tirer avec un fusil à air comprimé. C'est pourquoi je n'ai pas élevé la voix pour appeler au secours et n'ai pas cherché à poursuivre mon assaillant. (Abe 2001 : 35)

À première vue, ce « shooting » (l'acte qui vise autrui) semble le fait de voisins irrités, de milices dont le seul objectif est de faire disparaître ces itinérants de l'espace urbain. Ce n'est cependant pas le cas. À la faveur d'une guerre territoriale sans merci (qui adopte le principe de l'alternative fight/flight, donnant au roman de Kobe la forme d'une narration qui met

en scène des espaces contraints, des espaces conflictuels), nous constatons que ce sont les itinérants eux-mêmes qui refusent le principe d'un partage des lieux :

Comme j'appuyais mes doigts sur la blessure, ceux-ci devinrent tout collants de sang. Soudain, je me sentis angoissé. Dans les quartiers animés de Tokyo, on ne se rend pas compte, mais dans la rue commerçante de cette petite bourgade, c'est impossible d'absorber deux hommes-boîtes. Si le second insiste pour devenir homme-boîte à tout prix, une dispute territoriale est inévitable, qu'il le veuille ou non. Quand il comprendra qu'il ne peut pas me pousser dehors avec son fusil à air comprimé, il n'est pas impossible qu'il revienne la fois d'après avec un vrai fusil. (Abe 2001 : 36)

Deux perceptions du monde urbain : l'une qui met l'accent sur le caractère protecteur de l'habitable, en dépit de la pauvreté, du sentiment d'abandon. Dans ce contexte, le regard est orienté vers l'intérieur : cette matrice scripturaire que j'ai décrite un peu plus tôt. De l'autre, l'habitable est une cible, en provenance d'un regard sniper, d'un attaquant, d'un agresseur qui apparaît, à notre grande surprise, sous la forme d'un itinérant *bis*. Cet aspect n'est pas négligeable. En effet, *L'homme boîte* de Kobo Abe campe une lutte de pouvoir dont l'on peut penser que l'objectif est la conquête d'une identité qui mettra un terme à la succession, voire à la duplication d'identités factices. Ainsi, le narrateur de *L'homme boîte* fait souvent référence au *cas a*, au *cas b*, au cas a et au cas b, une façon de numéroter, comme dans un répertoire médical, asilaire, des sujets qui n'ont plus de propriété personnelle (plus de noms, plus de prénoms), au mieux une identification numérique qui permet de protéger un secret, la confidentialité d'un dossier médical. Cependant, il n'y a pas d'identité pérenne chez Kobo Abe. Dans *L'homme boîte* l'habitable, nous l'avons vu, est une surface d'inscription. Revenons sur ce passage :

C'est ça ; pendant que j'y pense, encore une chose très importante à ajouter : dans tous les cas, quand on fabrique la boîte, il faut s'assurer qu'il y a suffisamment d'espace libre pour prendre des notes. Mais bien sûr, il y aura toujours assez de place. Aussi assidu qu'on puisse être, on n'arrivera jamais à remplir les endroits vides. Cela me surprend toujours, mais il y a une certaine sorte d'écrits qui n'est que du vide. De toute façon, on pourra écrire son nom. Si vous ne voulez pas me croire, ne me croyez pas, ça ne fait rien. (Abe 2001 : 200-201)

Ainsi, l'habitable est le lieu de réception de signifiants, de notes, de rappels, (comme c'est le cas dans un agenda), d'indications sous forme d'adresses à retenir. L'habitable serait-il, contre toute attente, la forme nouvelle d'un livre, un espace dont la dimension matricielle, même si elle est souvent perçue de manière caricaturale, n'en demeure pas moins le reposoir d'une identité en devenir ? Voilà toute la complexité de ce roman de

Kobo Abe, à mi-chemin entre Kafka et Beckett, qui nous dit que l'homme est incarcéré dans une matrice existentielle, dans ce que nous appelons pour notre part un écoumène, ou encore un signifiant d'habitabilité. Alors que Robert Majzels suggère, à propos de Montréal, la sédimentation historique et mythologique, parfois incongrue, de personnages qui ont acquis, au cœur de la cité un droit de (re) présentation (de Le Corbusier à Paul de Maisonneuve), Kobo Abe dispose des personnages ordinaires qui habitent un monde banal.

À ce sujet, il faut parler d'un monde contracté, d'un espace tenaillé. Tout se passe comme si le sujet itinérant, dans l'œuvre de Kobo Abe, était réduit à la petite fenêtre sensorielle qui peut lui permettre de percevoir le monde :

Puis, vient l'installation du rideau en vinyl semi-transparent. Là aussi, il y a un petit secret. Il faut le fixer avec du ruban adhésif à l'extérieur du bord supérieur de l'ouverture et le laisser prendre librement : on ne doit pas oublier d'y pratiquer une fente horizontale. C'est un système très simple mais dont on ne peut imaginer le côté pratique. La fente se trouve au centre et les deux bords se chevauchent sur deux à trois millimètres. Il est ainsi possible d'y séjourner sans être vu de personne. Il suffit de pencher la boîte légèrement pour que le rideau s'ouvre, et alors, de l'intérieur on peut regarder vers l'extérieur. (Abe 2001 : 11-12)

Ainsi, la création de l'habitable suppose une meurtrière perceptive qui permet à l'itinérant de voir sans être vu. On perçoit le caractère surprenant de cette affirmation puisque l'itinérant ne cesse d'être perçu comme un personnage indésirable dans une communauté aux habitus durablement inscrits. De ce point de vue, la marche, la déambulation traduisent un mouvement régulé dans un univers où le fait d'habiter à demeure dans un espace public est considéré comme un acte inacceptable. Or, la figure de l'itinérant, que propose Kobo Abe, instaure un point de vue inédit sur le monde. L'itinérant habite une boîte qu'il manipule avec dextérité, se camouflant dans cette dernière. Ce faisant, il se perçoit invisible aux yeux d'autrui. L'intériorité de cet habitacle lui offre, pour un temps, l'illusion de se soustraire aux exigences d'un monde normatif qui impose à chacun un espace public et un espace privé, selon le principe d'une écologie sanitaire où il faut être chez soi dans espace privé ; où il faut être avec les autres dans un espace public.

Qu'en est-il alors de cette expression que j'ai employé au début de cette communication : un laisser aller, que l'on pourrait aussi traduire, de manière un peu académique, sous la forme d'un défaut de contenance narcissique, une déficience de la cohérence somato-psychique du Moi ? Nous avons vu, à propos de la Place Émilie-Gamelin et des itinérants de



Montréal, qu'ils composaient des chorégraphies contrastées au cœur de la ville. Si les itinérants dérangent, c'est qu'ils laissent aller le corps, la voix, sans crainte apparente, sans réserve. Ce défaut de contenance gêne absolument. Il l'est l'équivalent d'une fluidité, d'une liquéfaction du sujet (décrite par le sociologue anglais d'origine polonaise Zygmunt Bauman (2007)).

Cette fluidité de l'identité sous-entend par ailleurs une profonde douleur puisque l'itinérant est condamné à circuler à perpétuité. Il reste que ce laisser aller (que l'on peut comprendre sous l'aspect d'une dérive urbaine, un naufrage au cœur de la ville) est l'indication de profondes mutations de l'habitabilité au cœur des métropoles actuelles. Laisser aller, cela veut dire un autre rapport à l'habitat (qui ne se construirait plus uniquement en référence à l'espace privatif de la propriété foncière). À la manière des travaux conduits dans le domaine de l'anthropologie (je pense entre autres aux recherches conduites par François Laplantine 2003), il faut tenir compte de propriétés mineures de l'identité, de disjonctions dans l'espace culturel qui nous permettent d'éviter tous ces pièges qui consistent à scénariser l'espace sous l'aspect d'un lieu qui nous appartient, sur lequel nous avons prise. À cet égard, un passage de *L'homme boîte* est révélateur :

Si on prend contact avec le paysage autour de soi, on a tendance à ne retenir que la partie dont on a besoin. Par exemple, on peut se souvenir d'un arrêt d'autobus, mais on peut ne pas se souvenir du tout des grands saules à proximité. Qu'on le veuille ou non, l'attention peut être attirée par une pièce de cent yens tombée sur la chaussée, mais en revanche, un vieux clou tordu et rouillé ou des herbes folles sur le bord de la route peuvent sembler inexistantes. D'habitude, sur les routes, on fait en sorte de ne pas se perdre, mais, dès qu'on prend l'ouverture de la boîte comme observation, l'aspect des choses paraît complètement différent. Les détails variés du paysage deviennent homogènes et sont empreints d'une égale signification : des mégots de cigarettes... les sécrétions collantes dans les yeux des chiens... les fenêtres d'une maison à deux étages avec des rideaux flottants... les plis d'un tambour effondré... des bagues s'enfonçant dans des doigts mous... des rails de chemin de fer défilant au loin... des sacs de ciment durcis par l'humidité... de la saleté sous les ongles... des manettes mal fermées.... (Abe 2001 : 54-55)

Dans cette description d'un Tokyo perçu à ras le sol, la formation d'une horizontalité correspond à une définition séculaire de l'habitabilité. Le propos de *L'homme boîte* met en valeur, au lieu d'une disposition transcendante que représente *Montréal barbare* de Robert Majzels, un point de vue ramené à de plus justes proportions, comme s'il fallait rétrécir le domaine perceptif, le soumettre à un exercice minimaliste. Sur ces questions, quelques précisions sont nécessaires. Kobo Abe nous propose une fable phénoménologique sur le regard de l'itinérant. L'habitable fait corps avec l'itinérant :

Malgré ça, je secouai ma boîte et continuai résolument à marcher. Mais la boîte n'est pas faite pour presser le pas. A cause de la mauvaise aération, je fus tout de suite en sueur ; au fond de mes oreilles l'humidité me causait des démangeaisons — comme je me penchais en avant, la boîte bascula et on l'entendit frotter le long de mes hanches. C'était un bruit fragile comme celui d'un objet en papier. (Abe 2001 : 57)

L'habitacle, c'est le corps du sujet. La petite meurtrière découpée dans le carton de cette boîte, c'est le regard. La surface intérieure de la boîte sur laquelle sont inscrites pensées, notes, adresses, c'est, pour reprendre l'expression du psychanalyste Didier Anzieu, la seconde peau du créateur, son derme secret. Ainsi, l'espace physique et psychique sont aménagés selon le principe d'une claustration qui, néanmoins, peut s'avérer la promesse d'un laisser aller. Voir sans être vu, échapper à l'oppression de la vie urbaine, vivre heureux dans un monde où l'anonymat est de mise, voilà les formes diverses d'une libération qui est la promesse d'une intimité portable. L'expression est étrange. Elle a tout d'une incongruité. Pourtant, on peut lire dans *L'homme boîte* :

Maintenant, devrais-je dire adieu à la boîte ? Pourquoi ma chemise et mon sous-vêtement avaient-ils tant de mal à sécher ? La pluie s'était levée, à cause des nuages bas chargés d'humidité, le séchage prenait du temps. Heureusement, ma position, nu dans la boîte, n'était pas désagréable. Peut-être était-ce parce que j'avais fait tomber la poussière avec soin. Mais le contact avec chaque partie de mon corps était étrangement frais, ce qui me faisait éprouver un désir nostalgique de me serrer moi-même dans mes bras. Mais je n'avais pas l'intention de rester comme ça pour toujours. Je souhaitais que le calme du matin cessât bientôt. (Abe 2001 : 83-84)

Promesse d'une réconciliation narcissique (« embraced myself »), souhait d'une intimité fusionnelle avec un soi qui met à l'écart le monde externe (la rue, les activités quotidiennes des déambulateurs au cœur de la ville), le laisser aller, que j'ai voulu décrire dans cette communication, est l'exemple d'une dérive urbaine. Au contraire des discours qui mettent l'accent sur la forme animée de cette déambulation (une intention, un mouvement, une volonté, un projet), le laisser aller que je mets en valeur est à la fois mobilité et immobilité, déplacement et stagnation, perception et aveuglement.

## Bibliographie

ABE, Kobo

1988 *L'Homme-boîte*, traduit par Suzanne Rosset (Paris : Stock).

ANZIEU, Didier

1995 *Le Moi-peau* (Paris : Dunod).

- BASILE, Jean  
 1983 *Le piano-trompette* (Montréal : VLB Éditeur).  
 1991 *La jument des mongols* (Montréal : Typo).
- BAUMAN, Zygmunt  
 2007 *Le présent liquide : peurs sociales et obsession sécuritaire* (Paris : Seuil).
- BION, Wilfred Ruprecht  
 1979 *Éléments de psychanalyse* (Paris : PUF).
- CERTEAU, Michel de  
 1990 [1980] *L'invention du quotidien. Arts de faire 1* (Paris : Gallimard, Folio).
- COETZEE, John Maxwell  
 2002 [2000] *Disgrâce*, traduit par Catherine Lauga du Plessis (Paris : Seuil, Points).
- HAREL, Simon  
 1999 *Le voleur de parcours* (Montréal, XYZ Éditeur).  
 2007 *Espaces en perdition, tome 1, Les lieux précaires de la vie quotidienne* (Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval).
- LAPLANTINE, François  
 2003 *De tout petits liens* (Paris : Mille et une nuits).
- MAJZELS, Robert  
 2000 *Montréal barbare*, trad. de l'anglais par Claire Dé (Montréal : Éditions Les Intouchables) (Titre original, *City of Forgetting*, Toronto, The Mercury Press, 1997)
- SIMMEL, Georg  
 1984 « *Digressions sur l'étranger* », dans Grafmeyer, Y., Joseph I., *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine* (Aubier : Paris).
- WINNICOTT, Donald Woods  
 1969 *De la pédiatrie à la psychanalyse* (Paris : Payot)
- WINNICOTT, Donald Woods  
 1975 *Jeu et réalité* (Paris : Gallimard).

## Note

<sup>1</sup> <http://www.theglobeandmail.com/news/national/toronto/michael-bryant-in-police-custody/article1271489/>