

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

DÉMARCHES DE RECHERCHE-CRÉATION

144 PRINTEMPS-ÉTÉ 2023



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

VOLUME XLVIII NUMÉRO 3 (144)
PRINTEMPS-ÉTÉ 2023

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE SOUS L'ÉGIDE DU DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL AVEC LE CONCOURS DU FONDS DE RECHERCHE DU QUÉBEC – SOCIÉTÉ ET CULTURE ET DU CONSEIL DE RECHERCHES EN SCIENCES HUMAINES DU CANADA. LES TEXTES PUBLIÉS DANS VOIX ET IMAGES EXPRIMENT LIBREMENT LES OPINIONS DE LEURS AUTEURS OU AUTEURES. ILS N'ENGAGENT PAS LA RESPONSABILITÉ DE L'ÉDITEUR.

UQÀM

LA REVUE VOIX ET IMAGES EST, DEPUIS 2005, ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR DU PAPIER RECYCLÉ 100 % POST-CONSOMMATION.



COMITÉ DE RÉDACTION

Luc Bonenfant, directeur, Université du Québec à Montréal • **Louis-Daniel Godin**, Université du Québec à Montréal • **Stéphane Inkel**, Université Queen's, Canada • **Frédéric Rondeau**, Université du Maine, États-Unis • **Chantal Savoie**, Université du Québec à Montréal • **Josée Vincent**, Université de Sherbrooke, Canada

SECRÉTAIRES DE RÉDACTION

Dominique Audet Benoit, Université du Québec à Montréal • **Ketzali Yulmuk-Bray**, Université du Québec à Montréal

COMITÉ ÉDITORIAL

Marc Arino (Université de la Réunion, La Réunion) • **Mercédès Baillargeon** (University of Massachusetts Lowell, États-Unis) • **Réjean Beaudoin** (Université de la Colombie-Britannique, Canada) • **Marie-Andrée Bergeron** (Université de Calgary, Canada) • **Jean-François Chassay** (Université du Québec à Montréal) • **Robert Dion** (Université du Québec à Montréal) • **Doris Eibl** (Université d'Innsbruck, Autriche) • **Daniel Laforest** (Université de l'Alberta, Canada) • **Martine-Emmanuelle Lapointe** (Université de Montréal, Canada) • **Carmen Mata Barreiro** (Université autonome de Madrid, Espagne) • **Ceri Morgan** (Keele University, Royaume-Uni) • **Alex Noël** (Université de Montréal, Canada) • **Nicole Nolette** (Université de Waterloo, Canada) • **Jacques Pelletier** (Université du Québec à Montréal) • **Adrien Rannaud** (Université de Toronto, Canada) • **Kiev Renaud** (Université de Sherbrooke, Canada) • **Lucie Robert** (Université du Québec à Montréal) • **Julie Rodgers** (Maynooth University, Irlande) • **Chloé Savoie-Bernard** (Université Queen's, Canada)

ÉDITEUR

Université du Québec à Montréal

PRODUCTION

Conception graphique

orangetango

Révision

Noémie Thibodeau

Mise en pages

Édiscript enr

Image en couverture

Guillaume Lachapelle, *Le piège*, impression 3D, plâtre et polymères, 2009, 22 cm x 18 cm x 12 cm, crédit photo : Guy L'Heureux.

RÉDACTION

Voix et Images

Département d'études littéraires

Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec), H3C 3P8

Téléphone

+1 514 987-3000, poste 6664

Télécopieur

+1 514 987-8218

Courriel

voix.images@uqam.ca

Site Web

www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT

Voix et Images

Département d'études littéraires

Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succursale Centre-ville

Montréal (Québec), H3C 3P8

Téléphone

+1 514 987-3000, poste 6664

Courriel

voix.images@uqam.ca

Site Web

www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT NUMÉRIQUE

Les institutions qui souscrivent à un abonnement numérique sur le site d'Érudit (www.erudit.org) ont droit à une réduction sur le tarif d'abonnement régulier.

Voix et Images est indexée dans *Repère*, *ISI (Institute for Scientific Information)*, *L'Argus des communications*, le *Répertoire des périodiques universitaires de langue française*, *l'Index des périodiques canadiens*, la *Banque Francis*, le *Canadian Literary Periodicals Index* et *MLA Directory of Periodicals*.

ISSN 0318-9201

ISBN version imprimée : 978-2-924587-63-8

ISBN version pdf : 978-2-924587-64-5

ISBN version ePub : 978-2-924587-65-2

Tous droits de reproduction, de rédaction et d'adaptation réservés, 2023.

Dépôt légal – 2^e trimestre 2023

Bibliothèque et Archives nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

+ + +

DOSSIER

- 9 Démarches de recherche-crédation
CLAIRE LEGENDRE
- 15 Vu de l'extérieur. Entretien avec François Bon
CLAIRE LEGENDRE
- 27 Pas rien
FRÉDÉRIQUE BERNIER
- 33 Miettes, forêts, chemins et squelettes
dans le placard : l'essai, les carnets
et la recherche-crédation
KATERI LEMMENS
- 45 Construire des espaces théâtraux où se sentir
voir et entendre. Récit de pratique d'une
écriture de plateau voulant s'adresser d'abord
aux sensations des spectateur-riche-s
ANNE-MARIE OUELLET
- 55 L'exercice fictionnel au défi du désir
CLAIRE LEGENDRE

CHRONIQUES

ESSAIS/ÉTUDES

- 69 Enracinements, déracinements
JULIEN LEFORT-FAVREAU

ROMAN

- 79 Éviter les clichés
PIERRE-OLIVIER BOUCHARD

POÉSIE

- 87 La collecte
NELSON CHAREST

ÉTUDES AUTOCHTONES

- 93 Entre la suspension du corps et la réécriture
de l'Histoire
MARIE-EVE BRADETTE

LIVRES PARUS 101

RÉSUMÉS 105

ABSTRACTS 107

RESÚMENES 109

BIOBIBLIOGRAPHIES 111

DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

« François Blais »

« Virginia Pésémapéo Bordeleau »

+ + +

DOSSIER

+ + +

DÉMARCHES DE RECHERCHE-CRÉATION

+ + +

sous la direction de Claire Legendre

+ + +

DÉMARCHES DE RECHERCHE-CRÉATION

+ + +

CLAIRE LEGENDRE
Université de Montréal

Ancrée depuis plusieurs décennies dans le paysage universitaire québécois¹, la recherche-création y occupe aujourd'hui une place de choix; elle y attire nombre d'artistes en formation, parfois venu·e·s spécialement de l'étranger pour bénéficier de nos programmes. En littérature, cette pratique se distingue à la fois de la *creative writing* états-unienne, orientée vers la méthode et la technique², et de la tradition française, qui a tendance, en dépit de programmes de plus en plus nombreux ouverts à la création, à continuer de romantiser la figure de l'écrivain, lequel ne saurait tirer son art de l'école. Discipline hybride, récente et perpétuellement en construction, la recherche-création littéraire telle que nous la pratiquons autorise aujourd'hui mémoires et doctorats, mais elle est encore décriée (serait-ce pudiquement) par les tenants d'un conservatisme qui se voudrait rigoureux, ou mise à toutes les sauces pour attirer le public, rendre plus attractifs des départements de lettres soucieux de recruter une nouvelle « clientèle », et abriter éventuellement toutes sortes de projets dont la singularité les désigne comme inclassables. Ce conflit ontologique ne date pas d'hier, et si la recherche-création est aujourd'hui légitimée par son succès public et les institutions universitaires qui l'ont adoptée, elle est encore et toujours sommée de faire ses preuves.

Le paradoxe qui régit notre discipline, paradoxe intrinsèque qui unit et oppose les arts et leur enseignement, a été commenté dans de nombreux ouvrages, colloques, revues³: un écrivain, plus généralement un artiste, ne tire pas sa légitimité

-
- 1 « La création littéraire est un objet de recherche relativement récent, puisque c'est à la fin des années 1970 que ce cours fait son apparition dans les universités québécoises, sous l'impulsion notamment des professeurs Joseph Bonenfant, de l'Université de Sherbrooke, Gatien Lapointe, de l'Université du Québec à Trois-Rivières et, plus tard, Jean-Noël Pontbriand, de l'Université Laval. Il faut dire cependant que Monique Bosco animait des ateliers d'écriture à l'Université de Montréal au début des années 1970 déjà. » Lynda Dion, *Écrire et enseigner au secondaire : la création littéraire en question*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2005, f. 16. Nous ajoutons Madeleine Gagnon (UQAM) à cette liste des « pionniers » de l'enseignement de l'écriture créative au Québec.
 - 2 Voir notamment François Bon, « Du *creative writing* à l'américaine », *YouTube*, 12 septembre 2016, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=glFP8QxykWo&t=288s> (page consultée le 21 septembre 2023). François Bon évoque ici les livres du rayon « Writer's Help ».
 - 3 Sur la polémique, on citera notamment Alain Roy, « La création littéraire à l'université ou le refoulé de la critique », *Liberté*, vol. XXXVII, n° 4, août 1995, p. 20-34. Pour une perspective plus vaste, on pourra

de ses diplômes. Introduire à l'université des pratiques artistiques revient à y accueillir une forme d'incertitude. Marc André Brouillette a étudié ce phénomène et ses débats avec précision et acuité dans un récent article⁴. Il y est question de l'éternelle défiance à l'endroit de la recherche-création, et de l'irréconciliable contradiction épistémologique entre un savoir rationnel et un savoir expérientiel, toujours déconsidéré.

Ce savoir, ou cette expérience, n'appartient pas au champ traditionnel de l'érudition : peut-on tout de même le transmettre ? Puis-je enseigner quelque chose d'un savoir-faire acquis par la pratique, tandis que mon art consiste souvent à remettre en question ce que je sais ? Mon savoir n'est pas savant. Peut-être puise-t-il dans le doute, le mouvement, la porosité, l'essentiel de ce qui fait, à mes yeux, sa valeur⁵.

Au moment de présenter ce dossier, je me fais un devoir de délaissier ma plume d'écrivaine pour me conformer à la prose académique à laquelle je me crois conviée. L'ironie de ma situation me saute aux yeux : elle pointe précisément le paradoxe que je voudrais décrire, et que mes prédécesseur·e·s ont nommé, exploré, domestiqué, mais qui se manifeste à quiconque adopte cette inconfortable posture de s'asseoir sur deux chaises à la fois : comment concilier une pratique artistique « à part entière » (telle que l'entendait un récent slogan de l'UNEQ⁶) et l'exigence institutionnelle ?

On n'écrit pas pour se conformer, quelle que soit l'injonction. Littéralement, « s'exprimer » implique de déborder ses propres limites, de projeter l'intérieur sur une surface autre, et quelque chose en moi se crispe, se cabre, dès lors que l'écriture doit répondre à des règles, se restreindre à un cadre, s'y lover docilement jusqu'à le remplir, comme une pâte à gâteau finit par épouser les bords de son moule. Lorsque j'écris pour l'université, quelque chose en moi se fait pâte à gâteau. Je me scinde alors en deux entités aux volontés distinctes : l'une veut persévérer dans cette condition malléable, afin de satisfaire mes pairs ; l'autre rumine sa révolte et crève d'envoyer une brique du mur dans le mur. C'est ainsi que je me figure parfois la condition de l'enseignant-chercheur-créateur, artiste institutionnel résistant à l'institution, se fantasmant quelquefois cheval de Troie au sein de l'académie, mi-pâte, mi-brique, ou plutôt, entièrement brique d'être si désespérément pâte.

Ainsi le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC) définit-il la recherche-création, qu'il reconnaît en tant que discipline à part entière, dans ses programmes officiels⁷ :

consulter l'ouvrage d'Yves Michaud, *Enseigner l'art ? Analyse et réflexions sur les écoles d'art*, 2^e édition augmentée, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », 1999, 167 p.

4 Marc André Brouillette, « Savoir et création littéraire : un combat de coqs révolu ? », Violaine Houdart-Merot et Anne-Marie Petitjean (dir.), *La recherche-création littéraire*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2021, p. 93-102.

5 Le collectif *Nous habitons l'inquiétude* (Longueuil, L'instant même, coll. « Exploratoire », 133 p.), dirigé par Cassie Bérard, pose cette question du doute depuis la perspective de l'enseignement.

6 « Écrivains et écrivaines, artistes à part entière. »

7 « Selon le Fonds, une démarche de recherche-création repose dès lors sur : l'exercice d'une pratique créatrice ou artistique soutenue ; la problématisation de cette pratique créatrice ou artistique ; la transmission, la présentation et la diffusion des expérimentations menées ou des résultats obtenus dans le cadre de projets de recherche-création, quelle qu'en soit la nature, auprès de la relève étudiante, des pairs et du grand public. » Voir : « Appui à la recherche-création (RC) FRQSC 2024-2025 », *Fonds de recherche du*

[T]outes les démarches et approches de recherche favorisant la création qui visent à produire de nouveaux savoirs esthétiques, théoriques, méthodologiques, épistémologiques ou techniques.

[...]

[I]l n'est pas de recherche-crédation sans allées et venues entre l'œuvre et le processus de création qui la rend possible et la fait exister.

Cette définition met en évidence, au-delà de la complémentarité des deux pratiques, leur constant dialogue, le trait d'union qui les lie.

En 2006, dans le collectif *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*⁸, dont l'enjeu était déjà ontologique, épistémologique et méthodologique, la « recherche création » apparaissait sans trait d'union. Les propositions interdisciplinaires très riches de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc, le beau texte de Jean Lancri « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi⁹ », permettaient déjà de poser les jalons d'une discipline à part entière, qui se révèle bien plus qu'une addition ou un compromis entre ses deux composantes.

L'académie n'est pas toujours d'accord avec elle-même : au moment de me délivrer son certificat, sésame qui me permettra de passer à l'action, le comité d'éthique de mon université souhaiterait pouvoir distinguer ce qui, dans mes projets subventionnés, relève de la recherche et ce qui relève de la création. Je peine à lui faire entendre que ces territoires en moi ne sont pas clôturés, que c'est leur dialectique, leur dynamique, leur jeu, qui fonde notre discipline. Ainsi que le propose Pierre Gosselin,

[d]ire qu'une des caractéristiques importantes de la recherche en pratique artistique tient au fait qu'elle est réalisée par des praticiens en art peut sembler banal si l'on ne saisit pas vraiment ce que cela implique. En fait, cette caractéristique est d'une grande importance, car elle précise le point de vue à partir duquel le discours est élaboré. [...] Qu'il soit motivé par le désir de parler de la pratique artistique, des œuvres ou de tout autre objet, c'est en tenant compte de son point de vue particulier de praticien que le chercheur en pratique artistique doit le faire¹⁰.

Les contributrices de ce dossier sont des artistes qui pensent leur discipline depuis la pratique, même lorsqu'elles s'efforcent de la théoriser, ou de produire un discours critique sur les œuvres des autres. « Une orientation de recherche qui n'engagerait

Québec, en ligne : <https://frq.gouv.qc.ca/programme/appui-a-la-recherche-creation-rc-frqsc-2024-2025/> (page consultée le 22 septembre 2023).

8 Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, préface de Louise Poissant, textes présentés lors du colloque « La recherche-crédation ou comment faire autrement » tenu les 11 et 12 mai 2004 à l'Université du Québec à Montréal dans le cadre du 72^e Congrès de l'ACFAS, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, 141 p.

9 Voir la citation en note 14 du présent texte.

10 Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, p. 30.

pas la plénitude du geste créateur risquerait de « s'académiser »¹¹ », remarque Marcel Jean. Telle que nous la pratiquons aujourd'hui, la recherche-création en littérature est une « pratique qui va et vient continuellement entre, d'une part, le pôle d'une pensée expérientielle, subjective et sensible et, d'autre part, le pôle d'une pensée conceptuelle, objective et rationnelle¹² » ou, pour le dire avec Lancri, « entre conceptuel et sensible, entre théorie et pratique, entre raison et rêve¹³ ». Cette ambiguïté rend sans doute notre discipline suspecte au royaume du savoir. « Il se pourrait, en effet, que le propre de l'art soit de jeter le trouble dans la pensée. [...] Il se pourrait que l'art de notre temps supprime les défaillances des règles qu'il se choisit. [...] Il se pourrait que le moment de l'artiste soit précisément ce moment où enfin il s'abandonne, où il délaisse le programme des conduites qu'il s'est fixé¹⁴. »

Peut-on évoquer la recherche-création sans se donner pour mission d'en définir encore les enjeux et les contours ? Ce paradoxe fondamental que nos prédécesseur-e-s ont tâché de définir, nous voudrions ici tenter de l'assumer et de l'incarner, c'est-à-dire ne plus nous demander ce que c'est, la recherche-création, mais la montrer à l'œuvre, dans ses formes diverses, du roman à l'essai, de l'écriture scénique au carnet de bord, de l'exploration à l'interprétation, de l'éclosion du désir à la synesthésie de la lecture. Pratique souvent intermédiaire, transdisciplinaire, autothéorique, recourant à la première personne pour faire état d'une expérience intime des matériaux qu'elle travaille, sa liberté n'a rien d'évident et son exigence se joue peut-être selon d'autres modèles que ceux qui font traditionnellement autorité dans nos amphithéâtres. Créer, c'est toujours aussi inventer un modèle alternatif, le justifier à nos propres yeux, dépasser la mimésis pour tenter d'accéder à la performance, dans une écriture dont nous verrons bien si elle parvient à réaliser le projet initial ou si, le voyant se dérober, elle trouvera dans son chantier déserté de nouvelles pistes à explorer.

Nous faisons le pari, ici, de dire « je », de raconter ce que nous travaillons, et comment la matière que nous manions nous travaille en retour. Tout n'est pas décidable, tout n'est pas rationnel : s'affrontent des forces qui ne parviennent pas toujours à s'harmoniser pour entrer dans les cases du savoir. Le potentiel heuristique de cette combinaison parfois hasardeuse est pourtant plus fort si l'on accepte de n'en pas toujours connaître le parcours à l'avance.

Dans l'accompagnement des étudiants aux cycles supérieurs, pour évoquer cet aller-retour entre pensée conceptuelle et expérientielle, j'utilise parfois l'image

11 Marcel Jean, « Sens et pratique », Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, p. 33-42.

12 Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », p. 29.

13 Jean Lancri, « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en arts plastiques à l'université », *Plastik*, n° 1, été 2001, p. 108, cité par Pierre Gosselin, « La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », p. 29.

14 « Or, sauf à prendre en compte ce moment de doute, cette instance du dessaisissement, cet instant du chavirement de l'esprit et d'une brusque survenue de la nuit ; oui, sauf à prendre en compte ce nécessaire moment d'adhésion à la dépossession et d'union à la nuit, toute recherche en arts plastiques risque fort de ne demeurer qu'une recherche en art appliqué. » Jean Lancri, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.), *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, p. 15-16.

de l'escalier japonais : un pied après l'autre, avançant alternativement à droite puis à gauche, on parvient peut-être à lier, de manière sinon cohérente, du moins intuitive, ce que la pratique fait à la théorie et inversement. Il s'agit aussi d'un mouvement de pensée qui prend le temps de se projeter alternativement dans deux champs différents.

La recherche en amont et en aval de la création est aussi une éthique. Ce qu'ont en commun les pratiques créatives des chercheuses-créatrices sollicitées pour ce dossier est cette exigence de combiner liberté et conscience du geste créatif.

À titre personnel, la part de la recherche me semble garante de mon indépendance comme écrivaine : nous pouvons ne pas être des artistes académiques parce que notre recherche, par certains côtés, accepte de l'être, et nous sert d'ancrage dans l'institution. Cet engagement nous porte à restituer une part de notre travail selon une méthodologie parfois moins souple que nous le souhaiterions, mais qui garantit notre liberté : notre désir est seul maître à bord lorsque nous nous engageons dans un projet d'écriture. L'université ne dicte ni nos sujets ni notre poétique. La « nuit » peut alors venir nous travailler « en étoile » sans que l'on ait à s'en défendre. C'est cette liberté, cette singularité de la pratique que j'ai invité mes collègues à mettre en mouvement dans le présent dossier.

Frédérique Bernier pose dans son texte « Pas rien » la question de l'objet : que cherche-t-on, quand on cherche en écriture ? Quel est notre aleph ? Sous sa plume vibrante et sensible, l'autrice de *Hantises* livre une réponse à la fois singulière et universelle, touche ce moment où l'on crève la « surface communicationnelle de la langue » à dire ce qui ne se dit pas entre deux portes rationnelles.

Kateri Lemmens, en dépliant son propre itinéraire de chercheuse-créatrice, met au jour la spécificité d'une démarche qui implique l'être entier : sources, errances, tâtonnements... Elle incarne dans son texte « Miettes, forêts, chemins et squelettes dans le placard : l'essai, la recherche-crédation et la littérature » cette recherche toujours en train de se faire et plaide pour un essai à même la vie, journal de création, carnet de bord qui rend compte en même temps qu'il explore, un cheminement qui autorise les dérapages, les reprises, les retours sur soi.

Dans son texte « Construire des espaces théâtraux où se sentir voir et entendre. Récit de pratique d'une écriture de plateau voulant s'adresser d'abord aux sensations des spectateur-riche-s », Anne-Marie Ouellet retrace le parcours de sa compagnie L'Eau du bain, qui participe du renouveau du théâtre au Québec. L'écriture de plateau, collaborative, est omniprésente dans la création théâtrale contemporaine, particulièrement du côté du théâtre documentaire, expérimental, qui convoque des non-acteurs et des dispositifs participatifs. L'itinéraire de recherche collective qui est restitué ici, tourné vers la sensation, témoigne de l'ouverture à l'autre et, en premier lieu, au public qui en recevra l'impression directe.

J'ai essayé dans « L'exercice fictionnel au défi du désir » d'interroger le moteur de la démarche créatrice, le désir qui la précède et l'accompagne, ce désir que je tente de capturer lorsqu'il se manifeste, pour le faire durer le temps nécessaire à l'achèvement du texte. La question du désir, sa dynamique paradoxale lorsqu'il s'agit de remplir une attente qui lui préexiste, et la menace de sa déprise, traverse l'ensemble de ce dossier.

Je souhaitais, enfin, ouvrir le champ de notre réflexion à l'extérieur du Québec afin d'accueillir un regard transversal sur notre pratique. La rencontre avec François Bon, informelle et libre, sans langue de bois, nous permet de revenir sur l'histoire récente de l'écriture créative en contexte éducatif, à la fois en France et au Québec, du point de vue d'un pionnier des ateliers d'écriture, qui plaide à la fois pour le travail du texte, le terrain, et l'incarnation des textes par des figures d'écrivains qui y ont joué leur vie, loin de la recherche-crédation institutionnelle, mais toujours dans sa marge active.

Chacune de ces voix ne veut pas représenter davantage qu'elle-même. L'ensemble donne, j'espère, une idée de la pluralité des démarches engagées au nom de cette pratique qui est la nôtre, et dont la labilité permet d'ouvrir une faille dans la certitude des savoirs institutionnels, d'envisager le vertige du dessaisissement non comme un danger, mais comme une ouverture des possibles.

VU DE L'EXTÉRIEUR

Entretien avec François Bon

+ + +

CLAIRE LEGENDRE
Université de Montréal

François Bon a été écrivain en résidence et chargé de cours à l'Université Laval et à l'Université de Montréal en 2009-2010, puis à l'Université catholique de Louvain en 2011 et à Sciences Po Paris de 2010 à 2014, avant d'être professeur de création littéraire à l'École supérieure d'arts de Paris-Cergy (ENSAPC) de 2013 à 2019. Particulièrement actif dans l'édition en ligne et la pratique des ateliers d'écriture, il est notamment l'auteur de *Tous les mots sont adultes*¹ et de l'ouvrage *Outils du roman. Sur le creative writing à l'américaine*². Son expérience internationale nous apporte un regard précieux et offre une mise en perspective de nos pratiques d'enseignement et d'encadrement de la création littéraire.

Cette entrevue s'est tenue par visioconférence, dans le cadre d'une rencontre avec des étudiant·e·s des cycles supérieurs du Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, le 18 novembre 2022. Nous en retranscrivons ici ce qui concerne le fonctionnement des ateliers d'écriture, l'histoire de leur développement et leur prolongement sous forme de tutorat, ainsi que le statut de l'écrivain dans l'institution éducative et la dimension numérique des ateliers actuels. Nous remercions François Bon pour la générosité de son témoignage. Les propos sont retranscrits par Kenza Sib et Claire Legendre.

CLAIRE LEGENDRE Je t'ai invité à nous parler de recherche-crédation et de ta pratique de l'écriture créative en atelier. Tu me disais tout à l'heure qu'il y a encore beaucoup à faire au Québec, et en France encore plus, probablement. Tu es très prolifique, tu as beaucoup d'activités différentes, à la fois en écriture et hors écriture : comment as-tu commencé à enseigner l'écriture créative ? Et pourquoi ? Qu'es-tu allé chercher dans cette transmission-là ?

FRANÇOIS BON Je n'ai pas enseigné. J'ai pratiqué, c'est différent. J'ai publié mon premier livre en 1982 – j'avais vingt-neuf ans –, dans un contexte où l'on s'imaginait que tout était pérenne. Tu sors un livre tous les deux ans, tu as forcément une

1 François Bon, *Tous les mots sont adultes : méthode pour l'atelier d'écriture*, nouvelle édition refondue et augmentée, Paris, Fayard, 2005 [2000], 340 p.

2 François Bon, *Outils du roman. Sur le creative writing à l'américaine*, Paris, Tiers Livre, 2016, 142 p.

petite bourse, deux ou trois contrats, et tu as de quoi vivre. Tu lâches ton boulot et tu fais ça. Et puis il y avait le système où tu publiais un livre, tu avais les librairies, la presse littéraire... Je suis allé plusieurs fois à la villa Médicis, des choses comme ça... Au bout d'une dizaine d'années, j'avais l'impression que le monde s'était arrêté dans la période où j'écrivais mon premier bouquin. C'était assez bizarre. Et là, dans le circuit habituel, une prof m'a invité dans un lycée³ à La Courneuve, près de Paris. Elle s'appelle Anne Portugal, elle publie chez P.O.L. Elle m'invite en me disant que ce serait bien que je vienne plusieurs fois, on ferait des suites de rencontres avec ses lycéens. Là, j'ai ressenti ma position comme, pas fausse, mais je me suis dit : « Et si on les faisait écrire ? » Je ne savais même pas que la formule « atelier d'écriture » existait. C'est parti comme ça. On a fait un bouquin avec ce qu'on avait acquis dans l'expérience – on a dû faire sept ou huit séances. Je suis toujours en contact d'ailleurs avec quelques-uns, alors que ça fait presque trente ans. En France, à l'époque, ils vont développer des actions sociales autour de la culture. Et à Montpellier, une fille de la DRAC⁴ voulait mettre l'accent là-dessus, il y avait plusieurs auteurs qui pratiquaient l'atelier de façon déjà *importante*. L'idée, c'était qu'on soit trois ou quatre et qu'on travaille dans les mêmes lieux : Sète, Lodève, Montpellier évidemment, avec des ateliers du soir, des ateliers pour des personnes en illettrisme, des jeunes en situation plus que difficile. C'est là, pour moi, que ça a commencé. C'est-à-dire que tu pouvais prendre une proposition, ou un thème, un texte, et l'expérimenter sur la même semaine avec trois ou quatre groupes très différents, et d'un coup, avoir un processus d'autoréflexion là-dessus. J'ai fait ça en 1993-1995. Pour moi, c'était vraiment formateur. Un jour, des gamins sont venus me voir, ils avaient dix-huit ou vingt ans. Ils m'ont dit que leur bâtiment allait être rasé par la mairie, ils voulaient raconter cette histoire. On en a fait un livre qu'on a publié aux Éditions du Seuil⁵. Petit à petit, ça s'est mis en marche. C'est dans cette période que j'ai commencé à faire des stages, en Suisse par exemple, avec des profs de français dans la Suisse alémanique. Là, tout d'un coup, je me suis dit : « Mais qu'est-ce qu'on va leur proposer si on travaille cinq jours ? Quel thème ? Comment ça se répartit ? » Je n'ai pas commencé à théoriser, mais s'est mis aussi en place le fait que l'on pouvait réfléchir aux outils, dans un moment où, en France, il n'y avait quasiment rien, à part la structure qu'avait montée Anne Roche à Aix-en-Provence. Elle existe toujours, ça s'appelle « Les Ateliers du livre », et maintenant, c'est un DU⁶ d'écriture qui est toujours très actif. Ça a commencé un petit peu comme ça. Je n'ai jamais été enseignant. Dans cette période, j'ai continué de travailler, par exemple avec un centre de jeunes détenus à Bordeaux. C'était très formateur, ce sont des choses que tu fais une fois dans ta vie. À Nancy, j'ai travaillé aussi avec des sans-abri pendant tout un hiver. C'est hyper dérangeant parce que l'on ré-énonce la ville d'un point de vue totalement autre. Et puis le mot « écriture », qu'est-ce que ça voulait dire ? On venait, avec un copain photographe, ça ne s'appelait pas encore de la

3 Les lycées français dispensent un enseignement général à des élèves âgés de 15 à 18 ans.

4 Direction régionale des affaires culturelles.

5 François Bon, *30, rue de la Poste*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, 129 p.

6 Diplôme universitaire.

« photolittérature »... On était photo-littéraires à nous deux. Il faisait de grands portraits de 40 x 40 cm. Les gars les pliaient et les mettaient dans leur poche. Jérôme [le photographe] était tout scandalisé, mais les gars ne possédaient rien, à part leurs vêtements. Et écrire, c'était aussi se mettre en situation d'écrire : c'étaient eux qui me dictaient, et moi, j'obtempérais. Je me souviens d'une année à Bordeaux où, le matin, j'étais en résidence à la fac de sciences, en 1998. C'était très riche parce que j'avais des groupes de maths de premier cycle, seulement des garçons ; et des groupes de biologie en deuxième année, seulement des filles. Je leur faisais la même proposition que l'après-midi au centre de jeunes détenus. Au centre de jeunes détenus, j'avais huit minutes pour présenter, après c'était un peu la foire d'empoigne... Tout ça s'est accumulé pendant quasiment dix ans. Et là, j'ai commencé à faire de façon régulière des stages avec des enseignants de lycée dans l'académie de Versailles. Effectivement, les universités, pour nous, c'était un domaine totalement inconnu, ce qui n'était pas si grave non plus. À l'époque [1993], dans *Le Figaro littéraire*, il y avait eu une tribune de Michel Tournier en première page : « Prétendent-ils que tout le monde peut devenir écrivain ? »

CLAIRE LEGENDRE C'est la grande question.

FRANÇOIS BON Ce sont des questions d'aujourd'hui. C'est ce qu'on intériorise comme une fin de non-recevoir. À l'époque où la culture et l'éducation nationale étaient regroupées au sein du même ministère, sous Jack Lang, le doyen des inspecteurs était venu nous dire : « Faites ce que vous voulez dans les collèges⁷, mais vous n'entrez pas dans les lycées ! » Bon, on en prend lourd sur la patate ! J'ai commencé petit à petit, par exemple avec Normale Sup⁸ à la rue d'Ulm. C'était génial parce qu'ils ont un laboratoire dans la forêt de Fontainebleau. On partait faire des week-ends en forêt de Fontainebleau, dans une station biologique. Et là, il y avait des gens multidisciplinaires, qui venaient de philo, de lettres, de sciences, et de plusieurs pays. Ça s'est développé comme ça.

Ce qui a été pour moi la bascule, c'est l'invitation au Québec, en 2009-2010. J'ai vécu à Québec, où je faisais une grande journée chaque semaine à l'Université Laval et une à l'UdeM. Ce qui était génial pour moi, c'était le bus Orléans Express ! C'étaient des publics totalement différents. À l'Université Laval, en création littéraire, le Département n'avait pas demandé à m'avoir. Ils m'ont confié les étudiants qui étaient obligés de faire de la création littéraire mais qu'ils n'avaient pas trop envie de prendre, ceux qui avaient décidé de devenir instituteurs par exemple. J'ai eu des gens du Lac-Saint-Jean, de Baie-Comeau... Et une fille par exemple, Naomi Fontaine, qui a fait un texte sur une réserve, avec des grillages. Je lui ai dit : « Mais tu me prends pour qui ? C'est *Le dernier des Mohicans*, ton truc ? » Et je ne savais pas, je n'avais aucune idée de la réalité des Premières Nations ! Quand on a commencé à discuter, j'ai dit à Naomi : « Toi, tu fais un livre. » Aujourd'hui, c'est elle qui fait ses ateliers. Mais pendant un an, à Québec, et après, quand elle a eu des tutorats avec Jean Désy, on a continué de travailler. À l'Université Laval, il y a eu certaines personnes pour

7 En France, les collèges accueillent l'ensemble des élèves généralement âgés de 11 à 14 ans.

8 L'École normale supérieure est la « grande école » littéraire française, dont le concours est extrêmement sélectif. L'antenne de la rue d'Ulm est traditionnellement associée à l'enseignement des lettres classiques.

dire : « Ah non ! Une étudiante de création littéraire qui publie un livre ? Et en plus, c'est une Innue ? » Ça a été le *boycott* total.

CLAIRE LEGENDRE Ah oui ?

FRANÇOIS BON Là, j'ai découvert aussi un aspect du Québec que je ne soupçonnais pas. À Montréal, c'était très différent parce que je n'avais que des étudiants de premier cycle, plus jeunes. Ils faisaient aussi du cinéma⁹. Plusieurs d'entre eux ont continué soit à publier, soit à faire du théâtre ; on est toujours en contact. C'est la première fois, à Montréal, que j'ai commencé à faire du tutorat. En France, j'étais sur une position assez agressive par rapport à ces questions de *coaching*.

CLAIRE LEGENDRE Tu peux développer ?

FRANÇOIS BON L'atelier d'écriture, pour moi, c'était collectif. C'était une expérience. Et au moment où tu décides de devenir écrivain, tu échappes au collectif. Pour moi, il y avait quelque chose là, la première fois où ils m'ont dit, à Laval : « Tiens, tu dialogueras avec Josée Marcotte sur son manuscrit » en maîtrise ; là, tout d'un coup, j'y suis allé très timidement. Après, en France, quand j'ai commencé à travailler en école d'art – en master, on accompagne les étudiants vers la publication –, c'est l'expérience québécoise qui m'a servi. L'école d'art était importante pour moi en France. C'est très récent que l'on ait des masters de création littéraire. Il y en avait à Toulouse, mais beaucoup plus orienté vers la thérapie, ou l'accompagnement social. Il y en a un à Aix qui travaille avec des gens qui sont en formation professionnelle, qui sont déjà dans des dispositifs culturels et sociaux et qui viennent pour travailler l'écriture ; là, grand, grand respect ! Et ceux qui ont remporté le morceau, c'est Alexandre Gefen et Olivia Rosenthal à Paris VIII, qui ont obtenu que le master en création littéraire soit déclaré dans la liste officielle des masters. Alors maintenant, il en prolifère partout, je ne sais pas trop ce qu'il se passe... Mais l'école d'art, pour moi, c'était le moyen de travailler avec la vidéo par exemple, d'entrer vraiment dans un champ transdisciplinaire. Et évidemment, le Web est maintenant devenu pour moi le média principal.

CLAIRE LEGENDRE On va en parler aussi. Juste pour être sûre que je comprends bien : la première expérience que tu as eue d'atelier d'écriture en enseignement supérieur, c'était à la rue d'Ulm, à Normale Sup' ?

FRANÇOIS BON Oui, c'était en 2000, 2002. À la même époque, j'ai aussi commencé à travailler un peu avec les Beaux-Arts de Paris, et après j'ai fait quatre ans à Sciences Po. C'était vraiment intéressant aussi.

CLAIRE LEGENDRE C'était toujours dans le cadre d'ateliers collectifs ? La première fois que tu as fait du tutorat en tête-à-tête avec des gens qui écrivaient un roman par exemple, ou quelque chose de long, c'était au Québec ?

FRANÇOIS BON Oui, je peux le dire, oui. Avant, c'étaient des gens qui étaient déjà dans l'écriture, on avait ce rapport informel. Mais c'est seulement en école d'art en 2013 qu'on a travaillé à comment construire ce genre d'accompagnement. Enfin, pour moi.

CLAIRE LEGENDRE Est-ce que c'est devenu quelque chose qui t'a fait écrire aussi, cette pratique – puisque tu préfères parler de pratique que d'enseignement ?

9 François Bon a notamment eu la charge du cours « FRA1710 – Initiation à la création littéraire », dans le cadre du baccalauréat bidisciplinaire en scénarisation et création littéraire à l'UdeM.

FRANÇOIS BON Eh bien, je ne suis pas enseignant ! Je n'ai pas le bac – en France, c'est comme le cégep moins un an. Pour moi, ça s'est arrêté là, les études.

CLAIRE LEGENDRE Mais tu transmets un savoir-faire que tu as comme écrivain.

FRANÇOIS BON Disons que là par contre, oui. Ça a même été un combat qui, j'allais dire, n'est pas fini. Comment faire reconnaître, en particulier avec les enseignants, en ce qui me concernait, que les pratiques de « création littéraire » – puisque c'est le mot qui devient consensuel –, c'était une bibliothèque d'outils qui n'était pas la bibliothèque de lecteur. Ce n'est pas *La disparition* de Perec, mais *Espèces d'espaces*. C'est une réévaluation en profondeur de l'histoire littéraire récente. Il n'y a qu'à voir la réception littéraire d'Annie Ernaux, ça en témoigne bien. Travailler, par exemple, sur Monique Wittig ou d'autres comme ça... Je me souviens, quand j'ai fait mon année à l'UdeM, à la fin, il y avait une évaluation par les étudiants. Un de leurs commentaires, c'était : « Qu'est-ce que c'est, ce Français qui ne parle que d'auteurs qui ont raté leur vie ? » Ça, ça m'avait fait rire ! Ce qui a été le déclencheur pour m'aider, ce sont les livres de Deleuze sur le cinéma, *L'image-mouvement* et *L'image-temps*. Il déplie une espèce de chaîne linéaire, enfin c'est plus chez lui une métaphore : il explique comment on gamberge l'intuition d'un film. Et inversement, comment on sépare le repérage de ce qui va être le plateau tourné, la notion de cadre, comment l'acteur vit le cadre par rapport à celui qui filme ou au spectateur. Chaque fois, Deleuze prend un film exemple de ce point-là exact, sur cette ligne imaginaire. Et chaque fois, c'est un film qui participe à l'histoire du cinéma sans aucune intention didactique. Et ça pour moi, tout d'un coup, ça m'a mis en place la littérature, c'est-à-dire ce que je pouvais faire. Si je prends Antonin Artaud, la façon dont se cristallise la forme, ça ne l'intéresse pas. Ce qui l'intéresse, c'est l'appel au langage et le surgissement. Et de l'autre côté, tout au bout de la chaîne, si je prends Francis Ponge, là, l'objet est muet. En revanche, si je prends l'ensemble des tentatives de le nommer, émanant de sources hétérogènes et différentes, j'arrive à créer une espèce d'empreinte, en creux, de ce que je cherche à nommer. Le savon, si je l'attrape, hop ! : il va toujours aller plus loin. Et pour moi, ce sera tout au bout de la chaîne. Des étapes d'intuition, de construction, pas de plan, mais du travail sur la structure : comment on travaille en amont de l'écriture. Après, les questions de monologue, de dialogue, de rapport au réel – comment on éclate et on stratifie ces rapports au réel... Par exemple, je n'ai jamais travaillé avec des notions de genre, par rapport à la tradition aux États-Unis. À Paris VIII, ils sont très « romans ». En école d'art, j'avais cette liberté-là : il y a *écrire*, et c'est quelque chose qui se suffit à soi, sans détermination vis-à-vis de siècles. Par exemple, Olivia Rosenthal à Paris VIII, c'est une spécialiste du xv^e siècle, donc tout ça se règle. Mais je pense que je n'ai jamais connu en France, même aujourd'hui, de situation non hostile de l'université par rapport à nous. Ce n'est plus mon problème, ça ne m'énerve pas, mais ça continue. [...] Je suis d'une génération où tu publiais ton premier livre, tu lâchais ton boulot et tu te débrouillais toujours. À France Culture, on pouvait te commander des productions ; Arte faisait confiance, pourvu que tu sois avec un copain réalisateur. Aujourd'hui, on est dans un contexte d'écroulement lourd de la lecture – la lecture est toujours au même étiage, mais la recomposition intérieure, c'est terrifique. Moi, mes premiers bouquins, c'était toujours 2500 à 4000 exemplaires. Aujourd'hui, c'est 150, c'est 500, et si tu atteins 500 exemplaires, dis

donc, c'est un vrai succès ! Et c'est pareil pour les revenus. J'ai élevé mes cinq enfants, je me suis débrouillé, je n'ai jamais fait autre chose qu'écrire. Et aujourd'hui, tu vois les gars qui gardent leur boulot. La poésie a connu ça déjà, il y a quelques années. Pour la prose, c'est pareil. Et tous ces gens qui crachaient sur les ateliers d'écriture, maintenant, ils font des ateliers d'écriture pour manger, dans chaque résidence. C'est-à-dire que la création, ou l'atelier, devient une sorte de tarte à la crème : « Oh, c'est bien, socialement, d'aller faire des ateliers ! » Et là, il y a peut-être un peu le danger inverse.

CLAIRE LEGENDRE Tout à l'heure, tu disais que dans les ateliers d'écriture, on a une « bibliothèque d'outils » qui n'est pas celle du lecteur, ce que je trouve très juste, très parlant. Je le vois un peu sur ta chaîne YouTube, et j'aimerais savoir quelle est la place que tu donnes à la lecture dans l'atelier d'écriture. Est-ce que tu fais lire des textes à tes participants ? C'est l'une des choses qu'implique l'enseignement de la création à l'université : on ne se contente pas de proposer un sujet d'atelier, on construit un cours, avec un corpus (les étudiants présents aujourd'hui avec nous ont tous, dans leur projet de mémoire ou de thèse, un corpus de recherche). Quand tu donnes un atelier avec un public spécifique, comme en prison par exemple, est-ce que tu leur fais lire des choses ?

FRANÇOIS BON Je suis d'une génération où, ce qui nous a amenés à l'écriture, c'est le livre, ce sont les lectures d'enfance... Or, ça, maintenant, définitivement, c'est clos. Le statut global de la lecture, je pense qu'il est totalement différent aujourd'hui de ce qu'il était pour ceux de ma génération. Et ça n'empêche pas que le geste d'écriture contemporaine, lui, reste à la même valeur absolue. Il y a un axiome qui est qu'il faut d'abord lire, et ensuite tu écris. D'où tu peux tenir une œuvre, pour moi, c'est toujours rétrospectif. Même moi, mon premier bouquin, je l'ai composé avec un petit timbre-poste de lectures. Je me souviens de Michel Chaillou qui m'a dit : « Il est bien ton livre, mais tu sais, maintenant, il faut que tu lises. » « Que je lise quoi ? » « Que tu lises tout. » Et dix ans après, je lui ai dit « Tu sais, Michel, je crois que ça y est. » Mais c'est parce qu'il y avait eu la publication du livre que ça s'est enclenché... Moi, j'ai toujours travaillé avec un modèle, et quand je vois par exemple Marin Fouqué ou Charles Pennequin, qui travaillent beaucoup sur le corps, sur l'impro, j'apprends aussi de ces gens-là. Je pense que l'écosystème qui me sert à construire mes ateliers d'écriture n'est pas généralisable. J'essaie, en atelier, que chaque proposition associe une forme et un contenu, et que les deux, chaque fois, puissent être symbolisés par une posture d'auteur. Pour enclencher des histoires, j'ai besoin de les symboliser, non pas comme un exercice de didactique, mais en disant que si cette personne-là a joué sa peau à l'intérieur, que ce soit George Perec, Patrick Chamoiseau, Ernaux ou Koltès (les fameux Français qui finissent mal leur vie...), l'exercice que je donne, c'est quelque chose où quelqu'un a pu engouffrer sa vie. À ce moment-là, on joue avec une chose sérieuse. Je ne leur fais pas lire. Pour moi, c'est aussi là que l'atelier m'a fait changer : le travail sur l'improvisation orale, et le primat du premier jet. C'est quelque chose qui m'a toujours fasciné en atelier, la vitesse de l'écriture. Ce moment où tu sais, si tu es en école d'art, que tu as quarante minutes. Ce moment de lanceur où tu sais que tu arrêteras de parler au moment où tu sentiras qu'ils sont prêts à écrire. Ça, pour moi, c'est un plaisir. Je ne suis toujours pas blasé de ça, et même en ligne, on arrive

à le faire. Ce truc d'induction... Par exemple, là, j'ai fait huit jours à l'école d'art de Genève. Tu apportes une valise de vingt kilos. Tu laisses un livre et tu te demandes : « Est-ce qu'ils vont le toucher, mon livre ? » Parfois on te le vole, mais tant mieux, tu le rachètes. Mais la plupart du temps, ils ne le touchent même pas. J'ai besoin d'un livre pour lancer l'atelier ; en ce moment, ce sont les *Inédits* d'Édouard Levé, c'est ça qu'on va travailler. J'ai besoin de cette médiation-là, alors que globalement, ce qui est important, c'est la finalisation de l'atelier, et si on disait que la finalisation, c'est le livre, pour moi ce serait criminel.

CLAIRE LEGENDRE On l'entend en t'écoutant, tu es une personne de terrain. Tu es foncièrement ancré dans les endroits où tu vas rencontrer les gens, pratiquer avec eux. Après *revue.net* et *Le Tiers Livre*, tu as lancé ta chaîne YouTube, qui a énormément de succès, ce qui est assez rare.

FRANÇOIS BON En tout cas, du succès, quand on regarde par rapport...

CLAIRE LEGENDRE Enfin, pour un écrivain, c'est assez rare !

FRANÇOIS BON Sur *litteratube.net*, il y a un annuaire des chaînes de littérature. On a quatre-vingts chaînes de littérature, et il y a des Québécois dedans ! [...] La littérature n'est pas quelque chose d'intentionnel, c'est quelque chose qui se définit rétrospectivement : un corpus. Définir ce corpus rétrospectif revient toujours à comprendre quels sont les usages dominants. Cette question d'usage, c'est la question des *podcasts*, qui deviennent un usage général... Autrefois, c'était la production de radio. Il fallait passer par France Culture pour le faire. Si la question de l'oralité, la question des formes de transmission, la question du support intervient, comment n'aurait-elle pas rapport à l'écriture ? Si on travaille à cette diction contemporaine, comment intègre-t-on cette question d'usage pour que, rétrospectivement, elle en appelle à la littérature ? Dans les cours de Deleuze en ligne par exemple, les deux séminaires sur le cinéma, il improvise sur les questions et ensuite il rédige pour le livre. Les improvisations vont beaucoup plus loin que le livre. Pour moi, le travail de Deleuze sur le cinéma passe beaucoup plus par la voix et l'impro que ce qui s'en est déposé ensuite dans le livre. Ça, pour moi, c'est à vous la balle, c'est à votre génération¹⁰.

CLAIRE LEGENDRE Qu'est-ce que ça change au rapport humain que tu as avec tes participants, le fait d'être sur un support numérique ? Nous avons vécu sur Zoom pendant deux ans avec la pandémie, à faire des ateliers d'écriture sur Zoom. Toi, tu as un atelier d'écriture où beaucoup de monde s'inscrit. Je crois que tu as changé de modèle d'ailleurs, il y a eu un moment où ils pouvaient recevoir un nombre infini de textes et puis, maintenant, peut-être que tu as limité. Est-ce que tu arrives encore à échanger de l'humain avec les participants ? Comment cela a-t-il été modifié ?

FRANÇOIS BON Cette question de l'humain, personne ne peut en décider aujourd'hui. Pour qui d'entre nous les usages numériques ne font-ils pas partie de ce que l'on nomme « l'humain » ? Est-ce que l'humain, c'est se faire de grosses embrassades ? Bah oui, bien sûr et on est contents de les faire ! Mais qu'est-ce que je suis content de suivre mes copains comme Yan St-Onge et de suivre leurs performances ! Et s'il me dit : « Tiens, viens, ce sera filmé », eh bien, on y va et on écoute ! Cette question du

10 C'est aussi pour cette raison que François Bon a préféré nous répondre à l'oral, et s'adresser à un groupe d'étudiant-e-s.

numérique est là. Simplement, je n'en fais pas une généralisation. Dans le contexte de mutation dans lequel on est, je m'autorise à en faire mon labo principal. C'est tout, pas plus que ça. Là, ce que j'ai fait sur Zoom pendant la pandémie, c'était génial parce que, justement, tu faisais des trucs en Inde, en Chine... Les gens venaient et se disaient : « Tiens, on découvre ton existence, on s'occupe de toi. » Tant mieux, allons-y, je vous envoie la facture. Mais tu n'as aucun souvenir, aucune mémorisation. J'ai travaillé avec une école d'architecture en France, Camondo. Les ateliers avaient à peine commencé qu'on est passé en distanciel. Mais en quoi aujourd'hui ça, ça s'est transformé ? Comment on s'est équipé pour faire du Zoom avec du matériel correct ? Il n'y a pas de réponse à ça. Je sais que les participants à cet atelier que je fais en ligne, pour beaucoup, ce sont des gens qui eux-mêmes en animent. Tout à l'heure, je vous montrais ce site, *littératube.net*, où il y a énormément de jeunes auteurs. Milène Tournier, par exemple, une fille qui fait tous les jours ce qu'elle appelle des « performances marchées ». Elle fait vingt kilomètres dans la ville, elle compte avec son iPhone. Avec son téléphone, elle relève tout ce qu'elle voit d'écrit ou bien des scènes... Cette agilité-là, on ne l'aurait pas eue il y a encore deux ans. C'est quelqu'un qui vient du théâtre, tout en ayant fait une thèse sur l'intime. Pour moi, c'est quelqu'un aujourd'hui de totalement essentiel dans la spécificité française, justement parce que son truc, c'est les performances, là où il y a un signe urbain. Par exemple, je suis à Marseille, je vais aller chercher la tombe d'Antonin Artaud, et la vidéo de quinze minutes, ce sera tout ce qui va s'interposer entre moi et ma quête de « où est la tombe d'Antonin Artaud ? ». Comment ça se rassemble ? Comment ça s'organise ? Quel rapport avec les livres qu'elle peut faire à côté ? Ça, ce sont des questions ouvertes. L'instance numérique, c'est simplement dire : « Je publie, mais avec de la voix. » Parce qu'elle utilise la voix *off*, elle monte directement sur son téléphone. Et qui dirait que le travail de Milène, ce n'est pas totalement humain ? On est tous dans cet entre-faire là. Et c'est à vous (*s'adressant aux étudiants*) de ne pas louper les bons rails.

CAMILLE GASCON Pour revenir à la question des supports, je regardais votre chaîne YouTube, vos échanges avec Marcello¹¹. Il y a toute la question de l'accessibilité *versus* les outils, les supports utilisés pour accéder à vos œuvres. D'un côté, il y a le support du livre numérique – bon, il faut passer par toutes sortes d'étapes, le paiement, etc. –, puis de l'autre côté, il y a votre chaîne YouTube, qui est très accessible, mais ce qui me frappait – bien sûr, il n'y a rien de gratuit, on donne nos données, etc. –, c'est qu'en lançant votre vidéo, il y avait toujours cette publicité très agressive... ça devient presque comme une page couverture de votre publication finalement, vous êtes encadré...

FRANÇOIS BON C'est bizarre parce que ma vidéo est démonétisée. Il n'y a pas de publicité parce que c'est moi qui décrète que mes vidéos sont démonétisées.

CAMILLE GASCON Ah oui ? Alors là, je vous annonce que, chez moi, ça partait chaque fois, j'en ai écouté quelques-unes.

FRANÇOIS BON Alors ça, c'est une question lourde à poser à YouTube, parce qu'en France, il n'y a pas de pub. C'est une question décisive, cette question de l'économie. Aujourd'hui, le Web devient une micro-économie. Pour moi, ce n'est pas la question

11 Marcello Vitali-Rosati, professeur au Département des littératures de langue française à l'UdeM.

parce que j'ai soixante-dix ans, de toute façon, je suis insubmersible. Quand je me paye une caméra par exemple, j'ai le dispositif Patreon, qui a été inventé par des musiciens américains, on est encore peu de littéraires à l'utiliser, mais le *deal*, c'est ça : « Vous utilisez mes outils, si vous me soutenez, vous pouvez le faire. » Et moi, ça me permet d'en vivre, et c'est pour ça que mes vidéos sont démonétisées. Ça me choque, d'ailleurs, ce que tu me dis ! La question, c'est pour les jeunes auteurs. Comment organiser ta micro-économie d'auteur ? Avec quels outils ? Avec quels supports ? Sur quelle base ? Patreon, c'est une solution, mais ce n'est pas la seule. Collectivement, comment est-ce qu'on avance sur cette question-là, là où, autrefois, tout était basé sur la redistribution des droits d'auteur ? Moi, ça me fait de quoi vivre. Il y en a neuf maintenant, des livres de poche, des traductions. Ce sont des livres qui sont vendus six euros, je suis content parce qu'ils ont une grosse diffusion, il y en a dans les gares... Mais, comme c'est du domaine public traduit, je touche 4 %. 4 % sur un livre à six euros... C'est-à-dire que ce système qui autrefois était basé sur les droits d'auteur est totalement en échec. Je crois qu'il faut séparer ma question personnelle de l'enjeu général, dans le contexte de la publication. Parmi les auteurs québécois que je connais aujourd'hui, j'en connais très peu qui ne font que ça, tandis qu'autrefois, chez nous, on pouvait avoir cette espèce d'insolence : « J'écris des livres, et puis merde pour le reste. »

JEAN-FRANÇOIS VAILLANCOURT L'avenue numérique pour gagner ma vie en tant qu'écrivain me semble extrêmement ardue, difficile. Elle me demande de me doter d'un équipement que je n'ai pas nécessairement envie d'acheter ou avec lequel je ne suis pas très à l'aise. Et puis je ne sais pas à quel point ça va vraiment me permettre de me sortir de la misère, comparativement à me trouver un travail à côté. Je ne sais pas à quel point m'engager dans la carrière numérique serait vraiment me rapprocher de mon métier d'écrivain, par rapport à devenir enseignant ou quelque chose comme ça. Si je crée du contenu numérique, c'est aussi du temps ; si je crée une identité numérique, des *posts* Facebook, une page d'auteur... c'est un métier en soi. C'est une façon d'être écrivain...

FRANÇOIS BON Métier d'écrivain, c'est un métier en soi.

JEAN-FRANÇOIS VAILLANCOURT Mais dans tous les cas, il ne me permet pas de vivre. Alors c'est un métier, mais... Je me disais : « C'est drôle, je suis un écrivain professionnel, mais je ne gagne pas de salaire. À quel point je suis professionnel ? » Je suis professionnel parce qu'une maison d'édition a décidé que je l'étais, merci. Mais un professionnel, ça gagne sa vie de sa profession.

FRANÇOIS BON Ça n'a jamais été le cas pour les écrivains. En revanche, ceux de ma génération, comme Echenoz par exemple, ont eu cette chance que la société donnait un certain statut symbolique au livre. C'était aussi le cas au théâtre, des gens comme Wajdi Mouawad... Ces dispositifs parallèles, les bourses, les commandes, les adaptations faisaient que l'on pouvait en vivre. La question de l'écriture elle-même n'est pas celle du métier. Ce sont des choix totalement personnels. Simon Brousseau, par exemple, il est prof au cégep, et je pense que l'expérience du cégep nourrit allègrement son travail. Il n'y a aucune loi... Moi, j'ai fait le choix contraire parce que j'aime ces outils [numériques], mais je n'en fais surtout pas un geste militant. [...] Il y a deux étages quand même : est-ce qu'on peut être écrivain en confiant la question de

la littérature à d'autres, en disant « ce livre compte » ou « ce que font ces jeunes types de vingt ans en ce moment à Namur et à Bruxelles avec leurs perfs compte »? Est-ce qu'on n'a pas une responsabilité, nous, à prendre en charge cette propulsion?

CLAIRE LEGENDRE Est-ce que le numérique est plus crucial en matière de notoriété qu'en matière économique?

FRANÇOIS BON La littérature qui accordait une notoriété, c'était valable encore il y a cinquante ans. Ça a commencé à ne plus l'être il y a vingt ans, et je crois que ça ne l'est plus du tout.

CLAIRE LEGENDRE Je veux dire qu'un écrivain est lu à partir du moment où on sait qu'il existe. Les réseaux donnent une visibilité.

FRANÇOIS BON Par exemple, il y a toujours eu, pour la création, le rôle de médiation des revues, et je l'ai toujours connu, ce rôle-là. Cette instance qui permet d'expérimenter la publication, de créer, de faire un travail de communauté aussi (au sens où on exerce notre travail vis-à-vis des uns et des autres), cette instance-là, elle n'a plus d'autre existence que numérique.

CLAIRE LEGENDRE Tu as évoqué le collectif à plusieurs reprises, mais il y a un moment où tu es seul quand tu écris. Est-ce que tu penses que ce sont deux littératures différentes? Est-ce qu'il y a une littérature du collectif? Qui naît du collectif?

FRANÇOIS BON C'est aussi une réponse à plusieurs étages. Est-ce que l'exercice de l'écriture a jamais été solitaire? Ce n'était pas le cas pour Rabelais ou Montaigne. Kafka écrivait entre 14 h 30 et 16 h, et ensuite, entre 22 h 30 et 1 h du matin et entre-temps, c'était l'expérience du théâtre, les lectures en public, ses copains en permanence. Beckett était au bistrot tous les jours entre 17 h et 20 h et il laisse, je crois, trois mille lettres en archives à l'IMEC¹² et qui sont écrites en cinq langues. C'est une dialectique, cette instance de solitude. Sur les réseaux, une vidéo YouTube de dix minutes, si tu mets dix minutes pour la faire – ce n'est pas vrai, mais c'est un temps de concentration, un temps bref de montage – dans ta journée, ça ne te mange pas. Aujourd'hui, quelle chance, je ne fais rien d'autre! Dans l'espace où on est actuellement, la figure de l'écrivain – chez nous, c'est un mot qui est né au XVII^e siècle, qu'on a doté d'une valeur symbolique, mais ça, ce n'est pas moi, c'est Viala, c'est Chartier, les travaux là-dessus –, qui a encore valu jusqu'au Nouveau Roman en 1950, et non celle de l'auteur, vaut-elle encore quelque chose? Est-ce qu'on peut ne pas s'interroger sur le caractère historique de cette fonction symbolique? Et là, dans ce cadre-là, il faut poser la question de l'auteur par rapport à son public – il y a la médiation du libraire, qui est une fonction culturelle dans la société. Simplement, tu vois, le paysage des librairies à Montréal, même Olivieri¹³... ce n'est plus le même qu'il y a dix ans... Si cette notion d'auteur change, les relations entre auteur et lecteur, c'est une dialectique qui va ensemble: qu'est-ce qu'on cherche, qu'est-ce qu'on lit dans le contemporain? Quand on se rassemble et qu'on expérimente aujourd'hui sur le Web, c'est ce que l'on faisait autrefois dans les revues, ces notions de recherche collective d'écriture... Dans l'art contemporain, ces questions de protocole sont nées dans les

12 Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

13 La librairie Olivieri, institution montréalaise, a fermé définitivement ses portes en 2020 après 35 ans d'existence.

années 1960-1970. Le Web, c'est une lecture infinie. On a fait des tentatives d'imprimer le Web, c'est rigolo comme tout. Mais la nouveauté par rapport à, par exemple, la Bibliothèque nationale (en France, elle a été fondée en 1535, à l'époque de François I^{er}), c'est que le nombre de livres publiés entre 1535 et 1945, c'est le même nombre que celui qui se publie tous les ans depuis 1945. Donc l'idée d'une littérature comme champ dénombrable, ce n'est plus quelque chose d'opérationnel. À ce moment-là, je pense aux collectifs auteurs-lecteurs, et à la manière dont on expérimente ensemble. Paradoxalement, mon plaisir à l'atelier d'écriture – je continue de faire des *workshops*, ce n'est pas purement numérique –, c'est que quand je fabrique, comme en ce moment (pendant quarante jours, tu fais une proposition d'écriture, on est cent dix à le faire), tous les jours, je me dis que j'écris ce qui produit de l'écriture. Ce sont des choses qui restent encore nouvelles, et liées au numérique, c'est-à-dire à un statut collectif de l'auteur, différent. Mais si on regarde, par exemple, tous les numéros sur dix ans de *La Révolution surréaliste*, ce côté collectif, il est là aussi.

CLAIRE LEGENDRE J'ai une question très concrète parce que tu dis quelque chose de fascinant : « J'écris ce qui fait écrire » ; c'est presque un fantasme bourgeois. Mais dans le contexte d'une institution, est-ce que ça fonctionne encore ou est-ce que tout est absorbé par l'institution ?

FRANÇOIS BON De toute façon, moi, je suis hors institution et je n'ai jamais eu le choix, ils nous ont toujours donné des coups de pied au cul...

CLAIRE LEGENDRE Maintenant, tu es hors institution, mais ce n'est pas notre cas, et ça n'a pas toujours été le tien...

FRANÇOIS BON C'est votre problème ! Mais fondamentalement, pour moi, c'est comme le droit. Le droit se fonde à partir du moment où les usages ont fait basculer l'appréhension de la réalité. En France, on a quarante-cinq écoles d'art, et il y a trois postes d'écriture comme celui que j'ai eu pendant cinq ans, donc l'institution est encore un petit peu loin derrière. Mais toutes les écoles d'art, en principe vers le mois de février, consacrent une semaine ou quinze jours à faire des *workshops*, c'est-à-dire qu'elles invitent les étudiants à se mettre ensemble et à travailler. Et ça, pour moi, ça reste une école fondamentale parce qu'on fait des exercices sur la voix, sur le corps... C'est une réflexion ouverte. Dans ce cas-là, les écoles d'art ont une possibilité de faire ce travail. Après, la question de l'institution, moi, elle ne me concerne pas.

PAS RIEN

+ + +

FRÉDÉRIQUE BERNIER

Cégep de Saint-Laurent

Quand j'ouvre un livre de littérature, je ne me mets pas en quête d'un savoir sur le monde qui m'entoure, sur la société et ses enjeux, ses honneurs et ses horreurs. Pour cela, j'ouvre le journal, je m'informe, je lis du langage qui communique. Quand je me penche sur ce qu'on appelle une œuvre, qu'il s'agisse de lire ou de tenter d'écrire, je pars à la chasse d'autre chose que ce monde et ce langage-là dont la logique est autour de moi, en moi, déjà assez présente, prenante, pesante comme un éléphant, et sur laquelle les livres qu'on appelle « littéraires » ont bien peu de prise. Je ne demande ni explication, ni communication, ni soulagement. Je plonge à corps perdu dans cet espace à part où, enfin, plus rien n'étant demandé ou exigé de moi, je m'essaie à rejoindre... quoi donc ?

Il est difficile de répondre à cette question en ayant l'impression de rendre véritablement justice au désir obscur d'où jaillissent l'effort, le suspens et la joie propres à la littérature¹. Mettre des mots écrits sur la source et la destination des mots écrits est une difficulté tautologiquement paradoxale qui camoufle une vérité non moins paradoxale dont je propose l'absurde formulation suivante : l'écriture serait ce détour par lequel on cherche ce que l'on ne trouve pas². Quête sans fin, la littérature ne vit peut-être que de maintenir la folie de son projet, se perpétuant de ne jamais s'accomplir. Ainsi entretiendrait-elle un lien indéfectible avec le désir et, si l'on veut, avec l'amour, à travers quoi, comme le veut malicieusement Lacan, « on donne ce qu'on n'a pas³ » à qui n'en veut pas. Ne pas avoir et ne pas savoir sont assurément

-
- 1 Ce désir obscur qui lie profondément lecture et écriture, Roland Barthes, parmi d'autres, en aura fait un de ses objets de prédilection, depuis *Le plaisir du texte* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1973, 105 p.) jusqu'à son tout dernier cours (*La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France [1978-1979 et 1979-1980]*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2003, 476 p.).
 - 2 J'ai redécouvert tout récemment cette formulation de l'écrivain uruguayen Carlos Liscano : « Écrire, c'est chercher ce qu'on ne trouvera pas. » *L'écrivain et l'autre*, traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu, Paris, Belfond, 2010, p. 55.
 - 3 « Et quand on formule que "l'amour c'est donner ce qu'on n'a pas", croyez-moi, ce n'est pas, à propos de ce texte, histoire de vous sortir un de mes "dadas" », formule Jacques Lacan à propos du *Banquet* de Platon dans le livre VIII de son séminaire (*Le transfert, 1960-1961*, p. 69, en ligne : <http://www.lutecium.org/fr/1960/11/jacques-lacan-livre-viii-transfert/9864> [page consultée le 2 décembre 2023]).

la source de toute quête digne de ce nom. C'en est peut-être aussi l'aboutissement. Je charrie ? C'est possible. Et il y a d'autres manières de concevoir la littérature, sa quête, son rapport au dire et au monde. Assurément. Chaque époque rejoue à sa manière la tension entre classicisme et romantisme ; entre ceux qui savent avant de dire (« ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », professait Boileau) et ceux qui cherchent ce je-ne-sais-quoi en traversant « les forêts des symboles » (Baudelaire)⁴. On me permettra ici une parole scandaleusement subjective et romantique (je suis bien atteinte de ce mal critique⁵) et s'élaborant à partir de paroles amies extirpées un peu sauvagement des œuvres de quelques autrices et auteurs qui me sont chers, qui charrient et inaccomplissent avec moi.

Pour commencer, une page tirée de *L'en dessous l'admirable* de Jacques Brault qui fournit une des plus belles descriptions qui soient de cet énigmatique objet de la recherche littéraire :

... quelques feuilles d'un cahier où par des mouvements d'écriture j'essayais (pendant quel hiver ?) d'ouvrir un passage, de ce fragment d'Hölderlin
Ce que nous sommes n'est rien
Ce que nous cherchons est tout
À ce fragment de Lao-Tseu
L'être donne des possibilités
C'est par le non-être qu'on les utilise
Je me suis perdu en chemin. Le poème, loin de s'accomplir, s'est comme déréalisé. [...]
*C'est alors que dans cette espèce de no man's land, dans cette perfection d'inexistence, j'ai entendu le chant nu de l'indicible : un presque rien qui, justement, n'est pas rien*⁶.

Dans l'univers en sourdine de ce grand poète tout juste disparu, une conscience aiguë du néant ouvre le champ de l'être à coup d'oxymores pulvérisant les contradictions. Ainsi le désir, bordé chez lui de négativité, n'en demeure pas moins entêté, par cela même, sans doute, qu'il ne s'illusionne pas sur ce à quoi il parvient : « un presque rien qui, justement, n'est pas rien ». « Presque » : l'espoir qui permet la relance ; « rien » : l'écho d'une chute (ce que Brault nomme « l'en dessous ») devenue condition de possibilité de l'événement subreptice que le poète baptise « l'admirable ». Ce passage en prose du recueil de 1975, un des plus désenchantés que Jacques Brault a écrit, dessine, entre folie holderlinienne et sagesse orientale, la topographie de l'œuvre à venir, avec ses saillies ombrageuses et ses brèches lumineuses. Tenir chaque phrase

-
- 4 Le tout récent essai de Philippe Forest (que je convoquerai plus loin à titre de romancier) offre une réflexion stimulante sur les diverses incarnations historiques de cette tension et sur l'avenir encore ouvert d'une modernité entendue d'abord comme aventure critique ayant trait à l'impossible à dire : *Rien n'est dit. Moderne après tout*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2023, 496 p.
 - 5 À partir de l'idéal critique-poétique du romantisme d'Éna et en s'inspirant également de la structure fantasmatique de l'amour courtois, Giorgio Agamben formulait ceci : « Comme toute quête authentique, la quête critique consiste, non point à retrouver son objet, mais à assurer les conditions de son inaccessibilité. » *Stanze. Parole et fantôme dans la culture occidentale*, traduit de l'italien par Yves Hersant, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », 1992, p. 9.
 - 6 Jacques Brault, « L'en dessous l'admirable », *Poèmes I*, Montréal/Cesson, Éditions du Noroît/La Table rase, 1986, p. 217. L'auteur souligne.

en équilibre entre le néant (taoïste) et l'absolu (romantique). Porter à chaque instant la conscience douce-amère du ratage et de ce qu'il recèle, malgré tout, de possibles. «*Fail, but fail better*», disait Beckett.

Cette quête se distinguant à peine de l'échec, qui n'est peut-être que le regard neuf qu'on porte sur celui-ci et qui le transfigure, cette recherche, donc, tient à l'activité même d'écrire plus qu'à son contenu. Qui écrit sait bien, de toute façon, qu'il ne sait pas toujours très bien ce sur quoi «*porte*» un livre au moment de l'écriture. La véritable question serait plutôt de savoir *ce qui* porte un livre, de quel élan, de quelle soif existentielle il procède. Sara Danièle Michaud l'a exprimé mieux (de manière plus directe et provocante) que quiconque dans *Cicatrices* :

On n'écrit pas parce qu'on a quelque chose à dire. C'est carrément secondaire, avoir quelque chose à dire, une pensée, profonde ou pas, une réflexion sur un sujet, quand on a quelque chose à dire, on n'a qu'à le dire, dans l'air comme ça, ou devant une bière, ou sur une tribune, il se trouve toujours un public pour les gens qui ont quelque chose à dire [...]⁷.

Si on écrit, si on se donne cette peine, si on tourne autour du pot de chambre, de l'éléphant dans la pièce ou de l'ombre de la queue de son absence de chien, c'est bien effectivement parce qu'il y a quelque chose qui ne se dit pas «*dans l'air comme ça*» à l'occasion d'une conversation sur le trottoir, ou d'un cours à l'université. Trouver les mots qui disent ce qui nous déborde de toutes parts, qui disent le trop-plein du trop et le manque du manque, cela suppose d'entretenir la prétention assez délirante de crever la surface communicationnelle de la langue – «*Par des mots, créer l'état du manque de mots*», écrivait Valéry⁸ – pour excréter un peu de cette sauvagerie tapie derrière notre babil apprivoisé. La musique d'une peau oubliée, l'éblouissement d'une image perdue, les pleurs d'une peine insue. Éclats brisés d'un miroir reflétant les morceaux d'une vie par nous encore invécue, les phrases écrites ne nous guérissent pas. Elles incarnent l'idée du mouvement de la vie, des possibles de l'existence.

Dans *Le nouvel amour*, Philippe Forest raconte le resurgissement de la possibilité amoureuse après un deuil. Ce deuil, c'est celui de sa fille Pauline morte à trois ans, un deuil qu'il n'en finit pas d'écrire⁹, un deuil dont il ne guérit pas, donc, mais qui, un moment, cède le pas, sous les auspices de ce nouvel amour qui lui tombe dessus. Cette rencontre ouvre le livre. Et ce livre est lumineux, un des livres les plus beaux sur la puissance quasi miraculeuse de la rencontre amoureuse. *Le nouvel amour* se termine pourtant sur la fin de cette idylle. Car c'est un livre qui dit aussi la difficulté d'aimer, qui dit ces anciennes fidélités entravant l'acquiescement complet à ce

7 Sara Danièle Michaud, *Cicatrices. Carnets de conversion*, Montréal, Nota bene, coll. «*Miniatures*», 2022, p. 45.

8 Paul Valéry, «*Le beau est négatif*», cité dans Philippe Forest, *Rien n'est dit*, p. 100.

9 Voir notamment *L'enfant éternel* (Paris, Gallimard, coll. «*L'infini*», 1997, 369 p.), *Toute la nuit* (Paris, Gallimard, 1999, 314 p.) et *Tous les enfants sauf un* (Paris, Gallimard, coll. «*Blanche*», 2007, 174 p.).

qui se présente¹⁰. Ce malin génie qui nous empêche d'être là où nous sommes, là tout entier, tout entière, certains l'appellent du doux nom de mélancolie. Mais qui n'est pas atteint de cette maladie ?

« Je marche à côté d'une joie¹¹. C'est de ce discord que surgit l'écriture. C'est dans cet écart d'être, de coïncider avec soi, dans cette fuite (parfois infime, parfois béante) du joint entre soi et le monde que s'inscrit aussi la lecture qui prolonge la quête de l'écriture. Que chercher d'autre en effet que l'événement qui advient quand, soudain, tout en soi parvient à dire « oui » ? « On croit qu'un romancier raconte ce qui lui est arrivé quand c'est tout l'inverse qui est vrai ; s'il raconte, au contraire, c'est à seule fin que quelque chose lui arrive encore¹². »

J'ai écrit mon petit livre *Hantises* pour interroger la folie de la passion littéraire et fouiller la parenté qu'elle entretient avec la passion amoureuse. J'y ai exposé, à mesure que les pages constituaient elles-mêmes une sorte de vêtement d'emprunt ou d'abri de fortune, mes cauchemars de peau trouée, de robe mal ajustée, de maison envahie. J'ai projeté le cinéma intérieur de mes obsessions sur les parois de la caverne du texte, pillant allègrement mes auteurs bien-aimés, racontant des bribes d'histoires qui défient les limites du vrai et de l'imaginé, croisant les trames de rencontres réelles et rêvées. Dans l'après-coup, j'ai eu l'impression d'avoir déployé ma catalogne littéraire, ma doudou de mots grappillés, à seule fin de contenir une révélation à la fois trop grande et comme faite pour moi, celle qu'expose une phrase des *Désarçonnés* de Pascal Quignard citée au mi-temps de mon carnet : « Il faut cacher dans le monde le lieu vide de la première personne qui n'est qu'une porte qui bat¹³. »

Écrire un livre à soi pour contenir les mots d'un autre, avoir ce besoin viscéral de les recouvrir des siens pour en métaboliser le sens, comme un ver à soie sécrète son cocon pour arriver à maturation, tels sont les ressorts d'une quête dont la destination ne s'est révélée qu'à l'arrivée. Au fil de l'écriture, la question de la porosité qui constitue le cœur névrotique du texte a fait l'objet d'une sorte de transmutation. Entre la rédaction erratique de paragraphes de coin de table qui ne se savaient pas encore le début d'un livre et les pages de clôture écrites dans la souveraine lumière du Bas-du-fleuve, une subtile transformation s'était opérée dans les échanges entre le dedans et le dehors. Quelque chose de moins empêché, de plus abandonné circulait. En bout de course, la faille s'était mise à ressembler à une ouverture par où l'on respire ; le handicap honteux à la condition du partage. Nulle réparation, nulle guérison, plutôt un léger décalage obtenu par la fiévreuse trituration des mots.

Nous n'accéderons pas au tout hölderlinien qui se love dans nos désirs, à la parfaite coïncidence avec le personnage que l'on singe dans notre vie sociale, à la performance harmonieuse d'un accord chorégraphique parfaitement huilé entre l'autre et soi. Nous n'atteindrons pas non plus cette lucidité pleine et entière sur le vivant féroce et vulnérable que nous sommes, cette lucidité tendre qui rendrait possibles

10 Anne Dufourmantelle a écrit de belles pages là-dessus, par exemple dans *Éloge du risque* (Paris, Payot et Rivages, coll. « Manuels Payot », 2011, 311 p.).

11 Saint-Denys Garneau, « Accompagnement », *Poésies complètes : Regards et jeux dans l'espace ; Les solitudes*, Montréal, Fides, coll. « Du Nénuphar », 1949, p. 101.

12 Philippe Forest, *Le nouvel amour*, Paris, Gallimard, 2007, p. 165.

13 Pascal Quignard, *Les désarçonnés*, Paris, Grasset, 2012, p. 198.

de véritables et durables révolutions collectives. Nous n'y arriverons pas. Pourtant, parfois, l'espace d'un court instant volé à l'épuisement, ou en rêve seulement, nous y sommes presque. L'écriture est tout entière tendue vers ce presque-là. Ce n'est pas rien.

MIETTES, FORÊTS, CHEMINS ET SQUELETTES DANS LE PLACARD : L'ESSAI, LES CARNETS ET LA RECHERCHE-CRÉATION

+ + +

KATERI LEMMENS

Université du Québec à Rimouski¹

On ne peut mieux décrire le travail de l'écrivain, et aussi celui du professeur de littérature, qui est de relier la forme au fond. La littérature ne peut nous faire passer d'une vie mécanique, superficielle, inconsciente à une vie de créateur travaillant à l'élaboration de sa propre vie et du coup à celle du monde dans lequel il vit que si elle perçoit dans et derrière sa propre ouate esthétique le dessin métaphysique. [...] La littérature travaille à recoudre ce qui a été divisé avec ce fil mystérieux que Gabrielle Roy appelle « à l'intérieur de soi, cette autre vie dans sa vie », « l'esprit qui nous fait vivre », dit Woolf, et qui est « la vie elle-même² ».

La méfiance et la difficulté de trouver les moyens d'apposer des tirets sur des pratiques qui m'ont longtemps semblé distinctes, voire opposées, sont d'abord *ma* méfiance, *ma* difficulté. J'ai mis de longues années à intégrer les différentes dimensions de la recherche-création de manière sincère et fluide. La recherche allait de soi : on m'avait formée à sa rigueur. La création était là, mais à la manière du désir et de la volonté : je la portais, mais elle restait fragile ; sans temps pour m'y consacrer de manière régulière, elle s'étiolait en moi à la manière des plantes qui meurent sans eau ni soleil, ne me laissant que tige et terreau desséchés. J'avais besoin de continuer à créer vraiment, j'avais besoin de cette forme spécifique d'attention, de vision, d'expression pour ne pas être envahie par tout ce que je n'arrivais pas à écrire, mais je souhaitais aussi former des étudiant·e·s aux cycles supérieurs à la recherche-création et participer à la création à l'université. La difficulté, c'est que l'écriture est pour moi, et de manière souvent bien tortueuse, une pratique solitaire, singulière, gestative, ruminante, qui peut être diaboliquement lente à prendre forme et encore davantage à s'exposer. Et la recherche, avec ses exigences propres, dévorait à elle seule tout le temps libre pour la création.

À l'époque, j'avais l'impression de « devoir souvent changer de cerveau », je parlais d'une maladie *janussienne*, d'une *tricéphalie* et, malgré ma bonne volonté

1 Merci à Loraine Roy pour son aide au moment d'arrimer le protocole.

2 Yvon Rivard, « La leçon d'Ann Taylor », APEFC, 2011, en ligne : <http://www.cegep-rimouski.qc.ca/apefc/wp-content/uploads/2011/12/YvonRivard.pdf> (page consultée le 22 octobre 2022). Voir aussi Yvon Rivard, *Aimer, enseigner*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012, 208 p.

et tout mon désir mimétique, je n'arrivais pas à me projeter dans les modèles de recherche-crédation existants. Le savoir que je cherchais devait non seulement tendre activement vers la création, mais il devait aussi participer de la vie vivante et être transmissible, partageable. « Inventer » un modèle a été lent et long. C'est venu petit à petit, grâce aux autres, grâce aux idées, aux œuvres et aux tentatives des autres. Or, et c'est peut-être tout l'intérêt des problèmes, des anomalies, des murs, c'est à partir d'un malaise profond et de ses heurts que j'ai amorcé un projet de recherche-crédation sur l'essai littéraire comportant notamment une écriture de carnets électroniques et que j'ai enfin dégagé de nouveaux horizons qui portent encore aujourd'hui mon travail, et dont je vais tenter d'exposer ici certains éléments clés.

Dans cet essai³, qui participera du récit de recherche-crédation à la première personne, je me placerai comme sujet de l'expérience et comme témoin au fil des années et des rôles. Ce n'est pas la posture qui m'est la plus confortable. Et cet inconfort est un enjeu : c'est la seule posture qui fonctionne vraiment pour moi dans cet enchevêtrement entre le savoir, la vie, les émotions, l'écriture et les efforts de travail que j'essaie de poursuivre et d'explicitier à ma manière. Si, donc, j'évoquerai l'horizon que j'ai dégagé des héritages que j'ai reçus et les enjeux qui sont les miens, je parlerai aussi de trouver sa place, de sauver sa peau, de la nécessité de faire feu de tout bois et de trouver les combustibles pour y arriver. Je chercherai à dégager ma volonté d'élarguer les frontières disciplinaires pour favoriser des dialogues et des pollinisations de savoirs et de rassembler tout cela dans une pratique qui tienne tout et qui *me* tienne : la lecture, l'écriture, l'enseignement, la recherche et la vie.

« EST-CE QUE JE ME CONTREDIS ? / TRÈS BIEN ALORS
JE ME CONTREDIS, / (JE SUIS VASTE, JE CONTIENS
DES MULTITUDES.)⁴ »

Je suis, donc, arrivée à l'essai et au carnet pour suturer mes pièces détachées, et ce retournement m'a permis de développer et d'intégrer des projets de recherche et des projets de recherche-crédation avec des équipes transdisciplinaires de plusieurs secteurs (notamment, des équipes scientifiques). La pratique des carnets et de l'essai m'a d'abord servi à maintenir la part de la création et à faire tenir quelque part, hors de la prostration, mon irrésolution disciplinaire et l'autre héritage, plus personnel, plus libre et plus ancien : la part libre et sauvage et chaotique et dérangement – l'enfance sauvage, la militance, le punk, la mer et les arbres, la poésie érotique, la vie intérieure secrète et inaliénable. Je ne conçois pas de rapport à la création sans que cette part de mon être soit maintenue en vie, même si j'ai parfois le sentiment d'abriter, sous mon crâne, un party punk au milieu d'une bibliothèque de livres sacrés.

3 Le squelette du texte que je n'écris pas se trouve, à la manière d'un revers, quelque part entre les publications antérieures et le spectre bibliographique des réflexions présentées ici.

4 « *Do I contradict myself?/Very well then I contradict myself,/(I am large, I contain multitudes.)* » Walt Whitman, *Song of Myself*, 51, en ligne : <https://poets.org/poem/song-myself-51> (page consultée le 12 novembre 2022). Je traduis.

Aussi, je me réjouis quand j'entends, par exemple, Julia Kerninon affirmer qu'« on peut quasiment dire tout et son contraire sur le travail littéraire, et tout cela est vrai. Parce que cette activité est tellement complexe, tout est utile selon les différents moments⁵ ». C'est sans doute l'héritage de Nietzsche, dont la pensée se trouvait au cœur de ma thèse, mais je n'ai pas le sentiment de me mettre en danger quand vient le temps de fréquenter des formes de vérité qui impliquent des paradoxes, des contradictions, des ambivalences. Je pense aussi qu'approcher la création, la création littéraire donc, c'est embrasser des formes de vérité complexes, et qu'accueillir la création dans les institutions universitaires, c'est aussi accepter de penser ce que la création implique et exige vraiment⁶.

« NOUS AVONS L'ART POUR NE PAS MOURIR DE LA VÉRITÉ⁷ »

Même si j'avais vu mes professeurs, François Ricard ou encore Yvon Rivard, pratiquer, admirablement, l'art de l'essai, je n'avais pas le sentiment d'avoir la capitalisation de savoir suffisante pour m'y adonner – et c'est sans fausse modestie que je suis toujours habitée par ce même sentiment d'insuffisance et d'ignorance. On m'avait dit qu'une carrière à l'université fondée sur une pratique centrale de l'essai comme « recherche » était devenue, en raison des exigences actuelles, unimaginable. Surtout, l'essai représente une pratique par rapport à laquelle je ressentais et ressens toujours de l'ambivalence.

Au fil des années, l'évidence s'est pourtant imposée : les interrogations philosophiques, théoriques, voire empiriques de la création littéraire me passionnent. De plus, quand je les fréquente, certains écrits de créateur·rice·s sur l'art, la littérature et la création de l'art m'apparaissent comme *de la* littérature et *de la* création. Si je ne les considère pas comme des substituts amoindris de *vraies* œuvres, force m'est

5 Julia Kerninon, « Julia Kerninon, une chambre à soi » (entretien), *France Culture*, 30 mars 2021, en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-culture/julia-kerninon-une-chambre-a-soi> (page consultée le 12 novembre 2022).

6 Comme je tente ici de réaliser une synthèse, plusieurs éléments découlent naturellement de réflexions ou de présentations antérieures qui n'ont pas toujours fait l'objet de publication, notamment, en plus des travaux évoqués précédemment : Kateri Lemmens, « feux de tout bois : grandeur et misère de l'utilisation des carnets en recherche-création », communication présentée à la journée d'étude « Littécriture. Expériences et partage de carnets », organisée par l'axe 3 du CELLAM de l'Université Rennes 2, 12 janvier 2022 ; Kateri Lemmens et Guillaume Dufour Morin, « La chambre claire : recherche-création et éditions numériques (enjeux et défis) », communication présentée au colloque international « L'état des faits et gestes du numérique dans le monde académique. Enseignement, recherche, publication », organisé par la Chaire de recherche du Canada en histoire des loisirs et des divertissements, en partenariat avec le Centre interuniversitaire d'études québécoises (CIEQ), Université du Québec à Trois-Rivières, 15 décembre 2016 ; Kateri Lemmens, « De l'anxiogénèse à la résistance : la création comme modèle ? », communication présentée au colloque « Habiter les ruines de l'université : Bill Readings, 20 ans plus tard » organisé par Pierre-Luc Landry et Jean-François Vallée dans le cadre du 84^e Congrès de l'ACFAS, Université du Québec à Montréal, 12 mai 2016 ; etc. On retrouvera de très courts éléments du présent texte (alors inédit et présenté comme tel), au fins de l'entretien, dans « Là où la pensée entre en résonance », *Nos lieux de rencontre. Entretiens sur l'essai littéraire*, Gérald Gaudet (dir.), Montréal, Nota Bene, coll. « Palabres », 2024, p. 19-41.

7 « L'art nous est donné pour nous empêcher de mourir de la vérité. » Friedrich Nietzsche, « § 822 », *La volonté de puissance I*, texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995, p. 387 ; je souligne.

d'avouer que ces œuvres ne me satisfont ni ne me suffisent entièrement comme *pratiques*. Même si je crois au brouillage des genres et aux efforts créatifs pour faire tomber les frontières, même si je peux y tendre vers le narratif ou la poésie, mon désir d'accomplissement d'un projet romanesque ou poétique reste toujours sur sa faim. Je ne sais pas exactement ce que cette insatisfaction m'indique. En revanche, je vois que mon attention comme lectrice-créatrice se porte fréquemment vers des œuvres qui réalisent cette synthèse, qui intègrent le savoir et la vie dans un continuum d'écriture, parfois présenté et travaillé à la manière du roman, parfois écrit en prose, mais déployé à la manière de la poésie.

« L'ENFANCE RETROUVÉE ⁸ »

Dans cette histoire, je me vois un peu comme un Petit Poucet. Naturellement, parce que nous sommes le foyer inconditionnel de notre attention et au cœur d'un long récit à la première personne, comme nous le rappelait David Foster Wallace⁹, je suis le sujet des épreuves, mais je suis aussi la forêt des attentes divergentes, tous les temps de la peur ; les trahisons et les épreuves, les miettes de pain et les oiseaux et le chemin pour rentrer à la maison. J'abrite des dangers intérieurs, comme Baudelaire était « de son cœur le vampire ». Je refuse de quitter entièrement le génie de l'enfance. La magie, je la vole.

Je veux dire : le savoir dont je parle ici ne m'est ni étranger ni neutre, j'y suis engagée et il m'est nécessaire, vital. Et c'est de ce lien vital que je veux parler, tant dans le mouvement qui m'y amène que dans celui qui me fait le retenir.

Je suis le départ et le retour – et encore davantage le long détour pour me perdre et revenir.

CE « ROND BLEUÂTRE DE FUMÉE ¹⁰ »

Je voudrais ici reprendre un élément de détail.

Qu'est-ce que la création implique et exige vraiment ?

Nous savons, pour y être formés, petit à petit, depuis l'enfance, ce qu'impliquent les institutions scolaires et la recherche. Plus nous avançons dans un domaine de savoir, mieux nous comprenons les méthodes, fonctionnements et exigences de la discipline que nous enseignerons et qui accueillera nos recherches.

-
- 8 Charles Baudelaire, « 3.3. Le peintre de la vie moderne. L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », *L'art romantique*, Wikisource, en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_romantique/Le_Peintre_de_la_vie_moderne/III (page consultée le 2 décembre 2023).
- 9 David Foster Wallace, *C'est de l'eau. Quelques pensées, exprimées en une occasion significative, pour vivre sa vie avec compassion*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Charles Recoursé, Vauvert, Au diable Vauvert, 2010, 138 p.
- 10 « Ne suffit-il pas de faire passer dans le discours critique un “rond bleuâtre de fumée” pour vous donner le courage, tout simplement... de le recopier ? » Roland Barthes, « Roland Barthes par Roland Barthes », cité par Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps », *Cahiers de narratologie*, n° 14, 27 février 2008, en ligne : <https://doi.org/10.4000/narratologie.499> (page consultée le 2 décembre 2023). L'auteur souligne.

Mais qu'apprenons-nous sur la création? Certes, nous étudions des œuvres, des corpus et des méthodes, mais la création telle qu'elle se vit, se pratique, se développe dans l'horizon d'une vie, quand la pensons-nous hors des horizons du pastiche, de la spontanéité, du génie ou du don, tant comme possibilité d'apprentissage de l'art de la littérature dans sa pratique que comme pratiques possibles à l'intérieur de la praxis d'une vie?

M'intéresse ici le fait que la littérature a le privilège de pouvoir réfléchir sa pratique en elle-même, sans sortir de son effort propre (la langue, la parole, le déploiement en vue de degrés de sens et de degrés d'interprétation – en d'autres mots, il ne s'agit pas ici, comme le veut la formule, de *danser sur de l'architecture*), mais avec une modulation précise qui fait encore débat: l'essai permet à la littérature de revenir frontalement sur elle-même comme art, comme pratique, comme exigence, comme savoir, comme rapport à la vie et aux savoirs. Qu'on reproche encore à ces écritures de faire preuve de liberté et d'imagination, ce serait oublier la part d'invention et d'imagination à l'œuvre dans l'édification de la pensée de la méthode – de Platon à Descartes, de la caverne au mauvais génie.

Ce n'est peut-être qu'une impression erronée, faussée par la direction de mon attention, elle-même intentionnellement nourrie par ma recherche (éthique et esthétique), mais j'ai le sentiment d'assister à une remarquable émergence de pratiques qui entrelacent, à des degrés divers, vie et savoirs, lecture et écriture, ces activités jumelles, comme l'écrit Dominique Fortier dans *Quand viendra l'aube*¹¹. Chose certaine, ces œuvres, qui participent d'une recherche en création et d'une créativité de la recherche, m'interpellent et constituent la plus grande part des corpus que j'explore et enseigne. J'y vois apparaître, généralement à la première personne, des pratiques de la création indécidables, résistantes, dont on dirait qu'elles veulent forcer, voire mettre au défi les limites, les frontières, les circonscriptions mêmes du monde dans lequel elles évoluent. Pas assez « création » pour les uns, pas assez « recherche » pour les autres, objets de réticences, de méfiance, voire de « colère » comme l'écrivait Adorno¹², je les trouve, pour ma part, fertiles notamment dans la mesure où elles agissent sur les disciplines qui les accueillent et sur l'université qu'elles contribuent, à leur tour, à transformer¹³. Je vois les pratiques essayistiques (ainsi que d'autres pratiques et formes de récit de soi) en contexte de savoir comme *terminus ad quo* (origine), mais aussi *terminus ad quem* (destination et alors, œuvres). L'essai, les carnets, journaux, notes m'apparaissent comme espaces privilégiés d'exercice, d'expérimentation, de réflexions métatextuelles esthétiques, éthiques, poétiques, comme vrac et matrice; aussi, dans leurs inscriptions fragmentaires mais potentiellement décisives, ne s'approcheraient-ils pas, en fait, de l'improvisation en musique¹⁴?

11 Dominique Fortier, *Quand viendra l'aube*, Québec, Alto, 2022, p. 14.

12 Theodor Adorno, « L'essai comme forme », François Dumont (dir.), *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2003, 276 p. Voir aussi Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps ».

13 Je pense à ce qui se fait ailleurs, aux États-Unis par exemple, dans des pratiques universitaires où s'effacent les frontières non seulement disciplinaires, mais entre théorie et création.

14 Pourrait-on comparer la dimension spontanée, les rapports aux autres œuvres du carnet, la possibilité de l'exercice collectif à certaines dimensions de l'improvisation musicale? L'hypothèse mérite à tout le moins

VOLER LE FEU

Il y a une dizaine d'années (j'étais alors professeure), pour retrouver la création que j'avais complètement perdue à force de « vouloir porter tous les bateaux » (enseigner, faire de la recherche, de la recherche-crédation, être mère, etc.), je suis retournée au carnet comme pratique d'écriture première – en commençant à tenir secrètement des carnets en ligne –, comme on regagne son chez-soi après un long exil.

Je suis retournée au carnet parce que les deuils, parce qu'il n'y avait plus de feu, plus d'écriture, et à force de ne plus jamais écrire, mais de compenser par la dispersion, je perdais petit à petit le lien labile entre mon intériorité et le « monde de la vie » – or garder vivant le feu, le lien avec le monde est en corrélation directe avec mon travail de création en littérature.

Je suis retournée secrètement à l'art du carnet d'abord de manière oblique pour retrouver une pratique d'écriture régulière, libre, vaine (art des pièces détachées et de la soudure, art de la dispersion rassemblée), voire fuyante ou honteuse, qui ferait feu de tout bois, qui irait où elle veut, qui échapperait aux devoirs et aux injonctions.

Reprenre l'écriture librement, par pur plaisir, a été exactement comme retrouver ma maison avec un grenier encombré et un sous-sol sombre sur terre battue... mais que faut-il dire encore, si ce n'est que l'écriture a besoin de chambres claires, d'accumulations compulsives, de W.C. sous néons et de *vides sanitaires*. Reprenre l'écriture : voler le feu. Et c'est toujours à recommencer – dans la mesure où la création se joue dans un combat singulier *contre la vie* (contre le temps donné à la vie vécue, contre le temps chaque jour dévoré par la *vie matérielle* que décuple, par exemple, la parentalité), *pour la vie* et que, contrairement à ce qu'on pourrait en penser, ce combat est amplifié par la tension qui existe entre la création littéraire et la vie universitaire telle que nous la connaissons. Or les arts de l'écriture du temps vécu (carnets, journaux, autres écritures numériques) facilitent, parfois, pour certain-e-s, le maintien d'une écriture au fil de la vie et, par le fait même, cette manière de présence à cette « autre vie » que l'on porte en soi et qui ne peut naître que de la pratique de l'écriture et de la disposition intérieure à laquelle convie ce type de retournements intérieurs.

En retour, les pratiques proches de la vie vécue portent aussi des formes de malaise ou de « honte ». Peut-être parce que j'ai beaucoup associé le carnet et les activités plus diaristiques à de vieilles pratiques cathartiques et solitaires, aux épanchements sentimentaux et aux craintes qui pèsent sur tout projet fragmentaire dont on sait d'avance l'inachèvement, l'abandon à venir. Mais avec la honte, l'humilité et la sincérité, l'écriture malgré tout comme instrument de survie, objet quasi transitionnel et espace de désir et de métamorphose. Je parle donc de papillons, de pardon et de paris fous.

Je parle aussi de ratage parce que la réussite du carnet, dans un premier temps, n'est *que* sa propre existence (aussi ratée, maladroite, brisée qu'elle puisse

d'être soulevée, et peut-être le sujet, au fil de l'écriture de cet essai et des méditations qui le précèdent, constituera-t-il une prochaine hypothèse de recherche-crédation.

être – et c’est la joie première) et le mouvement d’écriture, de voix, de pensée, d’attention et de plaisir (plaisir de lire¹⁵, d’entendre, de sentir, de voir; plaisir d’écrire, désir consumé dans ses actes) qu’il met en branle, c’est le *dance first* de la formule «*Dance first. Think later*» dérivée de Beckett. Perdre la joie de vue quand on parle de création, c’est perdre la création de vue.

De Nietzsche : « Et que chaque jour où l’on n’a pas dansé une fois au moins soit perdu pour nous ! Et que toute vérité qui n’amène pas au moins une hilarité nous semble fausse ¹⁶ ! »

« MOI, JE VEUX VOIR ET VIVRE ¹⁷ »

Dans ma *vie secrète*, je me suis donc tournée vers l’écriture de carnets électroniques en ligne. J’étais tombée, je devais réapprendre *quelque chose* ; l’écriture longue du roman ou de la poésie, je n’osais même plus y rêver. Au départ, cette pratique de création libre et sans autre objectif qu’une forme de connexion avec la spontanéité de l’écriture s’est nourrie, dans son élan, de ma fréquentation d’essais et d’œuvres au genre indéfinissable s’inscrivant dans les marges de l’essai ou du récit de soi. De carnets électroniques aussi et de réflexions sur les écritures du numérique. Je ne les lisais pas seulement pour alimenter les bibliographies de mes cours et séminaires, mais bien parce que leurs aventures d’écriture et de vie me passionnaient. J’en tirais un plaisir coupable tant j’avais l’impression de m’intéresser à des œuvres moins bien reçues, moins étudiées et moins enseignées. Que des professeur-e-s aient fait leur carrière en publiant essentiellement des essais semblait de plus en plus en contradiction avec l’*ethos* de la recherche subventionnée de l’« université en ruines ¹⁸ » ; comment aurais-je pu seulement imaginer intégrer un jour l’écriture de carnets à mon travail universitaire ?

J’avais malgré tout le sentiment que l’essai, comme activité d’écriture d’idées incarnées, offrait, tout particulièrement aux femmes, un espace privilégié où penser avec le corps, avec le sensible – en quittant le mode dominant de la pensée rationnelle et des valeurs qu’elle charrie. J’écris « tout particulièrement aux femmes » parce

15 Voir, entre autres, Marielle Macé, « “C’est ça, c’est exactement ça” », *Acta fabula*, vol. IV, n° 1, printemps 2003, en ligne : <https://doi.org/10.58282/acta.11286> (page consultée le 2 décembre 2023).

16 Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Wikisource, en ligne : https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Nietzsche_-_Ainsi_parlait_Zarathoustra.djvu/299 (page consultée le 12 novembre 2022).

17 Henri Michaux, cité par Jean-Pierre Martin dans « Henri Michaux : “moi je veux voir et vivre” », *Les Temps Modernes*, vol. III, n° 624, 2003, p. 1-34, en ligne : <https://doi.org/10.3917/ltm.624.0001> (page consultée le 12 novembre 2022).

18 Je reprends la formule de Bill Readings non par esprit de provocation, mais parce que je suis d’avis que tout cela devrait être pensé ensemble ; j’en profite d’ailleurs pour souligner l’admirable effort réalisé par Pierre-Luc Landry et Jean-François Vallée autour de cette question à l’occasion du colloque « Habiter les ruines de l’université : Bill Readings, 20 ans plus tard » et de la publication qui en a découlé (voir <https://universiteenuines.wordpress.com/> [page consultée le 12 novembre 2022]). Le texte que j’y avais présenté (« De l’anxiogénèse à la résistance : la création comme modèle ? »), après le suicide d’une collègue, s’efforçait de penser l’université dans une perspective de santé mentale, de ralentissement en contexte d’accélération, et cherchait à trouver ce qu’il nous faut pour arriver à une université dont la création pourrait être un des modèles (un thème dominant de la pensée herméneutique et phénoménologique).

que j'ai le sentiment que les femmes qui pensent ont sciemment utilisé l'essai et les genres proches afin de réfléchir à l'extérieur des cadres qu'elles remettaient en question, et que l'essai est un genre de contestation à la fois textuelle et politique, ce que révèle d'ailleurs le très grand héritage créatif et expérimental que les essayistes féministes nous ont légué et qu'on oublie trop souvent quand on énonce l'horizon de l'essai.

J'aimais l'espace ambigu et complexe dégagé par les essais dans toutes leurs nuances, plus ou moins proches du savoir, plus ou moins proches du récit, plus ou moins expérimentaux sur le plan formel. J'aimais aussi la beauté esthétique, littéraire, artistique des expériences de pensée et de création que m'offraient les essais.

J'ai alors élaboré un projet de recherche-crédation qui approcherait l'essai comme objet d'étude, comme pratique de recherche-crédation, et qui impliquerait, de mon côté, une écriture de carnets électroniques.

L'essai? Parce qu'il est poreux, instable, composite et vivant.

Poreux? Parce qu'il permet, en posant une forme, un style, un projet littéraire, un jeu littéraire et esthétique, d'intégrer de manière organique les domaines du savoir et de les mettre en dialogue.

Instable? Parce qu'il menace sans cesse de faire mauvais genre et, dès lors, en devient sismique puisque difficilement saisissable, s'échappant toujours dès qu'on tente d'en définir ou d'en clôturer la nature, et que le piège serait justement de chercher inlassablement à le définir plutôt qu'à embrasser son incertitude.

Composite? Je cherchais encore à unifier ma vie fragmentée, faite de pratiques qui me semblaient dispersées: l'écriture elle-même, ancrée au plus fort au plus profond – associée à l'attention, à la perception, aux sens, au corps, au désir et aux émotions, et exigeant, en retour, conception, pensée, retournement formel; ensuite, la vie universitaire, où tout se tend vers l'intellectualisation (voire la surintellectualisation), la structuration et l'organisation, mais aussi la compartimentation des savoirs.

Composite également parce que l'espace de notre savoir, le mouvement de notre pensée s'est transformé sous l'inflexion du numérique, et je voulais refléter ce mouvement, scandé, brisé, qui passe de la lecture de textes savants à de petites pièces de savoir morcelées: citations, moments de musique, apparitions visuelles brèves, conversations à bâtons rompus – en gros, une somme tissée d'éléments disparates de connaissance, le fameux *citabile*¹⁹ et le souterrain, les matières vives et nourricières.

Vivant? Parce que l'essai me semble rendre la pensée vivante, plus vivante, il dispose à voir et à vivre. L'essai, donc, pour son vitalisme nietzschéen.

C'est là où interviendrait le carnet électronique comme exercice d'écriture proche de l'essai quand vient le temps d'aborder les savoirs, la pensée, la forme, et par sa voix (ma « voix » quand j'écris de l'essai me semble être la même que celle du carnet), par la liberté formelle qu'il suppose et génère (si la poésie veut, je la laisse), par son caractère inchoatif et digressif – tout en se distinguant de l'essai notamment par sa plus grande fragmentation ainsi que les possibilités offertes par le numérique,

19 Je cite à nouveau Marielle Macé, « L'essai littéraire, devant le temps ».

là où les entrées de carnets deviennent un peu comme des micro-essais augmentés par l'intermédialité et fissurés et ouverts grâce aux hyperliens. Tout cela, sans compter la proximité du rapport à la vie à écrire, à raconter, au fil des jours, et ainsi la proximité d'une matière première proche et permanente parce que surgissant sans cesse.

En conservant, au quotidien, malgré l'affolement, les urgences, les obligations et les préoccupations professorales, un lien labile, un espace d'attention où la conscience se maintient avec le plus d'intégrité possible auprès de la parole intérieure qui appréhende le monde, les autres, le labeur du texte, les nouages intimes, la parole contenue dans les carnets s'ouvre comme une main. Or la main du carnettiste demeure main d'écrivain – un peu comme celle du musicien qui passe des gammes aux partitions à l'improvisation, elle passe du roman ou du poème au journal ou au carnet comme elle passe du tisonnier à la tasse fumante de café, *de la chaleur à la chaleur*. Si, comme le veut Yvon Rivard, qui nous rappelait la pensée de Blanchot, que je cite de mémoire, « écrire, c'est toujours déjà être en train d'écrire », il est dès lors fort possible de repenser l'échec relatif du carnet ou de l'essai à un moment de notre vie en le replaçant dans l'espace d'écriture plus large qu'il ouvre, de manière plus constante et peut-être plus durable pour ce qui se construit, sans cesse, en nous.

« RACONTER UNE HISTOIRE, VRAIE OU INVENTÉE,
EN RISQUANT À CHAQUE FOIS DE SE TROMPER ²⁰ »

Depuis « La chambre claire²¹ », j'ai travaillé des carnets en ligne comme expérimentation artistique et littéraire (à la fois sur le plan des contenus que sur celui de leur génération formelle), en conjuguant textes, images et hyperliens, en approchant, donc, l'intermédialité, en visant une publication en ligne rapide, et non immédiate, aspirant à s'inscrire le plus fidèlement possible dans l'horizon d'une continuité chronologique. Dans le carnet en ligne devenait envisageable une pratique de chair, d'incarnation, de tissage entre soi et le monde, et la possibilité d'appréhender l'œuvre et le travail de création.

La pratique du carnet numérique pouvait alors devenir, comme le suggérait Arnaud Maïsetti, « un apprentissage de ma propre langue, des avancées successives, une cartographie toujours recommencée, un espace qui donne à l'échec sa plus grande chance, à la justesse sa plus forte nécessité ». Plus encore, comme l'exprime toujours Arnaud Maïsetti, le « choix du numérique » ne représentait dès lors « pas

20 Dominique Fortier, *Quand viendra l'aube*, p. 36.

21 Le projet « La chambre claire: approches et expérimentations de l'essai lyrique et de l'essai littéraire comme espace de recherche-crédation » a été conçu d'abord comme un dispositif numérique impliquant trois grandes composantes: mes carnets, des essais de création et des articles plus savants portant sur l'essai (dont certains sont parfois à peine distincts des essais de création tant ils se sont approprié leur liberté artistique et formelle), et a obtenu une subvention du programme Établissement de nouveaux professeurs-chercheurs-crédateurs du FRQSC.

un repli, mais l'espace propre de l'écriture [...] originelle, essentielle, puisant dans l'expérience même du quotidien sa force de réinvention²²».

Les possibilités scripturales du carnet en ligne permettent au texte d'afficher ses points de fuite, ses trouées vers l'ailleurs, les autres, les sources sonores, visuelles, en tendant vers une intégration toujours plus sensible, vers une monstration toujours plus immersive de la texture de la vie sensible, spirituelle et matérielle, à partir de laquelle l'écriture vient s'écrire. À leur tour, les images poursuivent alors une quête du regard, l'intention poétique initiale, un réseau infini de correspondances, de tracés et de tissages secrets. La présence de mémoires photographiques et de saisies du temps qui fuit me semblait directement liée à une pratique de l'attention vibratoire; Montaigne parlait de « branloire pérenne », une attention étonnée, poétique donc²³.

Le carnet me permettait de filer les jours et les nuits et de rendre perceptible la multiplication de mes constellations intérieures – ces rapports que nous entretenons avec les autres, œuvres, textes, musiques, images, fantômes. La bibliothèque, mais ouverte, entière, sur toutes les œuvres, tous les arts, toutes les matières, y compris les apparitions numériques et éphémères, les textures sonores – voix, musiques, images, impressions sensibles du temps. Des constellations faites de poussières, d'ondes et de lumières, où il s'agit encore de garder le feu et de brûler, à la manière des lanternes.

L'exploration et l'expérimentation autour de l'écriture de carnets, si elles ne sont pas révélées sans insatisfactions, ont aussi été fertiles dans mon enseignement de la création littéraire et pour le développement de projets novateurs de recherche-création réalisés en intersectorialité. Ces pratiques ont favorisé mon engagement récent dans plusieurs projets réunissant des équipes scientifiques autour d'études portant sur le Saint-Laurent²⁴ parce qu'elles permettent d'intégrer des savoirs extra-

22 Voir Arnaud Maisetti, « Portrait et entretien : ebouquin.fr », *Arnaud Maisetti. Carnets*, vendredi 19 novembre 2010, en ligne : <http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article473> (page consultée le 12 novembre 2022).

23 Comme le suggère le mouvement de certains des carnets que j'ai écrits, par exemple « Effacements », « Never Let Me Go » ou « Il ne pleut pas assez les jours de pluie (à partir d'Abbas Kiarostami) », une publication que je n'ai jamais complétée qu'à l'état d'ébauche, mais qui a probablement été à l'origine du livre que j'ai décidé d'écrire par la suite (*Passer l'hiver*, Montréal, Éditions du Noroit, 2020, 104 p.). J'ai d'ailleurs souvent le sentiment que tout ce que je fais se développe à partir de boutures et de retranchements, de déversement d'un vase à l'autre.

24 Avec ma collègue de l'UQAR Camille Deslauriers, nous avons participé à plusieurs projets de recherche impliquant de la création et des missions océanographiques sur le Saint-Laurent soutenues, je tiens à le souligner, par le Réseau Québec maritime (RQM). En 2022, nous avons fait paraître, aux éditions de l'Écume, *Mailler les eaux*, un carnet littéraire et scientifique collectif (dirigé par Camille Bernier, Camille Deslauriers, Tina Laphengphratheng et moi-même) à partir de missions de recherche sur le Saint-Laurent à bord du *Coriolis II* avec l'équipe scientifique, d'ateliers de création, d'une résidence d'écriture et de photos prises au cours du projet « Risques naturels associés à la remobilisation sédimentaire et impacts sur les dynamiques de productivité primaire dans l'estuaire du Saint-Laurent/Monitoring natural hazards during coastal to offshore sediment remobilization and its impacts on primary productivity dynamics in the Lower St. Lawrence Estuary », dirigé par Jean-Carlos Montero-Serrano (UQAR-ISMER) et Audrey Limoges (Université du Nouveau-Brunswick), en ligne : <https://www.rqm.quebec/temps-navire/risques-naturels-associes-a-la-remobilisation-sedimentaire-et-impacts-sur-les-dynamiques-de-productivite/> (page consultée le 2 décembre 2023). Nous avons aussi participé à l'écriture d'un carnet

littéraires au cœur d'œuvres littéraires. Leur porosité ouvre à tous les ailleurs, y compris aux savoirs scientifiques ou, chose rare, aux enjeux politiques, ce qui permet d'envisager autrement des pratiques comme l'écopoétique ou l'écoféminisme. Aussi, les missions de création auprès d'équipes scientifiques ont toutes suscité des pratiques diverses de carnets (des carnets plus poétiques ou plus essayistiques). En plus du projet portant sur la remobilisation des sédiments au large de Pointe-des-Monts, deux autres grands projets intersectoriels réalisés l'automne dernier ont privilégié l'utilisation de carnets et de carnets électroniques comme mode de rencontre, de partage et de cocréation d'un dialogue entre science et création. Et quand j'écris ici « dialogue », je l'entends pleinement : ce que je cherche, c'est la pollinisation des savoirs, de l'interférence, du dérangement disciplinaire et sectoriel à partir des communs et des expériences partagées ; l'étonnement, la curiosité, les émotions, le savoir et son désir, le souci.

Comme j'utilise fréquemment l'essai et le carnet électronique dans mon enseignement, je m'interroge, peut-être naïvement, à savoir si on a fini par se détourner de ces pratiques parce qu'on a oublié qu'elles méritent elles aussi d'être enseignées et étudiées comme le sont d'autres genres, parce qu'on a oublié leur fonction et leur rôle dans l'horizon entier d'une vie d'écriture ou parce qu'on ne les perçoit ni comme corpus d'œuvres vraiment « œuvres » ni comme « modèles » de création... L'essai et les formes sœurs me semblent pourtant offrir de stimulantes pistes de travail du point de vue de la création littéraire et de la recherche-création s'ils sont présentés et explorés comme des modalités sérieuses, engagées et reconnues de la pratique de la création qui favorisent un double exercice : la réflexion sur la création et les œuvres, et les processus et théories de la création, qui ne rompent pas entièrement avec l'exercice créatif. Ils maintiennent une part de création tout en permettant l'exercice critique dans l'horizon d'une praxis de soi et de la vie, et d'une vie de création. Subséquemment, je me demande s'il ne s'agit pas d'enseigner et de valoriser ces pratiques à la fois critiques, créatives et réflexives comme nous enseignons les autres formes et genres littéraires, afin d'en découvrir et d'en développer l'immense potentiel créatif et heuristique.

En pensant l'écriture de l'essai ou des carnets dans toutes ses potentialités structurantes, en acceptant ces derniers comme des arts littéraires de la décantation et de la formation lente et patiente de l'intériorité, nous comprendrons peut-être leur importance comme arts d'approvisionnement artistiques et intellectuels, comme arts du savoir mais aussi de l'attention créatrice et de l'égaré qui nous placent dans une disposition où peut advenir la création si nous acceptons de prendre le temps. Il va sans dire que ces pratiques prennent tout leur sens au fil de la vie vivante dans la mesure où il s'agit de les laisser nous faire tout autant que nous les faisons. Encore faut-il pour cela, sans doute, embrasser, sans abandon, l'inutile, le chaos, la vulnérabilité et le ratage comme éléments constitutifs d'une vie de création et ainsi

de bord électronique, continu et collectif à l'occasion de l'*Expédition Bleue*, un projet de recherche et de recherche-création portant sur la pollution plastique et les changements climatiques dans le golfe du Saint-Laurent, en ligne : <https://www.organisationbleue.org/expeditionbleue> (page consultée le 12 novembre 2022).

réinsérer l'écriture dans l'horizon de la vie. Encore faut-il pour cela accepter de s'en remettre à des arts du temps et de la vie où il s'agit de lire, de penser et d'aimer.

Des arts où aimer, ce serait être au moins un peu ce qu'on aime.

Pour reprendre la formule de Barthes : « Ce que je puis dire, ce que je ne peux faire autrement que de dire, c'est que ce sentiment qui doit animer l'œuvre est du côté de l'amour²⁵ [...] »

25 Roland Barthes, cité dans Willy Paillé, *L'exercice de l'intime d'après Roland Barthes*, thèse de doctorat, Pessac, Université Bordeaux III-Michel de Montaigne, 2011, f. 120, en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02517109> (page consultée le 12 novembre 2022).

CONSTRUIRE DES ESPACES THÉÂTRAUX
OÙ SE SENTIR VOIR ET ENTENDRE
Récit de pratique d'une écriture de plateau
voulant s'adresser d'abord aux sensations
des spectateur·rice·s

+ + +

ANNE-MARIE OUELLET

Université d'Ottawa

... c'est ce que font les artistes, ils créent des espaces. Et si ces espaces sont créés pour d'autres, alors c'est à eux, à ces autres, d'y entrer et de s'en servir¹.

PARTIR D'UNE INCAPACITÉ À RÉPONDRE

Récemment, pour la préparation du programme de soirée d'un spectacle que j'ai cocréé, on me demandait ce que je voulais que les spectateur·rice·s retiennent de leur expérience de l'œuvre. Bien que je sois habituée à ce genre de question, je me suis retrouvée encore une fois sans mot et absolument fragilisée dans ma recherche d'une réponse. La question était posée dans un cadre bienveillant et je connais plusieurs pirouettes pour y répondre, mais ma sidération me semble symptomatique de plusieurs aspects essentiels à ma quête artistique. J'ai donc eu envie de l'embrasser et de la creuser pour essayer encore une fois de comprendre ce que je cherche dans ma pratique d'écrivaine de plateau. Ce qui me vient en premier comme facteur d'incapacité à répondre à ce genre de question, c'est que, moi-même, je comprends peu de choses de l'expérience que nous mettons en scène, les concepteur·rice·s et moi. Cela ne passe pas par les mots, si je savais l'écrire, je l'écrirais. Je ne sentirais pas la nécessité d'organiser des dizaines de semaines de résidence de création, avec une quinzaine de personnes et du matériel rare et coûteux. Si j'avais quelque chose à dire, je le dirais, dans mes cours à l'université ou dans les colloques. Et puis, l'idée de vouloir imposer quelque chose aux spectateur·rice·s, de chercher à partager une vision du monde, de soulever des questions précises et prédéterminées me rend inconfortable. Qui suis-je pour décider de ce que les gens retiendront de leur soirée ? Je ne comprends jamais rien, tout m'échappe. Je vis dans le brouillard. Mais quoi alors ? Qu'est-ce qui me meut et m'oblige à des parcours de combattante jalonnés d'épreuves relationnelles, de voltige organisationnelle, de casse-tête budgétaires et

1 Citation de Patti Smith, extrait de l'installation *Evidence*, Sound Walk Collective et Patti Smith, Centre Georges Pompidou, 2022-2023.

de nuits tourmentées ? Cette rencontre avec l'autre à travers l'œuvre, pourtant, je la désire obsessionnellement. Qu'attends-je d'elle ? Pour qui ? Pourquoi ? Comment ?

L'expérience spectatorielle est éminemment intime, elle se produit à l'intérieur de chacun-e et se prolonge au-delà du moment de la représentation. L'œuvre, qui nous marque, continue de faire son chemin en nous et peut teinter, voire modifier notre relation au monde. L'analyse de la réception est une discipline complexe dans laquelle je ne m'aventure pas. La seule spectatrice dont je me risque à analyser l'expérience, c'est moi-même. Ainsi, je cherche à construire des expériences théâtrales que j'aimerais vivre, à déployer des espaces que j'ai besoin d'habiter. Au cours de mon parcours de spectatrice, j'ai été ébranlée par quelques œuvres, et l'une des premières pensées qui me vient lorsque cela se produit est : « ça s'ouvre ». J'ai alors l'impression de ne plus reconnaître l'environnement, qu'une brèche vient fracturer le paysage et qu'il m'est impossible de prédire ce que je découvrirai de l'autre côté. Il n'est ensuite pas nécessaire d'aller plus loin dans la découverte, de saisir ce qui se présente alors ; l'essentiel est dans cette ouverture qui fait croire que quelque chose d'autre est possible. Cette expérience de dépaysement est ce qui me pousse à fréquenter assidûment les théâtres en tant que spectatrice et ce qui motive mes recherches en tant qu'écrivaine de plateau. Cet article propose d'expliquer comment, au sein de l'organisme de création *L'eau du bain*, nous cherchons à travailler d'abord et avant tout l'espace théâtral pour susciter des sensations dépayesantes chez les spectateur-riche-s afin qu'ils et elles construisent leur propre voyage dramaturgique. Des descriptions des processus de création de certains de nos projets témoigneront des stratégies déployées en ce sens. Une perspective théorique viendra ensuite montrer comment ces recherches s'inscrivent dans le chantier plus global d'un renouvellement des pratiques de création et d'analyse des œuvres dramatiques et de leur processus.

Depuis plus de quinze ans, la conceptrice lumière Nancy Bussières, le concepteur sonore Thomas Sinou et moi, qui suis plutôt du côté du texte et de la mise en scène, travaillons à composer depuis la scène. À notre noyau se greffe plusieurs collaborateur-riche-s, essentiel-le-s à l'élaboration de ces créations ambitieuses du point de vue technologique et méthodologique. Ensemble, nous cherchons à déconstruire les hiérarchies au sein des processus de création théâtrale traditionnels, en mettant sur un pied d'égalité les différents éléments qui constituent l'œuvre, soit les corps en scène, le son, la lumière et le texte. Ce dernier s'adapte souvent aux autres éléments plutôt que le contraire. Dans les dernières années, notre travail s'est recentré sur le développement de dispositifs lumineux et sonores pensés pour atteindre les spectateur-riche-s par les sensations d'abord, afin de les faire entrer dans un état d'attention exacerbé, un lieu où on s'entend écouter, où on se voit voir et où on ressent son corps qui ressent. Plus qu'à raconter des histoires, nous cherchons à créer des espaces à habiter, des déserts à parcourir, des rêves à ré-imaginer.

S'ENTENDRE ÉCOUTER

Plusieurs stratégies ont été mises en œuvre, dans les dernières années, afin de déployer ces espaces. Dans un premier temps, il s'agit parfois de nous mettre

nous-mêmes, en tant qu'artistes, dans une attention exacerbée à l'égard du monde extérieur et de transcrire cet état d'écoute. Un des exemples les plus probants de cette démarche est le projet *Le son de l'ère est froid*. En février 2014, le concepteur sonore Thomas Sinou et moi partons vivre dans une cabane de pêche sur le lac Saint-Jean. Nous voulons d'abord nous extraire de la vie courante pour nous emplir de nouvelles sensations. Thomas enregistre les différents éléments du paysage sonore : le vent qui parcourt la cheminée du poêle, la glace qui craque, le crépitement du feu, le train qui crie au loin, les rares motoneiges, nos pas dans la neige... Comme Thomas enregistre souvent, je me dois alors d'être silencieuse, me mettant avec lui dans un état d'écoute active qui exacerbera ma réception de l'environnement. Me mouvant entre l'exigüité de la cabane et l'immensité du désert blanc formé par le lac gelé, je consigne par écrit nos actions, mes sensations et les trames fictionnelles qui se présentent. Je ne cherche pas à les développer, je les transcris puis les laisse s'évanouir pour rester en relation continue avec ce qui m'entoure. La cabane est ensuite démontée, transportée et exposée dans différents lieux². Des transducteurs solidiens (appareils qui transmettent l'onde sonore dans une matière physique) sont dissimulés dans les murs et le mobilier de la cabane. Ainsi, un-e visiteur-euse à la fois est invité-e à venir habiter notre refuge pour une durée de quinze minutes, se mettant à l'écoute du paysage sonore retransmis, mais aussi des débuts d'histoires qui nous ont traversés. Ceux-ci sont diffusés à bas volume, l'obligeant à se tendre vers la source, à prolonger la fiction en comblant les trous. Chacun-e peut habiter cet espace à sa façon, en restant immobile et à l'écoute, ou en s'allongeant sur le lit, en fouillant dans nos objets, en se servant dans les biscuits ou la vodka.

Notre désir d'ouvrir des espaces-temps d'écoute attentive se poursuit sur différents projets. En 2018, nous créons *La nébuleuse*, une installation sonore qui se déploie, pour sa première diffusion³, dans l'espace public, à la place de la Paix sur le boulevard Saint-Laurent, au sud de la rue Sainte-Catherine. Ici, c'est vraiment le concept d'écoute exacerbée qui fait l'objet de l'œuvre. Les spectateur-ric-e-s reçoivent un dispositif autonome sans fil composé d'une paire d'écouteurs d'excellente qualité équipés de la technologie « Pure ANC » (annulation adaptative naturelle du bruit) sur lesquels sont positionnés deux microphones miniatures de très haute-fidélité, à l'emplacement de chaque oreille. La technologie d'annulation adaptative naturelle du bruit permet d'isoler au maximum l'auditeur de son environnement réel immédiat. *A contrario*, les micros positionnés vis-à-vis de ses oreilles, grâce à la qualité audio du dispositif, agissent comme des loupes pour les oreilles, permettant d'entendre avec beaucoup plus de précision que le permet notre ouïe naturelle les sons environnants. L'auditeur-ric-e déambule ainsi sur la place, dans une écoute exacerbée

2 L'œuvre fut d'abord exposée aux Jardins Gamelin dans le cadre du OFFTA, festival artistique annuel qui se déroule en marge du Festival TransAmériques (FTA), puis dans la cour intérieure de la Maison Folie de Mons, en Belgique, dans le cadre du « Focus Québec » de l'événement Mons 2015, capitale européenne de la culture, au Centre d'art actuel Langage Plus, à Alma, et, finalement, sur le campus de l'Université d'Ottawa.

3 *La nébuleuse* a été reprise à l'intérieur des murs du Centre national des Arts d'Ottawa, pour le public jeunesse du festival Big Bang! Le dispositif restait le même, mais une scénographie représentant une petite forêt enchantée permettait aux enfants de déambuler et de produire des sons en manipulant les éléments du paysage, sons qui étaient donc captés et transformés en direct.

de la vie qui l'entoure et des sons qu'il ou elle produit. Au fur et à mesure de son parcours, les sons réels s'amplifient, se modifient et se musicalisent, puis s'y ajoutent des sons préenregistrés, fictifs et musicaux, qui transportent le-la visiteur·euse dans sa bulle, à la frontière du rêve et de la réalité. La conception est prévue pour qu'il soit difficile, voire impossible, de distinguer ce qui est capté en direct de ce qui est préenregistré. L'augmentation progressive du volume mène vers un climax où le son est anormalement fort, pouvant donner la sensation que les voitures sur le boulevard Saint-Laurent et les planches à roulettes, souvent nombreuses sur cette place, roulent à l'intérieur de notre tête. À un certain moment, les micros se coupent, donnant l'impression d'un silence absolu même si la vie autour continue. Le fait de voir une voiture rouler sans l'entendre peut susciter un effet de trouble venant remettre activement en question le processus de réception du monde extérieur.

Avec *Le son de l'ère est froid* et *La nébuleuse*, nous cherchions avant tout à mettre en jeu une écoute attentive du monde extérieur, du lieu, de l'espace dans lequel les visiteur·euse·s se trouvent, sans nécessité de saisir ce qui produit le son ou ce que le son peut communiquer. L'œuvre se veut donc d'abord un espace à écouter, à écouter pour ce qu'il est et non pas pour ce qu'il communique. C'est un lieu sonore au sens où le décrit Jean-Luc Nancy :

Le lieu sonore, l'espace et le lieu – et l'avoir-lieu – *en tant* que sonorité, ce n'est donc pas un lieu où le sujet viendrait se faire entendre (comme la salle de concert ou le studio dans lequel entre le chanteur, l'instrumentiste), c'est au contraire un lieu qui devient un sujet dans la mesure où le son y résonne⁴...

Cette attention à ce qui nous entoure passe par l'écoute et peut se muer ensuite en curiosité. C'est une manière d'exacerber l'attention sans chercher la compréhension afin que les possibles restent ouverts et ne passent pas par le filtre de l'entendement. En ce sens, Nancy distingue l'écoute de l'entendement.

Si « entendre », c'est comprendre le sens (soit au sens dit figuré, soit au sens dit propre : entendre une sirène, un oiseau ou un tambour, c'est chaque fois déjà comprendre au moins l'ébauche d'une situation, un contexte sinon un texte), écouter, c'est être tendu vers un sens possible, et par conséquent « non immédiatement accessible⁵ ».

C'est peut-être un des facteurs qui permet d'exacerber l'attention, cette impression que le sens est couvant, mais « non immédiatement accessible ». Par définition, la matière sonore est toujours en mouvement, donc insaisissable. Le son ne s'arrête pas, alors que le visuel se cadre et nous avons l'habitude de le séquencer en images fixes. Comment le dépaysement peut-il aussi passer par la vue ? Et, surtout, comment créer des brèches dans un environnement aussi clos qu'une salle de spectacle ?

⁴ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002, p. 38.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

UN LIEU OÙ VOIR A LIEU

Ces deux projets, *Le son de l'ère est froid* et *La nébuleuse*, s'inscrivent dans un espace concret, possédant une vie propre, que nos dispositifs cherchent à mettre en valeur, à prolonger, à modifier. Parallèlement, nous avons cherché des moyens de créer des atmosphères fortes dans une salle de spectacle pour pouvoir travailler en finesse sur l'environnement lumineux et sonore. Comment travailler les atmosphères d'un point de vue météorologique afin de déployer un paysage sensible dans une boîte noire ?

Dans cette quête, nous avons été fortement influencé-e-s par le travail de James Turrell, artiste américain qui sculpte la lumière. Avec ses installations lumineuses, Turrell parvient à nous faire flotter dans la lumière et la couleur. C'est Nancy Bussières, conceptrice lumière, qui m'a initiée à son travail. Alors que je lui parlais de mon désir d'explorer le roman *La maladie de la mort* de Marguerite Duras comme matériau de départ pour une nouvelle création, et du vide lumineux que cette écriture porte, Nancy m'a montré une photo de l'œuvre *Ganzfeld* de Turrell. On y voit une visiteuse de dos, baignée dans une lumière rosée, dans un espace qui semble sans surface, ni plancher ni murs. J'ai été saisie, cela résonnait puissamment avec ce qui m'appelait vers une extrapolation scénique du court roman de Duras. Quand j'ai eu la chance d'expérimenter cette installation, une première fois au Mass MoCA de North Adams, au Massachusetts, puis au Ekebergparken à Oslo, c'est littéralement la sensation que j'ai eue, celle de baigner dans la lumière, dans un rapport corps-espace semblable à celui que l'on peut vivre sous l'eau, c'est-à-dire délesté des frontières usuelles : le sol, les murs ou l'horizon. Dans cette installation, tout comme dans *Hind Sight*, qui propose pour sa part une longue plongée dans l'obscurité, j'ai l'impression de me retrouver sur un seuil, celui des fictions possibles. Comme si, à tout moment, quelque chose pouvait advenir, quelqu'un pouvait survenir. Mais cela n'arrive pas, et c'est justement ce qui est excitant, se tenir dans un lieu couvant un fourmillement de débuts d'histoires. Au sujet de Turrell, Georges Didi-Huberman écrit :

L'artiste est inventeur de lieux. Il façonne, il donne chair à des espaces improbables, impossibles ou impensables : apories, fables topiques. Le genre de lieux qu'invente James Turrell passe d'abord par un travail avec la lumière : matériau incandescent ou bien nocturne, évanescents ou bien massifs. Turrell est, en effet, un sculpteur qui donne masse et consistance à ces choses dites immatérielles que sont la couleur, l'espacement, la limite, le ciel, le rai, la nuit⁶.

Comment, au théâtre, déployer un seuil des fictions possibles ? Un « espace improbable⁷ » qui met les spectateur-riche-s dans un rapport d'écoute et de vision exacerbé et inattendu ? Le travail de Turrell s'expérimente dans les musées ou les galeries pour un ou quelques visiteur-euse-s à la fois ; il y est plus aisé de contrôler ce que l'on voit

6 Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, 4^e de couverture.

7 *Ibid.*

que dans un théâtre, où les angles de vue sont généralement beaucoup plus larges. Ce qu'expérimentent la personne assise au centre, au dernier rang, et celle à l'extrémité du premier rang sera considérablement différent. Proposer une immersion lumineuse efficiente et intense, réussir à effacer les repères visuels pour transformer momentanément une salle de spectacle en espace «impensable⁸», délesté des lois géométriques, nous a engagés sur un chantier de quatre années jalonnées de nombreuses résidences de création soutenant un projet nommé *White Out*⁹. Ce spectacle porte le nom d'une tempête avec laquelle l'œuvre s'ouvre. Ce «blanc dehors», que l'on nomme en français «temps laiteux» ou «phénomène du voile blanc», est un phénomène optique atmosphérique survenant plus fréquemment dans les régions polaires, dans lequel les contrastes sont nuls et où tout semble enveloppé d'une lueur blanche uniforme à cause d'un ciel bas, de neige au sol et d'une visibilité pouvant être souvent très faible. L'observateur·rice ne peut discerner ni les ombres, ni l'horizon, ni les nuages, ce qui lui fait perdre le sens de la profondeur et de l'orientation. Il est très facile de s'égarer dans une telle situation, car les points de repère disparaissent.

Ce pan de notre travail a été en grande partie mené par la conceptrice lumière de notre trio, Nancy Bussièrès, qui est fascinée par la lumière des contrées nordiques, là où, à certains moments de l'année, le soleil ne dépasse jamais la ligne d'horizon. Dans ses différents projets, elle développe des stratégies pour renverser le rôle traditionnel de la lumière au théâtre, qui consiste à diriger le regard, à éclairer ce que l'on voudrait qui soit regardé sur la scène pour guider la réception et faciliter la compréhension de l'histoire. Afin d'aller *a contrario* de cette fonction traditionnelle, Nancy a choisi de travailler une lumière diffuse qui se propage par la fumée, ouvrant la voie vers une vision périphérique et contemplative. Elle espérait ainsi susciter une réception physique plutôt que narrative de la lumière, et donner au médium une forme d'autonomie d'expression, voire d'agentivité. Le dispositif lumière imaginé est constitué d'un écran noir qui occupe la totalité du fond de scène et est rétroéclairé par un mur de barres lumineuses DEL (117) dont chacune des mille cent quatre cellules est contrôlée de manière indépendante, agissant tels des pixels. Compte tenu de la grandeur de l'écran, la résolution reste très basse et les pixels se superposent sur la surface, évitant ainsi toute forme de travail figuratif qui pourrait être analysé de manière rationnelle pour valoriser une réception sensorielle. La fumée permet à la lumière de se répandre jusqu'à l'espace occupé par le public. De plus, la conception lumineuse est pensée d'abord en fonction du mouvement. Ce travail sur la dynamique de la lumière est rendu possible par le développement d'un outil de contrôle performatif et polyglotte. Il s'agit de capturer des dynamiques dans des fichiers vidéo (la mer, par exemple) ou encore générées par l'artiste sonore (musique) ou la performeuse (sa voix ou ses mouvements dans l'espace captés par un microphone) et d'en extraire des données pour les traduire en comportements lumineux. L'outil permet également une très grande flexibilité de contrôle. Ainsi, la conceptrice peut

8 *Ibid.*

9 Présenté une première fois en avril 2022 au Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa, *White Out* fut repris au Carrefour international de théâtre de Québec en juin 2022, et au Festival TransAmériques en juin 2023.

faire dialoguer sa conception avec les autres médiums et selon la réactivité de la fumée dans l'espace. Aucun outil permettant ce travail n'existait jusqu'alors, et nous avons mis quatre ans à le développer.

En cherchant à recréer un *White Out* dans une salle de spectacle, nous voulions perdre les spectateur-riche-s dans la lumière afin de les laisser circuler plus librement dans le paysage fictionnel. Dès l'ouverture du spectacle, tel un mur de neige s'avancant sur la surface d'un lac gelé, un nuage de fumée dense roule sur le plateau et vient envelopper le-la spectateur-riche jusqu'à ce qu'il-elle ne soit plus capable de distinguer sa main à dix centimètres de ses yeux. Puis, un peu plus tard et venue de nulle part, apparaît une femme qui semble flotter. La lumière, la fumée et le son travaillent à créer un moment de vide à la fois lumineux et assourdissant. Ce « blanc dehors » veut aussi évoquer le « blanc dedans », ce gouffre intérieur qui s'ouvre lorsque certaines structures ou certains repères de notre vie s'effondrent. Car, si un « blanc dehors » peut être causé par des conditions de forte tempête de neige, de blizzard, de brouillard, le « blanc dedans » peut quant à lui survenir à tout moment. L'objectif est également de venir secouer et saisir les sens du ou de la spectateur-riche pour l'amener vers d'autres zones de perception pouvant éveiller ses propres souvenirs liés à la perte de repères. Le jeu sur les intensités de lumière, les changements imperceptibles de couleurs alternés et l'effet du stroboscope influent sur la persistance rétinienne et induisent de petites hallucinations. Un corps immobile sur scène semble trembler. Une longue plongée dans la couleur rouge pousse l'œil à compenser en projetant du bleu. Ainsi, le-la spectateur-riche ne fait pas que voir ce qu'on déploie devant ses yeux, il-elle aura tendance à halluciner et donc à fabriquer une autre couleur. Tout comme ce que Didi-Huberman perçoit du travail de Turrell, nous cherchons ainsi à déployer

un lieu où voir a lieu, c'est-à-dire où voir devient l'expérience de la *chôra*, ce lieu « absolu » de la fable platonicienne. Quelque chose qui évoquerait aussi ce que les psychanalystes nomment des « rêves blancs ». Cette sculpture de surplombs, de ciels et de volcans est ici présentée comme une fable de cheminements. En sorte que regarder une œuvre d'art équivaldrait à marcher dans un désert¹⁰.

LE CINQUIÈME MUR

Les œuvres de Turrell sont faites de formes et de lumières. Elles sont espace à ressentir, n'imposent aucun récit, aucune fable. Ce « rêve blanc¹¹ » qu'évoque Didi-Huberman correspond bien à mon expérience de visiteuse de ces installations. Me tenir dans cet espace inédit déclenche automatiquement un état de rêverie fait d'amorces fictionnelles. C'est ce seuil entre l'éveil et le rêve, entre la réalité et la fiction que nous cherchons à recréer dans nos espaces dramaturgiques. Pour cela, c'est en marchant sur un fil que nous écrivons le spectacle, en cherchant à exciter l'imaginaire sans imposer de récit. L'écriture textuelle se fait toujours en écho au

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, 4^e de couverture.

¹¹ *Ibid.*

plateau, au ressenti provoqué par les conceptions sonores et lumineuses. Elle répond à une logique rythmique plus que narrative. Le texte est éminemment troué, laissant la chance aux images de circuler. Les performeur-euse-s en scène, une femme et cinq enfants, défilent, semant des éléments de récit, mais sans porter d'identité fictionnelle, afin que chacun-e puisse y projeter ses propres personnages. Romeo Castellucci, metteur en scène italien et figure de proue des écritures de plateau contemporaines, avance que l'œuvre véritable ne se concrétise que dans l'esprit des spectateur-ric-e-s, sur ce qu'il nomme le « cinquième mur » : « Le cinquième mur, c'est l'écran noir de l'esprit du spectateur. C'est la pellicule vierge où la troisième image s'imprime. Elle se développe, à la manière d'une épiphanie individuelle qui échappe totalement à mon contrôle¹². »

Paru en 2021, et faisant dialoguer théoricien-ne-s et praticien-ne-s, l'ouvrage collectif *Le cinquième mur* rassemble des études de spectacles et des entretiens avec des artistes phares¹³ dont les œuvres circulent sur les grandes scènes d'Europe et qui « renouvellent formes et récits¹⁴ ». Les travaux de ces artistes ont en commun le fait de déplacer la tension dramatique de la scène vers l'espace entre la scène et la salle, en interrogeant de l'intérieur l'acte de représenter. Représenter sur scène des personnages, des conflits, des récits dans « une société qui doute de et interroge ses représentations¹⁵ » devient problématique, et c'est de ce constat que naissent de nouvelles façons de construire et de partager l'œuvre théâtrale. Cette pensée poursuit ce que Jean-Frédéric Chevallier avançait en 2004, lorsqu'il faisait valoir qu'un pan du théâtre changeait de paradigme en cherchant à présenter des éléments de la vie réelle plutôt qu'à représenter des personnages ou des histoires¹⁶.

Si nous ne voulons pas représenter de personnages ni de récits, c'est avant tout pour « illimiter les sensations que le théâtre peut susciter¹⁷ ». En ce sens, je ne crois pas que nous nous soustrayions complètement à l'acte de représenter, mais nous jouons avec ses codes afin d'opérer de petits pas de côté qui pourront déstabiliser les habitudes de réception des spectateur-ric-e-s de théâtre. Si, dans *White Out*, les personnes en scène ne représentent ni personnages ni fable, des bribes de récit émergent tout de même et des corps posent des actions. La majorité du texte est conjugué à la deuxième personne du pluriel : « Vous ne dormez plus, mais vous ne pouvez pas encore parler. Bientôt vous ouvrirez les rideaux de la chambre pour voir la mer. Vous ne verrez rien... » Ce procédé, emprunté à *La maladie de la mort*, veut s'adresser directement aux récepteur-ric-e-s afin qu'ils et elles aient la possibilité de se projeter dans l'espace fictionnel. Dans cette même veine, les personnes qui habitent la scène agissent comme des figures plus que des personnages. Elles n'ont aucune

12 Romeo Castellucci, cité sur la 4^e de couverture de Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Éric Vautrin (dir.), *Le cinquième mur. Formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités*, Dijon, Les presses du réel, 2021.

13 Y figurent entre autres Romeo Castellucci, Milo Rau, Gisèle Vienne, Daria Deflorian et Antonio Tagliarini.

14 Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Éric Vautrin (dir.), *Le cinquième mur*, 4^e de couverture.

15 *Ibid.*, p. 35.

16 Jean-Frédéric Chevallier, « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, automne 2004, p. 27-43.

17 Cyrielle Dodet, « L'apoptose selon Claude Régy : un dispositif scénique », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. XLVIII, n° 2, juin 2015, p. 111.

donnée identitaire autre que leur corps et ne jouent aucun drame. La fumée lumineuse dans laquelle elles avancent accentue cette dépersonnalisation en ne faisant apparaître que leurs silhouettes. L'estompement des contours identitaires peut ainsi favoriser une projection plus libre du·de la spectateur·rice et de ses drames intimes.

L'AUBE

Dans *White Out*, la performeuse adulte énonce cette phrase de Marguerite Duras : « Toujours c'est presque l'aube. Ce sont des heures aussi vastes que des espaces de ciel¹⁸. » C'est ce moment, entre la nuit et le jour, alors que l'aube se pointe presque, qui nous obsède. Cet état dans lequel se confondent les rêves et les sons concrets venant de l'extérieur constitue la matrice de nos créations. Le son et la lumière nous font entrer en contact immédiat avec le monde extérieur, mais sans le raconter. Construire l'œuvre d'abord par ces médiums nous permet d'élaborer des espaces dramaturgiques qui, nous l'espérons, peuvent être habités selon les rêves de chacun·e et sans trop avoir à se réveiller.

18 Marguerite Duras, *La maladie de la mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1982, p. 30.

L'EXERCICE FICTIONNEL AU DÉFI DU DÉSIR¹

+ + +

CLAIRE LEGENDRE
Université de Montréal

La question du désir est au centre des manifestes et des arts poétiques : pourquoi écrit-on ? Dans quel but et pour répondre à quel besoin impérieux et dérisoire ? Pour purger quelle boursouflure d'orgueil ? Comblé quel vide existentiel ? Nombreux sont les écrivains qui ont tenté de dire pourquoi² et comment. Étudier un tel corpus n'a peut-être d'intérêt que pour qui écrit soi-même. Je me méfie des méthodes, des recettes, des manifestes. Il me semble qu'un-e artiste honnête ne peut prétendre savoir *comment faire*. On peut dire seulement, peut-être, comment on fait, comment on a fait lorsque ça a marché. On peut dire comment on s'y prend pour essayer encore et pour attraper au vol le désir de créer au moment où il se présente : en faire usage sans (trop) l'user. Agir sans s'empêcher.

Au moment d'écrire, j'obéis à cette double injonction qui anime, excite et contraint tout à la fois la chercheuse-créatrice que je suis : m'exprimer librement et répondre à ce qu'on attend de moi. C'est le paradoxe de cette condition – celle de tous les artistes, mais qui se fait plus précise et pressante dans le contexte universitaire – que j'aimerais explorer ici, au plus intime, au plus proche de la naissance du désir d'écrire et de ce qui s'y refuse en moi au même instant, cette impossibilité, qui me fonde comme écrivaine, de vouloir à la fois persévérer et résister.

Le moment de l'écriture n'est pas un, il est toujours disjoint, tendu, entre les prémisses, le projet – désir en train de se faire droit, de transgresser l'injonction du réel, de se laisser libre cours – et son actualisation, nécessairement déceptive : fiction en train de se faire jour, de se fixer sur papier, c'est-à-dire à la fois de s'assumer, de renoncer au secret, de devenir légitime, socialement acceptable (donc moins transgressive) et *in fine*, comme le plaisir en général, dit Sénèque, de « périr de par son propre usage³ ».

1 Le présent article est adapté de la communication « L'exercice fictionnel, drame du désir », prononcée le 27 juin 2022 dans le cadre du colloque *Le désir en abyme*, organisé par Alexis Lussier et Martin Hervé (Figura) à l'Université du Québec à Montréal.

2 En 1985, un numéro historique du quotidien *Libération* titré « Pourquoi écrivez-vous ? » interrogeait 400 auteurs, reprenant l'interrogation de la revue *Littérature* (1919), dirigée par Breton, Aragon et Soupault, qui avait à l'époque donné la parole à 75 écrivains.

3 Sénèque, « De la vie heureuse », Pierre-Maxime Schuhl (dir.), *Les stoïciens*, traduit du latin et du grec ancien par Émile Bréhier et Pierre-Maxime Schuhl, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 72.

Le désir d'écrire vient-il jamais sans désir de ne pas écrire? Et de ne pas lire? De préserver l'inachèvement de l'exercice fictionnel pour n'en jamais sortir? Dans cette double tension, la tentation est labile, change de côté à mesure que se joue l'exercice. À partir d'un corpus métalittéraire consacré à la pratique de l'écriture fictionnelle, et en me faisant cobaye de l'expérience, j'interrogerai ici cette tension paradoxale du désir d'écrire.

FICTION ET FANTASME

Selon Christophe Donner, c'est du manque, donc du désir, que naît l'imagination :

J'ai soif, j'imagine que je bois; j'ai faim, j'imagine tel festin; je l'aime, j'imagine notre premier baiser. Je ne vois pas là une performance créatrice ni spectaculaire ni bouleversante. Raconter le supplice de sa faim, de sa soif, décrire les délices de son état d'amour, se consacrer aux effets présents avant que l'eau, le repas, le baiser, ne viennent effacer tous les désirs qu'on en avait, cela est une autre paire de manches. C'est le grand défi que lance le réel à l'art⁴.

Si l'on suit Donner ici, l'écrivain, être de désir qui dépense sa libido en écriture, donc en fantasme, ne saurait faire face à son désir que de deux manières : soit en le décrivant (fidèlement, douloureusement), soit en le comblant par l'avatar de la fiction. Donner oppose autobiographie et fiction, et assigne à la fiction, entre rêve et fantasme, la fonction du comblement du désir. Ce pourrait être, tracée à gros traits, la ligne de démarcation d'une littérature-divertissement et d'une littérature-analyse. Mais l'écriture a peut-être (je me prends à l'espérer) ce pouvoir à double face qui autorise l'analyse dans le divertissement, la compréhension par le fantasme; comme dans le processus judiciaire, la reconstitution permet non de saisir, mais d'établir une version des faits – une narration.

Le désir peut-il se satisfaire dans l'écriture? À quelle condition? À quel moment? Dans le geste même, au moment de l'accomplir? Dans l'anticipation de sa fin que j'idéalise? Ou en achevant le texte? En mettant le livre au monde, en le livrant à autrui? Ou bien sa satisfaction n'est-elle que partielle et fugace, dans la transgression des interdits et des impossibles successifs qui jalonnent les étapes de l'écriture? « Rien ne peut exister de substantiel en ce qui vient et passe si vite, et se trouve destiné à périr de par son propre usage; le plaisir en effet aboutit à un point où il cesse, et dès son début il regarde vers sa fin⁵. »

On pourrait rapprocher la fiction, telle que la présente Donner, du processus de rêve tel que Freud le décrit par exemple ici : « Le rêve expose les faits tels que j'aurais souhaité qu'ils se fussent passés; son contenu est accomplissement d'un désir,

4 Christophe Donner, *Contre l'imagination*, Paris, Fayard, 1998, p. 12.

5 Sénèque, « De la vie heureuse », p. 729.

son motif un désir. [...] Après complète interprétation, tout rêve se révèle comme l'accomplissement d'un désir⁶. »

POUVOIR DE LA FICTION : RÉALISER CE QUI NE L'A PAS ÉTÉ

Jouit-on de l'écriture de fiction ? « Il y a quelque magie à réaliser ce qui ne l'a pas été », pouvait-on lire il y a quelques années sur les panneaux d'un affichage poétique dans les rues de Montréal. L'écrivain Jacques Damade avait remplacé, dans la préface d'un livre sur Baudelaire⁷, le terme « magie » par celui de « sorcellerie ».

« Réaliser » : prendre conscience que ça n'a pas été. Ce qui revient éventuellement à le regretter d'autant plus.

Et « réaliser » : actualiser, faire advenir. Comme on réalise un fantasme. C'est ici que la fiction entre en jeu, avatar de la vie, consolation éventuelle. Tentative de réparation symbolique. Thomas Pavel confirme ce recours à la fiction comme avatar virtuel, certes, mais non moins efficace de la vie elle-même :

En ce qui concerne maintenant la notion de semblance, je soutiendrai que la distinction entre les actes authentiques et feints s'émousse lorsqu'il s'agit de fiction⁸.

[L]es événements du roman sont vivement ressentis comme possédant une sorte de réalité qui leur est propre et qui permet au lecteur de s'associer, souvent sans réserve, aux aventures et réflexions des personnages⁹.

Pierre Bayard construit sur ce socle sa théorie des univers parallèles appliquée à la littérature : l'hypothèse selon laquelle on peut – la fiction nous y convie – considérer plusieurs réalités à la fois, plusieurs expressions simultanées de la même vie.

C'est ce principe que Kieslowski a rendu tangible dans *La double vie de Véronique*, postant son héroïne dédoublée des deux côtés du Rideau de fer après sa chute, en 1992. L'idée de Bayard revient à considérer la fiction au même titre que la réalité, en donnant du crédit au fantasme. Il ouvre ainsi son essai :

Chapitre premier – Le chat de Schrödinger

*Où l'on voit que le même chat, si on lui fait suivre le traitement proposé par le physicien Schrödinger, peut se retrouver dans la situation singulière d'être à la fois vivant et mort.*¹⁰

À suivre la théorie des univers parallèles, que prennent de plus en plus au sérieux les physiciens, je ne suis pas seulement en train d'écrire ce livre, mais aussi de diriger un

6 Sigmund Freud, « L'injection faite à Irma », *L'interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par Ignace Meyerson, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 98 et suivantes.

7 Charles Meryon et Charles Baudelaire, *Paris, 1860*, ouvrage réalisé avec l'aide de Pierre Mollard, préface de Jacques Damade, Paris, Éditions La Bibliothèque, coll. « Les utopies de La Bibliothèque », 2001, 110 p.

8 Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Points, coll. « Points. Essais », 2017, p. 43.

9 *Ibid.*, p. 23.

10 Pierre Bayard, *Il existe d'autres mondes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 21.

orchestre symphonique, de mener une enquête à Scotland Yard et de faire l'amour avec une star de cinéma.¹¹

Et il l'achève ainsi, malicieusement :

Ces réflexions me viennent souvent à l'esprit quand je rentre le soir du studio après une journée de tournage et que je flâne en voiture sur les boulevards qui bordent la mer.

Et quand la nuit tombe sur les collines d'Hollywood dont le soleil couchant illumine les contreforts, je ne peux m'empêcher, en remontant vers la maison Benedict Canyon où m'attend Scarlett, de songer à toutes les existences moins passionnantes que je mène ailleurs au même moment et de me dire qu'une chance immense m'a été donnée d'habiter ce monde¹².

Comme le chat de Schrödinger, ma fiction est à la fois accomplie et inaccomplie. La vie hollywoodienne de Pierre Bayard est à la fois vraie et irréelle.

Les fantasmes, dit-on, ne sont pas faits pour être réalisés, et les rêves révélés laissent souvent un goût amer au réveil. Comment fonctionne la fiction dans ce drame du désir qu'est l'écriture fictionnelle en train de se faire ? Quel en est le prix à payer ? Que doit-on y sacrifier ?

La réalisation du fantasme est-elle nécessairement décevante ? Comme la résolution de l'énigme à la fin du roman policier, qui défait toute la tension du suspense en une agrégation du puzzle des pistes à suivre : acmé et soulagement, coït, dénouement et, immédiatement après, béance, glas du possible, des possibles trucidés sur papier par le point final. Voilà, c'est là, circonscrit dans un nombre fini de mots, achevé, mort. Nous pouvons désormais penser à autre chose. Reprendre la vie ou, comme disait une célèbre émission française, « reprendre une activité normale ».

J'aurais voulu rêver encore un peu. Comme lorsque, dormeuse arrachée au sommeil, j'essaie de retourner à ma nuit et que j'échoue évidemment à reprendre le cours du rêve. Tant que je retiens la fin de se faire jour, de ma fiction la toile est infinie, comme celle de Pénélope. Je ne peux désirer finir et je ne peux désirer que finir.

La seule énigme qui continue à nous habiter est celle, non résolue, qui poursuit sa hantise : *cold case*, œuvre ouverte, équation impossible. C'est parce qu'il manque une pièce au puzzle que nous continuerons à chercher. Ce plaisir de la dépense et de la construction, plaisir du jeu, et plaisir de l'anticipation de l'édifice à venir, ne se prolonge qu'à la condition de ne jamais finir. « Le plaisir aboutit à un point où il cesse¹³ » : pour l'écrivain, la fin du manuscrit est ce renoncement à vivre dans la bulle du texte en train de se faire. Accepter que le texte soit fini, c'est couper le fil qui m'y relie, qui me rend nécessaire à son accomplissement. Un texte clos est un texte mort. Que peut désirer l'écrivain, si ce n'est ne jamais finir son œuvre ?

11 *Ibid.*, quatrième de couverture.

12 *Ibid.*, p. 150.

13 Sénèque, « De la vie heureuse », p. 72.

À cet instant de l'écriture, l'instant où je me projette dans la satisfaction jamais atteinte de l'œuvre accomplie, je suis une Pénélope : je rêve mon œuvre (j'en rêve parfois la nuit, mes personnages prenant forme et vie, ce qui me donne la satisfaction fugace d'avoir peuplé mon inconscient de fantômes que je lui ai choisis, échappant à la domestication de ma vie intérieure par des intrus).

L'écriture essayistique ne possède qu'un peu ce pouvoir de ressourcement : elle ne requiert ni n'autorise la dénégation¹⁴. Faire abstraction du monde et de ses contingences, de ses menaces, de son impérialisme qui fait de moi un point dans la masse organisée de l'ordre du monde. Le « contrat paradoxal d'irresponsabilité réciproque¹⁵ », ainsi que le nomme Genette, est l'apanage de la fiction.

C'est la surprise finale du *Banquet* de Platon : tandis que tous les orateurs ont tenté de théoriser le sentiment amoureux, Alcibiade entre, ivre, éperdu d'amour pour Socrate, et sans tenter de l'expliquer, il l'incarne. Il montre l'amour plus immédiatement et efficacement que les théories et les paraboles qui l'ont précédé. Le roman ne fait pas autre chose. C'est à sa puissance identificatoire qu'il doit de rendre possible, virtuellement, la rencontre : par le prisme du personnage, du sentiment, de la situation, le désir de l'auteur et du lecteur se superposent un instant.

L'ÉCRITURE ET LE BIEN (OBSTACLE n° 1)

« Il me semble qu'on n'a pas assez dit comment l'activité d'écrire s'enracine dans le désir, dont elle est une des manifestations essentielles. Le même élan qui me tire du lit chaque matin m'assoit devant mon ordinateur, me fait ouvrir un livre¹⁶ », écrit Belinda Cannone.

« Il n'y a jamais eu de grande différence pour moi entre le désir et le désir d'écrire – c'est le même élan vital, le même besoin d'éprouver la matérialité de la vie¹⁷ », semble lui répondre en écho Camille Laurens.

Le désir d'écrire apparaît ici approbation de la vie, pulsion de vie, élan vital, épanouissement. Cette vision idéalisée me semble atterrir sur un point : il y a dans l'écriture de fiction une forme de désobéissance, de résistance au réel qui se joue, comme en fantasme, comme en rêve, dans la transgression.

Que transgresse-t-on dans l'exercice fictionnel ? Lorsqu'en écrivant, je fais mon travail, comment réaliser une transgression dans un dispositif ouvert, socialement valorisé ? Comment trouver encore le moyen de désobéir quand tout l'environnement social de l'écrivain lui dicte de *fictionner* ? Se dérober à la marche de la fiction ? Ne pas finir l'histoire ? Ne pas obéir aux lois du genre ? Que puis-je encore

14 Je l'entends ici dans le sens de la sémiologie théâtrale : la dénégation est la possibilité pour le spectateur de recourir à la conscience qu'il assiste à un spectacle de fiction pour échapper aux affects que celle-ci fait naître en lui. Si l'auteur de fiction peut « sortir » de sa fiction, l'essayiste est en revanche condamné à vivre au même degré de réalité que le sujet dont il traite.

15 Gérard Genette, *Fiction et diction*, précédé de *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2004, p. 99.

16 Belinda Cannone, *L'écriture du désir*, Paris, Calmann-Lévy (ePub), 2000, p. 14.

17 Camille Laurens, *Celle que vous croyez*, Paris, Gallimard, 2016, p. 160.

transgresser en écrivant? La lecture fut autrefois transgressive, « vice impuni¹⁸ » pour Larbaud. L'écriture avait peut-être encore un goût d'interdit? Que reste-t-il de ce soufre qui les rendait si *désirables*?

Si on écrit aujourd'hui pour se faire du bien ou pour faire le bien, si la lecture est élevée (ou dégradée) au rang d'outil de développement personnel¹⁹, le désir qui s'accomplit dans l'écriture devenue souhaitable, n'est-il pas déformé? C'est à la fois d'une réalité sociale que je parle, et de ma propre pratique: après avoir écrit contre, pendant mon temps volé à la vie, à la thèse, aux devoirs (à l'époque où la création littéraire n'avait pas sa place dans les universités françaises, et où le doyen de la Faculté des lettres de Nice me disait: « Bon, maintenant, vous arrêtez les conneries, vous mettez les romans de côté et vous finissez votre thèse! »), je suis maintenant dans l'obligation de produire de l'écriture, au titre de la recherche-crédation et du rayonnement universitaire, deux des quatre tâches professorales reconnues par mon université. Une des questions que l'on pose au chercheur-crédateur, et plus généralement à l'écrivain, c'est: quelles sont les retombées (sous-entendu: positives) de votre travail sur la société?

Dès lors que l'écriture est le but à atteindre, et non le moyen de dévier de la contrainte sociale, comment puis-je encore désirer l'accomplir? Comment puis-je y faire éclore un moment de transgression qui soit ma liberté? Qu'est-ce qui me tente encore en elle?

La nature résolument intime de mes écrits trouve sans doute ici, en partie, sa source: l'écriture est le lieu que je me donne. Ma « cour de récréation²⁰ ». Depuis que l'écriture est aussi mon emploi, je m'assigne le droit (et le devoir, je dirais, hygiénique) de ne consacrer mes écrits qu'à l'intime, afin que n'y entre pas la tâche sociale qui en compromettrait le désir.

PUBLIER (OBSTACLE n° 2)

« [J]e ne désire que ce que je n'aurai pas: confirmation de ce que mes mots ont touché le cœur du monde²¹. »

Une autre contrainte, la plus dangereuse sans doute, est la nécessité de livrer le fruit de l'écriture au désir des autres. Si j'écris pour séduire, pour plaire, j'obéis à un impératif qui m'étouffe, m'asservit; à mesure que la séduction opère, la voix s'efface, cédant à ce qu'on veut en entendre. Le spectre du désir de l'autre, ou de son indésir, de son rejet possible, hante ma cour de récréation et me dépossède de mon imaginaire. Publié, le texte cesse d'être mon abri, il devient au contraire le lieu de ma nudité publique, de mon exposition, de ma mise en danger. Il arrive que le texte que je chérissais comme abri devienne un tel lieu de souffrance, parce qu'il est mon interface avec le regard d'autrui, que je finisse par le haïr.

18 Valéry Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1941, 286 p.

19 Claire Legendre, « L'écriture et le bien », *Lettres québécoises*, n° 171, automne 2018, p. 82-83.

20 Claire Legendre, « Ma cour de récréation », *Lettres québécoises*, n° 172, hiver 2018, p. 92.

21 Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, traduit du suédois par Philippe Bouquet, Arles, Actes Sud, 1981, p. 14.

« Il n'existe pour moi qu'une seule consolation qui soit réelle, celle qui me dit que je suis un homme libre, un individu inviolable, un être souverain à l'intérieur de ses limites²². »

Ce que j'appelle ma cour de récréation est peut-être l'intégrité psychique qui revendique que l'on cesse les persécutions. La fiction est le refuge que je me donne contre le bruissement de la vie. Le sous-sol de Dostoïevski le retrait. Mais sa date de péremption est celle de la publication.

Dagerman souligne le paradoxe suivant : « [L]a liberté commence par l'esclavage et la souveraineté par la dépendance. [...] On dirait que j'ai besoin de la dépendance pour pouvoir finalement connaître la consolation d'être un homme libre, et c'est certainement vrai²³. » Quand j'écris, j'écris contre les autres, et dans l'espoir fou que je parviendrai à les convaincre, à les toucher sans y laisser ma peau (ou plutôt, ma dignité / mon intégrité psychique, car on sait bien, depuis Leiris et la taumachie²⁴, que la peau d'un écrivain, c'est la texture de son ego).

LE LECTEUR IDÉAL

Si je jouis du geste, de l'écriture en train de se faire, c'est aussi et seulement dans l'anticipation de montrer mon œuvre à autrui. J'ai aimé me raconter que mon idéal d'existence consisterait à écrire dans la solitude et, comme J.D. Salinger ou sa légende, à déposer tous mes manuscrits dans une malle scellée pour l'éternité. C'était un fantasme de mauvaise foi. Il était fort rassurant de me faire croire que mon désir, dans la fiction, était autonome. L'onanisme procure une liberté satisfaisante dans la mesure où il nous conforte dans l'idée de notre souveraineté.

Je dois l'avouer, dans l'euphorie de la création, mon plaisir le plus fou vient de ce que je fantasme l'édification de mon château de cartes sous le regard admiratif de mon lecteur idéal. Divisée entre mon euphorie enfantine fantasmant le désir d'autrui et la conscience que ce fantasme est surtout un moteur, un élan de création qui me semblera dérisoire une fois la fin atteinte, je sais que cette jouissance ne se joue qu'à l'instant de son anticipation, et que probablement elle n'aura pas lieu : elle est furtive, elle m'échappe à mesure que je m'approche de son achèvement. C'est le paradoxe de Zénon : je peux réduire infiniment la distance qui me rapproche de mon lecteur à venir, je ne le toucherai jamais.

C'est pourtant pour ce lecteur idéal que j'écris, pour me sentir exister dans ses yeux. Dans mon roman *Bermudes*, la narratrice raconte le délice de voir, en visioconférence, les yeux de son lecteur glisser sur les lignes qu'elle a écrites, guettant sur son visage, comme une espionne, les réactions, une marque de connivence... dans le trouble de contempler l'impression qu'elle fait à autrui²⁵. C'est évidemment une scène érotique. Dans un autre chapitre, elle écrit à l'homme qu'elle aime une critique

22 *Ibid.*, p. 16.

23 *Ibid.*

24 Michel Leiris, « De la littérature considérée comme une taumachie », *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 9-22.

25 Claire Legendre, *Bermudes*, Montréal, Leméac, 2020, p. 68.

élogieuse du livre qu'il vient de publier, dont il lui a offert un exemplaire. Ce chapitre s'intitule « Ceci n'est pas une pipe », et la critique littéraire y est la forme la plus aboutie du rapport sexuel qu'ils ne peuvent avoir ensemble.

« Le rapport de l'écrivain au lecteur est analogue à celui du mâle à la femelle²⁶ », écrivait Sartre. J'ai développé ailleurs²⁷ ce qu'implique une telle conception de la relation littéraire, qui fait de l'écriture féminine une prise de pouvoir contre nature, donc foncièrement politique. « J'écris pour te pénétrer, toi lecteur, et c'est ma revanche sur la physiologie²⁸. »

Ce n'est pas seulement pour préserver la lisibilité du présent texte que je choisis d'écrire au masculin les instances « écrivain » et « lecteur », alors que mon « je » est féminin. Tandis que dans la relation que je décris ici, la métaphore sexuelle est omniprésente, c'est une instance masculine que j'incarne dans l'écriture, et ce depuis mon premier roman²⁹, écrit à la première personne du masculin, et encore dans le deuxième, où la narratrice se réveille avec un phallus³⁰.

Au-delà du fantasme (réalisé) de pénétrer la psyché de mon lecteur, ce qui fait le prix de l'écriture, c'est l'illusion que notre rencontre sa produira. Que le désir qui se manifeste dans mon acte d'écriture trouvera son sens en comblant le désir d'autrui. Si l'autre valide la légitimité et la pertinence de mon désir, alors je *suis*. La dimension métaphysique du désir – « Tout désir est désir d'être³¹ », dit René Girard – se manifeste dans l'acte d'écrire comme une tension majeure.

Le désir d'être lu, narcissique, forge l'image d'un lecteur idéal : celui qui serait capable d'attester mon existence en me lisant. Plus je reconnais son jugement, voire son talent ou son autorité esthétique, plus sa reconnaissance en miroir me sera précieuse. Car il y a dans le regard d'autrui posé sur mon texte un enjeu de validation non seulement de mon texte, mais de mon être. Lorsque je confie mon manuscrit tout neuf à un proche ou à un éditeur, je lui donne tout pouvoir sur moi. Il est souvent peu conscient de sa responsabilité à cet instant car je la lui dissimule, je l'euphémise, de peur qu'il se défile.

Je ne suis pourtant pas dupe de mon désir : j'ai besoin, pour persévérer dans l'écriture, de croire que cet adoubement viendra, plus que je n'ai besoin de l'adoubement lui-même. Je crois à l'autre et à la consécration de son regard pour croire à ma fiction.

L'inatteignable, c'est le lecteur, le vrai. C'est lui que je ne toucherai jamais, quels que soient mes efforts pour l'atteindre, et alors même qu'il est mon unique cible. Pourquoi ne le toucherai-je pas ? Parce que lui, le lecteur, c'est lui-même qu'il cherche dans mon texte. Notre rencontre sur le papier ne peut être qu'un malentendu. La démarche du lecteur n'est pas plus honnête ni généreuse que la mienne, ainsi que le montre Jean Cocteau dans *La difficulté d'être* :

26 Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 134.

27 Claire Legendre, *Le nénuphar et l'araignée*, Montréal, Les Allusifs, 2015, 100 p.

28 *Ibid.*, p. 95.

29 Claire Legendre, *Making-of*, Paris, Hors Commerce, coll. « Hors noir », 1998, 133 p. Réédition : Québec, Hamac, 2017, 155 p.

30 Claire Legendre, *Viande*, Paris, Grasset, 1999, 187 p.

31 René Girard, *Quand ces choses commenceront*, Paris, Arléa, 1994, p. 28.

Je lis. Je crois lire. Chaque fois que je relis, je m'aperçois que je n'ai pas lu. C'est l'ennui d'une lettre.

Les livres nous jouent le même tour. S'ils ne correspondent pas à notre humeur présente nous ne les trouvons pas bons. S'ils nous dérangent nous en faisons la critique et cette critique s'y superpose, nous empêche de les lire loyalement.

Ce que le lecteur veut, c'est se lire. En lisant ce qu'il approuve, il pense qu'il pourrait l'avoir écrit. Il peut même en vouloir au livre de prendre sa place, de dire ce qu'il n'a pas su dire, et que selon lui il dirait mieux.

[...]

Et le lecteur croit lire. La glace sans tain lui simule un miroir fidèle. Il reconnaît la scène qui se joue derrière. Comme elle ressemble à ce qu'il pense! Comme elle en reflète l'image! Comme ils collaborent bien lui et elle! Comme ils *réfléchissent* bien³².

C'est par la lecture que commence souvent (pas toujours) l'écrivain. Si Jean-Philippe Toussaint revendique ne pas avoir été un lecteur avant d'écrire, et ne l'être devenu que pour cela, il rapporte tout de même que c'est par une lecture fondatrice que lui est venu le désir d'écrire, par identification.

Dans *C'est vous l'écrivain*, le septième commandement énoncé par Toussaint est : « Je laisserai une place au lecteur³³. » Il faut, dit-il, laisser au lecteur des vides à compléter.

C'est le principe de l'œuvre ouverte : comme lectrice, je ne suis jamais aussi heureuse que lorsque l'écrivain me laisse finir sa phrase, deviner le coupable, me mettre à sa place. Car au fond, ce livre, si je l'aime, c'est que j'aimerais l'avoir écrit.

L'ÉCRITURE OU LA VIE

La solitude semble la condition fatale de l'écrivain. Pulsions de vie ou sacrifice de la vie? La mythologie romantique veut que l'écrivain soit mis en quarantaine afin de pouvoir écrire sur le monde. C'est la tour d'ivoire, surplombante et immuable. Je ne peux exister par écrit qu'à la condition de ne pas exister autrement. Belinda Cannone tempère la nécessité de cette retraite en proposant une sorte de retrait partiel, provisoire, en pointillé, le temps de « dire le monde », avant d'y revenir :

[Le] *Décameron* décrit le geste existentiel par excellence de l'écrivain : celui qui, le regardant sans cesse, s'extrait provisoirement du flux du monde pour le dire. Monstre, observateur silencieux, « habitant de la cave », disait Kafka, l'écrivain est celui qui se met à l'écart, de temps en temps, pour dire ce qu'il a vu et inventer ce que nous n'avions pas encore perçu. « C'est une erreur de croire que la littérature peut être prélevée sur le vif. Il faut sortir de la vie... » écrivait Virginia Woolf. Pour essayer de dire le monde, on doit s'absenter momentanément³⁴.

³² Jean Cocteau, « De la lecture », *La difficulté d'être*, Paris, Le livre de poche, 1989, p. 69 ; je souligne.

³³ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, Paris, Le Robert, coll. « Secrets d'écriture », 2022, p. 146.

³⁴ Belinda Cannone, *L'écriture du désir*, p. 32.

Fuir le monde pour mieux le réfléchir, dépenser en création l'énergie vitale : nous revenons à la dimension sexuelle de l'écriture, flux de désir qui poursuit la vie ou, alternativement, s'y substitue :

« Dans une seule idée d'un créateur vivent mille nuits d'amour oubliées. » (Rilke, *Lettres à un jeune poète*) Par la belle image des nuits d'amour oubliées, Rilke désigne l'élan qui incite à créer et qui, par certains aspects, ne se distingue guère de l'élan amoureux : tous deux sont des manifestations supérieures du désir, de l'énergie qui nous meut³⁵.

LA TENTATION DU SILENCE

S'il faut sacrifier la vie à l'écriture, la tentation devient peut-être alors celle de ne pas écrire. Ainsi Jean-Philippe Toussaint envisage le silence – momentané : « C'est la grande leçon de ma vie d'écrivain. Dans la perspective même d'écrire, ne pas écrire est au moins aussi important qu'écrire. Ne pas écrire, voilà le secret (mais il ne faut peut-être pas en abuser)³⁶. » Il poursuit toutefois :

La tentation, souvent, peut surgir de renoncer, d'abandonner l'ouvrage en cours. Mais il y a une chose qu'il ne faut jamais perdre de vue dans les périodes de sécheresse ou de doute, c'est qu'il y a toujours quelque chose d'exponentiel dans le travail de l'écriture. [...] Lorsqu'on cale sur un passage, il faut garder à l'esprit qu'on prépare le terrain à l'élan futur qui finira par porter le travail. [...] Car quelque chose d'invisible travaille en nous de façon souterraine et, quand la vague surgira, son déferlement sera proportionnel à la constance de l'effort consenti au préalable³⁷.

Je trouve remarquable, dans cette citation qui sonne comme un prêche, qu'il soit ici non plus question de logique ou d'expérience, mais de foi, de ce genre de foi pragmatique que l'on nourrit, que l'on entretient en soi par instinct de survie, parce qu'elle nous fait du bien. On est proche ici, me semble-t-il, du développement personnel et d'une idéologie de l'autosuggestion. Le silence de Toussaint n'est que l'élan pris pour écrire, tourné encore vers l'idée de l'efficacité.

La véritable tentation du silence est du côté de Stig Dagerman, qui finit par y considérer un pouvoir supérieur à celui des mots : « [M]a puissance ne connaîtra plus de bornes le jour où je n'aurai plus que mon silence pour défendre mon inviolabilité, car aucune hache ne peut avoir de prise sur le silence vivant³⁸. »

Ce que j'essaie de poser comme principe nécessaire à l'accomplissement de l'écriture, par exemple, d'un roman, c'est la capacité de l'écrivain à piéger son propre

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ Jean-Philippe Toussaint, *C'est vous l'écrivain*, p. 149.

³⁷ *Ibid.*, p. 150-151 ; je souligne.

³⁸ Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, p. 21.

désir d'écrire afin de le retenir le temps nécessaire à son accomplissement. S'interdire d'écrire semble une méthodologie bien artificielle. Il faudrait, pour pouvoir respecter cette auto-interdiction, qu'elle ait au minimum un sens, une nécessité littéraire.

C'est alors qu'au milieu du silence que je m'impose, de la priorité que je donne à la vie, se fait jour, comme une hernie, une érection, une plaie à gratter (la métaphore anatomique est souvent périlleuse), le désir d'inscrire quelque chose quelque part et de regarder la vie à travers le prisme de ce kaléidoscope nouveau, fourni par moi-même à moi-même, comme un secret que je brûlerais de partager, et que je finirai bien par gâcher en renonçant à le taire.

+ + +

CHRONIQUES

+ + +

ESSAIS/ÉTUDES

Enracinements, déracinements

+ + +

JULIEN LEFORT-FAVREAU

Université Queen's

J'entendais récemment le philosophe Étienne Balibar au micro de Laure Adler sur France-Inter analyser (de manière revêche) la faillite de la politique à l'aune des trois grandes catastrophes globales qui exigent des solutions globales : l'informatique, la guerre contre l'environnement, et la militarisation généralisée des économies et des sociétés¹. Afin de contrer les ravages de la mondialisation, Balibar tente d'imposer le concept de *cosmopolitique*, une nouvelle forme d'internationalisme (on ne refait pas les vieux communistes, et c'est bien ainsi). La cosmopolitique est également une manière de penser l'accueil des réfugiés, qui constitue l'un des thèmes centraux de son œuvre. Toute la gauche radicale n'est toutefois pas unie derrière l'idée d'une « globalisation » de la résistance. Le récent livre de Kristin Ross *La forme-Commune*² explore les possibles alternatives radicales à petite échelle qui émergent lorsque l'État devient complètement impuissant devant la destruction du monde par le capital. Plus près de nous, Yves-Marie Abraham pense lui aussi des « communs » politiques afin de mettre en place des stratégies de décroissance qui répondent aux intérêts et aux préoccupations de communautés spécifiques. Ces enjeux me semblent trouver des inflexions intéressantes dans les deux essais dont je parlerai ici, en ceci qu'ils posent, chacun à leur façon, la question de l'enracinement, de l'appartenance à une identité nationale. Mais ils parlent surtout des manières par lesquelles la culture propose, à travers un ensemble de signes, une mise en forme de ces conflits entre mondialisation de la pensée et enracinement. *Chronique d'un temps fou* de Véronique Dasso et *Lise Bissonnette. Entretiens* de Pascale Ryan sont deux livres qui aident à penser les coordonnées sensibles qui fondent notre rapport au territoire et à la communauté.

+

-
- 1 « Étienne Balibar, cosmopolite », *L'heure bleue*, lundi 29 mai 2023, en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/l-heure-bleue-du-lundi-29-mai-2023-5065082> (page consultée le 2 décembre 2023).
 - 2 Kristin Ross, *La forme-Commune. La lutte comme manière d'habiter*, traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, La fabrique, 2023, 160 p.

*Chronique d'un temps fou*³ permet à un nouveau lectorat d'apprécier la plume de Véronique Dassas, et l'accueil médiatique favorable dont il fut l'objet a de quoi me réjouir. Voilà une intellectuelle que l'on devrait entendre sur toutes les tribunes ! Alors que j'avais environ 20 ans, Dassas était venue prononcer une petite conférence sur la critique littéraire dans un cours à l'Université de Montréal où j'étais étudiant. Je l'ai connue dans la foulée, car elle était aussi une cliente très assidue de la librairie où je travaillais alors. J'ai par la suite été invité quelques fois chez elle, dont une fois pour célébrer Bloomsday. On m'y avait servi des plats étonnants inspirés par *Ulysses* de James Joyce, comme il se doit. Je l'ai ensuite perdue de vue sur le plan personnel, mais j'ai éprouvé un bonheur à la retrouver par la suite dans les parages de *Liberté*, où j'ai longuement officié. Elle représentait alors, et représente encore pour moi, une forme d'idéal de vie intellectuelle marquée par un cosmopolitisme, un esprit du collectif, une souplesse théorique, un souci d'accessibilité, et aussi, une profonde originalité.

Originaire de Bordeaux, arrivée au Québec dans la vingtaine, c'est à la tête de *Temps fou* qu'elle fit ses marques. *Temps fou* est une revue extrêmement importante dans l'histoire des idées au Québec, en ceci qu'elle fait la transition entre la contre-culture de *Mainmise* et la prise en compte des revendications socialistes, féministes, écologistes ; je l'ai connue sur le tard, en archiviste et non pas en contemporain. La revue a eu plusieurs vies : une première, brève, en 1974, puis une seconde entre 1978 et 1983, et une troisième entre 1995 et 1998. C'est dans la seconde mouture que Dassas fait son apparition, aux côtés de Serge Martel, Christian Lamontagne et Louise Vandelac. La revue est belle et dynamique, propose une grille graphique ludique, accorde une place importante à la culture et au militantisme, et donne la parole aux personnes marginalisées, notamment les femmes et les personnes homosexuelles. *Temps fou* n'est pas vraiment un magazine grand public, mais se rapproche tout de même dans le ton plus du journalisme que des revues culturelles qui lui sont contemporaines, comme le *Liberté* de François Ricard et Yvon Rivard. Son approche journalistique la rapproche davantage de *La vie en rose*, avec laquelle elle partage plusieurs collaboratrices. La version plus récente de *Temps fou*, en plein cœur des années 1990, de part et d'autre du référendum, propose elle aussi un journalisme bien distinct de celui que l'on retrouve dans les médias de masse ou dans les hebdomadaires culturels comme *Voir*. Signe des temps, on retrouve davantage d'universitaires à cette époque : Georges Leroux, Thierry Hentsch, Catherine Mavrikakis. Excellent lieu de débat, d'opinion, *Temps fou* dernière mouture laisse la part belle aux enjeux internationaux, mais aussi à la culture *underground* (la revue est très ancrée dans la culture montréalaise). J'ai lu l'ensemble des numéros, et la plume de Dassas, qui est aussi rédactrice en chef, se démarque par sa lucidité et son élégance. On sent chez elle une véritable volonté de repenser la gauche sur la base de concepts théoriques venus d'ailleurs (j'y reviendrai) en plein cœur d'une période politiquement morose. Les luttes anticapitalistes des années 2000 sont alors en germe, mais encore peu visibles.

3 Véronique Dassas, *Chronique d'un temps fou*, préface de Janick Auberger, Montréal, Lux éditeur, coll. « Lettres libres », 2023, 393 p.

Un grand nombre des textes réunis dans *Chronique d'un temps fou* viennent de cette dernière époque. L'autre partie congrue provient de *Liberté* avec des essais publiés entre 2018 et 2022. Lorsqu'elle fait chronique dans *Liberté*, les temps ont changé, et elle est une « aînée » par rapport à un comité de rédaction assez jeune. Une poignée de contributions dans ce livre proviennent de *Conjonctures* (revue animée par Dassas elle-même et Ivan Maffezzini), *Vice Versa*, *Copie Zéro* et *Arguments*. L'ensemble de la période couverte va de 1985 à 2022. Le titre *Chronique d'un temps fou* indique au moins deux choses sur la nature de ce livre. Bien sûr, il donne une piste au lectorat en ce qui concerne l'appartenance générique et le contexte de publication des textes qui lui sont donnés à lire. Mais cela place aussi la lecture sous les auspices d'un drôle de temps, justement. Étant donné la variété des époques de provenance des textes, on se demande d'emblée à quel temps fou au juste renvoient ces chroniques. Il est possible de les lire comme une série de vignettes sur différentes époques faisant partie d'un long présent désordonné. Les articles ne sont d'ailleurs pas présentés en ordre chronologique. Doit-on comprendre qu'entre 1985 et 2022, les temps fous sont gelés? Il est assurément un chevauchement des temporalités dans ce livre. Les essais de la première partie n'obéissent pas à une logique stricte et réunissent des réflexions sur diverses questions sociales et politiques, tandis que la seconde partie est consacrée à des « exercices d'admiration », critiques et portraits d'artistes et d'intellectuels.

Impossible de rendre compte du détail de la pensée que Dassas déploie ici – c'est le propre des recueils de chroniques. Mais prenons le temps de nous arrêter à quelques fils conducteurs qui nous ramènent au cosmopolitisme que j'évoquais en introduction. Véronique Dassas est depuis environ une quinzaine d'années domiciliée une partie de l'année en Italie. Le très beau texte « Italie: immigrer dans un pays d'immigrants » (2018) trace les contours de sa pensée sur l'identité. Une naissance dans le Médoc, une vie adulte au Québec dont les débuts sont contemporains de l'accession au pouvoir du Parti québécois, une émigration plus tardive dans le nord de l'Italie, autant d'expériences qui viennent chez elle rendre impensable toute essentialisation de la notion d'identité. « Tout ce que je sais de la nation et de l'identité, écrit-elle, ce sont mes amis québécois qui me l'ont dit et je les ai crus sans y croire. Je leur sais gré de leur patience, moi qui n'ai toujours pas compris de quoi il s'agit, et surtout de leur tolérance devant la candeur de mon impiété. » (121-122) Depuis le nord de l'Italie, elle rappelle à la mémoire les mouvements migratoires qu'a connus ce pays, ceux qui ont amené les Italiens partout dans le monde, la relative nouveauté de l'unité italienne (1870), et c'est en regard d'une relative oblitération de ce passé qu'elle interprète le rapport contemporain des Italiens à l'accueil et à l'intégration des immigrants. Dans ce beau et long texte, Dassas prend le soin de faire le portrait de Gift, une réfugiée nigériane qui habite une maison voisine, propriété du curé. Gift a rencontré Smart sur le bateau qui les a menés en Sicile. Ils ont un enfant ensemble, et Smart travaille dans une scierie. Chez Dassas, l'analyse politique ne fait jamais l'économie d'un regard empathique et lucide posé sur les vulnérables, sur ceux qui sont affectés par les grandes scissions du monde, sur les solidarités humaines qui naissent dans les failles des grands systèmes. Dans de nombreux textes, elle documente par ailleurs l'organisation politique italienne autour du

« problème migratoire », le fourmillement de groupes fascisants, les partis ouvertement racistes, les discussions de village autour de la paresse des uns et de la criminalité des autres. Relisant les rapports d'ONG et les enquêtes dans les journaux, elle en vient à conclure que « la mer Méditerranée est un cimetière » et que les « frontières de l'Europe sont des camps de concentration » :

Longtemps j'ai cru que l'étranger pouvait, sous un profil avantageux, être une figure de l'hétérodoxie, statut qui pouvait parfois le faire apprécier des anticonformistes, ce qui, j'en conviens, n'est pas une catégorie très utile. Le réfugié, lui, est sans doute plutôt une sorte de révélateur. Il coule dans les failles du système indigène : ses signaux de détresse en soulignent le tracé. Ce qui le rend à la fois objet de commisération, objet de vindicte, mais aussi terriblement commun. (134)

Dassas n'intervient pas directement sur les enjeux migratoires du Québec ici, mais parvient à montrer de manière plus générale ce que la figure du réfugié indique dans l'espace politique contemporain, soit la possibilité pour « l'extrême droite de [faire] son beurre avec la justice sociale », signe que « le cauchemar n'est pas loin » (125). Il n'est pas strictement interdit de regarder ce qui se passe en Europe pour comprendre les débats québécois sur la question. Dans « Pas de pitié pour l'identité » (2019), Dassas consigne, à la manière du « Je me souviens » de Perec, de petites histoires liées à la question de l'identité au Québec. Elle se rappelle, par exemple, qu'à *Temps fou*, on « crucifiait le nationalisme ethnique, [...] on ironisait sur l'innocuité du PQ » (195), et que Christian Lamontagne avait fait un entretien catastrophique avec Gérard Godin. Mais la position de Dassas ne saurait se réduire à un antinationalisme québécois (elle s'est d'ailleurs déclarée en faveur du « Oui » en 1995, il faut le noter). La résistance de Dassas se situe globalement à l'égard de toute construction idéologique de l'identité par l'État. Ce problème, nous dit-elle, ne disparaît pas en criant ciseau, et ne se résout pas à « la dissolution dans le multiculturalisme façon Trudeau père et fils, ou façon Charles Taylor ; ni à la transcendance dans l'internationalisme, façon Rosa Luxemburg ; ni à la momification dans le conservatisme identitaire, façon Mathieu Bock-Côté » (200). Dans *Chronique d'un temps fou*, les temps se mêlent, et avec les questions identitaires, « on patauge longtemps dans du même » (200). Je me permets de rapidement renvoyer au passage au bel essai de Catherine Larochelle *L'école du racisme. La construction de l'altérité à l'école québécoise (1830-1915⁴)*, peut-être trop strictement historique pour trouver sa place dans cette chronique, mais qui permet de penser sur de nouveaux frais la notion d'altérité dans la culture québécoise. Larochelle procède à un examen des manuels scolaires, et met en lumière l'altérisation des Autochtones à l'école (ce qu'on appelait jadis les appareils idéologiques d'État ! Ah, le bon temps !). La question semble ouverte à la fin de cet essai finement documenté et illustré : il existe encore des phénomènes d'altérisation, à l'école comme dans l'ensemble du discours social, et les réfugiés dont nous parle Dassas depuis l'Italie sont le visage de l'autre. Surtout

4 Catherine Larochelle, *L'école du racisme. La construction de l'altérité à l'école québécoise (1830-1915)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « PUM », 2021, 347 p.

le visage de notre incapacité à collectivement résoudre les problèmes climatiques, économiques et politiques.

L'Italie était d'ailleurs déjà dans *Temps fou*, mais sous la forme d'un dialogue avec les penseurs de l'opéraïsme italien. L'essai « Fragments sur le travail, fragments de travail, fragments » montre l'empreinte que la pensée opéraïste et autonomiste a eue sur la conception de Dassas du travail. Il me semble que la prégnance de ce thème est en soi originale, car le travail est peu présent dans l'essai québécois. Et cela explique également la position intermédiaire que l'on pouvait observer dans *Temps fou* entre un degré d'élaboration des rapports entre travail et technique dans le post-fordisme, et une attention à la vie quotidienne, à la concrétude des conditions d'existence. Les penseurs de l'opéraïsme Antonio Negri et Paolo Virno (que Dassas a traduit⁵) ont tenté de penser la fin du fordisme et de son productivisme. Les machines, nous dit Dassas, ont remplacé le travail répétitif, et les ouvriers ont maintenant la charge de la manutention ou de la communication. En somme, le travail en régime capitaliste post-fordiste est immatériel, en ceci qu'il suppose une exploitation des capacités humaines comme le langage et la « virtuosité » (l'expression est de Virno), soit l'aptitude à improviser, à anticiper, à informer, à communiquer. C'est le lieu de nouvelles formes d'exploitation, alors que le travailleur est condamné à aimer ce qu'il fait, et à ne plus savoir distinguer le travail du non-travail. C'est là tout le rapport ambivalent des opéraïstes à la technique : dans l'idéal, les machines libéreraient les humains du travail salarié. Or, on le voit, et là réside l'actualité de la perspective de Dassas, la technologie nous aliène plus qu'elle nous libère. Dassas tente donc d'objectiver son travail *indépendant* (il est là un paradoxe, n'est-ce pas ?), le métier de journaliste qu'elle a pratiqué, le travail à la maison, le soin de l'« affamé » qui rentre de l'école. Encore une fois, la « virtuosité » de l'essayiste se trouve dans sa capacité à sans arrêt passer de l'analyse politique au tissu sensible de l'existence.

Les textes de Dassas sur l'art ne sont pas moins perspicaces que ceux sur la politique sur lesquels je viens de m'arrêter un peu plus longuement. En effet, comment ne pas être ému devant les portraits qu'elle fait de Marie-Claire Blais et de Réjean Ducharme, ces « discrets » qui préfèrent « la majorité silencieuse » à la « minorité bavarde » (250) ; d'un Philip Roth « impur » qu'il faut lire malgré sa misogynie, et dont il faut aussi lire les détractrices pour mieux le comprendre ; d'un John Berger (qu'elle a aussi traduit) qui a « le regard vif comme la lame et tendre comme la blesure » (310) ; d'un Salman Rushdie qui, « malgré la singularité de son histoire tragique, ressemble à une foule de gens, de plus en plus nombreux, qui, seuls, parce que le Dieu de leur enfance ne les convainc plus, essaient de vivre sans lui » et « qui, les bras chargés, la tête pleine et le corps marqué d'influences diverses, laboratoires ambulants d'une culture cosmopolite, naviguent tous entre deux mondes » (384) ? Aux côtés de Dassas, on se promène dans les recoins de l'héritage de l'extrême gauche européenne (Berger, certes, mais aussi la bande à Baader et les opéraïstes italiens), tout autant que sur la *Main* avec Milishka Jalbert, Jean Asselin, Richard Parent et Patrick Straram. Il n'y a, chez elle, ni ici ni ailleurs, que des métèques égarés, broyés

5 Paolo Virno, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, traduit de l'italien par Véronique Dassas, Paris, Éditions de l'Éclat, 2002, 144 p.

par la dureté du monde, par les guerres et les exils forcés. Ses chroniques sont majeures, peut-être justement parce qu'elles investissent une forme mineure, parce qu'elles font honneur à leur sujet en logeant en marge du canon de la pensée. Dassas est une très grande essayiste, il faut le dire.

+

J'admire le parcours de Lise Bissonnette pour les raisons strictement inverses qui m'ont poussé ici à faire l'éloge de Véronique Dassas. Si Dassas se distingue par le caractère liminaire de son ancrage dans le paysage intellectuel québécois, Bissonnette, elle, a au contraire été centrale dans un nombre important d'institutions. Les entretiens qu'elle accorde à l'historienne Pascale Ryan permettent de mesurer l'importance de son engagement pour la défense de la culture québécoise. Mais pas la même culture que celle défendue par Dassas. Tout oppose ces deux intellectuelles, en premier lieu leur positionnement politique. Lise Bissonnette appartient largement à ce qu'on pourrait désigner comme la gauche technocrate, engagée dans un certain nombre d'institutions plus ou moins rattachées à la Révolution tranquille ou à son héritage. Véronique Dassas, elle, est certainement plus punk, associée à l'extrême gauche et à la contre-culture sans en adopter pour autant les traits caricaturaux. Mais Bissonnette, comme Dassas, a un attachement passionnel à l'imprimé, aux imprimés éphémères de surcroît, ceux qui alimentent les débats sans pour autant laisser de traces pérennes. Dans le meilleur des cas, *Le Devoir* sert à ramasser des pelures d'oignon, et on ne retrouve plus guère d'exemplaires de *Temps fou* que dans les archives de la BANQ. Je note au passage que s'il n'est pas de coutume de parler d'entretiens dans cette chronique consacrée aux essais, il m'apparaît toutefois que l'on prend pleinement la mesure de l'engagement de Bissonnette dans la vie intellectuelle dans cette prise de parole vive et déliée.

Lise Bissonnette a participé dès sa jeunesse à la presse étudiante, puis fait des études supérieures en sciences de l'éducation au Québec et en France; elle a entamé sa carrière à l'UQAM (où son mari, Godefroy Cardinal, a eu une fructueuse carrière), et a mené sa barque dans les médias, principalement à la direction du *Devoir* (après un bref passage au *Globe and Mail*), pour finalement fonder ce que l'on nommera d'abord la Très Grande Bibliothèque du Québec, qui deviendra ultérieurement Bibliothèque et Archives nationales du Québec, communément appelée la Grande Bibliothèque. Après sa retraite, elle devient présidente du conseil d'administration de l'UQAM. Notons qu'elle a consigné ses textes essayistiques divers (reportages, chroniques, éditoriaux) dans deux ouvrages de la collection «Papiers collés» de Boréal⁶, a écrit quatre ouvrages de fiction⁷, ainsi que quelques livres de circonstances qui témoignent de son intérêt pour Maurice Sand et l'architecture. Les entretiens couvrent l'ensemble de sa vie, de son enfance modeste en Abitibi jusqu'à

6 Lise Bissonnette, *La passion du présent*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1987, 328 p.; Lise Bissonnette, *Toujours la passion du présent*, Montréal, Boréal, coll. «Papiers collés», 1998, 277 p.

7 Lise Bissonnette, *Marié suivait l'été*, Montréal, Boréal, 1992, 125 p.; Lise Bissonnette, *Choses crues*, Montréal, Boréal, 1995, 137 p.; Lise Bissonnette, *Quittes et doubles. Scènes de réciprocité*, Montréal, Boréal, 1997, 165 p.; Lise Bissonnette, *Un lieu approprié*, Montréal, Boréal, 2001, 198 p.

ses multiples engagements publics. Ils contiennent des réflexions lucides sur la société québécoise dans son ensemble, mais notons des passages passionnants sur ses années au *Devoir* et sur l'élaboration du projet de la Grande Bibliothèque. Ce qui ressort des propos de Bissonnette, c'est assurément son engagement presque enragé pour la démocratisation de la culture par une promotion d'un système d'éducation public robuste. Il est certes dans ce projet intellectuel quelque chose de plus austère que dans celui de Véronique Dassas, dont je viens de tracer les contours. Mais le libéralisme de l'époque – notre temps fou à nous – met en évidence la noblesse d'une telle cause.

Si l'on sent le sol mouvant sous les pieds de Dassas, Bissonnette, elle, est bien enracinée au Québec. Comme beaucoup de gens de sa génération, Bissonnette a fait des études en France, et son retour d'Europe donne un souffle au grand projet générationnel dont elle fait partie, ce qui l'amène à rapidement travailler à l'UQAM, à devenir journaliste au *Devoir*, puis rédactrice en chef, et finalement directrice. Ascension extrêmement rapide (tout cela en moins de vingt ans), notamment pour une femme – dois-je préciser qu'aucune femme n'a dirigé *Le Devoir*, ni avant ni après elle ? Avis aux amateurs : quelques anecdotes sur Claude Ryan parsèment les entretiens. On remarque d'ailleurs, non sans amusement, à quel point la question nationale reste prégnante pour Bissonnette, héritage pérenne de ses années à couvrir la politique canadienne. Je pensais être le dernier à continuer à ruminer à propos de Charlottetown depuis ma datcha de Kingston. Toute une vie à créer et à pérenniser des institutions canadiennes-françaises (puis québécoises), c'est de cela qu'est fait le souverainisme de Bissonnette, qui n'est pas véritablement un nationalisme, elle le précise. Au demeurant, ce sont peut-être ces traits qui la mènent à être aussi sévère vis-à-vis des historiens révisionnistes qui tendent à réduire l'impact de la Révolution tranquille, voire à la décrire comme fiction relative. Elle affirme avec vigueur que le Bas-Canada était jadis, avant la Révolution tranquille, une contrée farouchement anti-intellectuelle, et continue à dénoncer « l'inculture du système d'enseignement au Québec, une inculture qui a simplement changé de circonstances entre l'hier de [s]a jeunesse et l'aujourd'hui de nos écoles⁸ ». Bissonnette fait preuve de ce qui peut apparaître comme un élitisme, mais qui est en fait l'exact contraire, en cela qu'elle ne valorise pas du tout l'éducation classique d'antan, affirmant que les religieuses lui faisaient lire des « niaiseries » et des « bondieuseries ». Ce qui lui tient à cœur, c'est l'existence de grandes institutions publiques, accessibles pour tous. Elle raconte dans ces entretiens son émotion devant l'ouverture de l'UQAT, université en plein cœur de la rude forêt d'épinettes.

Sa lutte contre l'anti-intellectualisme guide également son engagement dans le journalisme, et les changements qu'elle a apportés au *Devoir* afin de rejoindre un plus large public. La remise à flot du *Devoir* reste à ce jour l'un de ses faits d'armes principaux, et ce serait un euphémisme de dire que le journal n'a pas encore trouvé de direction à sa hauteur. Notons aussi que le souverainisme de Bissonnette a teinté les pages éditoriales durant son mandat ; rappelons à la mémoire son éditorial du 9 juillet 1992, qui, à la veille du référendum pancanadien sur l'Accord de Charlottetown,

8 Pascale Ryan, *Lise Bissonnette. Entretiens*, Montréal, Boréal, coll. « Trajectoires », 2023, p. 69.

ne contenait qu'un seul mot, un «NON» occupant le quart d'une page. Cet engagement dans la diffusion large d'un journal a trouvé des échos dans la fondation de la Très Grande Bibliothèque. Le mandat de sa création lui avait été confié par Lucien Bouchard, alors premier ministre, après qu'elle eut, dans *Le Devoir*, déploré l'absence de grand projet culturel au Québec. Après ses années au *Devoir*, on peut dire que se confirmait avec ce projet une carrière consacrée au moins autant à la préservation et au développement de grandes institutions culturelles (et ultérieurement d'éducation, avec l'UQAM) qu'à la production intellectuelle en tant que telle. Ce type d'intellectuel·le-s, engagé·e-s tant dans la chose publique que dans l'écrit, n'a pas une longue histoire au Québec, et à voir comment tourne le vent, je doute qu'on donne à nouveau de hautes fonctions à des gens de la carrure de Bissonnette. Ce sens de l'institution ne va pas sans un certain conservatisme, évidemment, c'est la nature de la chose ; peut-être pourrais-je plutôt parler d'enracinement. Chose sûre : Bissonnette a œuvré à doter le Québec de lieux voués à la culture *nationale*, tout en ayant le souci de le positionner comme un interlocuteur sérieux sur la scène internationale. C'est peut-être ce qui distingue, et je le dis délicatement, les péquistes technocrates des nationalistes identitaires. Je n'ai pas beaucoup d'affinités avec les premiers, qui furent tout de même les artisans des premières vagues d'austérité (*Temps fou* avait de nettes réserves, tant au début des années 1980 que dans les années 1990, à l'égard de la gouvernance souverainiste, pas moins néolibérale parce que souverainiste), mais il faut néanmoins noter une inflexion. Il fut un temps pas si lointain où l'indépendance du Québec ne se pensait pas comme un repli identitaire. Le parcours de Bissonnette, sa rigueur intellectuelle, son esprit dialectique en sont la parfaite démonstration. La démocratisation de la culture et de l'éducation à l'échelle de tout le territoire québécois est un legs important de Bissonnette, d'autant plus précieux qu'il est accompagné d'une armature intellectuelle solide. Elle a légué une bibliothèque, et je ne peux m'empêcher de penser à Virginia Woolf, dont *A Room of One's Own* raconte l'épisode où on lui refusa l'accès à la bibliothèque d'Oxbridge. Revanche de la petite fille de Rouyn : elle en a fondé une. Et son sens de l'institution n'est pas strictement *conservateur*, au sens où il ne vise pas uniquement à la patrimonialisation et à la transmission de la culture ; il est aussi fait de création et de réinvention. Notons tout de même qu'un certain nombre de ses remarques dans ces entretiens m'indique que nous ne partageons pas exactement les mêmes points de vue sur une supposée réduction de la liberté d'expression dans la littérature sous les pressions de gens ayant des « systèmes de valeurs [...] beaucoup moins individualist[es] que le [s]ien » (184). Mais ce caractère rugueux me fait curieusement l'apprécier, dans un pays qui aime parfois un peu trop le consensus. Pour le dire autrement, j'aurais bien aimé avoir Bissonnette comme patronne pour avoir l'occasion de m'opposer à elle. Dans les guerres culturelles qui affligent le Québec, Lise Bissonnette, je le devine entre les lignes, serait une adversaire, mais assurément pas une ennemie.

+

La question des générations est un écueil de mauvaise sociologie dans lequel il fait bon parfois se vautrer. Qui peut bien prétendre être *représentatif de sa génération* ?

Qui peut bien faire pleinement partie de sa génération? L'histoire est faite d'asynchronie, de chevauchements des générations. La notion d'époque est sûrement aussi molle épistémologiquement que celle de génération. Bissonnette et Dassas sont-elles les représentantes de leur génération? Bien sûr que non. Pourtant, à la lecture de *Chronique d'un temps fou* de Véronique Dassas et des entretiens que Lise Bissonnette a accordés à Pascale Ryan, on a l'impression de pouvoir mesurer ce que les années 1970-1980 nous lèguent et aussi ce qu'elles laissent inachevé, tant sur le plan intellectuel qu'institutionnel. Lire ces deux livres m'aura permis de procéder à une forme d'archéologie un peu personnelle qui m'obsède ces temps-ci. Si j'ai longtemps eu une fascination pour l'histoire des années 1960 et 1970 (voyez: j'écoute Balibar quand il passe à la radio), je me penche maintenant sur les années 1980-1990, qui sont les années de mon enfance et de mon adolescence, que je n'ai pas connues comme adulte, mais dont je suis néanmoins l'héritier. Et il me semble que l'héritage intellectuel de ces années (dans mes chroniques précédentes, j'ai tenté de mesurer l'héritage de Pierre Nepveu, de Régine Robin, de Micheline Cambron... ce n'est pas un hasard) éclaire nombre de débats contemporains. En l'occurrence ici, pour les deux essais qui nous occupent: l'héritage d'un certain souverainisme, et à l'autre bout du spectre politique, d'une « autre gauche » pluraliste. Et il faut bien constater en se replongeant dans l'histoire de *Temps fou* et de meilleures années du *Devoir* qu'il est un rétrécissement net de l'espace public et des lieux « intermédiaires » de débat. Je doute fort que je puisse dans vingt ans, si on me laisse cette tribune jusque-là, inclure dans cette chronique consacrée aux essais les livres écrits par les journalistes de 2023. Il est des choses qui se perdent.

ROMAN
Éviter les clichés

+ + +

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD

Memorial University of Newfoundland and Labrador

Le lompe (*cyclopterus lumpus*) n'est pas pêché pour sa chair, mais pour ses œufs, particulièrement appréciés en France, auxquels on ajoute un colorant et que l'on surnomme le caviar des pauvres. Commune partout en Atlantique Nord, la grosse poule de mer – c'est ainsi qu'on surnomme ce poisson, bien que l'on parle aussi du cyclope ou encore de *nipisa* ou *lepisuk* en inuktitut – possède une ventouse qui lui permet de s'accrocher aux rochers et aux cages de homards pour ne pas dériver. Non, ceci n'est pas un documentaire animalier : c'est que j'ai appris dans le premier roman de Romane Bladou, *Atlantique Nord*¹ (52-53).

Contrairement au lompe qui est chez lui des deux côtés de l'océan, personne n'est à sa place dans *Atlantique Nord*. Camille est à Terre-Neuve, mais elle va rentrer au Québec ou ailleurs, elle n'a pas de plan. William n'a que huit ans, il vit avec sa mère à Fionnphort, sur l'île de Mull, mais il rêve de gravir les différentes montagnes d'Écosse. Lou est venu en Islande pour trouver des traces de son frère mort noyé en mer sur un bateau de pêche. Il ne sait pas combien de temps il restera. Clélia est de retour chez ses parents, en Bretagne, pour neuf jours. Elle prépare ses examens de fin d'année en littérature.

Ces quatre récits brefs sont entrecoupés d'un poème en calligramme dont les différentes sections constituent une sorte d'intermède. Ce genre de recueil pose toujours la question de l'unité : qu'est-ce qui justifie de réunir ces textes ? En quoi leur assemblage est-il signifiant ? La réponse est souvent évidente – je pense par exemple à *Faunes*, de Christiane Vadnais, qui met en scène les mêmes personnages et une même localité d'un texte à l'autre, ou encore à *Indice des feux*, d'Antoine Desjardins, où les enjeux climatiques font office de fil conducteur tout au long du recueil. La cohésion du livre de Romane Bladou est plus ambiguë. Comme le laisse supposer le titre, cette cohérence découle notamment du rapport entre les personnages et les espaces qu'ils habitent, ou plutôt, qu'ils traversent. Car aucun personnage n'est vraiment attaché aux lieux et ces derniers ne sont pas particulièrement signifiants.

Les localités où se déroulent les intrigues semblent avant tout choisies pour leur emplacement autour de l'Atlantique Nord. Cela s'explique sans doute par le fait

1 Romane Bladou, *Atlantique Nord*, Saguenay, La Peuplade, coll. « Fictions », 2023, 254 p.

que les textes ont en commun de montrer des personnages en transition, pour qui les paysages ne sont qu'une toile de fond ou une étape au sein d'un plus long voyage. Cela est clair dès la première nouvelle, lorsque le personnage de Camille arrive à St. John's, où la population locale semble avoir disparu :

Camille est restée quelques semaines à St. John's, y a rencontré différentes personnes, s'y est fait des amis et même des amants. Ils venaient d'Alberta, de Colombie-Britannique, d'Ontario. Ils venaient à vélo, en bateau, en voiture. Elle a été Canadienne toute sa vie mais a appris beaucoup sur l'ouest durant ces quelques semaines dans cette ville de l'est. Elle a l'impression qu'ils sont tous venus se perdre à St. John's et qu'ils y sont coincés. Cette ville sans prochaine étape marque la fin des voyages [...]. (12)

Comme l'illustre cet extrait, il reste parfois une impression de superficialité en ce qui concerne les lieux, qui sont, pourtant, tout sauf génériques – vous êtes-vous déjà retrouvé, par hasard, à Bonavista ou à Skagaströnd ? – et que l'on aimerait voir jouer un rôle plus important dans les textes. Malgré cette réserve, on peut saluer la manière dont Bladou arrive à décrire un certain rapport aux paysages, en faisant d'eux les écrans des pensées des personnages, mais aussi en les liant à une certaine expérience du temps qui passe. C'est effectivement dans les passages décrivant des moments de flottement, de passivité méditative, de transitions entre différents lieux que la romancière brille le plus :

Son bus arrive finalement et elle s'installe vers le fond, pose son sac sur le siège couloir de la rangée de droite et s'assied près de la fenêtre. Ça aussi, c'est un cliché, se dit-elle. Une adolescente avec un sac à dos et des écouteurs sur les oreilles, la tête appuyée sur la fenêtre, qui rebondit doucement au rythme de l'engin. [...] Il commence à faire nuit, et entre-deux, ce juste avant, entre chien et loup, quand le ciel est d'un bleu presque électrique et que les objets, les arbres, les maisons même, ne sont que des ombres noires. [...] Clélia regarde les lignes électriques danser autour d'elle, ou avec elle plutôt ; elles courent à ses côtés. Elle se dit que c'est toujours dans ces moments-là, quand on rentre, que ces visuels viennent à nous. Quand on retourne, quand on revient d'une randonnée, d'une journée à la plage, d'une fin de semaine chez ses grands-parents. Ça n'arrive jamais quand on part en aventure – peut-être que ces situations nécessitent un certain état de fatigue. [...] Dans ces moments-là, notre attention n'est pas présente, pas réelle, elle possède un mystère de passivité ; une non-activité comme un rêve, des yeux flous. Nous projetons nos pensées sur le paysage-écran jusqu'à ce qu'on revienne doucement à nous, à là où nous sommes. Le bus, la fenêtre, *je rentre à Crozon*. (215-217 ; je souligne)

Ce rapport passif au paysage ne se trouve pas dans les quatre chapitres. Le deuxième aborde autrement la relation au territoire, puisque les montagnes d'Écosse occupent bel et bien une place dans l'imaginaire du personnage de William et de sa famille. Mais, même dans ce texte, l'espace est avant tout mobilisé en tant que support des enjeux traversés par les personnages. Par exemple, la mère de William

arrive, au terme de la nouvelle, à effectuer l'ascension du Ben More, ce qu'elle aimait faire lorsqu'elle était plus jeune. Sa capacité à effectuer la montée est le signe de son évolution psychologique, la preuve qu'elle est arrivée à résoudre ses problèmes. Cela semble cliché, mais le ton est réservé, le propos tout en finesse, ce qui sauve la donne. D'ailleurs, chacun des personnages vit une transformation similaire, sans que cela soit martelé ou souligné à grands traits. On comprendra donc qu'il ne faut pas lire *Atlantique Nord* pour la complexité des intrigues. Les récits qui le composent sont simples et ne cherchent pas à se présenter autrement.

Et puis, il y a la question du lompe, ce poisson sur lequel j'ai tant appris. Camille le rencontre à travers les propos d'un pêcheur qu'elle fréquente à Bonavista, le grand-père de William travaille dans une ferme qui en fait l'élevage, Lou est un biologiste qui lui consacre ses recherches et Clélia en entend parler au restaurant de ses parents, lors d'une discussion avec la nouvelle cheffe. Je me sonde toujours face à ce genre de rappel un peu artificiel entre les textes. D'un côté, je ne peux m'empêcher de conserver une certaine réserve face à des éléments qui n'ont d'autre but que de créer une continuité entre les différentes parties d'une œuvre. Que le même poisson croise la vie de quatre personnages si différents est plausible, mais c'est aussi arrangé avec ce fameux « gars des vues » dont on ne parle plus vraiment aujourd'hui. La présence du lompe correspond à une préoccupation esthétique plutôt qu'elle ne constitue une contribution au propos. Certes, la ventouse qui permet à ce poisson de s'accrocher aux fonds marins contraste avec les personnages qui, eux, sont à la dérive. Voilà qui est sans doute suffisant pour justifier sa présence, mais ça reste peu. Dans cette perspective purement esthétique, la meilleure représentation du lompe est peut-être celle de la couverture du livre, réalisée par l'atelier Mille Mille, où il apparaît comme le motif d'une tapisserie, turquoise sur fond corail.

D'un autre côté, j'apprécie de telles coquetteries qui contribuent à donner du corps aux recueils. J'aime quand une œuvre laisse de côté ses prétentions réalistes au nom desquelles il faut tout justifier et tout expliquer et s'assume pour ce qu'elle est : une construction. J'ai l'impression que cela fonctionne particulièrement bien dans des narrations très expressives ou extravagantes. Les œuvres de Paolo Sorrentino en sont de bons exemples, avec des scènes exubérantes qui traduisent des sentiments normaux. Le ton de Bladou est nettement plus feutré, mais il conserve quelque chose de cette artificialité volontaire, ce qui, malgré quelques réserves, sert bien son propos.

+

Efficace.

Voilà comment on peut qualifier *Pas besoin de dire Adieu*², premier recueil de Marie-Sarah Bouchard, publié chez Boréal. Efficace dans sa maîtrise de la forme brève car chacune des douze nouvelles fonctionne comme une petite leçon de concision. L'écriture est elliptique, mais claire, frugale sans être spartiate, ingénieuse sans être ampoulée. Il y a même un *punch* à la fin.

2 Marie-Sarah Bouchard, *Pas besoin de dire adieu*, Montréal, Boréal, 2023, 150 p.

Efficace, le livre de Bouchard l'est aussi dans le rythme de lecture qu'il impose, très rapide, frénétique même. Cela est certes dû au fait que les textes sont courts – on peut les terminer en quelques minutes et la lecture complète du recueil peut se faire d'un seul coup –, mais aussi au fait que les titres se présentent comme de petites énigmes. Ce sont des phrases tirées des nouvelles qui ne prennent sens qu'après coup, lorsqu'elles apparaissent dans le contexte du récit : « certaines tombent au sol, complètement étourdies, et pleurent » (9), « Il pensera à eux » (41), « Comme les fils usés d'une vieille couture » (91). Cela crée un sentiment d'attente et d'anticipation qui fait tourner les pages de plus en plus rapidement.

L'envers de la médaille est que l'écriture flirte parfois avec le simple exercice formel, comme si la contrainte de la brièveté devait l'emporter sur tout autre aspect du texte. Chaque nouvelle se concentre sur un tournant dans la vie des personnages, un moment où chacun « refuse de répondre à ce qu'on attend d'elle ou de lui³ ». Concrètement, il faut donc que chaque texte comporte une quantité suffisante d'informations sur les personnages – sur leurs occupations, leur personnalité, sur leurs relations sociales –, de manière à ce que le changement décrit dans la nouvelle puisse être perçu comme tel. Cela fonctionne bien dans la majorité des cas, mais pas toujours.

Les textes qui brillent un peu moins sont ceux dont les sujets appellent plus de nuances. « Les gentilles se font manger la laine sur le dos » raconte par exemple la déchéance d'une jeune employée au sein d'une entreprise de publicité. Ce personnage qui rêvait d'aller au bureau tout de mou vêtue finit par se ruiner à grands coups d'accessoires dernier cri, de tenues affriolantes et de sauvages beuveries qui lui coûtent des lendemains de veille épouvantables, tout ça dans l'espoir d'accéder à des postes plus élevés et plus prestigieux dans la hiérarchie de l'entreprise. Ce récit est aussi bien écrit que les autres textes du recueil, mais il est trop bref pour que son registre s'étende au-delà du tout-noir-ou-tout-blanc. La même chose se produit dans « De toute façon, douter, ça ne sert à rien », qui montre le ras-le-bol d'une jeune mère submergée par sa charge mentale. De retour au bureau après son congé parental, elle peine à atteindre ses objectifs et croule sous la pression que la société lui impose – être en forme après son accouchement, allaiter son enfant plutôt que de lui servir des préparations, limiter la consommation de viande de sa famille, éviter les produits suremballés, et ainsi de suite. Le sujet de ce texte est pertinent, mais exploité dans une perspective schématique et peu féconde.

Plus positivement, on notera la pointe d'humour sombre de certaines nouvelles qui portent à sourire au détriment des personnages. Dans le texte intitulé « Je suis une coquille vide », Simone, étudiante au baccalauréat en arts visuels, se retrouve à Bucarest sans vraiment le vouloir, alors qu'elle cherche à se rendre intéressante. La situation est absurde, mais juste assez. Dans le même registre, la nouvelle « Par manque de rigueur ou de volonté » relate les abracadabrans conseils prodigués à un personnage souffrant d'insomnie :

[...] ne te fais pas une toast au Nutella le soir n'écoute pas la télé ne regarde pas ton téléphone ton ordinateur ta tablette ne regarde rien du tout et lis vraiment

3 *Ibid.*, 4^e de couverture.

longtemps lis jusqu'à ce que tes yeux soient lourds lourds lourds fais de la méditation fais du yoga fais du sport oui fais vraiment beaucoup de cardio essouffle-toi au moins une heure par jour mais pas le soir non jamais après dix-sept heures ça te stimule au moins autant que le café [...] (82).

Les nouvelles au ton plus lourd sont également bien dosées. Bouchard arrive à traduire la détresse de certains personnages sans forcer le lecteur à se ruer sur la boîte de mouchoirs la plus proche. Les ruptures sont pourtant nombreuses, certains personnages meurent, d'autres ont des dépendances, la plupart souffrent légitimement. Invariablement, l'écrivaine s'abstient de faire la morale ou de marteler un message. On sent dans cette retenue une sorte d'empathie pour les personnages (et peut-être aussi pour le lecteur), sur lesquels l'écrivaine s'attendrit sans pathétisme.

+

Voilà un roman bien construit, au rythme maîtrisé, malheureusement plombé par des personnages simplistes. Tarek, figure centrale de *Ce que je sais de toi*⁴, est un jeune médecin dont la carrière repose largement sur la bonne réputation de son défunt père, lui aussi médecin. La mère de Tarek aussi a bonne réputation. Bien connue et appréciée au sein de la communauté copte du Caire, elle veille à ce que les affaires de la famille soient en ordre. La femme de Tarek est une personne respectable. Tout comme la sœur de Tarek d'ailleurs... Les choses se corsent lorsque Tarek tombe amoureux de son assistant, Ali, rencontré dans le quartier défavorisé du Moqattam. Beau, jeune et décomplexé, Ali occupe également un autre emploi, celui d'escorte auprès d'une clientèle masculine. Il initie Tarek à son mode de vie, lui montre qu'il existe autre chose qu'un monde rangé et cossu. Dans la communauté copte des années 1980, la relation entre Tarek et Ali est toutefois impossible et, après quelques revirements de situation, Tarek décide d'abandonner sa famille pour partir vivre à Montréal. Il ne reviendra au Caire qu'après une absence de plus de quinze ans.

Éric Chacour jongle habilement avec la temporalité en couvrant toute la vie de Tarek, depuis son enfance dans les années 1960 jusqu'en 2001, de façon non linéaire et de manière à créer des attentes et des effets de surprise. Cette capacité de l'auteur à promettre une résolution et à ne divulguer les informations cruciales qu'au moment opportun constitue l'une des forces du texte. Sans être un roman à suspense, *Ce que je sais de toi* se lit à grande vitesse et avec entrain. De façon notable, certains événements comme la guerre des Six Jours et l'assassinat d'Anouar el-Sadate en 1981 se jouent en trame de fond. Sans être particulièrement significatifs dans le cadre de l'intrigue, ils ajoutent une dimension historique qui aide à comprendre le décalage entre Tarek et son milieu.

Dès les premiers chapitres, Éric Chacour traite son sujet avec une réserve qui laisse augurer un récit tout en nuance. Un tel ton aurait été bienvenu, surtout considérant que la crise existentielle traversée par Tarek est tout sauf nuancée. Son conflit

4 Éric Chacour, *Ce que je sais de toi*, Québec, Alto, 2023, 289 p.

intérieur est brutal, tragique, au sens classique du terme – il est perdant de tous les côtés. Sa passion amoureuse pour Ali est incompatible avec sa situation familiale, il doit sacrifier l'une ou l'autre, ou encore fuir et refaire sa vie ailleurs, comme il le fait finalement. Malheureusement, le récit fait largement l'impasse sur les tiraillements intérieurs vécus par le personnage, ou, à tout le moins, n'arrive pas à nous les faire ressentir de façon convaincante.

La scène du premier baiser échangé entre Ali et Tarek en est sans doute l'exemple le plus représentatif en ce qu'elle débouche sur une sorte de monologue intérieur assez peu introspectif au cours duquel Tarek, plutôt que de sonder ses propres sentiments, de mesurer l'ampleur de ses doutes ou encore de paniquer à l'idée de l'impact qu'une relation avec son jeune assistant pourrait avoir sur sa vie, se contente de questions superficielles. Il se dégage de ce passage une impression de récit destiné à un public adolescent :

Ce baiser échangé la veille. Tu y voyais la marque d'affection d'un garçon déboussolé par la mort de sa mère, une tentative maladroite pour te montrer son attachement, pour exprimer un besoin de réconfort. Mais se pouvait-il qu'il s'agisse de plus que ça ?

[...]

Conserverais-tu ne serait-ce qu'un souffle de cette infinie légèreté qui semblait gonfler les poumons d'Ali chaque fois qu'il respirait ?

Se pouvait-il que tu lui plaises ? (92-94)

Le texte souffre aussi de la présence de certains clichés. Ces derniers sont plus flagrants lorsqu'il s'agit de mettre en évidence les disparités de Tarek et d'Ali, issus de milieux complètement différents et de tempéraments opposés. Ainsi, après une soirée en duo dans un restaurant cossu du Caire, Ali entraîne Tarek, terrorisé, sur le toit d'un autobus. S'ensuit une course folle et dangereuse à travers la ville, au cours de laquelle Ali se moque de Tarek qui, visiblement, n'a jamais enfreint la moindre règle. Dans un moment de panique, le jeune médecin crie même le nom de son assistant, lui confirmant par le fait même ses sentiments à son égard. Après cette escapade assez convenue et une fois le calme revenu, Ali offre une cigarette à Tarek et, ici encore, s'installe un sentiment de déjà-vu :

Sans prendre la peine de te la proposer [il] répéta l'exercice, cette fois en allumant la seconde cigarette avec le bout incandescent de la première, et finit par te la tendre d'un geste silencieux alors qu'une émanation blanche s'échappait de ses narines. Tu t'en saisis, bien que n'ayant jamais fumé. Le filtre conservait le souvenir encore humide de ses lèvres. Tu toussotas discrètement à la première inhalation. (107)

L'un des revirements majeurs du texte se produit lorsque l'identité du narrateur est révélée. Ce dernier s'adresse en effet au personnage de Tarek à la deuxième personne, ce qui ne manque pas de piquer la curiosité du lecteur et de l'intriguer. Sans rien divulguer de cette trame, il faut avouer que la résolution de cette énigme m'a laissé avec plus de questions que de réponses et surtout avec de nouvelles réserves,

puisque le narrateur n'a jamais connu Tarek à l'époque des faits décrits. Il en résulte un étrange décalage entre le récit, qui est le fruit de l'imagination du narrateur, et l'un des objectifs implicites du roman – qui est aussi l'un de ses aspects les plus riches –, soit de représenter réalistement les enjeux auxquels ont fait face les homosexuels dans le Caire des années 1980. Pour le dire autrement, le roman semble poursuivre des objectifs distincts dont la compatibilité ne va pas de soi. D'un côté, il s'agit de documenter une société et une époque – des passages détaillent ainsi le contexte du récit, en expliquant par exemple les changements politiques ou les origines historiques de certains groupes qui sont représentés dans le texte (voir notamment 118) –, tandis que de l'autre, le texte s'efforce de créer une tension et un effet de surprise avec le choix d'une narration à la deuxième personne. Bien que la lecture du texte soit agréable, ces deux visées se déploient sans synergie et s'entravent mutuellement plutôt que de complexifier le récit.

POÉSIE
La collecte

+ + +

NELSON CHAREST
Université d'Ottawa

J'aimais les peintures idiotes¹

Des extravagances telles qu'on frissonne²

Depuis longtemps déjà, et selon une tendance au fond assez simple et assez prévisible, la poésie participe d'un courant de «collecte», de mélange disparate et astucieux, qui vise à marier le trivial au sublime, le rare au commun, l'ancien au nouveau, le populaire à l'électif. Les tons haut et bas se présentent au gré d'une démarche, d'une déambulation qui cherche dans les recoins les signaux d'un sens universel pourtant si confus. Parfois l'empan est très marqué, on passe d'un boulevard effréné à la ruelle abandonnée, des centres commerciaux aux lieux de culte, des chaussures percées aux Lamborghini rutilantes. Ce monde, qui offre à chacun ce qu'il veut, est souvent bien difficile à démêler et à comprendre ; ce monde rempli de contradictions qui se tournent le dos offre peu de prise à une quête de sens, et c'est là où la poésie s'affaire, sans pour autant déshonorer ce chaos, en s'y collant, mais avec le désir profond de trouver quelque chose comme une direction, un but où tendre qui, sans parler à tout le monde, serait entendu du plus large : du plus noble au plus vil, si tant est que ces catégories aient encore du sens.

Depuis la disparition des grands récits, depuis que la connaissance œcuménique de ce monde est devenue chose impossible, l'humain n'a d'autre choix que de clarifier le capharnaüm qu'est devenue notre encyclopédie. Le mémorable a laissé place au notable, à une mémoire du présent qui se détache du passé, surtout s'il n'a pas laissé de traces ; être mémorialiste, aujourd'hui, consiste à tracer des généalogies purement spatiales, sans histoire, emportant ses propres filiations faites d'harmonie, de contrastes, de complémentarités, de conflits. Qu'on soit enfermé devant sa télé ou à ras les soubresauts de la rue, c'est toujours la même orgie des lieux disparates qui nous est proposée, et chaque humain qui chemine dans la vie se fait éclairer traçant sa propre voie, boussole à la main, cherchant la sortie de ce labyrinthe

1 Rimbaud.

2 Anne Hébert.

et se guidant d'une vigilance d'observation attentive et soignée. Le courant qu'on a depuis longtemps qualifié de «trash» s'accompagne d'une infinie tendresse, où le blasphème côtoie sans retenue l'empathie la plus ouverte pour le déchu, le magané, le scandaleux, le rejeté.

J'emprunte le terme de «collecte» au récent recueil de Jonathan Charette, intitulé *Nisso, la cité sur le Soleil*³. Ce livre de «solarpunk» est certes marqué par l'autodérision, avec son personnage d'apprenti nommé Jonathan Charette, et pratique également, peut-être à l'aveugle, la dérision de toute une époque marquée par cette esthétique de la bigarrure, du mélange festif des registres. Cette vie impossible transposée dans une arche fantasmée, où chaque étape présente systématiquement les grandes catégories d'une civilisation, comme une épopée mais aussi comme un jeu vidéo, montre plus justement les référents de l'auteur lui-même, qui prend un malin plaisir à les brouiller et à forcer leur caducité. D'entrée de jeu, Saint-Denys Garneau côtoie Loud, Antonin Artaud et Hedi Slimane: «Deux statues discutent. *Hermès aux Adidas céruléens et Paul Éluard le résistant*» (14). La monnaie et le calendrier sont précisés avec une fausse rigueur que contredit toute mathématique, «le temps se décline en 1000 jours regroupés sous l'unique mois de fructidor» (25), mais les marqueurs temporels qui suivront n'en tiendront pas compte, car «la géologie» incandescente du Soleil est «l'ennemi juré du chronomètre⁴».

Puis dans ce chaos informe commencent à émerger, comme en sourdine d'abord mais avec de plus en plus d'insistance, des formes, au sommet d'une trajectoire à la fois concrète et abstraite: la courbe, la droite, l'acéré, le signifiant et l'insignifiant se présentent un peu partout, dans nos pensées et sous nos mains. Le souci des formes est au cœur de notre relation aux choses et nous permet de les traiter et de les utiliser avec prescience: on sait reconnaître le coupant, le souple, le rigide, avant d'apprendre à les utiliser, avec méprise parfois. Les meilleurs guides d'utilisation, c'est bien connu, sont les plus simples: ceux qui savent dire une seule fois ce qui servira de multiples fois. Et parmi ces guides, aujourd'hui, on doit compter Martine Audet, qui s'affaire à chaque recueil à simplifier encore plus ce qui a déjà été pensé, écrit parfois, tout ce qui revient à la conscience dans une ronde, connue et surprenante à la fois. Ainsi ce recueil⁵ en deux parties, «des formes utiles» et «neuf pas pour *Mille batailles*», s'ouvre et se ferme sur des références à la danse: à l'entrée, *La danse* d'Henri Matisse, où «le monde», «la ronde [...] n'est pas tout à fait fermée» (9), et à la sortie, un excursus sur *Mille batailles* de Louise Lecavalier, chorégraphie inspirée du *Chevalier inexistant* d'Italo Calvino, que cite Audet:

l'autre chargé(e)
l'autre
fabrique
les ombres

3 Jonathan Charette, *Nisso, la cité sur le Soleil*, Montréal, Éditions du Noroît, 2023, 101 p.

4 Je cite en sens inverse, de bas en haut, car les poèmes de cette section s'affichent avec un titre en gras, aligné à gauche et tout en bas, les lignes se lisant par la suite de façon ascendante.

5 Martine Audet, *Des formes utiles*, Montréal, Éditions du Noroît, 82 p.

– un changement d’heure –
et
ravit
le sol
pour disparaître

Mais où aller ? (82)

Dans un monde « sans mystère », où « la mort est pleine de morts », le contact au plus concret des choses emporte sa part de sacré : « La poussière que je soulève/est mon tablier de foi. » (11) Je crois lire quelque chose comme ce que les Maoris, suivant Mauss⁶, appellent le *hau*, cet esprit attaché aux objets que l’on donne et qui les anime d’une vie immatérielle. C’est ainsi, il me semble, que « l’usure » des choses en forge l’histoire, un récit animé, qui leur donne une plus-value à échelle humaine inversement proportionnée au mépris que lui accole le marché :

N’ai-je fait que répondre
à des questions jamais posées ?
Je détache, du souvenir,
quelques instants.
Ils ont, pour lames,
l’usure,
un vœu qui s’éteint
telle une révélation. (50)

Audet travaille à montrer que le chaos n’est pas informe, que s’y décèlent des rémanences qui (pardon du jeu de mots) nous *informent*, qui nous parlent et nous indiquent des voies, des « rondes » dans lesquelles nos pas peuvent s’engager. Avec « l’usure » qu’elles transportent et qui les anime, leur *utilité* doit également nous alerter car, lorsque nous les manœuvrons, ces choses nous révèlent leur sens :

Je range les cartes de l’enfance.
Du sang brille sur mes genoux.
Vais-je défendre le vent ?
La mort, ici, dispose d’une image.
Des formes utiles rejouent sans cesse. (63)

À l’autre bout du spectre, semble-t-il, se trouve Audrey Hébert, qui ne désavouerait pas ce vers d’Audet : « Je casse les vitres d’un sommeil. » (45) On songe entre autres au poème jubilatoire « Robbery⁷ » avec, là aussi, une vitre cassée et, comme

6 Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques*, introduction de Florence Weber, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2007, 248 p.

7 Audrey Hébert, *Hochelagurls*, Montréal, Les Éditions de Ta Mère, 2023, 135 p. Version revue et augmentée du même recueil initialement paru aux Éditions de l’Écrou en 2018.

en négatif, la sacralisation (dérisoire) des objets commerciaux, ceux précisément qui n'ont jamais eu la valeur affective d'une « forme utile » :

une semaine plus tard Marilou a publié sur Instagram
des pics raffinées de l'invasion de domicile

ah la beauté de la vitre cassée par terre
les loquets arrachés
la peinture écaillée

awe so cute (11).

Ce vol chez une amie, commis par jeu plus que par envie, montre la futilité des objets, qu'on peut dérober sans arrière-pensée, juste pour le plaisir de les voir changer de mains et de provoquer l'événement. Collecte et collection se côtoient dans un nouveau paysage urbain où la rue nous appartient, puis les façades, puis, même, les intérieurs. La culture populaire en fait ses choux gras et l'épigraphe liminaire, mal-larméenne (« La chair est triste... »), appartient en fait à... Miley Cyrus ! Suit immédiatement une série de « Art meme » aux accents délicieux, où, par exemple, l'esclavage, la culture d'élite et le folklore québécois se côtoient sans crier gare : « *Untitled (Skull)* de Jean-Michel Basquiat/*la prochaine fois je vais éviter de rouler avec pas d'casque* » (9). Même bigarrure dans cette liste des « Gurls à faire canoniser pronto », où Huguette Gaulin (n° 3) croise « La princesse dans Mario Bros » (n° 11), ou encore « 12 Anne Dorval (rencontrée une fois soooooo cool) », « 18 Anne Hébert (parente lointaine) » et « 20 Françoise David (oups déjà fait) » (20). Mais prenons garde, ces faux mariages ont bien une origine, ou plutôt, un « Proto Art meme » : « *La Joconde* par Léonard de Vinci/*L.H.O.O.Q.* » (84). « Hochelag beautiful Hochelag » (104) n'est peut-être pas le centre du monde, le franglais n'est pas la langue des origines, mais dans un monde sans directions, tout lieu, toute langue peut devenir le berceau d'une culture sans prétention, où l'élite n'est qu'un costume parmi d'autres.

Dans ce registre de la collecte et, même, de l'archive, on peut également souligner la publication de *Queen Ka sur papier*⁸, « somme » en effet de 15 ans de performances scéniques, avec extraits audio et visuels, documents préparatoires, photos et présentations des spectacles. Tout est mis en œuvre pour le transport « sur papier », afin de donner au livre le plus large contexte, ce qui laisse aux textes eux-mêmes, paradoxalement, une part congrue. On songe aux éditions critiques de luxe, ce qui est un autre paradoxe, puisque ces textes veulent, tout à l'inverse, se donner une plus grande proximité plutôt que de s'ériger en valeurs d'autorité. Mais on se demande néanmoins s'il était nécessaire qu'ils se justifient autant, s'il n'aurait pas été préférable de prendre parti de leur indépendance et de leur liberté, et surtout, de laisser jouer le lecteur dans son appréhension propre. La collecte se fait ici autoréférentielle, elle *constitue*, d'abord et avant tout, le texte lui-même ; mais ce qui distingue sous

8 Elkahna Talbi, *Queen Ka sur papier. Anthologie 2005-2020*, Montréal, Somme toute, coll. « La scène », 2023, 216 p.

cet angle cette autocollecte, c'est qu'elle épuise un vœu d'exhaustivité, se souciant de tout montrer et tout dire⁹, alors que la saisie du monde ne peut être que partielle. Compensation réparatrice, à la seule échelle possible? Peut-être. Mais il me semble qu'il y va du genre même pratiqué (*Ceci n'est pas du slam*, titre du deuxième spectacle). On remarque tout de suite les mêmes ruptures de tonalité que, probablement, l'oralité permet d'accentuer encore plus: «Le citoyen, il est où?/Il s'endort devant Sartre, Kant et Taylor/Parce que tout à l'heure/Il a joué quatre heures avec son PlayStation» (28). Surtout, elles me semblent constitutives du genre dans la mesure où elles suscitent l'intérêt et permettent de mieux passer dans une performance en direct. Dans les jeux lexicaux par exemple, certains plus simples et moins heureux s'égrènent au fil des textes, en connaissance de cause, comme s'il fallait acclimater l'auditoire par des signes plus accessibles avant de lui soumettre des métaphores plus raffinées, qui porteront à réflexion. Dans «Berlin» par exemple, le «béton» de l'ancien mur «sert à construire des forteresses/Où l'Homme est en prison». Le cri de ralliement «so-so-solidarité» est remplacé par «con... con... consommation»; «[Le] faux paradis de l'Occident [est]/Nourri par leur sang, leurs cent mille enfants». Tous ces jeux de langue, qui peuvent charmer et surprendre l'oreille, sont pour les yeux du lecteur une préparation pour la véritable image qui reste en suspens, stratégiquement placée à la fin: «Car rappelez-vous/Avant la chute du météore/Il y en avait déjà, des dinosaures.» (38-40) Les «dinosaures» des sociétés capitalistes sont du même registre que les images précédentes, mais l'injonction à se «rappeler» la «chute», non du mur mais du «météore», peut produire une lecture songeuse. (C'était, je le souligne, non seulement la fin du texte mais de tout le spectacle, le premier en l'occurrence.)

Or on remarque, dans la trajectoire globale de la période couverte, une courbe vers l'abstraction, vers le détachement du contexte sociopolitique immédiat, et une volonté de saisir des «formes utiles» comme celles évoquées plus haut. Comme si l'expérience acquise d'un certain public permettait une plus grande entente implicite, et une plus grande ouverture, une plus grande précarité également, une plongée dans le risque de ne pas être immédiatement entendue, mais saisie plus profondément dans une attention prolongée. C'est, par exemple, dans le troisième spectacle, «Le chemin» ou «La chute», sans nécessité de préciser la date ou l'heure, ou encore ce si troublant «Je ne vibre plus», qui atteint ce niveau où toute précision, toute explication serait futile et ne ferait qu'affaiblir ce qui résonne tellement dans sa généralité: «et là trop haut/le ciel/mon doute/la peur/le regret/mais je ne vibre plus» (113). C'est là que la collecte montre son point d'achèvement et d'épuisement, quand la diversité du monde mène à une somnolence indifférente aux stimuli et aux signes, à une fatigue à y répondre.

Un autre modèle de la collecte est bien sûr le bestiaire, que pratique Cynthia G. Renard¹⁰. Les ruptures de ton prennent ici un autre visage, offrant ce qu'un poème appelle «Les trois langages»:

9 Je l'affirme malgré de multiples dénégations ponctuelles, où l'auteure explique ne pas avoir tout montré ni tout cité; comme, à d'autres moments, elle explique par exemple l'ajout d'un texte qui ne faisait pas partie d'un spectacle, etc. Ces déclarations, même si elles accusent une certaine incomplétude, concourent toutes, selon moi, au vœu d'exhaustivité.

10 Cynthia G. Renard, *Tous les oiseaux sont ici*, Montréal, Éditions du Noroît, 2023, 84 p.

Je connais la langue
des chiens
longue et râpeuse
celle des oiseaux
petite et acrobate
et celle des grenouilles
cacophonie lunaire. (55)

Selon la logique de l'écosystème, qui peut certainement guider notre appréhension du monde, les disparités ne sont plus des vecteurs de différenciations sociales mais plutôt de complémentarités vitales. Des règles d'harmonie s'établissent d'elles-mêmes, lorsque les espèces pratiquent leur ronde, et les véritables ruptures surgissent lorsque l'humain se détache des trois langages :

Durant la traversée
la béluga s'enivre de carafons
pesticides 2 litres
Coke Diète noir
fusée de plastique vers
maigre rêve
planète squelette et
glouglou glorieux. (49)

Parsemé de dessins de l'auteure, où la chouette laponne tient une place d'honneur, le recueil parcourt la vie riche des espèces animales, les commandements qu'elles nous imposent et notre surdité à entendre ces langues que, pourtant, nous habitons. Notre fierté, notre « glouglou glorieux » tente d'éviter le « grand œil poilu / un œil soleil qui voit tout » (21), la condamnation d'une apocalypse trop présente. C'est l'homme qui cherche à développer des outils *inutiles*, qui ont aussi peu de sens que de fonctions, malgré ce que les multinationales veulent nous faire croire : « ce corps outil pileux / dispositif de sang chaud qui castre / les arbres centenaires / aux membres vertigineux » (22). Réunir, collectionner, colliger sont les gestes naturels du pèlerin en forêt.

Au fait, une simple observation : dans cette traversée, proposée ici, du capharnaüm de notre monde, de la réponse qu'y apporte la poésie, *rien* n'est dit du téléphone cellulaire. Comme si, au sens propre, il n'*existait* pas...

ÉTUDES AUTOCHTONES
Entre la suspension du corps
et la réécriture de l'Histoire

+ + +

MARIE-EVE BRADETTE

Université Laval

Dans son passage à l'écrit, que reste-t-il du corps sinon sa mémoire, si tant est que celle-ci ait été consignée? Son inscription dans un temps suspendu, celui de l'écriture littéraire, un temps à rebours de la vie et de l'histoire qui, pourtant, porte la possibilité même d'une incarnation, ou d'une «en-corporation» faudrait-il dire, question de rejeter la dimension religieuse du premier terme, est-elle possible? Puis, dans l'écriture de l'Histoire, que reste-t-il des corps autochtones et racisés, des corps féminins, voire des corps qui refusent la binarité du genre? Que peut la littérature pour redonner vie, souffle et voix aux personnes autochtones, à leurs histoires, à leurs luttes, à leurs résistances lorsque cette littérature suppose une corporalité et une oralité initiales dans la mise en scène théâtrale par exemple? Si, au cours des quinze dernières années, on assiste à une réémergence fulgurante des littératures et des arts autochtones au Québec, à laquelle s'ajoutent régulièrement de nouvelles voix, c'est précisément parce que la littérature peut quelque chose, parce qu'elle est un outil pour contrer l'effacement, un moyen de réinscrire la présence du corps et de réécrire et réimaginer l'histoire au présent et au futur. Parmi ces nouvelles voix qui, par l'écriture, s'élèvent, voire se relèvent contre le silence historique, contre l'effacement des corps et des identités, qui s'élèvent aussi pour remettre en question les stéréotypes, les préconceptions culturelles, raciales et identitaires et donner à entendre, à voir et à lire d'autres manières de penser l'autochtonie dans son historicité et dans sa contemporanéité, il faut compter celles de l'artiste pekuakamilnu Soleil Launière et de la dramaturge anichinabée Émilie Monnet, qui ont chacune, à la suite de performances sur scène, publié une œuvre théâtrale percutante en 2023 : *Akuteu* (Launière) et *Marguerite, le feu* (Monnet). Tantôt par une écriture qui fait se croiser le poétique et le théâtral dans une construction complexe et nuancée de l'identité (*Akuteu*), tantôt par l'alliance des luttes noires et autochtones dans la réécriture de l'histoire coloniale et de l'esclavage en Nouvelle-France (*Marguerite*), ces textes renouvellent considérablement les formes et les thèmes chers aux littératures autochtones les plus actuelles.

+

Alors que d'aucuns ont suggéré que *Kuessipan* de l'écrivaine innue Naomi Fontaine avait provoqué « un petit séisme¹ » dans le paysage littéraire autochtone et québécois au tournant des années 2010, j'ai envie de prédire, une dizaine d'années plus tard, qu'*Akuteu*, dans sa transposition particulièrement efficace à l'écrit dans la collection « La Nef » des Éditions du remue-ménage, produira une nouvelle secousse et même, plus qu'un après-choc, un véritable ébranlement du corps, de l'identité et du littéraire. Filant la métaphore de la suspension comprise à même le titre du livre, qui signifie « quelque chose est suspendu. Accroché, juché² », *Akuteu* est plus qu'une version écrite d'un spectacle théâtral : c'est une performance littéraire sur papier, une œuvre qui incarne, par le geste de l'écriture et à même la page du livre, par un travail stylistique et formel, le mouvement de la suspension. La suspension déborde en effet la thématique pour se faire véhicule poétique et textuel. *Akuteu* est ainsi une œuvre inclassable, à la croisée des genres, à entendre ici tant dans ses aspects littéraires que sexuels, qui sont tous deux matérialisés dans un refus du normatif et de la binarité imposée. Toute tentative de saisie de ce texte, celle-ci comprise, est nécessairement lacunaire tant il nous file entre les doigts, nous conduisant là où nous ne pensions pas qu'il nous amènerait. Mais je tente tout de même l'exercice, chronique oblige !

Ponctué de quelques illustrations de l'artiste atikamekw Meko Ottawa représentant un orignal se relevant, puis se mettant en mouvement jusqu'à sa suspension finale dans le tissu textuel, celle de sa carcasse accrochée dans le garage du père après la chasse, *Akuteu* aborde de manière décomplexée la relation intime d'un-e locuteur-riche vis-à-vis de son corps propre, un corps autochtone sans nécessairement être racisé, c'est-à-dire sans être perçu, par la majorité blanche, comme autochtone justement. Le sujet « passe », c'est-à-dire peut prétendre être une personne blanche, ne pas être ilnu, façonnant ainsi une relation complexe au corps, mais aussi à l'identité ethnique, à la légitimité de cette identité, celle-là même qui est constamment remise en question au contact des autres. Qu'est-ce qui est en effet attendu d'une personne autochtone dans les médias, à la télé, au cinéma, dans les salles de classe, incluant celles de nos universités ? Un certain faciès, une couleur de peau, un savoir ancestral, idéalement spirituel, encore intouché, une connaissance infaillible de la langue tout aussi ancestrale qui viendrait attester la légitimité de la personne, de sa culture même lorsque son corps lui fait défaut ? Mais qu'en est-il lorsque ces attentes ne sont pas satisfaites ? Comment se construit alors le sujet, voire son autochtonie en relation à soi et à l'autre ? Ces questions difficiles et souvent malaisées, Soleil Launière les articule directement, sans ambages. Elles sont posées à un lectorat allochtone et autochtone tout à la fois, ce qui pourra occasionner une réception plurielle de l'œuvre, une compréhension différente selon la posture depuis laquelle on

1 Monique Durand, « Carnets du Nord – Prise de parole », *Le Devoir*, samedi 6 août 2011, p. A1 ; Daniel Chartier, « La réception critique des littératures autochtones. *Kuessipan* de Naomi Fontaine », Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler (dir.), *À la carte. Le roman québécois*, t. III : 2010-2015, Francfort-sur-le-Main/Berne/Bruelles/New York/Oxford/Varsovie/Vienne, Peter Lang, 2017, p. 167-184.

2 Soleil Launière, *Akuteu*, illustrations de Meko Ottawa, préface de France Trépanier, Montréal, Les éditions du remue-ménage, coll. « La Nef », 2023, p. 21.

lit. Ces interrogations animent la lutte du sujet locuteur qui s'élabore au fil des mots et par eux en une expérience littéraire sensible :

De ma fenêtre, je travaille à ne plus détourner le regard.

Je m'essouffle à essayer de me battre encore me battre encore encore, *again again* / un souffle sans fin me pogne dans le corps, *direct in the core value system / systemic changes*, tes politiques de marde, ton *leadership* de marde, ta génération de marde / je m'essouffle à essayer de me battre encore me battre encore, ne détourne pas le regard / je me bats en corps me bats bats bats en crise / plus capable d'entendre l'ignorance d'une génération *blindfolded* / j'entends mes tantes me dire « tu passes », passes, passer, passer blanche, *white passing, the wild card to speak speak, speak up* / encore encore ne pas détourner le regard / crier crier haut, fort se battre battre battre / sans arrêt *systemic changes breaking the freaking norm* / sortir de la norme NORMALISER / passer passer passer, être fatigué-e, pouvoir se taire, privilège privilège privilégié-e de passage peau blanche / changement de système, se taire taire taire encore et encore, encore ne pas détourner le regard / *educate them do not STAY SILENT / shut your eyes /*
Silence. (37)

Ce fragment donne à lire, à travers une poétique de la juxtaposition sémantique et linguistique comme dans la rupture répétée du rythme qui se matérialise dans l'usage des nombreuses barres obliques, la lutte intérieure, le combat identitaire qui se réitère, encore et encore, en plus de s'écrire dans le corps faisant office, par un jeu de mots, de la répétition elle-même : *encore* devient *en corps*. C'est sur ce corps marqué (ou non marqué de son autochtonie – d'une autochtonie fantasmée par l'autre allochtone) que se joue la répétition qui trouve, dans ce fragment et même en l'absence du corps réel sur le papier, un lieu d'inscription, c'est-à-dire d'en-corporation textuelle. Et c'est bien là toute la force du texte de Launière, lequel, s'il récupère certains thèmes déjà explorés par les littératures autochtones des dernières années (l'identité, le colonialisme, la violence envers les femmes autochtones), renouvelle considérablement la forme, fait éclater la trame narrative et déconstruit le fragment par un texte hybride, pluriel et complexe comme l'identité qui s'y trouve non plus seulement représentée, mais bien façonnée. C'est dans l'éclatement, la rupture, le rejet de la norme et de la forme unique que s'écrit et s'en-corpore le sujet de l'énonciation.

Le corps du sujet locuteur est ainsi, tel l'original sur le crochet dans le garage du père, suspendu à même le texte, sa forme, ses sons, ses sens. La métaphore initiale, inscrite dans le titre, se trouve filée jusque dans le tissu textuel, provoquant ce séisme annoncé plus tôt, cet ébranlement du littéraire.

+

Marguerite, le feu est aussi l'écriture d'une suspension, mais historique cette fois ; la remise en présence, sur la scène et à l'écrit, d'une figure oubliée, laissée en suspens dans des documents d'archives : celle de Marguerite Duplessis, une femme

autochtone mise en esclavage sous le régime français du XVIII^e siècle. Émilie Monnet dit de sa pièce qu'elle est un travail de réécriture et de réappropriation historique qui met de l'avant non seulement la violence coloniale envers les femmes autochtones, mais la longue histoire de résistance de ces dernières : « C'est une façon de se réapproprier l'Histoire : combattre l'amnésie collective en faisant entendre les voix de celles qui ont été ignorées dans le passé, offrant ainsi une autre face du prisme conservée³ », écrit-elle en préface à sa pièce. En mettant en scène une « Marguerite chorale » (9), en donnant à lire la présence historique de ce personnage hors des archives coloniales et dans la coprésence sur la scène et sur la page de plusieurs comédiennes, dans la contemporanéité de leur jeu et de leurs histoires, puis dans des jeux sonores qui, à défaut de s'entendre, se donnent à lire dans les didascalies, Monnet réinscrit au présent la violence subie par Marguerite à son époque d'abord, puis réitérée alors que de sa présence corporelle les archives coloniales, celles de son procès, n'ont conservé qu'une signature qui est peut-être ou peut-être pas la sienne. À travers les mots de la dramaturge, Marguerite est ainsi représentée comme la première femme autochtone ayant eu recours à la justice pour demander sa liberté, la première activiste, puis comme l'une des premières femmes autochtones disparues, possiblement assassinée sans laisser de traces.

Marguerite, le feu refuse ainsi de cantonner la figure féminine à son absence dans les archives de la violence et lui redonne contenance à travers les voix et les corps de femmes autochtones et de femmes noires rassemblées sur scène. Marguerite devient ainsi une figure plurielle alors qu'en elle s'incarnent toutes ces femmes réduites en esclavage dans les maisons cossues d'un Montréal d'autrefois, et qu'elle préfigure toutes ces femmes autochtones et afrodescendantes qui, encore aujourd'hui, disparaissent sans laisser de traces :

ÉMILIE

Oublie

l'histoire de l'esclavage

du commerce des femmes et des enfants

dans toutes les demeures de la rue Saint-Paul

propriétés des juges

intendants

et commerçants

des sieurs Duplessis, Parizeau, Péladeau, Dormicourt,

Couillard, Landry, Legault, Lévesque, Godbout, Sauvé,

Lesage, Gouin, Taillon, Chapleau...

MADELEINE, *lui coupant la parole*

Appelle-moi Marguerite.

Elles avancent, telle une meute, le regard défiant.

3 Émilie Monnet, *Marguerite, le feu*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Scène_s », 2023, p. 9.

AÏCHA

Appelle-moi Marie-Marguerite.

MADELEINE

Appelle-moi Margie.

ÉMILIE

Appelle-moi Margot.

AÏCHA

Appelle-moi Angélique.

MADELEINE

Geneviève.

ÉMILIE

Marianne.

AÏCHA

Thérèse.

[...]. (21-22)

Ce passage évoque et matérialise la volonté de créer une « Marguerite chorale » de manière à montrer que le colonialisme n'est pas une affaire isolée, mais bien une structure aux racines et aux ramifications profondes. Le caractère systémique du colonialisme est ainsi ramené à l'avant-scène.

Récupérant des bribes du procès de Marguerite dénichées dans les archives de BANQ à l'Université Laval, le texte de Monnet montre les trous laissés béants par l'Histoire officielle et les remplit par des voix de femmes et des listes qui en disent long. Alors que Launière choisit l'économie textuelle pour donner à lire le nom des femmes et des filles autochtones portées disparues depuis 1985, élaguant cette liste pour montrer combien elle demeure beaucoup trop longue même en y appliquant des filtres (éliminant celles d'avant 2000, puis 2010, puis celles qui ont plus de trente ans, etc.), Monnet utilise l'accumulation et la répétition. L'accumulation des prénoms féminins (ceux des personnes noires et autochtones réduites en esclavage) crée en effet un réseau de solidarité entre les personnes mises à l'écart de l'Histoire officielle, donnant à penser la constellation des luttes, alors que les noms des familles blanches possédant des esclaves occupent cinq pages du livre et jettent un éclairage sur un système colonial dont les échos sont des plus actuels. Parmi ces noms de famille, tous « répertoriés dans le *Dictionnaire des esclaves et de leurs propriétaires au Canada français* de Marcel Trudel » (59), résonnent en effet ceux d'une histoire pas si lointaine : Legault, Gouin, Lévesque, Couillard, Parizeau, Duplessis, Bourassa, pour ne nommer que ceux-là.

Or, si la pièce de Launière se transpose habilement à l'écrit, notamment en raison de sa forme éclatée et du caractère poétique du texte, celle de Monnet ne

prétend pas être autre chose qu'un texte dramatique qui prend pleinement sens et forme lorsqu'il est mis en scène. Les répétitions et les listes de noms, particulièrement éloquentes en ce qu'elles donnent à lire l'étendue et la profondeur historiques du privilège des colons blancs, ponctuent le texte, ne laissant du corps des actrices qu'une trace, celle de l'imagination scénique devenue littéraire. Les lecteur-riche-s ressortiront assurément du texte avec une compréhension ébranlée de l'histoire et du paysage montréalais, qui dévoilent leurs couches temporelles de violence coloniale et genrée, mais aussi avec cette impression que les corps manquent, et donc avec une envie de voir s'incarner sur scène, en chair et en os, en souffles et en voix, cette histoire de résistance. Car c'est bien de résistance qu'il s'agit, puisque la réécriture de l'Histoire à laquelle nous convie Monnet est un embrasement, le témoignage de la force des femmes qui se trouve dissimulée dans les archives coloniales.

+

Hors de l'espace scénique et investissant celui du livre, Émilie Monnet, avec sa deuxième pièce⁴ publiée aux Herbes rouges, *Marguerite, le feu*, et Soleil Launière, avec *Akuteu*, s'affirment donc comme de nouvelles voix puissantes et résistantes des littératures autochtones actuelles. Leurs œuvres, alors qu'elles se rejoignent dans une thématization des violences envers les femmes autochtones et une mise en lumière de l'étendue de cette violence, sont on ne peut plus différentes. L'une fait éclater la forme; l'autre, l'Histoire. Néanmoins, dans les deux textes, cette irrémédiable présence demeure, une présence du corps, du corps suspendu, un corps effacé par l'Histoire, mais se tenant debout, comme en un refus manifeste de l'absence. Les corps en scène et les corps sur la page sont des corps en résistance, des luttes *en corps*, pour reprendre, une dernière fois, les mots de Launière.

4 La première pièce d'Émilie Monnet, *Okinum*, est en effet parue aux Herbes rouges, dans la collection « Scène_s », en 2020.

+ + +

LIVRES PARUS

+ + +

RÉSUMÉS

+ + +

ABSTRACTS

+ + +

RESÚMENES

+ + +

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

LIVRES PARUS

+ + +

ESSAIS / ÉTUDES

BAILLARGEON, Normand, *Un philosophe à l'école*, Montréal, Éditions Somme toute/Le Devoir, 2023, 304 p.

BEAULIEU, Étienne, *1508. La traversée du vide*, Montréal, Varia, coll. « Art », 2023, 138 p.

CARDINAL, Jacques, *Le poids des choses. Réalisme et combat dans Trente arpents de Ringuet*, Québec, Éditions 8, coll. « Contemporains », 2023, 196 p.

CELLARD, Karine et Louise **FRAPPIER** (dir.), *Synthèse de l'hétérogène : mélanges offerts à Micheline Cambron*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023, 280 p.

CHAREST, Nelson, *Paramètre de la finitude*, Montréal, Nota Bene, 2023, 510 p.

COURT, Victor, *L'emballement du monde. Énergie et domination dans l'histoire des sociétés humaines*, Montréal, Écosociété, 2023, 504 p.

DARSIGNY, Marie, *Encore : conte de toxicomanie tranquille*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 2023, 176 p.

DAVID, Jean-Lou et Gabrielle **IZAGUIRRÉ-FALARDEAU**, *Arsenic mon amour*, Rouyn-Noranda, Éditions du Quartz, coll. « Brûlot », 2023, 48 p.

DEMERS, Dominique, *Écrire pour que tout devienne possible*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, 2023, 216 p.

DORAIS, François-Olivier et Geneviève **NOOTENS** (dir.), *Québécois et autochtones. Histoire communes, histoires croisées, histoires parallèles ?*, Montréal, Boréal, 2023, 344 p.

EDUGYAN, Esi, *Dans l'ombre du soleil*, trad. de l'anglais (Canada) par Catherine Ego, Montréal, Boréal, 2023, 312 p.

FORGET, Carole, *Langue d'arrivée. Carnets des lieux, de la langue, de leurs liens*, Montréal, Les éditions du passage, 2023, 104 p.

GABOURY-DIALLO, Lise, Raymond-M. **HÉBERT** et Armelle **SAINT-MARTIN**, *Ceuvres de Rossel Vien. Tome 1, pionnier littéraire*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2023, 244 p.

DE GAULEJAC, Clément, *Motifs raisonnables. 10 ans d'affiches politiques*, Montréal, Écosociété, 2023, 248 p.

GUÉNETTE, Daniel, *Le complexe d'Orphée. Essai sur l'objet « poésie »*, Montréal, Nota Bene, coll. « Penser avec les mains », 2023, 186 p.

GINGRAS, Yves, *Pour l'avancement des sciences : histoire de l'ACFAS (1923-2023)*, Montréal, Boréal, 2023, 330 p.

HAMEL, Yan, *Paris en miettes*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2023, 216 p.

HAYWARD, Anette (ed.) *La correspondance entre Louis Dantin et Germain Beaulieu. Une grande amitié littéraire (1909-1941)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2023, 548 p.

KINGSLEY, Marie-Ève (dir.), *11 brefs essais queers*, Montréal, Éditions Somme toute, coll. « Brefs essais », 2023, 152 p.

LAMBERT, Vincent, *Introduction à la vie sans fin*, Montréal, Boréal, 2023, 256 p.

LÉVESQUE, Nicolas, *Un psy au micro*, Montréal, Varia, coll. « Proses de combat », 2023, 204 p.

LUNEAU, Marie-Pier et Jean-Philippe **WARREN**, *L'amour à 10 sous. Le roman sentimental québécois de l'après-guerre*, Québec, Éditions du Septentrion, 2023, 258 p.

MADELIN, Pierre, *La tentation écofasciste. Écologie et extrême droite*, Montréal, Écosociété, coll. « Polémos », 2023, 272 p.

MARTIN, Eric, et Sébastien **MUSSI**, *Bienvenue dans la machine : enseigner à l'ère numérique*, Montréal, Écosociété, 2023, 184 p.

MONGEAU, Serge, *La simplicité volontaire*, Montréal, Écosociété, 2023, 222 p.

VAILLANCOURT, Claude, *La fin du néolibéralisme : regard sur un virage discret*, Montréal, Écosociété, 2023, 200 p.

SAN, Eli, *Cet exécutable corps. Dissection de la grossophobie internalisée*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 2023, 128 p.

TOFFOLI, Camille, *S'engager en amitié*, Montréal, Écosociété, coll. « Radar », 2023, 136 p.

P O É S I E

AUDET, Martine, *Des formes utiles*, Montréal, Éditions du Noroît, 2023, 96 p.

BERGERON, Jean-Philippe, *genèse, berceau, dessin de la lune*, Montréal, Poètes de brousse, coll. « Poésie », 2023, 91 p.

CHARETTE, Jonathan, *Nisso, la cité sur le Soleil*, Montréal, Éditions du Noroît, 2023, 112 p.

CÔTÉ, Michel, *Rien n'est si étrange*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Régulière », 2023, 68 p.

DAWSON, Caroline, *Ce qui est tu*, Montréal, Triptyque, coll. « Poèmes », 2023, 96 p.

DELAND, Monique, *Noir de suie – Poèmes d'atelier*, Montréal, Éditions du Noroît, 2023, 136 p.

DESJARDINS, Roxane, *Trou noir*, Montréal, Les Herbes rouges, 2023, 152 p.

FRANCOEUR, Charlotte, *Adieu les crevettes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2023, 96 p.

GUÉNETTE, Daniel, *La châtaigneraie*, Bromont, Les Éditions de La Grenouillère, coll. « L'Atelier des inédits », 2023, 80 p.

HARBE, Hélène, *Les retombées du désordre suivi de Trente-sept acres de solitude*, Montréal, Éditions du Noroît, 2023, 184 p.

HÉBERT, Audrey, *Hochelagurls*, Montréal, Les Éditions de Ta Mère, 2023, 144 p.

KHELIFA, Adel B., *Dieu de ses lettres*, Montréal, Poètes de brousse, coll. « Poésie », 2023, 65 p.

LAPIERRE-ST-MICHEL, Camille, *Quand le ciel rougira*, Montréal, Poètes de brousse, 2023, 76 p.

OUELLETTE, Fernand, *Vers l'embellie*, Bromont, Les Éditions de La Grenouillère, coll. « Les classiques du XXIe siècle », 2023, 164 p.

G. RENARD, Cynthia, *Tous les oiseaux sont ici*, Montréal, Éditions du Noroît, 2023, 88 p.

TALBI, Elkahna, *Queen Ka sur papier. Anthologies 2005-2020*, Montréal, Éditions Somme toute, coll. « La Scène », 2023, 224 p.

YOUSSEF, Édouard, *Le théorème de l'échalotte*, Montréal, L'instant même, 2023, 58 p.

F I C T I O N

BEAUCHEMIN, Jean-François, *Le roitelet*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2023, 144 p.

BÉLANGER, Jennifer (dir.), *Troubles nos ombres*, Montréal, Triptyque, coll. « Queer », 2023, 180 p.

BERNARD-LENOIR, Anne, *Le naufragé de Royal Mansion*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, 2023, 176 p.

BLANCHETTE-DOUCET, Virginie, *Les champs penchés*, Montréal, Boréal, 2023, 312 p.

BOUCHARD, Marie-Sarah, *Pas besoin de dire adieu*, Montréal, Boréal, 2023, 160 p.

BOUDREAU, Geneviève, *Votre arrêt n'est pas desservi*, Montréal, Boréal, 2023, 136 p.

BRASSARD, Denise, *Avec ou sans Kiki*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2023, 272 p.

CHACOUR, Éric, *Ce que je sais de toi*, Montréal, Alto, 2023, 296 p.

DELISLE, Michael, *Cabale*, Montréal, Boréal, 2023, 136 p.

DESROSCHERS, Jean-Simon, *La canicule des pauvres*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2023, 656 p.

DESROSCHERS, Jean-Simon, *Le sablier des solitudes*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2023, 320 p.

DIAZ, Sébastien, *Ils finiront bien par t'avoir*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « QA fiction », 2023, 272 p.

DOMPIERRE, Jeanne, *Personnages secondaires*, Montréal,

Québec-Amérique, coll. « La Shop », 2023, 240 p.

DORA-SWAN, Sophie, *Voir Montauk*, Montréal, Éditions de la Peuplade, coll. « Récit », 2023, 184 p.

DUMOULIN, Amélie, *romandamour*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « QA fiction », 2023, 168 p.

FLEISCHMAN, Anne, *Mon père ne m'a jamais dit pourquoi il était mort*, Montréal, Éditions Glénat Québec, 2023, 276 p.

GERMAIN, Rafaële, *Forteresses et autres refuges*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « III », 2023, 128 p.

HÉBERT, Amélie, *Cheptel*, Montréal, Triptyque, coll. « Nouvelles », 2023, 92 p.

JANET, Céline, *Maman est un mythe, le saviez-vous ?*, Montréal, Planète rebelle, coll. « Ce qui se dit, pis se lit, pis s'écrit », 2023, 84 p.

LEBLANC, Martin, *Trames*, Montréal, Éditions Glénat Québec, 2023, 264 p.

LEMIEUX, Jean, *Nos meilleurs amis sont les morts*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « QA fiction », 2023, 336 p.

MASSICOLI, Elisabeth, *Primadonna*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « QA fiction », 2023, 136 p.

NICOL, Mikella, *Mise en forme*, Montréal, Le Cheval d'Août, 2023, 160 p.

PAYETTE, Sylvie, *Alizée*, t. I: *L'été sans fin*, Montréal, Québec Amérique, 2023, 320 p.

POITRAS, Marie Hélène, *Galumpf*, Montréal, Alto, 2023, 192 p.

RAIMBAULT, Alain, *Hier pour rien*, Montréal, L'instant même, 2023, 182 p.

TOEWS, Miriam, *Nuit de combat*, trad. de l'anglais (Canada) par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Montréal, Boréal, 2023, 288 p.

TREMBLAY, Étienne, *Le plein d'ordinaire*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Roman et fiction », 2023, 316 p.

VAILLANCOURT, Brigitte, *Droit vers le soleil*, Montréal, Boréal, 2023, 208 p.

VERBOCZY, Akos, *La maison de mon père*, Montréal, Boréal, 2023, 360 p.

VÉZINA, Maude, *Yu Kam*, Montréal, Québec-Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2023, 256 p.

WILLIAMSON, Mathew K., *Et ce bruit toujours*, Rouyn-Noranda, Éditions du Quartz, 2023, 64 p.

T H É Â T R E

DÉRASPE, Rébecca, *Les glaces*, Montréal, Les Éditions de ta mère, 2023, 248 p.

DUCROS, Philippe, *Chambres d'écho* suivi de *L'ombre portée*, Montréal, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2023, 134 p.

LAUNIÈRE, Soleil, *Akuteu*, illustrations de Meky Ottawa, préface de France Trépanier, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 2023, 96 p.

SAINT-LAURENT, Hilaire, *Agamemnon in the ring*, Montréal, Les Éditions de ta mère, 2023, 128 p.

BANDES DESSINÉES / ROMANS GRAPHIQUES

BACH, *Tant pis pour les likes*, Montréal, Front froid, coll. « Nouvelle adresse », 2023, 144 p.

BEAULIEU, Jimmy, *Jardin des complexes*, Montréal, Front froid, coll. « Nouvelle adresse », 2023, 184 p.

DONATION, François, *Les inconvénients de la félicité*, Montréal, Front froid, coll. « Nouvelle adresse », 236 p.

D I V E R S

ARCHAMBAULT, Gilles, *La candeur du patriarche*, Montréal, Boréal, 2023, 104 p.

BÉRUBÉ, Pascale, *Trop de Pascale*, Montréal, Triptyque, coll. « Queer », 2023, 126 p.

DUPUIS, Renée, *Ce chemin sous mes pas*, Montréal, Boréal, 2023, 282 p.

HARNOIS, Jonathan et Robert

LALONDE, *Tu me rappelles un souffle*, Montréal, Boréal, 2023, 192 p.

MANSOURI, Sanna (dir.), *Pissed pestes puissantes*, Montréal, Éditions Tête première, coll. « Tête dure », 2023, 224 p.

RAIMBAULT, Alain, *Hier pour rien*, Montréal, L'instant même, 2023, 182 p.

RICHLER, Mordecai, *Petit guide du snooker*, trad. de l'anglais (Canada) par Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Montréal, Boréal, 2023, 244 p.

ROUIN, Marisol, *Jumeau Jumelle*, Montréal, Éditions de La Peuplade, 2023, 96 p.

RYAN, Pascale, *Lise Bissonnette. Entretiens*, Montréal, Boréal, coll. « Trajectoires », 2023, 210 p.

SZACKA, Alexandra, *Je ferai le tour du monde*, Montréal, Boréal, 2023, 336 p.

R E V U E S

Le Sabord, « Rhizomes », n° 123, février 2023, 73 p.

Lettres québécoises, « Jean-Paul Daoust », n° 188, printemps 2023, 102 p.

Moebius, « Quand nous nous voyons nous savons », n° 176, janvier 2023, 216 p.

RÉSUMÉS

+ + +

KATERI LEMMENS MIETTES, FORÊTS, CHEMINS ET SQUELETTES DANS LE PLACARD : L'ESSAI, LA RECHERCHE-CRÉATION ET LA LITTÉRATURE

Cet essai se propose de réfléchir aux particularités et aux potentialités de la recherche-création littéraire à partir de mes difficultés et de mes doutes, et de rendre perceptible l'horizon que j'ai dégagé des héritages que j'ai reçus et les enjeux qui me sont propres afin d'en arriver à une pratique qui puisse contenir tout à la fois : l'écriture, la lecture, l'enseignement, les savoirs, la recherche et la vie. J'évoque tout au long du texte les découvertes et les ratages qui m'ont menée à participer à des projets de recherche-création impliquant de l'essai, des carnets ou des formes proches, y compris des carnets électroniques et des écritures numériques. Ce faisant, je m'interroge sur l'importance de ces pratiques littéraires comme espaces de découverte de cette « autre vie » en soi dans l'horizon *long* d'une vie d'écriture – comme découvertes et apprentissages continus et non simplement comme exercices passagers.

+

FRÉDÉRIQUE BERNIER PAS RIEN

Prenant en quelque sorte au pied de la lettre l'interrogation posée par la rencontre entre les mots « recherche » et « création », ce texte propose une approche délibérément subjective et essayistique de la question suivante : mais que cherche-t-on, au juste, à travers les textes qu'on dit « littéraires », qu'il s'agisse de les écrire ou de les lire ? Des passages d'œuvres et des parcours d'écrivain·e-s (tels Jacques Brault, Sara-Danièle Michaud, Philippe Forest) sont convoqués au fil du texte, en sus de l'expérience de l'autrice elle-même, pour tenter de cerner la spécificité de la quête littéraire, d'illustrer la logique paradoxale de son désir, de défendre son « rien à dire » et d'incarner sa performativité particulière.

+

ANNE-MARIE OUELLET CONSTRUIRE DES ESPACES THÉÂTRAUX OÙ SE SENTIR VOIR ET ENTENDRE : RÉCIT DE PRATIQUE D'UNE ÉCRITURE DE PLATEAU VOULANT S'ADRESSER D'ABORD AUX SENSATIONS DES SPECTATEUR·RICE·S

Depuis plus de quinze ans, au sein de l'organisme L'eau du bain, la conceptrice lumière Nancy Bussières, le concepteur sonore Thomas Sinou et moi, qui me situe plutôt du côté du texte et de la mise en scène, travaillons à composer depuis la scène. Ensemble, nous cherchons à déconstruire les hiérarchies au sein des processus de création théâtrale traditionnels, en mettant sur un pied d'égalité les différents éléments qui constituent l'œuvre ; soit les corps en scène, le son, la lumière et le texte. Cet article propose d'expliquer comment nous cherchons à travailler d'abord et avant tout l'espace théâtral pour susciter des sensations fortes chez les spectateur·rice·s afin qu'ils et elles construisent leur propre voyage dramaturgique. Plus que de raconter des histoires, nous cherchons à créer des espaces à habiter, des déserts à parcourir, des rêves à ré-imaginer. Des descriptions de certains de nos projets témoigneront des stratégies empruntées pour déployer des lieux où on s'entend écouter, où on se voit voir et où l'on ressent son corps ressentir. Une perspective théorique viendra ensuite montrer comment ces recherches s'inscrivent dans un chantier plus global d'un renouvellement des pratiques de création et d'analyse des œuvres dramatiques et de leur processus.

+

CLAIRE LEGENDRE L'EXERCICE FICTIONNEL AU DÉFI DU DÉSIR

Le processus d'écriture est jalonné d'élan et de résistances, de désirs de dire et de garder pour soi, de désirs de donner vie à la fiction fantasmée ou d'explorer une réalité où elle manque. A partir d'un corpus métalittéraire consacré à la pratique de l'écriture fictionnelle et d'une analyse de l'écriture comme action performative, le présent article tente de circonscrire cette tension paradoxale du désir d'écrire, entre expression et rétention. On y explore le rapport de l'écriture à la transgression et aux injonctions notamment du contexte universitaire, l'idéalisation et l'adresse au lecteur, l'anticipation de la réception, le retrait du monde et la tentation du silence, comme les étapes d'un protocole de création à la fois intime et social.

ABSTRACTS

translated by Michelle Ariss, Ph.D.

+ + +

**KATERI LEMMENS MIETTES, FORÊTS, CHEMINS ET SQUELETTES DANS LE
PLACARD: L'ESSAI, LA RECHERCHE-CRÉATION ET LA LITTÉRATURE
(FRAGMENTS, FORESTS, PATHWAYS AND SKELETONS IN THE CLOSET:
ESSAYS, RESEARCH-CREATION AND LITERATURE)**

With my own difficulties and doubts serving as a springboard, this article sets out to consider the characteristics and potential of literary research-creation, and to trace the horizon that I discerned from all that has been passed down to me and from issues that are specific to me in order to arrive at a practice that could embrace writing, reading, teaching, knowledge, research and life all at once. Throughout the article, I refer to discoveries and failures that led me to participate in research-creation projects involving essays, notebooks or similar forms, including electronic notebooks and digital texts. In doing so, I speculate on the significance of these literary practices as areas in which to discover this “other life” in oneself over the *long* horizon of a writing life—as discoveries and constant apprenticeships, not simply ephemeral exercises.

+

**FRÉDÉRIQUE BERNIER PAS RIEN
(NOT NOTHING)**

Taking at face value the considerations raised by the juxtaposition of the words “research” and “creation,” this article proposes a deliberately subjective and essayistic approach to the following question: But what, exactly, is one looking for in texts considered “literary,” whether writing or reading them? Portions of the works and careers of authors such as Jacques Brault, Sara-Danièle Michaud, and Philippe Forest are referenced throughout the article, in addition to the experience of the article’s author herself, in order to attempt to understand the specificity of the literary quest, to illustrate the paradoxical logic of its desire, to defend its “nothing to say” and to embody its individual performativity.

+

ANNE-MARIE OUELLET CONSTRUIRE DES ESPACES THÉÂTRAUX OÙ SE SENTIR VOIR ET ENTENDRE : RÉCIT DE PRATIQUE D'UNE ÉCRITURE DE PLATEAU VOULANT S'ADRESSER D'ABORD AUX SENSATIONS DES SPECTATEUR·RICE·S (BUILDING THEATRICAL SPACES WHERE ONE SENSES ONESELF SEEING AND HEARING: AN ACCOUNT OF THEATRE WRITING THAT SEEKS FIRST TO ADDRESS SPECTATORS' FEELINGS)

For over fifteen years, at the L'eau du bain theatre company, lighting designer Nancy Bussières, sound designer Thomas Sinou and I, working more on the script and directing side of things, have been composing from the stage. Together, we seek to deconstruct the hierarchies located at the heart of traditional theatrical creative processes by positioning the various elements that make up the work on an equal footing, that is to say, blocking, sound, lighting and script. This article explains how we seek to exploit first and foremost the entire theatrical space in order to provoke powerful sensations in spectators so that they construct their own dramatic journey. In addition to recounting stories, we try to create spaces to inhabit, deserts to cross, dreams to re-imagine. Descriptions of some of our projects testify to strategies that manifest environments in which one hears oneself listening, where one sees oneself seeing and where one feels one's body feeling. A theoretical perspective will then show how this research falls within a more global movement towards a renewal of creativity practices and of analyses of dramatic works and of their processes.

+

CLAIRE LEGENDRE L'EXERCICE FICTIONNEL AU DÉFIS DU DÉSIR (THE FICTIONAL EXERCISE IN DEFIANCE OF DESIRE)

The writing process is punctuated with fervour and reluctance, with the desire to speak and to keep to oneself, with the desire to bring fantasized fiction to life or to explore a reality in which it is missing. Working from a meta-literary corpus dedicated to the practice of writing fiction and from analyses of writing as performative action, the present article attempts to define this paradoxical tension in the desire to write between expression and suppression. Writing's relationship with transgression and injunctions, particularly in an academic context, idealizing and addressing the reader, anticipating reception, retreating from the world and the temptation to stay silent are explored as steps in a creativity protocol that is at once intimate and social.

RESÚMENES

traducidos por Miguel Matkovic

+ + +

**KATERI LEMMENS MIETTES, FORÊTS, CHEMINS ET SQUELETTES DANS LE
PLACARD: L'ESSAI, LA RECHERCHE-CRÉATION ET LA LITTÉRATURE**
(MIGAJAS, BOSQUES, CAMINOS Y ESQUELETOS EN EL ARMARIO: EL ENSAYO,
LA INVESTIGACIÓN-CREACIÓN Y LA LITERATURA)

El propósito de este ensayo es reflexionar sobre las particularidades y potencialidades de la investigación-creación literaria a partir de mis dificultades y dudas, y hacer perceptible el horizonte que he despejado de los legados que recibí y los desafíos que me son propios para alcanzar una práctica que pueda contenerlo todo a la vez: escritura, lectura, enseñanza, conocimiento, investigación y vida. A lo largo del texto, hablo de los descubrimientos y fracasos que me han llevado a participar en proyectos de investigación-creación de ensayos, cuadernos y formas similares, incluidos los cuadernos electrónicos y la escritura digital. Al hacerlo, me interrogo sobre la importancia de estas prácticas literarias como espacios para el descubrimiento de esa «otra vida» en sí misma dentro del *largo* horizonte de toda una vida de escritura, como descubrimientos y aprendizajes continuos y no como simples ejercicios pasajeros.

+

FRÉDÉRIQUE BERNIER PAS RIEN
(NO ES QUE NO HAY NADA)

Tomando en cierto modo al pie de la letra la pregunta planteada por la reunión de las palabras «investigación» y «creación», este ensayo aborda de forma deliberadamente subjetiva y ensayística la siguiente pregunta: ¿qué buscamos exactamente en los textos que llamamos «literarios», tanto si los escribimos como si los leemos? A lo largo del texto se invocan pasajes de obras y trayectorias de escritoras y escritores (como Jacques Brault, Sara-Danièle Michaud y Philippe Forest), junto con la experiencia de la propia autora, en un intento de identificar la naturaleza específica de la búsqueda literaria, ilustrar la lógica paradójica de su deseo, defender su «nada que decir» y encarnar su particular performatividad.

+

ANNE-MARIE OUELLET CONSTRUIRE DES ESPACES THÉÂTRAUX OÙ SE SENTIR VOIR ET ENTENDRE : RÉCIT DE PRATIQUE D'UNE ÉCRITURE DE PLATEAU VOULANT S'ADRESSER D'ABORD AUX SENSATIONS DES SPECTATEUR·RICE·S (CONSTRUIR ESPACIOS TEATRALES DONDE PODER SENTIRSE, VERSE Y OÍRSE: UN RELATO DE LA PRÁCTICA DE UNA ESCRITURA ESCÉNICA DIRIGIDA PRINCIPALMENTE A LAS SENSACIONES DE LAS ESPECTADORAS Y ESPECTADORES)

Desde hace más de quince años, la iluminadora Nancy Bussières, el sonidista Thomas Sinou y yo, que tiendo a centrarme en el texto y la puesta en escena, trabajamos al interior del organismo *L'eau du bain* en la composición desde el escenario. Juntos, intentamos deconstruir las jerarquías de los procesos tradicionales de creación teatral, poniendo en pie de igualdad los diferentes elementos que componen la obra: los cuerpos en escena, el sonido, la luz y el texto. Este artículo se propone explicar cómo pretendemos trabajar ante todo con el espacio teatral para suscitar sensaciones fuertes en las espectadoras y espectadores con el fin de que éstas y éstos puedan construir su propio viaje dramático. Más que contar historias, buscamos crear espacios para habitar, desiertos para recorrer, sueños para re-imaginar. La descripción de algunos de nuestros proyectos mostrará las estrategias que utilizamos para crear lugares donde poder oírse, verse y sentir el cuerpo. Luego, una perspectiva teórica mostrará cómo esta investigación forma parte de una renovación más global de las prácticas de creación y análisis de obras dramáticas y sus procesos.

+

CLAIRE LEGENDRE L'EXERCICE FICTIONNEL AU DÉFI DU DÉSIR (EL EJERCICIO FICCIONAL Y EL DESAFÍO DEL DESEO)

El proceso de escritura está jalonado de ímpetus y resistencias, deseos de contar y de guardarse, deseos de dar vida a una ficción fantaseada o de explorar una realidad de la que se carece. A partir de un corpus de trabajos metaliterarios dedicados a la práctica de la escritura ficcional y de un análisis de la escritura como acción performativa, este artículo intenta circunscribir esa tensión paradójica del deseo de escribir entre expresión y retención. Se explora la relación de la escritura con la transgresión y los mandatos, en particular en el contexto universitario, la idealización y la dirección al lector, la anticipación de la recepción, la retirada del mundo y la tentación del silencio, como etapas de un protocolo creativo a la vez íntimo y social.

BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

FRÉDÉRIQUE BERNIER a publié quelques livres sur les questions de l'effacement, du dépouillement et de l'auto-engendrement dans la littérature. Son livre *Hantises. Carnet de Frida Burns sur quelques morceaux de vie et de littérature*, paru chez Nota bene en 2020 dans la collection « Miniatures », s'est vu attribuer le Prix du Gouverneur général dans la catégorie « Essai ». Au printemps 2024, et dans la même collection, paraîtra *Chimères*. Elle fait partie du comité de rédaction de la revue de création littéraire *Les écrits*.

+

PIERRE-OLIVIER BOUCHARD est professeur de littérature québécoise et française à l'Université Memorial. Ses recherches portent sur le roman historique des années 1920, sur le rapport au temps et à l'histoire dans la littérature, de même que sur les récits biographiques français et québécois.

+

MARIE-ÈVE BRADETTE est professeure adjointe au département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval et titulaire de la Chaire de leadership en enseignement des littératures autochtones au Québec-Maurice Lemire depuis juin 2022. Ses recherches actuelles abordent le plurilinguisme des littératures des Premiers Peuples au Québec comme modalité d'une histoire littéraire plurielle. Elle s'intéresse aussi à la représentation des femmes et des filles autochtones, aux violences genrées et la (re)signification des savoirs féminins, notamment dans la littérature des pensionnats. Ses travaux ont été publiés, entre autres, dans les revues *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, *Les Cahiers du CIÉRA*, *@nalyse*, *Captures* et *Voix plurielles*. Son ouvrage *Langues en portage : résurgence littéraire et langagière dans les écritures autochtones féminines* paraîtra en 2024 aux Presses de l'Université de Montréal.

+

NELSON CHAREST est professeur de poésie moderne à l'Université d'Ottawa. Il a publié aux éditions Nota Bene *Vaisseau, le grand poème*, et récemment, *Paramètre de la finitude. Brièveté et poésie*. Ses articles portent sur Pierre Morency, Pierre Perrault, James Sacré, Coleridge, Nelligan, Loranger, Verlaine et Mallarmé, notamment. Il a aussi fait paraître aux éditions David le collectif *Projet Terre*.

+

JULIEN LEFORT-FAVREAU est professeur agrégé au Département d'études françaises de l'Université Queen's. Ses principales publications sont : *Henri Deluy, ici et ailleurs*, avec Saskia Deluy (Le Temps des cerises, 2017) ; *Politique de l'autobiographie. Engagements et subjectivités*, avec Jean-François Hamel et Barbara Havercroft (Nota Bene, 2017) ; *Le luxe de l'indépendance. Réflexions sur le monde du livre* (Lux éditeur, 2021).

+

CLAIRE LEGENDRE est professeure de création littéraire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ). Ancienne pensionnaire à la villa Médicis, elle a publié une douzaine de livres en France et au Québec, dont la plupart sont des romans (notamment *Viande, La méthode Stanislavski, L'écorchée vive, Vérité et amour* aux éditions Grasset). En 2015, elle a signé *Le nénuphar et l'araignée*, un essai autobiographique sur la peur, et elle a dirigé, en 2020, le collectif *Nullipares*, réunissant les textes de dix autrices qui n'ont pas porté d'enfant. Elle donne depuis 2013 un séminaire de recherche-crédation consacré aux écritures du réel, qui fait dialoguer sous une même enseigne récits de soi, performances et écritures documentaires. Sa trilogie *Bermudes* (2018-2021) comprend un roman (finaliste au Prix des libraires du Québec), un film documentaire et une création scénique (en collaboration avec la compagnie Système Kangourou). Son plus récent livre s'intitule *Ce désir me point* (Leméac, 2024). Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Études françaises*.

+

KATERI LEMMENS écrit et enseigne les lettres et la création littéraire à l'Université du Québec à Rimouski (UQAR). Elle a fait paraître, avec Romain Renard, un roman graphique, *Passer l'hiver* (Les Impressions nouvelles, 2022), deux recueils de poésie, *Passer l'hiver* (illustrations de Romain Renard, Éditions du Noroît, 2020) et *Quelques éclats* (Éditions du Noroît, 2007), un essai, *Nihilisme et création. Lectures de Nietzsche, Musil, Kundera, Aquin* (Presses de l'Université Laval, 2015), et un roman, *Retour à Sand Hill* (La Valette, 2014). Elle a aussi codirigé un carnet poétique, *Mailler les eaux* (avec Camille Bernier, Camille Deslauriers et Tina Laphengphratheng, Éditions de l'Écume, 2022), et des collectifs, *Que sait la littérature ?* (avec Normand Baillargeon, Leméac, 2019) et *Explorer, créer, bouleverser. L'essai littéraire comme espace de recherche-crédation* (avec Alice Bergeron et Guillaume Dufour Morin, Nota bene, 2019). Elle a

récemment participé à plusieurs projets de recherche-crédation portant sur le fleuve Saint-Laurent et les sciences de la mer avec des équipes scientifiques, artistiques et littéraires.

+

ANNE-MARIE OUELLET est professeure de théâtre à l'Université d'Ottawa et écrivaine de plateau. Elle est également directrice artistique de L'eau du bain, organisme cofondé avec Nancy Bussières et Thomas Sinou, qui produit des œuvres théâtrales, performatives et installatives. Leur travail collectif d'écriture de plateau s'appuie sur le développement d'outils numériques sensibles et un travail étroit avec des non-acteurs de différents horizons afin de proposer des expériences dépaysantes et intimes pour les spectateur·trice·s de tous âges. Leurs plus récentes créations sont présentées dans différents théâtres (Théâtre français du Centre national des arts du Canada, Maison Théâtre, Usine C) et festivals (Festival TransAmériques, Mois Multi, Carrefour international de théâtre de Québec, Big Bang d'Ottawa, Lille, Rouen et Music Labyrinth d'Anvers). En 2022, Anne-Marie Ouellet a été nommée chercheuse émergente de l'année par la Faculté des arts de l'Université d'Ottawa.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue décrit sur notre site Web et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse voix.images@uqam.ca. Tous les textes sont évalués par au moins deux spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

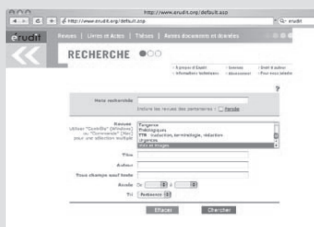
PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel (voix.images@uqam.ca) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache, le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (que leur participation soit confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte généralement de 100 à 125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue, qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Les dossiers sont généralement dirigés par deux chercheurs, dont au moins un est professeur d'université.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **LUC BONENFANT**, directeur, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou voix.images@uqam.ca.

L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue depuis la création de *Voix et Images du pays* en 1967 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.



Visitez le site www.erudit.org/revue/vi



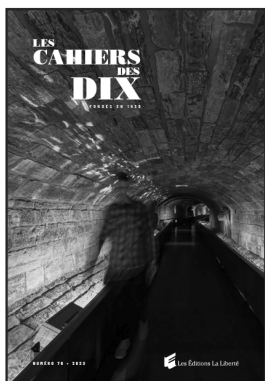
érudit

voixetimages

UQÀM
Université du Québec à Montréal

EXPLORER
LA MÉMOIRE
ET L'HISTOIRE

LES CAHIERS DES DIX



NUMÉRO
76 • 2022

SOMMAIRE

Présentation
CHRISTIAN BLAIS

Nous avons perdu l'une des nôtres. Andrée Fortin 1953-2022
SIMON LANGLOIS et FERNAND HARVEY

L'épopée de la « Petite rivière » devenue un égout
patrimonial à Montréal
LOUISE POTHIER

Intimes ennemis : l'asservissement des enfants pendant
le Régime français
DOMINIQUE DESLANDRES

La Galerie des Présidents à l'hôtel du Parlement
CHRISTIAN BLAIS

La Jeune Scène (1919-1929)
LUCIE ROBERT

La sociologie de la littérature selon Jean-Charles Falardeau
SIMON LANGLOIS

Louis-Joseph Papineau et le petit écran : *Le demi-dieu* (1961)
de Louis-Georges Carrier
LOUIS-GEORGES HARVEY

Les coups de crosse des Cyniques : un anticléricalisme «ti-pop»
YVAN LAMONDE

Chronique de la Société des Dix
JOCELYNE MATHIEU

Abonnement annuel

(un numéro par année)

(Anciens numéros
également disponibles)



Les Éditions La Liberté
1073, route de l'Église
Québec (Québec) G1V 3W2
Téléphone : (418) 658-3763
Télécopieur : (418) 658-0847
Courriel : ed.laliberte@librairie.laliberte.com

Pour les sommaires des volumes 1 (1936) à 68 (2014),
consulter le site Internet de la Société des Dix : www.societedesdix.com



Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

Appel de textes rédigés en français

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

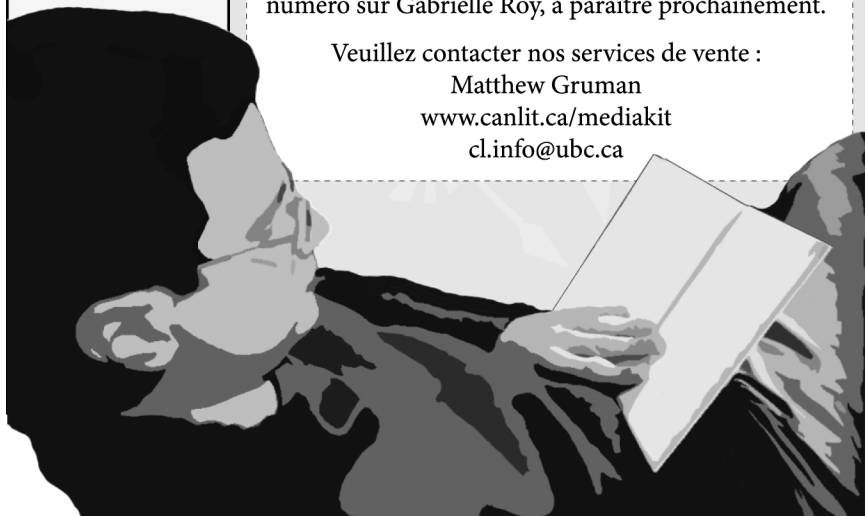
Pour soumettre des textes en français à *Littérature canadienne*, visitez notre site :
www.canlit.ca/submit

Pour annoncer dans littérature canadienne

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

Veillez contacter nos services de vente :
Matthew Gruman
www.canlit.ca/mediakit
cl.info@ubc.ca

*Littérature
canadienne*
Université de la
Colombie-Britannique
Buchanan E158
1866 Main Mall
Vancouver, BC
V6T 1Z1
Tél: 604.822.2780
Fax: 604.822.5504
can.lit@ubc.ca
www.canlit.ca



Littérature canadienne tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine;
des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

Direction

Luc Bonenfant

Comité de rédaction

Louis-Daniel Godin, Stéphane Inkel, Frédéric Rondeau, Chantal Savoie et Josée Vincent

NUMÉROS DISPONIBLES: Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAULT (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMAIRE (XI, 3; 33); Yves BEAUCHEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940 (XVII, 2; 50); Paul-Marie LAPOINTE (XVII, 3; 51); LES ÉCRITURES MASCULINES (XVIII, 1; 52); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine QUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX^e SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS « FRANÇAIS » AU QUÉBEC, « CANADIENS » EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (XL, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX^e-XXI^e SIÈCLES) (XL, 2; 119); André MAJOR (XL, 3; 120); Louis HAMELIN (XLI, 1; 121); LA RÉVOLUTION LITTÉRAIRE DES ANNÉES 1940 AU QUÉBEC (XLI, 2; 122); DESTINS DE L'HÉRITAGE CATHOLIQUE (XLI, 3; 123); André BELLEAU I: RELIRE L'ESSAYISTE (XLII, 1; 124); André BELLEAU II: LE TEXTE MULTIPLE (XLII, 2; 125); LES GENRES MÉDIATIQUES (1860-1900) (XLII, 3; 126); POÉTIQUES DE LA PAROLE. LE PARLER DANS L'ÉCRIT (XLIII, 1; 127); LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE (XLIII, 2; 128); MÉMOIRE DU CONTE ET RENOUVELLEMENT DU ROMAN QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN (XLIII, 3; 129); CONTEMPORANÉITÉS D'ANGÉLINE DE MONTBRUN ET DE LAURE CONAN (XLIV, 1; 130); EXPÉRIENCES CONTEMPORAINES DU TEMPS DANS LES FICTIONS QUÉBÉCOISES (XLIV, 2; 131); Patrice DESBIENS (XLIV, 3; 132); LA RÉGION DANS LA LITTÉRATURE DU QUÉBEC (XLV, 1; 133); Jacques POULIN (XLV, 2; 134); Lise TREMBLAY (XLV, 3; 135); ESPACE DÉMOCRATIQUE DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE (XLVI, 1; 136); L'ART DU CONTE DANS LA CULTURE CONTEMPORAINE AU QUÉBEC (XLVI, 2; 137); NOUVEAUX VISAGES DE LA RECHERCHE (XLVI, 3; 138); LITTÉRATURE, MÉDIAS ET DISCOURS CULTUREL (XLVII, 1; 139); REGARDS ACTUELS SUR LA SCÉNARISATION AU QUÉBEC (XLVII, 2; 140); NELLY ARCAN (XLVII, 3; 141); MADELEINE GAGNON (XLVIII, 1; 142); FICTIONS QUÉBÉCOISES DE L'AILLEURS (XLVIII, 2; 143); DÉMARCHES DE RECHERCHE-CRÉATION (XLVIII, 3; 144).

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

QUÉBEC/CANADA	ÉTRANGER
1 AN (3 NUMÉROS): étudiant 30 \$ _____	1 AN (3 NUMÉROS): étudiant 45 \$ _____
individu 50 \$ _____	individu 70 \$ _____
institution 125 \$ _____	institution 150 \$ _____

ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. _____

OU DU VOLUME COURANT _____

1 TOTAL POUR L'ABONNEMENT = _____ \$

ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

Je désire recevoir les numéros suivants: _____

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = _____ \$

2 TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = _____ \$

1 + 2 GRAND TOTAL = _____ \$

Les paiements doivent être faits par chèque adressés à UQAM-Voix et Images et transmis à l'adresse: Voix et Images, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.p. 8888, Succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8. Téléphone: 514.987.3000, poste 6664, courriel: voix.images@uqam.ca, site Internet: www.voixetimages.uqam.ca.

NOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PROVINCE/ÉTAT _____

PAYS _____ CODE POSTAL _____

COURRIEL _____

UQAM

Achévé d'imprimer sur les presses de



imprimerie **gauvin**

Gatineau (Québec), Canada.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
voixetimages

+ + +

144 PRINTEMPS - ÉTÉ 2023

DOSSIER

Démarches de recherche-création

¶ CLAIRE LEGENDRE

Vu de l'extérieur. Entretien avec François Bon

¶ CLAIRE LEGENDRE

Pas rien

¶ FRÉDÉRIQUE BERNIER

Miettes, forêts, chemins et squelettes dans le placard:

l'essai, les carnets et la recherche-création

¶ KATERI LEMMENS

Construire des espaces théâtraux où se sentir voir et entendre. Récit de pratique
d'une écriture de plateau voulant s'adresser d'abord aux sensations des spectateur-riche-s

¶ ANNE-MARIE OUELLET

L'exercice fictionnel au défi du désir

¶ CLAIRE LEGENDRE

CHRONIQUES

ESSAIS/ÉTUDES Enracinements, déracinements

¶ JULIEN LEFORT-FAVREAU

ROMAN Éviter les clichés

¶ PIERRE-OLIVIER BOUCHARD

POÉSIE La collecte

¶ NELSON CHAREST

ÉTUDES AUTOCHTONES Entre la suspension du corps et la réécriture de l'Histoire

¶ MARIE-EVE BRADETTE

LIVRES PARUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIOBIBLIOGRAPHIES

La revue *Voix et Images* est entièrement
publiée sur du papier recyclé 100 %
post-consommation.



19 \$ TTC

ISSN 0318-9201



9

770318

920000

44

