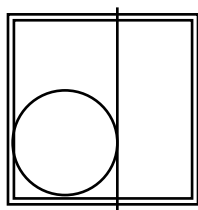


Études littéraires

Études littéraires

ARTS LITTÉRAIRES
ET RETERRITORIALISATIONS
TEXTUELLES



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa Nicholas ■ Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ dresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le MLA.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2024 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal – 4^e trimestre 2024

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

PDF 978-2-925269-17-5

EPUB 978-2-925269-18-2

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Folio infographie

Diffusion en France et en Europe :

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

Sommaire

ARTS LITTÉRAIRES ET RETERRITORIALISATIONS TEXTUELLES

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION
DE RENÉ AUDET ET CORENTIN LAHOUSTE

RENÉ AUDET ET CORENTIN LAHOUSTE

Présentation

Faire littérature hors du livre : déplacement des pratiques
et formes expérientielles nouvelles

7

ÉTUDES

MAGALI NACHTERGAEI

Promenades littéraires. Arts et détournements de la visite guidée

23

MARIE-ÈVE BRADETTE

Pour une (re)cartographie narrative, autochtone et féministe du territoire
urbain : une analyse de *Marguerite, la pierre* d'Émilie Monnet

41

WILLIAM CHAREST-PÉPIN

Repenser le territoire littéraire : une approche géopoétique du projet
transmédia *L'Île inventée*

57

CAMILLE VAN VYVE

Le Lieu de l'archive (IMEC) : (ré)écrire l'archive entre cimaises et vitrines

77

SOPHIE MARCOTTE

La poésie joue dehors : *Mes mots, mon quartier* et *La Rue de la Poésie*

101

YAN ST-ONGE

Au croisement de la performance et de la littérature numérique :

Mark Baumer et le parcours du territoire dans *Barefoot Across America*

119

ANALYSES

ANDREA OBERHUBER

Le *care* à l'épreuve des lieux hétérotopiques et des bons sentiments
dans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert et *Soigner, aimer*
de Ouanessa Younsi

147

LARBI MOUMOUCH

De l'hétérolinguisme dans le roman amazighe (berbère)

165

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices
Résumés / *Abstracts*



Présentation

Faire littérature hors du livre : déplacement des pratiques et formes expérientielles nouvelles

RENÉ AUDET ET CORENTIN LAHOUSTE

*Nous balisons le terrain, la mémoire en est favorisée. Nous
cognons sur des poteaux. Nos pas inventent la surface néces-
saire. [...] Nous nous pratiquons.*

— Maude S. Pilon¹

Lire un livre : l'expression est commune mais se révèle – quand on prend le temps d'y penser – le plus souvent fautive, ou biaisée, pour les personnes sensibles à la question de la littérature. C'est bien une œuvre que l'on parcourt, c'est bien de littérature dont il est question, mais il se fait que l'on ne s'intéresse pas tant, *stricto sensu*, à un artefact matériel, commercial qui plus est, servant de véhicule contingent pour que la littérature rejoigne ses publics. *Lire un livre* est en ce sens une métonymie dérangement, car elle réifie la littérature inutilement – les œuvres n'existent-elles pas déjà par elles-mêmes ? Que les livres soient gérés par les libraires et les bibliothécaires, et les moutons seront bien gardés.

La posture est caricaturale, mais symptomatique d'une conception souvent idéaliste ou éthérée de la littérature, dont les dimensions esthétique et philosophique n'auraient que peu à voir avec l'incarnation matérielle des œuvres. Une telle dichotomie a été renforcée, au courant du xx^e siècle, par un refus assez large d'assumer la marchandisation croissante du livre littéraire, entre l'industrie éditoriale galopante et la course à la reconnaissance par les prix littéraires. Sa standardisation, et plus spécifiquement la banalisation

1. Maude S. Pilon, *L'Air proche*, Montréal, Les Herbes rouges, 2019, p. 28 et p. 35.

du codex (que certains attribuent au livre de poche, notamment²), l'absence d'une véritable recherche graphique pour chaque manuscrit et le souhait de se réappropriar cette matérialité du livre ont néanmoins produit des réactions vives, non concertées mais convergentes. En effet, depuis un quart de siècle, l'évolution des pratiques éditoriales a connu un virage assez symboliquement chargé – qui n'est pas totalement inédit, puisqu'il s'appuie sur diverses manifestations d'intérêt, de la part de sous-ensembles variés d'actrices et d'acteurs pour les possibles de la forme livresque : les poètes sont sensibles à l'espace (et aux blancs) de la page ; les artistes contre-culturels ont rivalisé d'inventivité pour secouer le modèle normatif du livre ; les spécialistes de génétique textuelle ont scruté les marges de manuscrits ; les collaborations art/littérature ont donné naissance à diverses propositions de livres d'artiste ; et certains éditeurs et éditrices apparaissent friands d'explorations typographiques, de mises en page déroutantes ou de jeux plus ou moins sérieux et poussés réalisés avec le matériel textuel (ou paratextuel). Cet intérêt a également été perceptible dans les dernières décennies au sein des discours critiques : dans les travaux fondateurs de Roger Chartier sur l'histoire du livre³, par les réflexions séminales d'Emmanuel Souchier et Yves Jeanneret (sur l'énonciation éditoriale, en premier lieu)⁴, autant que par l'examen des esthétiques du livre (voir par exemple les ouvrages dirigés par Alain Milon et Marc Perelman⁵) – toutes manifestations témoignant de cette sensibilité persistante au support et au médium du livre édité. Les signaux singuliers plus étroitement associés au dernier quart de siècle s'appuient et renforcent ces incursions éparées sensibles à l'incarnation matérielle des œuvres, alors qu'étrangement il était de bon ton de prédire, au même moment, la mort du livre en raison de la montée des plateformes (et des livres) numériques⁶. Participant d'un *material turn* ravivant la prise en main de la production des objets-livres, l'intérêt avéré pour les supports de la

2. Voir Bertrand Legendre, « 13. Le poche de l'après-guerre, un outil démocratique? », dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres, de Balzac à Houellebecq*, Paris, Armand Colin (Hors collection), 2022, p. 317-331.

3. Roger Chartier, *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e–XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996.

4. Voir Emmanuel Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale » [en ligne], *Les Cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2 (1998), p. 137-145 [https://doi.org/10.3917/cdm.006.0137] ; Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran » [en ligne], *Communication et langages*, vol. 145, n° 1 (2005), p. 3-15 [https://doi.org/10.3406/colan.2005.3351].

5. Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *L'Esthétique du livre*, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010 ; *Le Livre au corps*, Paris, Presses universitaires Paris Nanterre, 2012 ; *Le Livre et ses espaces*, Paris, Presses universitaires Paris Nanterre, 2021.

6. Voir le texte canonique de Robert Coover (« The End of Books » [en ligne], *The New York Times*, 21 juin 1992 [https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html]), qui ne défend pas tant la thèse de la mort du livre qu'il la voit

littérature en période contemporaine ouvre amplement le champ des possibilités médiatiques et, ce faisant, des modalités d'expression pensées en dehors de la seule forme du codex.

Le large champ de l'histoire du livre ramène constamment à l'avant-plan la dimension matérielle du livre, qui intervient avec force dans la trajectoire des contenus culturels diffusés. Cette perspective tant historique que critique martèle avec justesse le caractère non trivial du support dans la circulation du savoir et des productions culturelles: « *The history of the book is a way of thinking about how people have given material form to knowledge and stories. Knowledge and stories are intangible; it is their material forms that make them accessible across the barriers created by time and space* ». Cette accessibilité ne se limite pas à une fonction de véhicule, elle appelle tout aussi bien une capacité d'adaptation et de (re)modelage du support, en réponse à un projet, un contenu ou une intention qui en commande un rendu spécifique – le livre ne renvoyant pas à une forme unique et figée, réalité quotidienne des historiennes et historiens du livre dans leurs recherches et travaux⁷. Cette réalité n'est toutefois pas réservée à la seule perspective historique (entendre : pré-contemporaine) sur le livre. En témoignent éloquentement les problématiques abordées par plusieurs (jeunes) chercheuses et chercheurs en études actuelles du livre, accessibles dans des revues comme *Mémoires du livre / Studies in Book Culture* et lors de colloques consacrés à ce secteur émergent – contributions qui peuvent tourner autour des enjeux ou sujets de la pratique artisanale de zines (Legendre⁹) ou de

venir – la montée des néo-luddites accompagne le tournant du xxi^e siècle, dont les discours soutiennent que la technologie met en péril le savoir traditionnel.

7. Leslie Howsam (dir.), *The Cambridge Companion to the History of the Book*, Cambridge, Cambridge University Press, (Cambridge Companions to Literature), 2014, p. 1; « L'histoire du livre est une manière de réfléchir à la façon dont les gens confèrent une forme matérielle au savoir et aux histoires. Ceux-ci sont intangibles; ce sont leurs formes matérielles qui les rendent accessibles par-delà les barrières du temps et de l'espace » (traduction proposée dans un article de l'autrice qui se citait elle-même, voir: « Réfléchir par l'histoire du livre » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 2 [printemps 2016] [<https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v7-n2-memoires02575/1037043ar/>]).

8. « [T]he book-shaped object people are so worried about losing should really be called “the print codex”—or something, anything but “the book”—because digital books are still books in the sense that they convey knowledge and stories in material form, and so were manuscript books. Not to mention that other material genres, notably periodicals and newspapers but also wampums and clay tablets, are part of the history of the book. D. F. McKenzie put it best, when he wrote a long time ago: “What we much too readily call ‘the book’ is a friskier and therefore more elusive animal than the words ‘physical object’ will allow» (Leslie Howsam, « Thinking Through the History of the Book » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 2 [2016], p. 5 [<https://doi.org/10.7202/1036851ar>]).

9. Izabeau Legendre, « Les zines contre internet: s'éditer, ou se dématérialiser » [communication accessible en ligne], *Oblique*, printemps 2021 [<https://carnetoblique.org/evenements-archives/etudes-du>]

roman-photos (Ponce Nazabal¹⁰), de la « notification » (Lescouet¹¹), des usages de la polychromie dans l'édition littéraire (Coquelle-Roëhm¹²) ou encore de la fétichisation bibliophile (Frères¹³). Par les marges des études littéraires s'exprime ainsi un intérêt, voire un recentrement sur les dimensions matérielle et médiatique participant du *faire littérature* aujourd'hui.

Concurremment s'observe une transformation plutôt marquante de la place octroyée à la littérature dans la sphère médiatique – un phénomène a priori étranger à la question abordée depuis le début de ce texte de cadrage, mais dont les conséquences convergent tôt ou tard avec l'enjeu de la matérialité des œuvres littéraires. Beaucoup ont péroré sur la perte d'influence et de légitimité, au courant du xx^e siècle, de la littérature dans les discours et la sphère publique – au profit du cinéma, de la télévision ou, plus tard, des figures de la culture numérique. En réponse à cette dégringolade, les figures d'écrivain et d'écrivaine ayant un fort potentiel télégénique (que ce soit pour leurs grandes gueules, leur sens de la polémique ou leur charisme favorable aux cotes et succès d'audience) sont ramenées au feuilleton, invitées pour donner un vernis de culture aux émissions à grande écoute¹⁴. Les autrices et auteurs sont ainsi ponctuellement transformés en acteurs sociaux et médiatiques, visibles et

livre-au-xxie-siecle/etudes-du-livre-au-xxie-siecle-les-zines-contre-internet-sediter-ou-se-de-materialiser-dizabeau-legendre/].

10. Iñaki Ponce Nazabal, « Numérisation de la filière du livre et pratiques artisanales du roman-photo » [communication accessible en ligne], site Internet du colloque « Études du livre au xxi^e siècle », hiver 2024 [https://projets.ex-situ.info/etudesdulivre24/livraison1/livi-poncenazabal/].

11. Emmanuelle Lescouet, « La notification : ancrer le livre dans le quotidien » [communication accessible en ligne], *Oblique*, printemps 2021 [https://carnetoblique.org/evenements-archives/etudes-du-livre-au-xxie-siecle/la-notification-ancrer-le-livre-dans-le-quotidien-emmanuelle-lescouet/].

12. Margaux Coquelle-Roëhm, « Le livre imprimé polychrome : nouveaux regards sur la poétique du support et l'énonciation éditoriale » [communication accessible en ligne], site Internet du colloque « Études du livre au xxi^e siècle », hiver 2024 [https://projets.ex-situ.info/etudesdulivre24/livraison1/livi-mcoquelleroehm/].

13. Morgan Frères, « Littérature jeunesse et communautés de lecteur.trice.s : *Animant Crumbs Staubchronik* » [en ligne], *Oblique*, printemps 2021 [https://carnetoblique.org/evenements-archives/etudes-du-livre-au-xxie-siecle/litterature-jeunesse-et-communautés-de-lecteur-trice-s-animant-crumbs-staubchronik-morgan-freres-universite-sorbonne-nouvelle/].

14. Le cas à double couche de Jean-Philippe Toussaint et de son roman *La Télévision* se joue de cette tension saisissant les écrivaines et écrivains, entre visibilité et reconnaissance, tension que décrit habilement Nathalie Heinich : « Les écrivains sont déchirés : d'un côté, chacun rêve [...] d'être invité à la télévision [...] ; de l'autre, chacun redoute cette épreuve, d'abord parce qu'on craint une mauvaise prestation (on ne contrôle pas son image comme on le fait de son écriture), ensuite parce que la reconnaissance du grand public (mettre un visage sur un nom) n'est pas la bonne monnaie de la reconnaissance littéraire (confirmer la valeur de l'œuvre) – laquelle doit passer par l'approbation des pairs et des spécialistes » (Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard [Bibliothèque

actifs, suivis voire adulés pour leur capacité à performer le verbe, mais aussi à rendre vivante leur œuvre.

Une telle médiatisation, externalisée du pur jeu (publicitaire) des médias audiovisuels, est capturée parallèlement dans un cadre plus spécialisé, celui des événements (ou festivals) littéraires¹⁵. Leurs programmations se construisent précisément sur la mise en scène d'une variété de figures d'autrices et auteurs, venus à la rencontre de divers publics¹⁶. Si les festivals favorisent beaucoup les rencontres et autres échanges, comme le propose de longue date une manifestation telle que les Correspondances de Manosque (événement de référence dans le domaine), de plus en plus d'événements sortent les écrivaines et écrivains de cette position simplement dialectique au profit de postures créatives – entre la lecture pleinement actée de leur œuvre, des performances scéniques inspirées de tel ou tel titre ou projet en cours et la participation à des productions collectives (pensons, entre autres exemples possibles, aux cabarets littéraires du Festival international de la littérature de Montréal [FIL]). Peu à peu, ces événements favorisent la « mise à profit » des œuvres par la création de « sous-produits » associés à un ouvrage publié, selon une modalité voisine de la publicité. On observe néanmoins, au fil des premières années du début du ^{xxi}^e siècle, une transformation du rapport avec ces événements qui offrent, de fait, des niches privilégiées de création (puisque, souvent, des financements sont accessibles aux autrices et auteurs pour y élaborer des œuvres inédites). S'y fait jour un terreau inédit pour le développement de pratiques littéraires inscrites dans des contextes non livresques, que la multiplication des événements et le développement d'organismes littéraires avec volet de production / diffusion permettent de consolider. Le Festival Extra! (Pompidou), les Productions Rhizome (Québec), Transcultures (Hainaut, Belgique), le Festival Frye (Moncton, Canada), la Maison de la poésie (Paris) ou la Maison Poème (Bruxelles) représentent quelques exemples parmi plusieurs autres de contextes favorables au soutien et à la promotion de productions littéraires qui ne visent pas une circulation cadencée autour du format codex.

À la faveur de ces événements et instances d'appui, le secteur culturel de la littérature a ainsi vu naître un ensemble de pratiques littéraires, de plus en

des sciences humaines], 2012, p. 159). Sur Toussaint et son roman, voir Christophe Meurée, « Toussaint télégenie » [en ligne], *Textyles*, n° 63 (2022) [<https://doi.org/10.4000/textyles.6182>].

15. Jérôme Meizoz, « Extensions du domaine de la littérature » [en ligne], *AOC media – Analyse Opinion Critique*, 15 mars 2018 [<https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/>] et, plus largement, son ouvrage *La Littérature « en personne »*. Scène médiatique et formes d'incarnation (Genève, Slatkine, 2016), où il définit ces pratiques au sein d'une « pragmatique du fait littéraire ».

16. Myrtille Picaud, « Définitions concurrentes et caractéristiques “du public” au festival littéraire de Manosque » [en ligne], *Interrogations?*, n° 24 (juin 2017) [<https://revue-interrogations.org/Definitions-concurrentes-et/>].

plus désignées comme « arts littéraires », qui échappent au modèle conventionnel de la publication sous forme de livres papier, en en déjouant l'auto-nomie sémantique et discursive. Ces pratiques, foncièrement littéraires par leur origine (émanant d'autrices et d'auteurs) autant que par leurs traits (partagés avec les écritures livresques), ont pour caractéristique commune de contribuer à la diversification des supports de la création littéraire au-delà du médium empereur de la consécration littéraire. Précédemment qualifiées par la critique d'« exposées » (Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel), de « néolittéraires » (Magali Nachtergaele) ou de « plasticiennes » (Jean-Max Colard), elles recourent à des modalités plus exploratoires ou inventives de publication – au sens fondamental d'une mise à disposition publique –, lesquelles mobilisent un large spectre de stratégies expressives qui remettent en jeu le geste de création littéraire, ses lieux d'inscription et de diffusion usuels, autant que ses propriétés formelles et matérielles¹⁷. Souvent placés au point de rencontre entre les écrivaines et écrivains et les artistes, les arts littéraires tablent sur une collaboration et une interfécondité créative propices à faire émerger des propositions hybrides, à l'ancrage disciplinaire indécidable. De ce fait, ils donnent plus de visibilité – et, conséquemment, d'importance – à la « foule d'usagers, de scripteurs, de médiateurs, de passeurs, d'éditeurs, de traducteurs, de co-élaborateurs, de critiques, de commissaires (de curateurs, comme on dit) qui s'y investissent et qui s'en occupent [de l'activité littéraire]¹⁸ », c'est-à-dire aux multiples couches et sphères de l'écosystème littéraire qui est loin de se réduire aux uniques écrivains et écrivaines – comme les personnes étrangères à ce champ créatif et professionnel peuvent parfois trop rapidement le penser.

Paraît d'emblée marquante la portée de ces modalités innovantes, principalement sur le geste littéraire lui-même. Alors que les écritures contemporaines (entendre : les fictions et récits publiés sous forme de livres) ont fortement jonglé avec le topos de la mort de la littérature – un motif très fin-de-siècle qui colore lourdement le début du XXI^e siècle¹⁹ –, le large ensemble des pratiques littéraires hors du livre, au contraire, semble irrigué par un net souci de redynamisation

17. À cet égard, voir René Audet, « Nommer, et faire advenir, les arts littéraires : attestation des pratiques vivantes de la littérature » [en ligne], *Itinéraires*, 2022-2 (printemps 2023) [<https://journals.openedition.org/itineraires/12515>], et Corentin Lahouste, « Convier le geste d'écriture vers d'autres horizons et espaces d'expression » [en ligne], *Rhizome – éditions numériques*, septembre 2024 [<https://productionsrhizome.org/numerique/textes-membres/convier-le-geste-decriture-vers-de-nouveaux-horizons-et-espaces-dexpression>].

18. Florent Coste, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques (Forbidden Beach), 2017, p. 156.

19. Voir notamment Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin (Recherches), 2012, t. 1 et 2, ainsi que William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2005.

de la littérature (tout en étant dépourvu des lamentations incessantes présentes dans la littérature livresque). Le défi est bien sûr de taille : après des décennies de littérature intransitive, puis de littérature obnubilée par le chatolement de ses formes et de ses astuces rhétoriques, comment peut-elle se réinscrire dans le quotidien ? Comment peut-on lui octroyer une force expérientielle nouvelle, une incarnation sensible dans la vie, autrement que par le truchement d'une autrice ou d'un auteur qui présente, voire justifie son projet dans le cadre d'un entretien ? Le recours à des moyens (*medias*) qui déplacent et inscrivent différemment la proposition littéraire dans l'espace public constitue l'assise de cette recherche de pertinence et de portée sémantique propre aux arts littéraires.

Ces diverses problématisations du livre et de la pratique littéraire produisent ici une triangulation inédite qui réitère le rôle trop souvent négligé de la dimension médiatique de la littérature. Loin de se limiter à des contingences commerciales ou pragmatiques, l'examen des enjeux propres aux choix médiatiques révèle un rapport de configuration réciproque entre le support – entendu dans son sens le plus inclusif – et la production culturelle. Les travaux portant sur la montée de la grande presse, des quotidiens et des périodiques au XIX^e siècle ont fait jaillir une architecture complexe de liens d'interdétermination et d'incidences entre la culture et les médias. La poétique du support, finement saisie par Marie-Ève Thérénty²⁰ dans ses recherches sur presse et littérature, a largement déblayé le territoire des rapports entre eux réciproques ; l'examen des « médiamorphoses » par Pascal Durand²¹ a révélé comment les œuvres littéraires sont le produit de vastes configurations discursives, sociales et techniques ; et, dans une vision plus fondamentale et politique, l'identification des « médiarchies » par Yves Citton²² réitère la lourde charge d'affects et de relations de pouvoir qui peut être associée aux quatre grandes déclinaisons du concept de *media* proposées par le théoricien, où les appareillages techniques reconfigurent les temporalités et les agentivités. Ces travaux affirment les transformations et les interactions opérant au point de rencontre entre productions culturelles et aspects techniques, réitérant par conséquent en creux la nécessité de capturer le rôle capital du support, du média ainsi que de la matérialité dans la constitution et la circulation des productions culturelles.

Cette conscience de plus en plus partagée du rapport entre support et contenu conduit dès lors à relire sous un regard nouveau l'histoire culturelle du XX^e siècle. Il est en effet possible de voir, dans la diversité des manifestations

20. Marie-Ève Thérénty, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2007.

21. Pascal Durand, *Médiamorphoses. Presse, littérature et médias, culture médiatique et communication*, deuxième édition revue et complétée, Liège, Presses universitaires de Liège (Situations), 2020.

22. Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil (La Couleur des idées), 2017.

expressives et éditoriales hétéroclites se développant en marge du milieu du livre, une même posture, plus ou moins assumée certes, mais cohérente. Des pratiques contre-culturelles comme les zines, les affichages sauvages, les micros ouverts, les graffitis poétiques ; des chantiers de collaboration entre art et littérature ; l'investissement des presses sous un mode artisanal ; des projets de performances littéraires peuvent ainsi être perçus comme autant de contrepieds à la sur-standardisation du livre, de sa circulation, de son économie matérielle et symbolique à travers le dernier demi-siècle. Se sont de la sorte dressées des écritures littéraires soucieuses de se saisir de la richesse plurisémiotique du livre à travers la diversité de ses graphismes, de ses formats, des typographies, mais aussi des iconographies accessibles aux éditrices et éditeurs s'autorisant une sortie hors des normes. Des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau aux textualités centripètes de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, sans oublier des livres objets comme le *HA! A Self-Murder Mystery* de Gordon Sheppard, le champ littéraire s'est trouvé investi de propositions hétérodoxes envisageant la possibilité pour la littérature d'échapper à l'expérience conventionnelle de la lecture livresque sous conditions contrôlées – et de rejoindre de nouveaux publics, ou de les rejoindre différemment. À travers ces initiatives se perçoit le souhait d'une revalorisation du geste d'inscription d'un texte dans un contexte (support) singulier, autorisant l'émergence de nouvelles formes d'expressivité. C'est donc dans ce sillage que nous situons l'émergence des arts littéraires, entre (re)capture et mise à profit des enjeux médiatiques par des pratiques d'écriture soucieuses de voies exploratoires permettant de ressentir et faire ressentir.

Ce nouveau champ de création que sont les arts littéraires, qui se définissent et s'affirment de plus en plus dans l'échiquier culturel en Occident, attire progressivement l'attention critique, malgré des obstacles évidents liés aux cadres d'analyse quasi inexistantes et aux allégeances disciplinaires floutées. Néanmoins, le dynamisme de ces pratiques autant que la nécessité pour les discours critiques d'en attester l'existence, les formes et les imaginaires convoyés nous incitent à investir ce secteur pour mieux en comprendre la poétique, l'hybridité inhérente, la performativité tant sémiotique qu'interactionnelle avec des publics parfois déstabilisés, il est vrai, devant ces propositions. Dans le cadre du présent dossier, à titre de contribution au déploiement de ce champ critique émergent et à la suite de précédents travaux menés conjointement²³, il

23. Voir Corentin Lahouste et René Audet, « S'affranchir du rapport médusant de l'idée d'œuvre littéraire : balises critiques sur la performativité et la réception des arts littéraires », *RELIEF, revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 1 (septembre 2023), p. 183-194

s'agit de se pencher plus spécifiquement sur les rapports que les pratiques d'arts littéraires entretiennent avec l'espace et le territoire concrets.

En effet, nous formulons l'hypothèse que cette dimension spatiale participe étroitement d'un recours singulier à la prose lyrique et à la narrativité pour faire se déployer des représentations topographiques du monde et des imaginaires, pour induire des façons inédites d'agir et d'habiter le réel, tout en créant de nouveaux espaces de réceptivité pour diverses propositions d'ordre littéraire. Les articles formant le présent dossier contribueront à illustrer les contributions singulières de ces œuvres, initiatives et dynamiques d'écriture qui créent ou occupent des espaces qui ne sont pas d'emblée associés à la pratique littéraire, qui occasionnent des « mouvements centrifuges dissémin[a]nt les actions littéraires hors des terrains battus²⁴ », pour reprendre une formule d'Elisa Bricco. Ce faisant, elles témoignent d'incarnations matérielles originales en ce qu'elles opposent « à la relative rigidité d'un texte imprimé formellement stabilisé et sémiotiquement unifié, [...] la malléabilité d'une imbrication de supports (et de leur étoilement), d'un éclatement des formes investies (lié à une hybridation inscrite au sein même du dispositif des œuvres), d'une réception non linéaire, mais aussi d'une rencontre plus proximale (spatialement située), potentiellement plurisensorielle²⁵ ». On l'avait postulé, et les articles l'ont éloquentement validé : la question de la matérialité, diversement abordée ici plus haut, est intimement tissée à celle de l'espace – éprouvé, investi, représenté.

L'examen de formes et de modalités de publication innovantes conduit à re-situer la parole poétique ou le récit littéraire en regard de ces nouveaux horizons et espaces d'expression ainsi que d'envisager différentes réinscriptions du littéraire dans la trame socioculturelle. Réfléchir à ce que ces gestes d'écriture « au contact » – qui appellent fréquemment une intervention extérieure afin de les concrétiser et reconfigurent de la sorte les (pourtours des) concepts d'auctorialité et de littérarité – composent comme possibles, autant créatifs qu'esthétiques, est un des principaux enjeux de ce numéro d'Études littéraires. En réaménageant les liens entre structure textuelle, spatialité et interfaces médiatiques, il est tout autant question de préciser les dispositions et dispositifs narratifs singuliers, ou encore les médiations poétiques du réel, que les propositions d'arts littéraires font émerger, notamment en ce qui concerne l'articulation entre arcs narratifs globaux et dissémination de micro-récits

[<https://revue-relief.org/article/view/17717>] ; René Audet (dir.), « Les arts littéraires. Une littérature qui explore les possibles » [rapport de recherche en ligne], Laboratoire Ex situ / projet « Littérature québécoise mobile », Université Laval, 2024 [<https://ex-situ.info/wp-content/uploads/artslitterairespossibles.pdf>].

24. Elisa Bricco, « Juliette Mézenc : une écriture poreuse en écosystème numérique » [en ligne], *Elfe XX-XXI*, n° 13 (été 2024) [<https://doi.org/10.4000/11zm5>].

25. Corentin Lahouste et René Audet, *art. cit.*, p. 187.

ou fragments versifiés. De même, ce sont les reconfigurations du mécanisme littéraire de l’immersion fictionnelle que plusieurs des contributions ici rassemblées permettent d’éclairer. Autrement dit, ce dossier conduit à explorer divers usages narratifs et poétiques que proposent des œuvres et pratiques d’arts littéraires « territorialisées », dans lesquels la culture littéraire contemporaine peut trouver des voies possibles de renouvellement. Ce sont leurs impacts sur le geste autant de création que de réception littéraires que les différents articles visent à déplier et mettre en perspective.

En guise d’ouverture, Magali Nachtergaele offre une réflexion sur les promenades et autres déambulations littéraires – en particulier celles qui détournent de manière relativement insolite le format de la visite guidée muséale –, qui se voient « interrogées comme modalité de lecture immersive dans le cadre d’un tournant expérientiel de la littérature ». Alors qu’elles relèvent bien souvent d’une invitation « à se réapproprier l’espace au-delà des surfaces visibles et à réactiver des histoires souterraines », ces propositions créatives entrent directement en écho avec la dynamique centrale de l’œuvre d’Émilie Monnet mise en avant par Marie-Ève Bradette. En effet, ce parcours sonore, mis sur pied en 2022 et qui compose une des pièces d’un triptyque transmédiatique habité par les épistémologies autochtones et féministes, engage à une recartographie du territoire montréalais au travers de la revivification de « strates mémorielles tuées par le récit historique dominant ». Le cas de *L’Île inventée*, chantier de création issu d’un partenariat franco-québécois mené entre 2016 et 2022, décrit par William Charest-Pépin comme « un archipel créatif collectif et transmédia », est analysé au prisme d’une approche géopoétique. Cet article poursuit à sa manière la perspective de réécriture et de décentrement soulignée dans les deux premiers textes du dossier. Y est mis en lumière le processus d’hybridation propre à ce « terrain d’exploration littéraire et artistique » associant contes sonores, formes expositionnelles, propositions radiophoniques et objets-livre atypiques. S’y fait jour une hybridation déclinée sur divers plans (autant diégétique et thématique que médiatique) et mue par un principe de déstandardisation intrinsèque. La contribution de Camille Van Vyve aborde quant à elle des textualités spécifiquement exposées qui font de l’espace muséal un environnement – et même un dispositif – narratif singulier. À partir de trois exemples tirés du cycle d’expositions de l’IMEC intitulé *Le Lieu de l’archive* et, ce faisant, de trois déclinaisons du statut de l’écrivaine-commissaire et écrivain-commissaire, sont données à percevoir différentes modulations possibles du geste d’écriture expographique à l’intersection de la proposition littéraire. D’un cadre institutionnel mettant en jeu des écrivaines et écrivains professionnels, l’on passe, avec Sophie Marcotte, à celui de la rue, accueillant des productions poétiques amateurs. Revenant sur deux initiatives québécoises interdisciplinaires « contribu[ant] à l’élaboration d’un imaginaire urbain » – *Mes*

mots, mon quartier et *La Rue de la Poésie* –, la chercheuse aborde ainsi la question de l'inscription spatiale de l'acte de création (et de diffusion) poétique lorsqu'il se voit, du reste, articulé à un contexte de participation citoyenne et dès lors investi d'une dimension communautaire. Yan St-Onge nous entraîne pour sa part sur la route, au travers de son examen de l'œuvre multimodale en ligne du performeur américain Mark Baumer, *Barefoot Across America*, qui entremêle art performance (ou art action), écriture numérique, récit autobiographique et vidéo-écriture. C'est donc sur une radicale «déterritorialisation du littéraire» que se clôt le dossier, par l'entremise d'une contribution faisant la part belle à un anticonformisme créateur stimulé par une esthétique de l'étrangeté, de l'instabilité et de l'inattendu.

Les études que rassemble ce dossier abordent par conséquent autant de remodelages situationnels ou expérientiels que les arts littéraires opèrent sur la pratique littéraire en contexte contemporain, et l'ensemble permet de surcroît de rouvrir les modalités de saisie de l'acte littéraire, lorsqu'il s'accomplit sur une diversité de supports et qu'il conjoint plusieurs vecteurs créatifs articulés autour d'un geste d'écriture transversal.

Références

- AUDET, René, «Nommer, et faire advenir, les arts littéraires : attestation des pratiques vivantes de la littérature» [en ligne], *Itinéraires*, 2022-2 (printemps 2023) [<https://journals.openedition.org/itineraires/12515>].
- (dir.), «Les arts littéraires. Une littérature qui explore les possibles» [rapport de recherche en ligne], Laboratoire Ex situ / projet «Littérature québécoise mobile», Université Laval, 2024 [<https://ex-situ.info/wp-content/uploads/artslitterairespossibles.pdf>].
- BRICCO, Elisa, «Juliette Mézenc : une écriture poreuse en écosystème numérique» [en ligne], *Elfe XX-XXI*, n° 3 (été 2024) [<https://doi.org/10.4000/11zm5>].
- CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996.
- CITTON, Yves, *Médiarchie*, Paris, Éditions du Seuil (La Couleur des idées), 2017.
- COOVER, Robert, «The End of Books» [en ligne], *The New York Times*, 21 juin 1992 [<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html>].
- COQUELLE-ROËHM, Margaux, «Le livre imprimé polychrome : nouveaux regards sur la poétique du support et l'énonciation éditoriale» [communication accessible en ligne], site Internet du colloque «Études du livre au XXI^e siècle», hiver 2024 [<https://projets.ex-situ.info/etudesdulivre24/livraison1/livi-mcoquelleroehm/>].
- COSTE, Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques (Forbidden Beach), 2017.
- DURAND, Pascal, *Médiamorphoses. Presse, littérature et médias, culture médiatique et communication*, deuxième édition revue et complétée, Liège, Presses universitaires de Liège (Situations), 2020.
- FRÈRES, Morgan, «Littérature jeunesse et communautés de lecteur.trice.s : Animant Crumbs Staubchronik» [en ligne], *Oblique*, printemps 2021 [<https://carnetoblique.org/>]

evenements-archives/etudes-du-livre-au-xxie-siecle/litterature-jeunesse-et-communautés-de-lecteur-trice-s-animant-crumb-staubchronik-morgan-freres-universite-sorbonne-nouvelle/].

HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 2012.

HOWSAM, Leslie, « Thinking Through the History of the Book » [en ligne], *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 7, n° 2 (2016) [<https://doi.org/10.7202/1036851ar>].

— (dir.), *The Cambridge Companion to the History of the Book*, Cambridge, Cambridge University Press (Cambridge Companions to Literature), 2014.

JEANNERET, Yves et Emmanuël SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran » [en ligne], *Communication et langages*, vol. 145, n° 1 (2005), p. 3-15 [<https://doi.org/10.3406/colan.2005.3351>].

LAHOUSTE, Corentin, « Convier le geste d'écriture vers d'autres horizons et espaces d'expression » [en ligne], *Rhizome – éditions numériques*, septembre 2024 [<https://productionsrhizome.org/numerique/textes-membres/convier-le-geste-decriture-vers-de-nouveaux-horizons-et-espaces-dexpression>].

LAHOUSTE, Corentin et René AUDET, « S'affranchir du rapport médusant de l'idée d'œuvre littéraire : balises critiques sur la performativité et la réception des arts littéraires », *RELIEF*, vol. 17, n° 1 (2023), p. 183-194.

LEGENDRE, Bertrand, « 13. Le poche de l'après-guerre, un outil démocratique? », dans Olivier BESSARD-BANQUY (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres, de Balzac à Houellebecq*, Paris, Armand Colin (Hors collection), 2022, p. 317-331.

LEGENDRE, Izabeau, « Les zines contre internet : s'éditer, ou se dématérialiser » [communication accessible en ligne], *Oblique*, printemps 2021 [<https://carnetoblique.org/evenements-archives/etudes-du-livre-au-xxie-siecle/etudes-du-livre-au-xxie-siecle-les-zines-contre-internet-sediter-ou-se-dematerialiser-dizabeau-legendre/>].

LESCOUET, Emmanuelle, « La notification : ancrer le livre dans le quotidien » [communication accessible en ligne], *Oblique*, printemps 2021 [<https://carnetoblique.org/evenements-archives/etudes-du-livre-au-xxie-siecle/la-notification-ancrer-le-livre-dans-le-quotidien-emmanuelle-lescouet/>].

MARX, William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2005.

MEIZOZ, Jérôme, « Extensions du domaine de la littérature » [en ligne], *AOC media – Analyse Opinion Critique*, 15 mars 2018 [<https://aoc.media/critique/2018/03/16/extensions-domaine-de-litterature/>].

—, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, 2016.

MEURÉE, Christophe, « Toussaint télégenie » [en ligne], *Textyles*, n° 63 (2022) [<https://doi.org/10.4000/textyles.6182>].

MILON, Alain et Marc PERELMAN (dir.), *Le Livre et ses espaces*, Paris, Presses universitaires Paris Nanterre, 2021.

—, *Le Livre au corps*, Paris, Presses universitaires Paris Nanterre, 2012.

—, *L'Esthétique du livre*, Paris, Presses universitaires de Paris-Ouest, 2010.

- PICAUD, Myrtille, « Définitions concurrentes et caractéristiques “du public” au festival littéraire de Manosque » [en ligne], *¿ Interrogations ?*, n° 24 (juin 2017) [<https://revue-interrogations.org/Definitions-concurrentes-et>].
- PONCE NAZABAL, Iñaki, « Numérisation de la filière du livre et pratiques artisanales du roman-photo » [communication accessible en ligne], site Internet du colloque « Études du livre au XXI^e siècle », hiver 2024 [<https://projets.ex-situ.info/etudesdulivre24/livraison1/livi-iponcenazabal/>].
- SOUCHIER, Emmanuël, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale » [en ligne], *Les Cahiers de médiologie*, vol. 6 (1998), n° 2, p. 137-145 [<https://doi.org/10.3917/cdm.006.0137>].
- THÉRENTY, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2007.
- VIART, Dominique et Laurent DEMANZE (dir.), *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin (Recherches), 2012, t. 1 et 2.

Études



Promenades littéraires. Arts et détournements de la visite guidée

MAGALI NACHTERGAEL

Entre littérature, patrimoine et tourisme

La promenade littéraire est un genre populaire que l'on retrouve généralement dans des contextes touristiques. Elle vise à valoriser un patrimoine par la littérature ou encore à rendre visible un patrimoine littéraire à travers une visite guidée. Les chercheuses Mathilde Labbé et Marie-Clémence Régnier¹ – cette dernière en s'intéressant plus particulièrement aux maisons musées d'écrivains – ont notamment travaillé à mettre en avant la façon dont les lieux, les sites, les maisons d'écrivains, les panneaux disséminés en ville ou à la campagne, les paysages, les promenades sur les lieux de..., avaient contribué à inscrire la littérature dans l'espace mais aussi dans une économie de la circulation et de l'attention. Présentée comme un spectacle, un loisir ou une immersion partielle dans un univers poético-romanesque qui pouvait s'animer dans la réalité vécue, la littérature se matérialise sous les yeux des visiteuses et visiteurs, inscrivant un patrimoine imaginaire dans une réalité concrète et perceptible. Ainsi la ville de Ry, en Seine-Maritime, et son office de tourisme ont organisé un parcours « Sur les pas d'Emma Bovary » à partir du roman de Gustave Flaubert, qui aurait supposément situé son récit dans la petite bourgade normande. L'utilisation et l'adaptation de l'univers fictionnel sur les lieux de ce village sans attrait particulier ont une fonction très opportuniste. Mais elles valorisent aussi des régions qui n'ont pas beaucoup d'atouts touristiques, ou peu d'activités de loisir à proposer. Dans un même mouvement vers la fiction et son ancrage patrimonial, la ville d'Illiers-Combray a adopté le nom que Marcel Proust lui avait donné dans *À la recherche du temps perdu*, incarnant idéalement le passage du littéraire à la vie réelle. La notoriété des ouvrages

1. Voir Mathilde Labbé, « Introduction. La construction d'une *France littéraire*: ancrage, réception et création littéraires » [en ligne], *Recherches & Travaux*, n° 96 (2020) [<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1906>], et Marie-Clémence Régnier, « Lieux de vie et de séjour portant nom d'écrivain. La toponymie entre hommage patrimonial et levier touristique (xix^e-xxi^e siècles) », *A contrario*, n° 33 (2022), p. 49-68.

rejaillit sur ces communes, ce qui permet d'attirer l'attention des visiteuses et visiteurs potentiels. Cette pratique de valorisation répond à ce qu'Yves Citton a désigné comme une « écologie de l'attention », un des enjeux majeurs de la circulation des informations et des populations depuis le dernier quart du ^{xx}e siècle. Mais elle se combine à d'autres facteurs : d'une part, une demande institutionnelle de créativité et d'attractivité par des médiations innovantes ; d'autre part, un effort d'aménagement du territoire au travers duquel les institutions culturelles sont mises à profit de façon active – on l'a notamment vu pour le Musée Guggenheim de Bilbao² et, en France, avec le Centre Pompidou à Metz et Le Louvre à Lens, deux villes septentrionales en manque de visibilité et d'attractivité. À leur échelle, d'autres communes utilisent des stratégies similaires, invitant à valoriser l'espace en utilisant la notoriété d'écrivaines et écrivains ou des fictions ayant occupé les lieux.

Commandés par des injonctions que l'on comprend touristiques, donc commerciales, ces circuits permettent en retour d'ancrer les productions littéraires dans des espaces réels au-delà des livres. Le principe n'est pas nouveau mais il s'inscrit dans une logique post-numérique qui accorde une plus grande place à ce qui a été désigné dans les années 2010 comme une « littérature hors du livre³ » et que je désigne, plus largement, comme des pratiques *néolittéraires*⁴, c'est-à-dire qui s'affranchissent du livre tout en n'excluant pas l'imprimé dans les dispositifs poétiques et littéraires mis en place. La promenade littéraire fait partie de ces expérimentations néolittéraires qui puisent également dans le registre des cultures populaires et revalorisent dès lors soit des corpus soit des pratiques qui ont été minorisées dans le champ littéraire théorique et académique très centré sur une production avant tout validée par la forme livresque. L'attention portée à la promenade littéraire est donc – et c'est surprenant – inédite car associée, comme évoqué ci-avant, au développement du tourisme culturel ou, dans une moindre mesure, aux arts populaires (contes, visites contées) et de la rue (bateleur savant, spectacle itinérant). Par ailleurs, les différentes formes de patrimoine littéraire constituent un champ d'études spécifique. Dans le collectif *Patrimonialisations de la littérature*, Luca di Gregorio évoque notamment l'apparition d'un « effet-parc » littéraire en Italie, avec une trentaine d'espaces dédiés à la littérature, parfois constitués

2. Nicole Vulser, « En Espagne, le musée Guggenheim Bilbao revigore l'économie régionale » [en ligne], *Le Monde*, 17 août 2024 [https://www.lemonde.fr/economie/article/2024/08/17/en-espagne-le-musee-guggenheim-de-bilbao-revigore-l-economie-regionale_6284605_3234.html].

3. Voir Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), dossier « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n°160 (2010).

4. Je me permets de renvoyer à mon article : Magali Nachteragel, « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? » [en ligne], dans Elisa Bricco (dir.), *Le Bal des Arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Rome, Éditions Quodlibet, 2015, p. 303-321 [<https://books.openedition.org/quodlibet/506?lang=fr>].

autour de fondations. Il s'intéresse plus particulièrement au cas du Vittoriale, près du lac de Garde, qui tend à créer ce qu'il appelle un « paysage culturel⁵ » et adosse son analyse au parc Gabriele D'Annunzio, utilisé à des fins touristiques de valorisation d'un territoire et réciproquement de l'héritage littéraire, « éco centré » : la nature, ou la ville, se font décor d'un imaginaire qui se déploie le temps d'une promenade, avec des pauses lectures comme autant d'étapes d'un circuit de randonnée avec des points de vue à admirer. De même, David Martens avait souligné dans le volume *Ancrages territoriaux de la littérature* (aussi dirigé par Mathilde Labbé) la promotion touristique réalisée par les écrivains dans les portraits de pays⁶, tandis qu'Anne Reverseau, et à sa suite Mathilde Roussigné, ont analysé comment la résidence d'écrivain fonctionnait comme une « greffe⁷ » obligeant en retour l'écrivain à une production autour des lieux, « au risque d'un effet carte postale », plus précisément étudié par Roussigné⁸. Les lieux se font source d'inspiration, et en retour, support d'un patrimoine presque « immatériel » pour reprendre l'appellation forgée par l'UNESCO en 2003. Ici, c'est la version performée de ce patrimoine qui sera plus particulièrement mise en avant, et interrogée comme modalité de lecture immersive dans le cadre d'un tournant expérientiel de la littérature.

De la visite guidée à la visite contée : détournements de formes populaires

La promenade littéraire doit donc s'entendre comme un détournement de la promenade culturelle touristique, laquelle est activée par un format très classique de visite guidée parfaitement professionnalisée, soit par des guides conférenciers, soit par des médiateurs *ad hoc*. On peut rappeler des précédents célèbres : dans son œuvre *La Filature*, en 1981, Sophie Calle avait fait embaucher un détective privé par sa mère, après avoir elle-même suivi un homme dans la très romantique et touristique ville de Venise⁹. Pour les besoins de son

5. Luca Di Gregorio, « Quand exposer, c'est paysager. L'« effet parc littéraire » à travers l'exemple de Gabriele D'Annunzio », *Culture & Musées*, n° 38 (2021), p. 197-223 (article publié dans le dossier « Patrimonialisation de la littérature », dirigé par Marcela Scibiorska, Mathilde Labbé et David Martens).

6. Voir David Martens, « Les écrivains au service du patrimoine. Portraits de pays et promotion touristique » [en ligne], *Recherches & Travaux*, n° 96 (2020) [<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.2308>].

7. Anne Reverseau, « La résidence comme « greffe » de l'écrivain sur un territoire » [en ligne], *Recherches & Travaux* n° 96 (2020) [<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.2052>].

8. Mathilde Roussigné, « Écritures en résidence. La littérature au risque de la carte postale », dans Magali Nachtergaele et Anne Reverseau (dir.), *Un Monde en cartes postales*, Marseille, Le Mot et le reste, 2022, p. 99-107.

9. Un numéro de la revue *Intermédialités* avait présenté les pratiques de filatures de Sophie Calle, inspirées partiellement par la psychogéographie de Guy Debord et de l'Internationale situationniste : Maïté Snauwaert (dir.), dossier « Filer (Sophie Calle) », *Intermédialités*, n° 7

dispositif, elle suivait tous les jours peu ou prou un même circuit, conduisant le détective dans les lieux de Paris qui, explique-t-elle, étaient importants pour elle, mais qui bénéficiaient aussi des honneurs de la culture légitime : après un passage au jardin du Luxembourg, elle s'arrête longuement devant l'homme au gant du Titien au Louvre, se rend à un vernissage de Gilbert et Georges dans la galerie Chantal Crousel, et va voir un film de Fassbinder auquel elle « emmène » le détective : « Aime-t-il cette journée aux buts effacés, diffus, épars, que je lui propose – notre journée ? », se demande-t-elle. Détail amusant : quand, dans la journée, Sophie Calle se pose cette question, le détective cesse la surveillance et rend un rapport tronqué, la suite de la journée ne figurant pas de son côté¹⁰. La visite guidée a tourné court, le circuit touristique et culturel n'étant pas de nature à captiver suffisamment l'homme pourtant recruté pour suivre le parcours savamment élaboré par l'artiste.

Dans une veine post-callienne, mêlant récit et performance, le duo d'artistes Louise Hervé et Clovis Maillet ont institué la visite guidée performance comme modalité artistique et d'appropriation des lieux, qu'ils soient d'exposition ou liés à un territoire extérieur non institutionnalisé. Formés l'un à l'anthropologie, l'autre aux Beaux-Arts, il et elle ont également une production plastique : leurs installations mettent en scène des objets qui s'accompagnent de visites extensives durant lesquelles il et elle mélangent des faits historiques sur le lieu, principalement sur le mode de l'anecdote signifiante, et par association d'idées, suivant le principe de coq-à-l'âne, avec des récits fictionnels. C'est néanmoins le récit oralisé qui opère le liant et le lien entre les objets et qui active les dispositifs plastiques : la visite guidée a classiquement pour fonction de réveiller l'histoire des pierres et des artefacts convoqués. Le format est donc respecté, mais il déroge par l'ajout de digressions littéraires et anecdotiques qui ouvrent un imaginaire fictionnel a priori éloigné de l'histoire des lieux. En 2012, pour une exposition collective, *L'Homme de vitruve*, le duo réalise une performance à partir du bâtiment du Credac, lieu d'exposition en banlieue parisienne situé à Ivry-sur-Seine, mais aussi ancien bâtiment d'usine à œillets reconverti au cœur d'un ancien bastion communiste. Durant la visite, il est question de la collection de « presse papiers » de Maurice Thorez, fondateur du PCF, ancien député communiste du département de la Seine et ministre, qui sert de fil conducteur à une histoire sociale du bâtiment mais aussi aux utopies du travail racontées à travers des extraits d'un texte de science-fiction. La conférence a pour palimpseste un récit d'anticipation, *L'Un de nous doit disparaître* (2012), rédigé en guise de feuille de salle et

(2006). Cet article de Cécile Camart, « Sophie Calle, 1978-1981. *Genèse d'une figure d'artiste* » (*Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 85 [2003], p. 50-77), revient sur les divagations urbaines de Sophie Calle. Il est à noter que les artistes de la génération post-Calle ne se réclament plus tant de la psychogéographie que de la réappropriation créative.

10. Sophie Calle, *À suivre*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 118.

accompagnant la présentation matérielle en vitrine des fameux presse-papiers. La visite se déroule selon une modalité de visite contée, sur le mode du coq-à-l'âne, alternant anecdotes historiques véridiques et récits de science-fiction. Les artistes s'expriment l'une et l'un après l'autre :

Louise

Nous sommes ici au deuxième étage du bâtiment américain. Les éléments qui constituent cette pièce sont les mêmes que ceux qui constituent les salles du Credac : la verrière, qui donne sur la cour, le sol en béton, les cloisons peintes en blanc. [...] La structure en métal, les briques, les cloisons se combinent, comme au Credac. Cependant le résultat est subtilement différent. (Décrire l'emplacement des pièces par rapport aux rue alentours. Mentionner la rue Raspail).

Clovis :

La rue Raspail a été ainsi nommée en référence à François Vincent Raspail (1794-1878). Raspail était un homme de science, il a d'ailleurs exercé comme médecin, mais il était surtout un républicain fervent.



Illustration 1. Louise Hervé et Clovis Maillat, *Discours sur les presse-papiers*, 1^{er} décembre 2012, Crédac, Ivry-sur-Seine. Durée 40' (Image: Magali Nachtergaele).
Il est question d'ingénierie des matériaux.

La promenade invite à une immersion fictionnelle et historique sur les lieux mêmes de l'exposition, mais peut aussi se dérouler en extérieur. Le duo d'artistes a en effet déployé sa pratique performative hors les murs, allant à la rencontre à la fois de l'espace public et d'un autre public potentiel de curieux qui viendraient se greffer au groupe. Ces visites guidées ne sont donc pas

réservées aux lieux d'art. Leurs structures mêmes, composées à partir de récits populaires, d'anecdotes historiques et de romans feuilletons visent un public amateur de littérature de genre mais aussi d'un certain « tournant expérientiel », terme utilisé dans le *marketing* touristique. Ces éléments alimentent les promenades *in situ* qui ont pour autre caractéristique d'être uniques et non reproductibles : en effet, il serait impossible et totalement inepte de refaire la visite du Credac dans un autre lieu. Le duo a fait de cette pratique performative une véritable signature singulière dans le monde de l'art.

Leur toute première performance, complétée par d'autres développant des thématiques connexes, comme l'histoire des lieux, la science-fiction, les souterrains, s'était déroulée à Ménilmontant, au parc dit des Saint Simonien, et avait pris pour point de départ la galerie Marcelle Alix située à proximité, à Belleville. Dans ce *square* gardant mémoire de la communauté utopiste qui s'était installée sur les hauteurs de Ménilmontant, il et elle avaient choisi de raconter, sur les lieux du parc, l'histoire de Prosper Enfantin et des pratiques performées en public (notamment les chants) de ces réformateurs réunis en congrégation dans la campagne proche de Paris. Si l'arrière-plan est documenté et authentiquement référencé, la performance se déroule comme un récit en tableaux, avec un jeu dialogique entre les deux guides, ponctuant parfois il ou elle-même la visite d'une démonstration, sur le modèle de la reconstitution. Ce fut par exemple le cas, lors d'une autre performance au Crédac, à l'occasion de l'exposition *L'Iguane*, en 2018, et pour laquelle les artistes ont rejoué une scène de « suffra-jitsu », le ju-jitsu des suffragettes, un aspect méconnu des luttes féministes au début du xx^e siècle. Après la visite narrative organisée, l'auditoire a assisté à la reconstitution d'une planche photographique où l'on peut voir Edith Garrud, célèbre militante formée aux arts martiaux, échapper à la prise d'un policier et le mettre à terre¹¹. On reconnaît là le goût des reconstitutions historiques en costume, une mise en scène généralement rencontrée dans les lieux historiques populaires, prenant d'ailleurs des libertés avec les faits au profit du spectacle et du contentement des visiteurs.

Il faut noter que le caractère unique et extrêmement localisé des performances réduit bien sûr considérablement l'audience. Le fait qu'elles ne soient transmises que de façon très précise, leur potentielle réitération n'en est que plus précaire, contrairement à la visite guidée qui peut reprendre des éléments communs et être performée par différentes personnes. Seule une performance avait été rendue disponible à l'achat par leurs soins : *Nadine, Michel & Michel* (2014), le contrat permettant d'apprendre par cœur le script avec les artistes et de pouvoir la rejouer ensuite seul. La spatialisation est donc fondamentale dans le format investi par Hervé et Maillet, une caractéristique aussi exploitée

11. Voir Weronika Zarachowicz, « Edith Garrud, pro de l'autodéfense contre les violences masculines » [en ligne], *Télérama*, 27 avril 2021 [https://www.telerama.fr/debats-reportages/edith-garrud-maitre-de-lautodefense-contre-les-violences-masculines-6860169.php].

par d'autres artistes comme le duo Dector et Dupuy qui, à l'occasion de la biennale de Belleville (2014), avait organisé une visite poético-touristique dans l'Est parisien, en s'arrêtant à des détails (parfois disposés par eux-mêmes en amont) et ponctuant leurs observations d'anecdotes saugrenues et surréalistes.

Ce format a semble-t-il connu son acmé autour des années 2010 sur la scène parisienne. L'artiste poète performeur Alex Cecchetti a lui aussi utilisé le format de la « performance narrative », une expression forgée par Emmanuelle Pireyre dans sa thèse soutenue en 2022¹². Dans le cas d'Alex Cecchetti, il s'agissait de faire entrer les spectateurs dans un monde nouveau, fait de rencontres avec des performeurs, durant une visite où lui-même se mettait en scène et lisait des extraits de textes en lien avec son univers onirique et plastique. Dessinant et proposant des installations qu'il active lui aussi par des récits, il avait notamment publié un phototexte intitulé *Marie and William*¹³. Ce récit sentimental était d'abord raconté oralement à travers des dessins abstraits dessinés par l'artiste (à la myrtille), en direct, sur le mur de la galerie. Chaque motif était une station qui ouvrait un chapitre de l'histoire d'amour entre les deux amants. Pour *Nuovo Mondo* (mars-juin 2014), un « séminaire performatif » selon les termes de l'artiste, c'est l'emprise du grand Palais de Tokyo qui est explorée, d'étages en sous-sols. Il s'agissait, à la manière de Dante, le touriste le plus audacieux de la littérature, de suivre une « visite guidée du Paradis et de l'Enfer ». Le récit a été adapté à d'autres lieux et à leurs particularités ; une version pour Varsovie au Krolakarnia (Palais des arts) organisait par exemple une descente dans le « tunnel aux champignons toxiques », où tout le monde était vêtu de combinaisons de protection spéciales, comme dans un film de science-fiction. Dans le même esprit narratif et collaboratif, pour *Walking Backwards* (2013), une autre performance collective et spatialisée, il s'agissait de se transporter dans un parc, et d'observer les plantes et la vie à reculons. Dans les deux cas, le principe de performance artistique, défini historiquement dans les avant-gardes comme une manière d'initier une relation directe avec le public, qu'elle soit coopérative ou conflictuelle, s'inscrit dans une narrativisation qui scénarise la visite guidée. Les visiteuses et visiteurs deviennent à leur tour actrices-spectatrices et acteurs-spectateurs « embarqués » dans le récit et soumis à une narcotisation fictionnelle qui leur fait poursuivre le chemin malgré les bifurcations et les fantaisies de l'artiste-narratrice et l'artiste-narrateur. L'écrivaine Emmanuelle Pireyre a ainsi décrit, dans sa thèse de doctorat, le principe de « performance narrative »¹⁴ dont la visite guidée – à l'instar de la conférence performance – peut apparaître comme un sous-genre.

12. Emmanuelle Pireyre, *La Performance narrative. Panorama, syntaxe, texture d'une forme contemporaine*, Thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris 8, St-Denis, 2022.

13. Alex Cecchetti, *Marie and William – a Performance by Alex Cecchetti*, Milan, Mousse Publishing, 2015.

14. Emmanuelle Pireyre, *La Performance narrative. Panorama, syntaxe, texture d'une forme contemporaine*, op. cit. ; une publication est en préparation.

Délégation numérique et spatialisation littéraire embarquée

Dans cette tendance autour des années 2010 à faire des promenades narratives, deux travaux se distinguent dans leur usage de dispositifs audiolittéraires délégués. Dans ce cas, la technologie permet à l'artiste de ne pas être présent et à la performance de se faire sans lui, dans un espace-temps où le spectateur-visiteur peut librement organiser son expérience touristique-fictionnelle. Pas de performance d'artiste à proprement parler ici, mais un audioguide détourné à des fins littéraires et spatiales, reprenant là encore un motif ou plutôt un lieu commun du tourisme d'aujourd'hui, pour y proposer une expérience de pensée fictionnelle et de regard. Marcelline Delbecq, écrivaine, photographe et performeuse (versant lectrice) a ainsi réalisé un livre performatif intitulé *Un Battement de cils* en 2009. Commande du Centre Pompidou nouvellement installé dans la ville de Metz, il a été réalisé avec le graphiste Chi Wai Ng et se compose d'un phototexte organisé par une déambulation dans la ville. Les pages du livre ont la particularité d'être pliées en biais et de nécessiter une action spécifique du lecteur, à la manière d'une carte routière qu'il faut manipuler afin de se situer correctement et trouver son chemin.



Illustration 2. Marcelline Delbecq, *Un Battement de cils*, Metz, Éditions du Centre Pompidou Metz, 2009. (Images : M. Nachtergaele).

Les pages dévoilent non pas une carte mais des pans de textes et d'images, respectivement écrits et prises par l'artiste. La visite urbaine, concentrée dans le centre-ville de Metz, suit un plan illustré qui est fourni avec le petit livre,

lui-même rangé dans une pochette cartonnée à la manière de la collection Cartoville chez Gallimard. Le texte pouvait également être écouté à chaque étape indiquée sur le plan, mais les liens audio ont depuis lors été retirés du site web de l'institution culturelle. Le centre du plan est fendu pour faciliter le pliage et trace la forme d'un œil de chat. Les stations sont indiquées par des numéros avec des points de focalisation à observer : le regard du visiteur est ainsi dirigé et accompagné d'un court texte, sorte de notice détournée qui, au lieu de donner les indications historiques habituelles dans les guides touristiques, propose un fragment de récit imaginaire :



Extrait 1. Un battement de cils.mp3

En rebroussant chemin vous passerez forcément devant un cinéma ouvert jusque tard dans la soirée, dont l'intérieur n'a pas beaucoup changé depuis son inauguration en grande pompe par des officiels qui ne savaient pas encore qu'il deviendrait un théâtre aux boiseries foncées et portes capitonnées. L'écho des talons sur le marbre et le bruit des machines empêchent d'entendre les obsédantes vocalises d'une cantatrice qui, dit-on, continue d'habiter les lieux.

(Un temps)

Musique¹⁵

L'appropriation de la ville par ce récit visuel et déambulatoire a pour but de tisser un nouveau lien, artistique et poétique, avec l'institution décentralisée, et implantée quelque peu artificiellement dans la cité messine. Afin d'effacer l'effet de parachutage du vaisseau de Shigeru Ban, « premier musée décentralisé de France » dans une ville visant à devenir « capitale culturelle », la fiction poétique entend tisser un lien émotionnel et sensible avec le cadre urbain, terrain d'un possible scénario à suspense. Le dispositif s'entend comme une expérience transmédiatique, une bande sonore, un livre et un plan, qui permet une promenade dans la ville et oriente le regard sur des détails. Ces derniers se font embrayeurs d'un récit à énigmes. Lus par l'actrice d'origine roumaine Elina Löwensohn, les fragments se teintent d'un léger accent qui accentuent l'effet d'étrangeté mis en place dans l'intrigue qui place le visiteur dans une position de détective, à la manière d'un jeu de piste ou de rôle. Pourtant, nous restons bien loin de l'immersion ludique conçue par les équipes de communication ou de médiation pour les publics jeunesse notamment. La littérature est utilisée comme marqueur de distinction et dans sa fonction de réenchantement d'une ville, qui, bien qu'universitaire, était frappée par le déclassement économique.

15. Marcelline Delbecq, *Un Battement de cils*, Metz, Éditions du Centre Pompidou Metz, 2009, p. 21.



Illustration 3. Recto-verso du plan *Un Battement de cils*, Marcelline Delbecq, Metz, Éditions Centre Pompidou Metz, 2009. (Images : M. Nachtergaele).

Si la question du déclassement et de la fonction potentiellement salvatrice de la littérature pour les imaginaires spatiaux et urbains n'est pas au centre du projet *Yahidka*, il valorise cependant des quartiers de Paris et de ses alentours qui ne sont en rien des pôles d'attraction touristique, au contraire de son hypercentre et de ses nombreux monuments historiques. Là encore, l'artiste n'est pas présente et n'entretient pas de relation directe avec l'audience. Elle joue sur le côté distant de la technologie de l'audioguide pour en réenchanter l'usage à travers une catabase imaginaire. Cette stratégie également utilisée par Alex Cecchetti n'est pas sans rappeler la visite « touristique » de *La Divine comédie* et en particulier de *L'Enfer* de Dante, qui, guidé à travers ses divers cercles, se fait expliquer et raconter par le poète Virgile le côté obscur et secret du monde des vivants. L'exemple de l'artiste Capucine Vever est donc le plus dépendant d'une technologie numérique, puisqu'il repose sur une application elle aussi développée en 2014, intitulée *Yahidka*, acronyme de *Yet Another Hole I Didn't Know About* – à la conquête de la Nouvelle Californie. L'application, disponible sur Android et iOS¹⁶ et co-développée avec Valentin Ferré, est mise à jour et améliorée régulièrement depuis sa création. Elle propose une carte vectorielle de Paris, avec des extensions en proche banlieue, comme Clamart, Malakoff

16. Le développeur Sons des sens a également réalisé d'autres parcours immersifs, dont *Vadrouille*, une création sonore documentaire réalisée par Lorine Carton-Amor et Sami Tedeschi en Lozère sur le chemin de grande randonnée GR7.

ou Issy-les-Moulineaux. Réalisée en 2014 dans le cadre d'une résidence à la Maison des Arts de Malakoff, son extension sud a été créée pour le Grand Paris Express en 2016. Ayant été activée et testée dans les quartiers des Buttes Chaumont, dans le 19^e arrondissement de Paris en octobre 2023, l'application fait surgir des récits au-dessus des cavités du sous-sol parisien. Cette marche sonore, comme l'explique l'artiste, « s'adresse à un auditeur-marcheur¹⁷ ».



Illustration 4. Le plan *Yahidka*: le point est sur la zone « narrative » associée au 88 rue de Crimée. (Capture d'écran réalisée le 5 octobre 2023, courtoisie: Capucine Vever).

Les bulles sonores font entendre un récit imaginaire qui se déroule sous terre: un homme y aurait élu domicile, et visiterait les trous de carrières abandonnées, dans le nord et le sud de Paris, en se déplaçant à travers les caves, les égouts ainsi que les tunnels du métropolitain, et traçant dans le réseau souterrain une ville inversée¹⁸. La promenade d'une durée supposée de trois heures pour les Buttes Chaumont, a été réalisée à vélo, pour des raisons temporelles,

17. Description prise de l'*Appstore*.

18. Pour une meilleure idée du Paris souterrain et de sa complexité, je recommande Alain Clément et Gilles Thomas (dir.), *Atlas du Paris souterrain, la doublure sombre de la ville lumière*, Paris, Parigramme, 2016; et sa version jeunesse, Valérie Guidoux et Jean-Michel Payet, *Qu'y a-t-il sous Paris? à la découverte des entrailles de la ville*, Paris, Parigramme, 2017.

sous un ciel clément. Le récit « vu d'en bas » est entrecoupé de bulles sonores immersives qui ajoutent une atmosphère sonore au vécu dans la ville. À l'angle du Parc de la butte du Chapeau rouge, la voix comme étouffée dans une atmosphère confinée fait son apparition soudaine pour raconter son mode de vie :



Extrait 2. Yahidka.mp3

Toutes les cinq minutes, entre chaque passage du métro. Je ne les emprunte qu'en cas d'extrême nécessité. Mais il faut avouer qu'ici ils sont bien utiles. Les tunnels passent précisément dans les carrières. Je serais stupide de ne pas en profiter. Ils me permettent de relier les Buttes Chaumont à la carrière isolée de la Porte des Lilas. Je passe par la voie de raccordement entre la 7 bis et la 11 qui est utilisée pour acheminer les rames¹⁹.

Le visiteur, écouteurs aux oreilles, perçoit deux réalités simultanées : celle de la rue, dans laquelle personne n'imagine qu'un récit puisse se tramer sous ses pieds, et celle du souterrain, qui interagit avec le monde d'en haut grâce à des indices supposément laissés à travers un soupirail ou une plaque d'égout. Rue David d'Angers, dans le quartier de la Mouzaïa, le texte fait directement écho à ce que peut voir le promeneur, les traces des carrières historiques se matérialisant par des étais aux fenêtres et des remblais visibles de la rue, des problèmes touchant des édifices construits sur ce Paris de gruyère et qui génèrent des affaissements réguliers dans les rues.



Illustration 5. Le Café parisien, 2 place de Rhin et Danube, 75019 Paris.
Les étais indiquent la fragilité du bâtiment. (Image : M. Nachtergaele).

19. Voir également cet extrait de *Yahidka* : <https://vimeo.com/206739036?share=copy>.

C'est à partir d'une réalité, administrativement signalée par des arrêtés de péril, que s'appuie le récit d'en bas, invisible. Une plaque historique de la mairie de Paris « Histoire de Paris – Les carrières d'Amérique » donne des informations supplémentaires sur les lieux :

[L]a butte de Beauregard a fait l'objet d'une exploitation intense de pierre à plâtre ou gypse dans les carrières d'Amérique. Ce nom, attesté dès 1682, n'a rien à voir avec une invraisemblable exportation de plâtre vers le Nouveau monde. Avec la création en 1838 de la société plâtrière de Paris [...] l'extraction prend une extension exceptionnelle. Presque épuisées, devenues un repaire de clochards et de rôdeurs, les carrières sont comblées en 1875 [...].

Déterminé par la carte, mais aussi par des éléments d'information contenus dans le texte, le regard est amené à observer des détails urbains, qui se font décors du récit souterrain. Le pont visible depuis la rue de Crimée se situe dans le parc des Buttes Chaumont. Il passe au-dessus des rails de l'ancienne « petite ceinture », une zone appartenant à la société nationale des chemins de fer (SNCF) et un lieu de squat connu, désormais très clôturé mais toujours occupé par des personnes sans domicile fixe.



Illustrations 6 et 7. Exemples de point de vue sur la piscine Georges Hermant et son bassin de plongeon, 2 rue François Pinton et sur le pont des Buttes Chaumont au-dessus de la « Petite ceinture », 88 rue de Crimée, 75019 Paris.
(Images : M. Nachtergaele).

C'est une de ces voix que l'on entend, celle d'un exilé volontaire dans les profondeurs de la ville, évoluant à l'abri des regards mais qui, parfois, tente de communiquer avec la surface :

Je coince dans le centre du trou, un morceau de papier impeccablement roulé, parfaitement perpendiculaire à la plaque, il dépasse assez du sol pour être remarqué. Il s'adresse à un passant, n'importe lequel. La vieille assise sur son banc habituel, un vendeur de légumes du marché, ou encore le balayeur qui scrute le sol à la recherche du moindre déchet. [rue David d'Angers, 75019 Paris, retranscription de l'autrice].

Entre un monde invisible narré par l'audioguide littéraire et la réalité perçue de la ville, sujette aux intempéries en extérieur, au climat ou à la météorologie changeante, chaque expérience de la promenade sera différente, que ce soit pour Delbecq ou Vever. C'est ce que souligne Alain Montandon dans sa *Sociopoétique de la promenade*²⁰, et, reprenant Horace, il rappelle qu'elle est avant tout « vagabondage », tant physique que mental²¹. Dans le cas des balades littéraires, la promenade guidée oriente bien sûr l'expérience selon une grille prédéfinie, qui ne fait que mimer la liberté extérieure : loin de la flânerie ou des sauts et gambades de Montaigne, le circuit est orienté, d'autant plus que l'application Yahidka ne s'active que lorsque l'on pénètre sur les zones correspondantes aux textes ou aux sons. Elle est aussi limitée spatialement, puisqu'inaccessible en dehors de Paris. Cependant, cette relation à l'expression littéraire déplace la relation spatiale au texte en replaçant l'écoute au centre. Comme le souligne encore Montandon, « la promenade est le lieu idéal pour une apologie de l'oralité et une critique radicale de l'écrit²² ». À la différence d'une vraie visite guidée, chez Delbecq et Vever, les guides, incarnés par les artistes narrateurs, sont ici absents, et délèguent l'accompagnement à une voix enregistrée, empêchant ainsi tout dialogue péripatéticien, toute question, ou digression. La délégation numérique et l'activation par déplacement avec un audioguide crée une bulle expérientielle dans laquelle le visiteur est paradoxalement enfermé tout en étant dehors. Il suit une topographie différente des autres passants, et ressent une forme de distinction aussi à faire partie d'un dispositif dont il est le seul à connaître l'existence. Si Delbecq travaille sur la surface, Vever fait visiter des lieux inaccessibles, imaginaires et souterrains, comme un *Voyage au centre de la terre* qui s'activerait en parallèle des promenades de surface. Au-delà du *podcast* ou balado, la figure du narrateur rappelle les « *subterraneans* » de Jack Kerouac, la *Beat Generation* et une tradition

20. Alain Montandon, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 18.

21. *Ibid.*, p. 22.

22. *Ibid.* p. 25.

littéraire de l'oralité. Elle mobilise aussi littéralement l'idée d'un *underground* qui serait un espace symbolique de création, caché de tous et d'avant-garde, présent juste à côté de nous, si l'on prend la peine d'y prêter l'oreille.

Conclusion : une mutation littéraire touristique?

Dans le domaine de la médiation culturelle, on constate un renouvellement des formes traditionnelles de médiations, en particulier auprès des guides qui sont amenés à prendre le tournant « expérientiel » du tourisme. La fiction et la littérature se mettent dès lors parfois au service des enjeux économiques liés au développement d'un territoire et de sites nécessitant de renouveler l'intérêt qu'on leur porte. Artistes et écrivains ont été invités à s'emparer de ces lieux pour en proposer des relectures créatives, dans une logique de commande mais aussi de valorisation réciproque, d'un côté, financière, de l'autre, symbolique. Sylvie Sagnes dresse ce constat dans l'industrie touristique, avec une fictionnalisation spectaculaire croissante, prenant appui sur une étude de cas ; l'enceinte de la Cité de la ville de Carcassonne, qui « figure dans le peloton de tête des monuments les plus visités en France, et ce, de très longue date²³ » :

Ainsi s'observent différents degrés de théâtralisation. Le plus élevé correspond à la visite costumée et scénarisée qui n'est plus proposée à l'heure actuelle au château comtal, mais qui a été pratiquée par quelques agents durant une dizaine d'années (de 1996 à 2006). À son plus bas niveau, la théâtralisation affleure, aussi bien dans les façons de guider que dans les façons d'en parler²⁴.

Cette remarque s'applique très directement au duo Hervé / Maillet, qui utilise la figure du guide conférencier, un métier très féminin, ce que souligne avec ironie la position des artistes, en revenant régulièrement sur la place des femmes dans l'histoire de la performance, mais aussi à travers leur *ethos* (uniformes noirs, veste cintrée). Le récit du patrimoine est en effet un espace stratégique, lieu d'une reconduction d'un savoir dominant, d'une culture officielle et d'un potentiel nationalisme : on peut penser de façon archétypale au parc d'attraction français le Puy du Fou qui arrange et théâtralise l'histoire pour asseoir des idéologies qui façonnent une identité nationale spécifique²⁵.

23. Sylvie Sagnes, « Guider au temps des médiations : des enjeux d'une réinvention », *Ethnologies*, vol. 38, n° 1-2 (2016), p. 109 (publié dans le dossier « Créativité et médiation en tourisme et en patrimoine » dirigé par Habib Saidi).

24. *Ibid.*, p. 119.

25. Ce complexe de loisirs repose sur des fictions-spectacles que des chercheuses et chercheurs ont analysées au-delà « des effets spéciaux et des décors somptueux » pour non seulement démontrer qu'elles étaient « rempli[es] d'erreurs », mais surtout servaient un discours réactionnaire. Voir Florian Besson, Pauline Ducret, Guillaume Lacereau et Mathilde Larrère, *Le Puy du Faux. Enquête sur un parc qui déforme l'histoire*, Paris, Les Arènes, 2022.

Loin de se présenter comme authentique, la littérisation procède d'une autre logique de réenchantement, sans procéder à une mystification, bien au contraire. Il peut cependant y avoir un revers, c'est-à-dire que les faits réels soient eux-mêmes relégués à des inventions, ce qu'ont constaté Hervé et Maillat, les spectateurs pensant que tout avait été inventé, jusqu'aux Saint-Simoniens eux-mêmes. Mais se détachant de l'obligation d'enseigner, les visites guidées par les artistes et les écrivains n'ont pas la même fonction didactique. Elles détournent un format normatif pour créer une relation à un espace par l'imaginaire, l'immersion, s'autorisant à devenir des fictions pensantes, mais dans une autre économie relationnelle au lieu, un commerce intime sans obligation de résultat, ou d'un résultat non chiffrable, qui repose sur une relation imaginaire, éphémère et insaisissable. La visite guidée littéraire et ses détournements offrent surtout une manière de se réapproprier l'espace en dehors de ses usages fonctionnels ou de ses stéréotypes patrimoniaux, souvent marqués par une idéologie de la transmission reposant sur des récits historiques canonicisés²⁶. Ces visites littéraires permettent de faire exister de nouveaux récits et ont contribué à renouveler les pratiques narratives patrimoniales et la prise en compte de points de vue créatifs mais aussi plus situés. Ces pratiques de performance narrative donnent en effet lieu à des relectures historiques ou à des revalorisations de récits minorisés, qu'ils relèvent d'un patrimoine ignoré ou d'une dévalorisation reconduite par des canons culturels dominants. Les années 2010 furent un moment charnière pour des pratiques littéraires en plein renouvellement : au cours de ces années, les visites guidées littéraires ont marqué un tournant dans la relation à l'espace et au patrimoine, tant littéraire qu'urbain dans le domaine français, mais aussi au-delà dans l'art contemporain globalisé. Ces expériences très localisées dans le temps et l'espace sont à considérer comme une étape déterminante dans la reconfiguration des récits patrimoniaux, ainsi qu'au regard de l'apport créatif singulier des artistes dans la réécriture des histoires collectives et leur transmission hors du livre, que ce soit à travers la performance, les supports technologiques ou une nouvelle relation à l'imprimé.

Références

- BESSON, Florian, Pauline DUCRET, Guillaume LACEREAU et Mathilde LARRÈRE, *Le Puy du Faux. Enquête sur un parc qui déforme l'histoire*, Paris, Les Arènes, 2022.
- CALLE, Sophie, *À suivre*, Paris, Actes Sud, 1998.

26. Les cas les plus flagrants de visites guidées dissidentes ayant pour but de mettre en avant des histoires invisibilisées sont celles organisées par le Paris Noir (<https://www.leparisnoir.com/>) qui met en avant l'histoire noire et coloniale de Paris ou, dans le même esprit, celles de Bordeaux Décolonial ou Mémoire coloniale en Belgique.

- CAMART, Cécile, « Sophie Calle, 1978-1981. Genèse d'une figure d'artiste », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 85 (2003), p. 50-77.
- CECCHETTI, Alex, *Marie and William – a Performance by Alex Cecchetti*, Milan, Mousse Publishing, 2015.
- CLÉMENT, Alain et Gilles THOMAS (dir.), *Atlas du Paris souterrain, la doublure sombre de la ville lumière*, Paris, Parigramme, 2016.
- DELBECQ, Marcelline, *Un Battement de cils*, Metz, Éditions du Centre Pompidou Metz, 2009.
- DI GREGORIO, Luca, « Quand exposer, c'est paysager. L'« effet parc littéraire » à travers l'exemple de Gabriele D'Annunzio », *Culture & Musées*, n° 38 (2021), p. 197-223.
- GUIDOUX, Valérie et Jean-Michel PAYET, *Qu'y a-t-il sous Paris ? à la découverte des entrailles de la ville*, Paris, Parigramme, 2017.
- LABBÉ, Mathilde, « Introduction. La construction d'une France littéraire : ancrage, réception et création littéraires » [en ligne], *Recherches & Travaux*, n° 96 (2020) [<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1906>].
- MARTENS, David, « Les écrivains au service du patrimoine. Portraits de pays et promotion touristique » [en ligne], *Recherches & Travaux*, n° 96 (2020) [<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.2308>].
- MONTANDON, Alain, *Sociopoétique de la promenade*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000.
- NACHTERAGEL, Magali, « Écritures plastiques et performances du texte : une néolittérature ? » [en ligne], dans Elisa Bricco (dir.), *Le Bal des Arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, Rome, Éditions Quodlibet, 2015, p. 307-325 [<https://books.openedition.org/quodlibet/506?lang=fr>].
- PIREYRE, Emmanuelle, *La Performance narrative. Panorama, syntaxe, texture d'une forme contemporaine*, Thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris 8, St-Denis, 2022.
- RÉGNIER, Marie-Clémence, « Lieux de vie et de séjour portant nom d'écrivain. La toponymie entre hommage patrimonial et levier touristique (XIX^e-XXI^e siècles) », *A contrario*, n° 33 (2022), p. 49-68.
- REVERSEAU, Anne, « La résidence comme “greffe” de l'écrivain sur un territoire » [en ligne], *Recherches & Travaux* n° 96 (2020) [<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.2052>].
- ROSENTHAL, Olivia et Lionel RUFFEL (dir.), dossier « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160 (2010).
- ROUSSIGNÉ, Mathilde, « Écritures en résidence. La littérature au risque de la carte postale », dans Magali NACHTERGAELE et Anne REVERSEAU (dir.), *Un Monde en cartes postales*, Marseille, Le Mot et le reste, 2022, p. 99-107.
- SAGNES, Sylvie, « Guider au temps des médiations : des enjeux d'une réinvention », *Ethnologies*, vol. 38, n° 1-2 (2016), p. 107-125.
- SNAUWAERT, Maïté (dir.), dossier « Filer (Sophie Calle) », *Intermédialités*, n° 7 (2006).
- VULSER, Nicole, « En Espagne, le musée Guggenheim Bilbao revigore l'économie régionale » [en ligne], *Le Monde*, 17 août 2024 [84605_3234.html].
- ZARACHOWICZ, Weronika, « Edith Garrud, pro de l'autodéfense contre les violences masculines » [en ligne], *Télérama*, 27 avril 2021 [<https://www.telerama.fr/debats-reportages/edith-garrud-maitre-de-lautodefense-contre-les-violences-masculines-6860169.php>].



Pour une (re)cartographie narrative, autochtone et féministe du territoire urbain : une analyse de *Marguerite, la pierre* d'Émilie Monnet

MARIE-ÈVE BRADETTE

J'ai foulé la pierre et la roche volcanique, traversé le fleuve à cet endroit où l'eau douce rencontre le sel, et écouté le vent en Martinique. Je me suis demandé s'il y avait d'autres façons de faire ressurgir les mémoires et remplir les trous de l'Histoire.

— Émilie Monnet¹

Pièce d'un triptyque transmédiatique incluant *Marguerite, le feu* (une pièce de théâtre) et *Marguerite, la traversée* (une série composée de quatre épisodes d'un balado), *Marguerite, la pierre*² de l'artiste pluridisciplinaire d'origine anichinaabe et française Émilie Monnet est un parcours sonore qui amène l'auditrice et l'auditeur sur les traces de Marguerite Duplessis, une figure historique importante du XVIII^e siècle, mais laissée-pour-compte de l'établissement de la mémoire collective québécoise. Marguerite est une femme autochtone, appelée panisse, terme employé à l'époque « par les colons de manière générique pour désigner toute personne autochtone mise en esclavage, indépendamment du territoire et de la communauté dont elle est issue³ ». Marguerite serait aussi la première femme autochtone à avoir eu recours au droit colonial, c'est-à-dire au système de justice implanté par les colonisateurs français pour défendre et

1. Extrait de l'œuvre audio d'Émilie Monnet et des Productions Onishka, *Marguerite, la pierre* [œuvre audio en ligne], 2022, 36:40 [<https://soundcloud.com/fondationphi/marguerite-la-pierre-parcours-sonore>]; on trouve une retranscription de cet extrait sur le site Web suivant: Productions Onishka, « *Marguerite: la traversée* » [en ligne], site Internet *Onishka* [<https://onishka.org/creations/marguerite-la-traversee/>].

2. Émilie Monnet et Productions Onishka, *Marguerite, la pierre* [œuvre audio en ligne], *id.*

3. Marilou Craft, « Mise en esclavage d'Autochtones en Nouvelle-France. Dossier dramaturgique », *Marguerite, le feu*, Montréal, Les Herbes rouges (Scène_s), 2023, p. 94.

réclamer sa liberté. Elle est dès lors considérée comme la première activiste autochtone. Le parcours sonore, pour le dire avec les mots de Monnet, fait ressurgir les mémoires et remplit les trous laissés béants par l'écriture de l'Histoire. Sans être directement fictionnelle, la démarche de Monnet s'inscrit dans un procédé de réécriture historique afin de mettre en relief des strates et des discours effacés en mobilisant une réflexion critique et créative au croisement du sonore et du dramaturgique. Le travail de Monnet s'apparente, dans cette perspective, à ce que Saidiya Hartman désigne comme la « fabulation critique », dans la mesure où l'œuvre sonore déploie un réseau de sens complexe qui se situe en marge de l'histoire crochie par le colonialisme. La pratique de la fabulation critique chez Hartman relève en effet de plusieurs méthodes qui font écho à un désir de rétablissement et de redressement d'une vérité historique : « [S]peculative history, close narration, and documentary poetics. All are methods for engaging and remaking the document, for building story from sampled utterances, photographs, fragments, and sonic traces, for attending to the radical thought of everyday life, for assembling and composing alternative narratives⁴. »

Devant le peu de traces laissées dans les archives coloniales du parcours et du récit de Marguerite, Monnet est en effet amenée, comme elle le mentionne elle-même dans un des épisodes du projet de balado *Marguerite, la traversée*, à user de stratégies narratives et créatives qui permettent de reconstituer une histoire et une géographie lacunaires. Cette autre manière de penser, de *fabuler*, dans tous les cas de *dire l'histoire*, émerge des strates mémorielles tuées par le récit historique dominant et qui sont reconduites dans le récit de Monnet par l'entremise de ce que l'intellectuelle mishi saagiig nishnaabe Leanne Betasamosake Simpson désigne, quant à elle, comme une *imagination narrative*, c'est-à-dire un « outil qui permet d'avoir un point de vue sur des existences autres parce qu'elle critique et analyse l'état actuel des choses, mais aussi rêve et offre la vision d'autres réalités⁵ ». La fabulation critique, pour reprendre encore une fois le terme de Hartman, que je conjugue ici avec l'idée de Simpson d'*imagination narrative*, ne sont donc pas des procédés qui visent la seule mise en fiction de l'histoire pour imaginer d'autres présents et même d'autres futurs pour les Premiers Peuples, mais des procédés, voire des méthodes qui consistent à reconstruire une mémoire possible et probable, mais dont les archives coloniales ne rendent pas compte. Le travail de Monnet complexifie par ailleurs ces deux procédés – la fabulation critique et l'imagination narrative comme geste critique –, en surajoutant à la dimension historique – et donc temporelle

4. Saidiya Hartman, « Intimate History, Radical Narrative » [en ligne], *Black Perspectives*, 2020 [https://www.aaihs.org/intimate-history-radical-narrative/].

5. Leanne Simpson, *Danser sur le dos de notre tortue. Nouvelle émergence des Nishnaabeg*, traduction d'Anne-Marie Regimbald, Montréal, Varia / Nota bene (Proses de combat), 2018, p. 51.

qui leur est inhérente –, celle du géographique ou du spatial, suivant une perspective à la fois féministe et autochtone.

Accompagnés par la voix de Monnet et de ses invitées et invités, les auditrices et auditeurs de *Marguerite, la pierre* parcourent les rues d'un Montréal transformé, voire (re)cartographié par la remise en présence du récit historique de Marguerite, prenant conscience de l'épaisseur narrative et sonore de la métropole. Le voyage auditif, pour utiliser l'expression choisie par l'artiste, donne ainsi lieu à une superposition des temporalités qui façonnent autrement la perception des espaces arpentés : la remise en question du temps colonial dans l'écriture de l'histoire rencontrant la nécessité d'une décolonisation des espaces. Dans le cadre de cet article, je pose ainsi l'hypothèse selon laquelle Émilie Monnet, par sa réécriture plurielle et multidimensionnelle de l'histoire, crée une (re)cartographie narrative et féministe de Montréal / Tiohtià:ke / Mooniyang⁶. Le présent article se penche ainsi sur la manière par laquelle cette (re)cartographie ébranle non seulement l'histoire dominante, mais aussi les géographies coloniales qui délimitent, encore au ^{xxi}^e siècle, les territoires montréalais, québécois et canadien – la façon dont elle les bouscule en donnant à voir et entendre d'autres récits, une histoire alternative en somme.

Dans les pages qui suivent, je propose de contribuer à la réflexion menée dans le cadre de ce dossier sur les liens entre narrativité, médialité et espace en abordant d'abord le contexte sociohistorique de la création sonore réalisée par Monnet : celui du colonialisme d'occupation au Québec et en particulier ses liens à des formes de violences que je nommerai comme étant spatiales. L'établissement de ce contexte permettra de mieux cerner la particularité du projet en analysant la manière dont *Marguerite, la pierre* façonne autrement la spatialité en (re)cartographiant le paysage urbain dans un geste qui déborde de l'espace scénique et médiatique (celui de la pièce de théâtre et des balados) pour se réinvestir dans le territoire physique et sensible, et ainsi modifier directement la relation au réel. Ce faisant, il s'agira d'étudier comment l'ancrage spatial se supplée au seul discours historique – voire à la réécriture créative de l'histoire qui est concernée par le temporel – pour aussi penser l'espace et le géographique comme possibles narratifs dans la reconstruction de la mémoire, d'une mémoire qui est aussi, finalement, spatiale.

6. Tout au long du présent article, j'utiliserai la triple nomination Montréal / Tiohtià:ke / Mooniyang afin de mettre en relief les différentes strates historiques, culturelles et mémorielles sur lesquelles s'est construite la ville que l'on nomme désormais Montréal. Tiohtià:ke est le terme qu'utilisent les membres de la nation kanien'kéha:ka, gardienne du territoire, et qui signifie «là où les bateaux et les rivières se rencontrent». La métropole est aussi, historiquement, un territoire anishinabe nommé, en anishinabemowin, Mooniyang. En ayant recourt à ces trois toponymes, je reconnais donc que Montréal / Tiohtià:ke / Mooniyang est un territoire non cédé qui a été et est toujours un lieu de rencontre pour de nombreuses nations et communautés autochtones.

Pour tisser cette réflexion, j'emprunterai le concept de (re)cartographie à la chercheuse seneca Mishuana Goeman qui lie celui-ci à des pratiques narratives autochtones au féminin⁷, pratiques qui s'opposent et résistent, souvent explicitement, à la spatialisation coloniale qui, elle, vise le contrôle des corps, en particulier celui des femmes, et des territoires. En cela, les pratiques narratives des femmes autochtones, voire les pratiques féministes des Premiers Peuples, au sein desquelles j'inscris le travail transmédiatique de Monnet, permettent de réfléchir à la construction, voire à la (re)configuration de l'espace en tant que forme de « *cultural spatial narration that mend rifts rather than exacerbate the colonial divide*⁸ », une division qui affecte directement les personnes autochtones. Il sera donc question de réfléchir à la manière dont Monnet opère cette (re)cartographie à l'intersection du territoire réel et du territoire mémoriel convoqué par la résurgence des mémoires et des récits enfouis. Plus précisément, à la suite de l'exposition du contexte sociohistorique sous-jacent à la création de Monnet et de l'établissement du cadre conceptuel mobilisé, j'aborderai le recourt au kanien'kéha (la langue mohawk) comme modalité de mise en présence d'une mémoire linguistique du territoire, la mémoire des corps comme réinscription narrative des femmes sur le territoire montréalais et la mémoire des lieux comme participant d'une spatialité (re)cartographiée. Ces trois aspects permettront l'ouverture du propos à la possibilité d'une (re) narrativisation de l'espace qui se réaliserait au-delà des relations humaines pour imaginer le potentiel des pierres non seulement en tant que témoins, mais plus encore comme narratrices de l'Histoire.

Le colonialisme de peuplement et la violence spatiale

L'enfouissement des mémoires abordé par Monnet dans sa création est la conséquence directe des politiques coloniales d'assimilation qui ciblent particulièrement les corps féminins afin d'interrompre la chaîne de transmission de la culture et des savoirs autochtones, littéralement et symboliquement. Le colonialisme de peuplement est une technologie invasive et exterminatrice⁹ : il

7. Mishuana Goeman, *Mark My Words: Native Women Mapping Our Nations*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

8. Mishuana Goeman, « (Re)Mapping Indigenous Presence on the Land in Native Women's Literature », *American Quarterly*, vol. 60, n° 2 (2008), p. 296.

9. J'utilise le terme « technologie » à dessein, dans le sillage de son emploi par le chercheur allochtone et allié Sam McKegney qui réfléchit à l'impact des pensionnats qui constituent, selon lui, « [t]he most pervasive colonial technology of deterritorialization in lands claimed by Canada » ; voir Sam McKegney, *Carrying the Burden of Peace. Reimagining Indigenous Masculinities Through Story*, Regina, University of Regina Press, 2021, p. 26. Je transpose donc le terme dans le cadre de mon propos afin de voir comment l'écriture de l'histoire qui accompagne le projet cartographique colonial est, elle aussi, une technologie coloniale qui vise la dépossession et la déterritorialisation identitaire, culturelle et corporelle.

visé à retirer les corps autochtones du territoire pour le rendre plus facilement occupable et ses ressources plus aisément extractibles¹⁰. Depuis les travaux maintenant bien connus de Patrick Wolfe, le colonialisme de peuplement (aussi traduit, dans différents contextes, par colonialisme d'implantation ou d'occupation) a cessé d'être pensé comme un événement unique pour se donner à comprendre comme une structure¹¹ de domination basée sur une grammaire raciale¹² de même que sur une logique spatiale encore aujourd'hui opératoire et contre laquelle peuvent intervenir les arts et littératures autochtones en proposant des modèles alternatifs qui visent la déconstruction, sur le mode de l'imaginaire, des systèmes coloniaux. Dans un article de synthèse qu'il consacre au concept, Dean Saranillio précise que le colonialisme de peuplement

describes a historically created system of power that aims to expropriate Indigenous territories and eliminate modes of production in order to replace Indigenous peoples with settlers who are discursively constituted as superior and more deserving over these contested lands and resources. As such, settler colonialism is a formation of colonial power that “destroy to replace” and requires an obstinate kind of ideological productivity [...] the work of replacing one landscape for another, one people for another, one mode of production for another, also necessitates a discursive regime – underpinned by juridical and military force – that is productive of normalizing occupation and making sense of the genocide that this kind of replacement requires¹³.

Si l'on prend la peine de réfléchir à cette définition fort précise du colonialisme de peuplement en l'ancrant dans le contexte historique québécois, et plus particulièrement en se penchant sur le récit de Marguerite, il apparaît que le projet esclavagiste en Nouvelle-France, ensuite poursuivi sous le régime britannique, incarne cette idéologie de la destruction et du remplacement, de la normalisation des modes d'occupation du territoire qui justifient le génocide, celui des Premiers Peuples. Comme le souligne Marilou Craft dans le dossier qui accompagne la publication de la pièce de théâtre *Marguerite, le feu*:

[L]a pratique de l'esclavage par des colons français, en Nouvelle-France autant qu'après la Conquête britannique semble jurer avec l'idée selon laquelle les relations

10. Andrea Smith, «Queer Theory and Native Studies: The Heteronormativity of Settler Colonialism», dans Qwo-Li Driskill et al. (éd.), *Queer Indigenous Studies: Critical Interventions in Theory, Politics, and Literature*, Tucson, University of Arizona Press, 2011, p. 59.

11. Patrick Wolfe, *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology: The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*, Londres, Cassel, 1999, p. 2.

12. Patrick Wolfe, «Settler Colonialism and the Elimination of the Native», *Journal of Genocide Research*, vol. 8, n° 4 (2006), p. 387.

13. Dean Itsuji Saranillio, «Settler Colonialism», dans Stephanie Nohelani Teves, Andrea Smith et Michelle Raheja (éd.), *Native Studies Keywords*, Tucson, University of Arizona Press, 2015, p. 284.

entre les colons français et les peuples autochtones auraient été de nature essentiellement clémentine. La signature de la Grande Paix de Montréal est régulièrement citée comme preuve d'harmonie entre les peuples pendant la colonisation française¹⁴.

On pourrait d'ailleurs interroger la présence (ou plutôt l'absence) des femmes à cette Grande Paix de Montréal comme le font d'ailleurs l'autrice eeyou Virginia Pésémapéo Bordeleau et la poète québécoise Hélène Pedneault dans « La déclaration de paix des femmes¹⁵ », qui induit alors la remise en question de la réciprocité des relations entre les peuples dans un contexte où ces relations sont exclusivement masculines. C'est donc précisément ce contexte particulier du colonialisme d'occupation, du régime esclavagiste ayant eu cours sous le régime français, de même que des violences coloniales en tant que violences genrées, qui fournit la trame de fond au triptyque de Monnet, moins dans une volonté de reléguer le colonialisme au passé que de l'inscrire dans le présent : de mettre en relief, par le théâtre, la baladodiffusion et le parcours sonore en ville, la superposition des mémoires, ce qui signifie de donner à voir et à entendre les conséquences du colonialisme, en même temps que d'amener les lectrices et lecteurs et les auditrices et auditeurs à prendre conscience de l'existence d'une longue histoire de résistance autochtone au féminin. Si Marguerite est une des premières femmes autochtones disparues ou assassinées (Monnet explique en effet, notamment dans le balado, comment on a perdu la trace de la femme après son procès et sa déportation en Martinique), elle est aussi l'une des premières, sinon la première femme autochtone à avoir eu recours à la justice pour réclamer sa liberté, c'est-à-dire à apprendre le langage juridique du colonisateur pour le retourner contre lui et ainsi le (re)signifier à son droit.

Conceptualiser la (re)cartographie

Or, ce qui ressort comme d'autant plus pertinent dans le contexte spécifique de la création de l'œuvre sonore *Marguerite, la pierre*, c'est d'analyser comment l'inscription et la réactualisation des mémoires, la mémoire d'un colonialisme passé et actuel, puis celle de Marguerite et de sa présence physique dans les rues d'un Montréal d'autrefois, se donnent à penser comme une (re)cartographie narrative. Plus que le concept apparenté de contre-cartographie, celui de (re)cartographie, tel qu'il est développé par la chercheuse seneca Mishuana

14. Marilou Craft, « Mise en esclavage d'Autochtones en Nouvelle-France. Dossier dramaturgique », *op. cit.*, p. 98.

15. Virginia Pésémapéo Bordeleau, *De rouge et de blanc*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012, s. p. ; « Déclaration de paix des femmes / Women's Declaration of Peace », dans Susan Ouriou (éd.), *Languages of Our Land / Langues de notre terre : Indigenous Poems and Stories from Quebec / Poèmes et récits autochtones du Québec*, traduction de Christelle Morelli, Banff, Alberta, Banff Centre Press, 2014, p. 162-167.

Goeman, est utile pour réfléchir au travail spatial, sonore et narratif qu'opère Émilie Monnet avec *Marguerite, la pierre*. Alors que la contre-cartographie implique une narrativité spatiale en mode oppositionnel – une discursivité qui se positionne contre un discours dominant et colonial et donc toujours par rapport à celui-ci, employant les moyens de production du colonisateur¹⁶ – la (re)cartographie est un concept qui permet de penser la construction de l'espace et du territoire en dehors – ou en dépit – des contraintes imposées par le colonialisme et les États-nations. (Re)cartographier implique non pas d'écrire ou de créer *contre* la cartographie coloniale, mais *sur* cette dernière; d'y surajouter des strates discursives, narratives et mémorielles qui permettent, à même le territoire tel qu'il est arpenté et expérimenté dans le monde contemporain, un retraçage et donc une (re)narrativisation. Celle-ci vise à convoquer une mémoire antérieure à la cartographie coloniale, en un mouvement et une temporalité qui se rapprochent ainsi de celle de la survivance des savoirs, des récits et des mémoires. (Re)cartographier est en effet un acte de survivance en ce sens où (re)cartographier implique aussi une création de présence qui vient remplacer l'absence fantasmée des Autochtones dans les représentations et discours coloniaux dont sont issues les représentations géographiques et territoriales qui, le plus souvent, retirent les corps en présence pour ne présenter qu'un espace vierge à coloniser et ainsi légitimer une cartographie qui supporte l'assimilation et la disparition des Autochtones¹⁷. Lorsqu'il développe son concept qui deviendra rapidement central aux études littéraires autochtones, le chercheur anishnaabe Gerald Vizenor crée un néologisme. En anglais, la *survivance* est un mot-valise qui contient à la fois le concept de *survie* et celui de *résistance* et qui implique, pour l'auteur, « *an active sense of presence over absence, deracination, and oblivion; survivance is the continuance of stories* »¹⁸. Avec la (re)cartographie en tant qu'elle est une pratique de la survivance, il ne s'agit donc pas d'écrire contre l'histoire, mais bien de la (re)faire, par une attention portée à l'espace, mais aussi au déplacement; de la (re)faire pour en remplir les trous, pour combler des mémoires autrement effacées et ainsi assurer la continuité des récits intimes et collectifs : ceux des femmes, ceux des Autochtones, des *femmes autochtones*, ici celui de Marguerite Duplessis. Pour le dire avec Goeman, « *the framing of "re" with parentheses connotes the fact that*

16. Diane Rocheleau, « Maps as Power Tools: Locating Communities in Space or Situating People and Ecologies in Place? », dans J. Peter Brosius, Anna Lowenhaupt Tsing et Charles Zerner (dir.), *Communities and Conservation. Histories and Politics of Community-Based Natural Resource Management*, Oxford, Altamira Press, 2005, p. 327.

17. Sara Nicole England, « Lines, Waves, Contours: (Re)Mapping and Recording Space in Indigenous Sound Art », *Public Art Dialogue*, vol. 9, n° 1 (2019), p. 8.

18. Gerald Robert Vizenor, *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009, p. 85.

*in (re)mapping, Native women employ traditional and new tribal stories as a mean of continuation, or what Gerald Vizenor aptly calls stories of survivance*¹⁹ ». En amenant les auditrices et auditeurs à circuler dans les rues de Tiohtià:ke / Mooniyang / Montréal et en accompagnant la marche d'une narration à cinq voix (Émilie Monnet, Kevin Deer, Denyse Beaugrand-Champagne, Rito Joseph et Anik Sioui), puis en convoquant, par les récits et les sons choisis, une mémoire, celle de Marguerite et de ses contemporaines, autrement inaccessible aux marcheuses et marcheurs, Monnet inscrit la continuation culturelle et politique autochtone à même le territoire urbain. Sa création littéraire et sonore marque un refus du colonialisme comme seul discours historique possible et, par un investissement concret, sensible, c'est-à-dire matériel et corporel, je démontrerai maintenant qu'elle propose cette (re)cartographie autochtone et féministe en cela qu'elle repositionne la langue ancestrale, le corps des femmes – en particulier celui de Marguerite – et la mémoire des lieux à l'intersection des rues d'un Montréal non plus exclusivement relégué au passé, mais bien contemporain.

La mémoire linguistique du territoire

Le parcours sonore s'ouvre sur les mots suivants prononcés par Émilie Monnet : « Je serai votre guide dans ce parcours à travers les lieux de mémoires qui ont marqué une partie de la vie de Marguerite Duplessis il y a plus de 270 ans. Marguerite Duplessis est une de nos grandes héroïnes, mais son histoire a été ensevelie sous toutes les pierres autour de nous²⁰. » L'emploi de la première personne du pluriel qui se supplée au *Je* initial dans cette introduction situe directement l'artiste-narratrice aux côtés des auditrices et auditeurs et des marcheuses et marcheurs qui sont invités à prendre conscience de la stratification du territoire autour d'eux – à prendre conscience que l'histoire des Premiers Peuples, celle de l'esclavage, et ultimement celle de Marguerite, n'est pas une histoire oubliée, que c'est plutôt un récit qui a été enseveli et dont la narration, encore une fois celle de Monnet à l'attention de ses invitées et invités, permet la réactivation et la réinscription spatiale. Elles et ils sont invités, par l'usage du nous, à directement prendre part à cette réécriture de l'Histoire par l'entremise de sa relation à l'espace. À travers une (re)cartographie sonore de la ville, il s'agit aussi, pour citer Monnet, de « traverser les époques pour constater comment le passé marque notre quotidien²¹ », de se « laisser imprégner par la mémoire

19. Mishuana Goeman, *Mark My Words*, op. cit., p. 3.

20. Émilie Monnet et Productions Onishka, *Marguerite, la pierre*, minutage : 0:10 à 0:35. Tous les passages provenant de l'œuvre de Monnet sont des transcriptions du document audio. La ponctuation a donc été ajoutée en fonction des fluctuations de la voix.

21. *Ibid.*, minutage : 0:54 à 1:00.

des lieux²²». Ces indications, en début de parcours, inscrivent déjà la (re)cartographie dans et hors de l'espace narratif, dans un intime lien à la temporalité : c'est-à-dire dans la diégèse du récit raconté et marqué du passé et dans le territoire urbain arpenté dans le temps présent. La construction narrative, qui est intimement liée au travail (re)cartographique, est ainsi rendue possible par cet entrelacement du sonore et du territorial, de l'histoire racontée et de celle qui existe encore, malgré le colonialisme, et qui est maintenue sur le mode de la survivance symbolique et matérielle sous les couches de béton accumulées en dessous des pieds des marcheuses et marcheurs et des auditrices et auditeurs. En effet, elles et ils sont amenés à « traverser les époques » en reconstituant une spatialité plurielle dès lors que ce sont elles et eux qui deviennent les intermédiaires entre le récit sonore et le béton montréalais.

L'histoire et la mémoire convoquées se donnent aussi à saisir par un travail qui se situe à la croisée des langues. En effet, dès les premières minutes du parcours, alors que les auditrices et auditeurs et les marcheuses et marcheurs sont conviés à se déplacer vers une première intersection, la voix de Kevin Deer, un aîné kanien'kehá:ka et gardien des savoirs de la communauté de Kahnawake située à quelques kilomètres de la métropole montréalaise, agit comme un rappel symbolique du lieu, de sa mémoire, de son antécédence culturelle. Les mots de Deer, prononcés en langue kanien'kéha et ne subissant pas la tâche de la traduction avant la toute fin du parcours, se superposent à la marche, au rythme des pas des auditrices et auditeurs qui se déplacent de la Fondation Phi (située à l'intersection de la rue Saint-Jean et de la rue du Saint-Sacrement) vers le musée Pointe-à-Callière, à proximité de la place d'Youville à Montréal. Cet accompagnement sonore dans la langue originelle du territoire, dans la langue de la mémoire oubliée des lieux, fait irruption dans une narration ambiante, animée et construite par le déplacement en ce qu'il configure un récit en train de se réactiver. Cette langue fait irruption dans sa dimension sonore plus que signifiante tant l'on peut supposer que la majorité des personnes qui consultent et pratiquent cette œuvre sonore pour accompagner leur marche ne possèdent pas les connaissances linguistiques nécessaires à la saisie du sens des mots prononcés par Kevin Deer. C'est précisément cet entrecroisement linguistique, voire cette modalité de création plurilingue, qui travaille l'œuvre sonore, y aménageant un espace mémoriel et linguistique souverain manifesté par l'absence de traduction initiale, qui vient déranger la géographie coloniale, brouiller ses frontières qui sont aussi linguistiques, celles qui se dévoilent non seulement sous les pas, mais aussi sous les yeux des auditrices et auditeurs et des marcheuses et marcheurs.

22. *Ibid.*, minutage : 1:36 à 1:40.

La mémoire des corps

Alors que l'œuvre sonore permet la restitution et l'ancrage spatial de la langue kanien'kéha, elle permet également, par la mise en place de son récit et par des indications spatiales claires, de restituer symboliquement la vie de Marguerite et de ses contemporaines au territoire urbain qui se dévoile aux auditrices et auditeurs, mais aussi à une mémoire plus ancienne encore. Au tiers du parcours, les marcheuses et marcheurs arrivent en « plein cœur de la vie marchande et esclavagiste de Montréal à l'époque de Marguerite²³ ». Elles et ils traversent « la rue Saint-Sulpice, et, juste ici, au coin des rues Saint-Paul et Saint-Sulpice se trouvait anciennement la maison où habitait Marguerite Duplessis²⁴ », maison qui a été rasée par le feu. En face de cette demeure résidait Marie Joseph Angélique, « figure emblématique de l'esclavage au Québec. Elle a été accusée d'avoir provoqué l'incendie de Montréal et elle a été exécutée en place publique le 21 juin 1734. Tout comme Marguerite, elle aura été au cœur d'un très long procès²⁵ ». Ces deux femmes, demande Monnet, « devaient se connaître ? » L'archiviste et spécialiste du procès d'Angélique, Denyse Beaugrand-Champagne, lui répond : « Ah ! C'est sûr, c'est sûr qu'elles se voyaient tous les jours²⁶. » En évoquant ce voisinage quotidien, c'est le corps des deux femmes qui est refiguré et restitué à l'espace urbain. Alors que l'esclavage prolonge le projet colonialiste en cherchant à retirer les corps autochtones du territoire, Monnet resitue la présence de Marguerite à l'intersection de deux rues de Montréal, affirmant ainsi sa présence et sa survie comme une résistance à une géographie coloniale. En (re)narrativisant la vie esclavagiste du XVIII^e siècle, *Marguerite, la pierre* redonne voix aux femmes autochtones et racisées qui ont façonné le territoire qui git encore sous les pieds des marcheuses et marcheurs. Monnet choisit de ne pas effacer l'identité des deux femmes, mais bien de la remettre en présence sur un territoire tout à fait réel et actuel.

La mémoire des lieux

Ce que je désigne comme une narration (re)cartographique à la suite de Goeman concerne également, dans le projet de Monnet, en plus de la mémoire des corps et des langues, une mémoire des lieux, du territoire, qui est intimement liée aux deux premières. Monnet revient constamment sur « les vestiges des premières pierres posées au temps des débuts de la colonisation²⁷ » pour montrer que ces dernières sont des marques tangibles de la transformation du territoire, mais aussi pour insister sur la fonction mémorielle des pierres qui

23. *Ibid.*, minutage : 11:10 à 11:19.

24. *Ibid.*, minutage : 13:12 à 13:24.

25. *Ibid.*, minutage : 14:04 à 14:27.

26. *Ibid.*, minutage : 14:42 à 14:46.

27. *Ibid.*, minutage : 4:31 à 4:40.

gardent présente la version d'un territoire dont les formes architecturales se sont modifiées au fil des époques. Alors que les marcheuses et marcheurs arrivent à l'intersection de la rue d'Youville, le récit sonore reconduit la mémoire du paysage montréalais, de ce temps où une rivière, la rivière Saint-Pierre, se jetait dans le fleuve là où, aujourd'hui, il n'y a plus que du béton :

Nous sommes maintenant sur la rue d'Youville. C'est ici que les premiers Français se sont installés au ^{xviii}e siècle. À l'époque, à nos pieds, ici, il y avait la rivière Saint-Pierre qui se jetait dans le Saint-Laurent. Près de quatre siècles plus tard, il est difficile d'imaginer que de l'eau coulait à la place du béton. Ce sont environ quarante pourcents des rivières originelles qui ont disparu à Montréal²⁸.

Cette mise en relation de la topologie du territoire dans son aspect mémoriel, de la disparition des eaux qui correspond tout autant à la disparition des femmes autochtones, et de la langue qui a été façonnée, depuis des siècles, par ce territoire même, met en relief le colonialisme d'occupation, son impact global, et montre les séquelles nombreuses encore visibles à la surface des lieux et dans l'usage courant des langues que sont le français et l'anglais, qui ont remplacé et effacé les langues des Premières Nations de ce territoire. Cela est audible lors de la discussion entre Émilie et ses invitées et invités alors qu'elles et qu'ils se promènent sur la rue Saint-Gabriel et s'arrêtent devant une boutique de souvenirs qui expose des objets d'artisanat, des capteurs de rêves *made in China* notamment, tout en affichant un vocabulaire désuet et colonialiste dans l'usage qui est fait des mots « Amérindiens » et « Esquimaux ». La boutique de souvenirs, jouant de la nostalgie et de l'horizon d'attente des touristes, reconduit une vision passéiste des Premiers Peuples qui est détournée et renversée par les prises de parole dans *Marguerite, la pierre*. La mise en parallèle de cette vision fantasmée et imaginaire de l'histoire autochtone est, de plus, rapidement mise en contraste avec l'enjeu de l'itinérance à Montréal et la surreprésentation des Autochtones au Square Cabot par exemple. Plutôt que de se complaire dans cette représentation imaginaire et colonialiste des cultures autochtones vendues au rabais dans des boutiques ayant pignon sur rue, les auditrices et auditeurs et les marcheuses et marcheurs sont invités à prendre la mesure du territoire, de sa mémoire et de son actualité.

Après avoir mis en évidence le contraste violent des conséquences matérielles du colonialisme sur les lieux et de l'imaginaire vendu aux touristes dans la métropole, la narration sonore les amène à se poser, pour ensuite imaginer des centaines de canots, sur un fleuve qu'on ne voit plus de la place Royale – à imaginer un horizon qui n'aurait pas été coupé par l'architecture urbaine –, reconstruire, (re)cartographier, finalement, cet espace naturel en deçà de la géographie urbaine et coloniale. Cette (re)construction possible par un acte d'imagination narrative, voire de fabulation critique, est le fait d'une énonciation

28. *Ibid.*, minutage : 5:22 à 6:00.

au pluriel : celle des narratrices et narrateurs qui prennent la parole tout au long du récit sonore, celle des sons choisis pour accompagner l'expérience (le bruit de la rivière et du fleuve qu'il n'est désormais plus possible d'entendre sous les bruits quotidiens d'une urbanité frénétique et qui sont remédiatisés), mais aussi la narration qui s'active par le biais des auditrices et auditeurs qui sont celles et ceux qui, à travers leurs déambulations et leur propre visualisation sur le mode de l'imaginaire, configurent et activent une autre manière de penser la mémoire et le territoire, la créent en relation au parcours sonore et mémoriel, la prolongent et la mettent en acte. Ce sont les pas de celles et ceux qui marchent qui aménagent le parcours dans ses aspects narratifs, en ce sens que le déplacement ajoute une strate signifiante, et qui plus est corporelle, à la narration sonore qui se couple alors à une narration spatiale.

Ainsi, la superposition des temporalités, des voix, des bruits du fleuve (les vagues, le vent), en plus du passage vers la discussion autour de l'esclavage en Nouvelle-France, insiste, par l'ajout d'un son strident que l'on suppose être une sirène de paquebot, sur la discordance de l'histoire instituée et des mémoires marginalisées. Cette superposition indique une mise en présence du colonialisme et un rappel de la violence coloniale.

Déplacement des instances narratives ou quand les pierres racontent

Mais cette mémoire, le récit de Marguerite, est aussi présentée à travers l'idée – qui pourra paraître inusitée aux lectrices et lecteurs allochtones – que les pierres, celles qui sont encore aujourd'hui présentes sur le territoire urbain, et cela depuis plus de 250 ans, sont les témoins de l'histoire : qu'elles peuvent, encore à l'heure actuelle, nous dire quelque chose de la présence de Marguerite, de son récit, de son expérience humaine, de sa lutte, si seulement nous les écoutons. Monnet pose ainsi la question : « Et si les pierres de ces bâtiments pouvaient parler²⁹ ? » Cette interrogation engage, avec les invitées et invités de l'artiste qui agissent tour à tour en narratrices et narrateurs du parcours, la possibilité d'une mémoire antérieure du lieu. L'art du récit, ici oralisé, permet donc de voir les pierres non plus seulement comme des témoins, mais bien comme des narratrices. J'insiste néanmoins pour dire qu'il ne s'agit pas de faire parler les pierres en les anthropomorphisant ou encore de dénicher des connaissances à partir d'une investigation archéologique, par exemple, mais bien d'oser imaginer que les pierres ont la faculté de raconter quelque chose : qu'elles en ont le pouvoir d'action.

Il y a en fait un motif important qui se décline autour des pierres, motif que l'on retrouve dans les épistémologies et par extension les littératures autochtones et qui a à voir avec ce que Simpson nommait l'imagination narrative, d'une part,

29. *Ibid.*, minutage : 4:42 à 4:45.

mais plus encore, d'autre part, avec une vision du monde qui est contenue dans la langue des Anishinaabeg. Dans les traditions de cette nation, on retrouve une croyance selon laquelle le premier récit raconté aurait été transmis par une pierre. L'universitaire anishinaabe Margaret Noodin écrit à cet effet que :

*Long, long ago, during winter, a boy set out to hunt for his hungry family. He captured only a few birds and then, exhausted by the cold, decided to rest beneath the shelter of a great stone, a dreamer's rock. There, in the curve of the earth, he heard the first story. He left a gift for the stone and brought back to his people the transformative power of memory, entertainment, escape, and understanding*³⁰.

Ce passage de Noodin amène à considérer que les pierres (celles dont il est question dans l'œuvre et celles rencontrées par les auditrices et auditeurs et par les marcheuses et marcheurs en ville) ne sont pas seulement des témoins silencieux, mais bien des narratrices, et il me semble que c'est ce que met en scène Émilie Monnet dans *Marguerite, la pierre*, notamment dans les paroles qu'elle prononce en fin de parcours :

Notre regard s'affute et change quand on prend conscience des couches de l'histoire qui traversent un lieu. Quelles histoires les pierres auront à raconter demain ? Quelles nouvelles histoires y seront inscrites ? Chose certaine, les pierres retiennent tout, et elles révéleront toujours ces histoires que l'on tente de taire³¹.

La matérialité des pierres et les possibilités de ces dernières à conserver et narrer l'histoire du territoire urbain convoqué dans l'œuvre sonore, à « accéder à la mémoire autrement que par les traces écrites³² », marquent une des singularités de ce projet au sein du triptyque transmédial : son inscription dans le réel. Alors que la pièce de théâtre s'expérimente en salle, que le balado peut s'écouter en divers lieux sans nécessairement être rattaché à un espace ou un déplacement précis, l'œuvre sonore déambulatoire, elle, inscrit directement la relation des auditrices et auditeurs dans le monde réel, sur le territoire urbain de telle sorte que les pierres, qui sont vues, qui peuvent être touchées, écoutées peut-être même, deviennent partie intégrante de l'œuvre de Monnet. Sarah Nicole England, dans son étude des processus sonores de (re)cartographie, souligne en ce sens que : « *Artists working with recorded sound as a form of (re) mapping offer non-normative geographies that emphasize the power of the sensing body in the production of space*³³. » Dans le cas de *Marguerite, la pierre*, c'est non seulement la production spatiale qui implique le son et le corps (celui de l'artiste

30. Margaret Noodin, *Bawaajimo: A Dialect of Dreams in Anishinaabe Language and Literature*, East Lansing, Michigan State University Press, 2014, p. 20.

31. Émilie Monnet et Productions Onishka, *Marguerite, la pierre*, minutage : 33:24 à 33:50.

32. *Ibid.*, minutage : 32:40 à 32:46.

33. Sara Nicole England, « Lines, Waves, Contours : (Re)Mapping and Recording Space in Indigenous Sound Art », *art. cit.*, p. 10.

comme celui des auditrices et auditeurs), mais bien la restitution de l'histoire de Marguerite qui est au croisement du minéral et du corporel. La rencontre avec les lieux et l'histoire se réalise donc par l'entremise du corps sensible.

Si l'on accepte que les pierres sont aussi les narratrices de l'histoire, ces dernières viennent donc se surajouter, dans la création sonore, mais aussi dans la narration qui est inscrite dans le territoire réel, aux possibilités de réactivation des mémoires historiques.

Marguerite, la pierre présente donc une création qui est (re)cartographique et habitée par les épistémologies autochtones, notamment anishinaabeg et kanien'kehá:ka. Le travail (re)cartographique est aussi féministe dans sa convocation d'un récit qui refuse l'effacement des mémoires autochtones et des corps féminins (par l'esclavage dans un premier temps, puis par différentes technologies coloniales qui provoquent le déplacement et l'effacement des corps, puis enfin par l'occultation historique du récit de la première activiste autochtone, Marguerite Duplessis). Elle est, enfin, culturellement ancrée dans les perspectives et histoires autochtones, et cela à deux niveaux : d'abord sur le plan diégétique, puisque l'histoire de Marguerite est celle d'une femme appartenant à une Première Nation, mais aussi sur le plan narratif dans la mesure où les voix convoquées s'inscrivent en dehors du colonialisme, s'ancre à même les épistémologies des Premiers Peuples par l'inscription sonore de la langue kanien'kéha non traduite en introduction du parcours, puis traduite vers l'anglais sur le chemin du retour, mais sur le mode de la stratification puisque la langue originelle demeure audible sous sa traduction. La langue originelle du territoire permet ainsi la production d'un savoir spatial souverain. Puis, par la construction mémorielle de la pierre qui acquiert dans le travail de création de Monnet le statut de narratrice, l'artiste reconnecte avec les traditions de sa nation qui est, elle aussi, originaire de ce territoire urbain que les Anishinaabeg nomment Mooniyang.

L'œuvre sonore se conclut en effet sur cette conception des pierres comme ancêtres, des pierres comme porteuses de connaissances, et sur la gratitude d'Émilie Monnet qui remercie les pierres dans une relation de parenté affirmée, celles-là mêmes que j'aime à imaginer comme des narratrices minérales qui contribuent à la réactivation des mémoires enfouies, à la (re)cartographie narrative, autochtone et féministe du territoire urbain, celui de Tiohtià:ke / Mooniyang.

Références

CRAFT, Marilou, « Mise en esclavage d'Autochtones en Nouvelle-France. Dossier dramaturgique », *Marguerite, le feu*, Montréal, Les Herbes rouges (Scène_s), 2023, p. 91-136.

- ENGLAND, Sara Nicole, «Lines, Waves, Contours: (Re)Mapping and Recording Space in Indigenous Sound Art», *Public Art Dialogue*, vol. 9, n° 1 (2019), p. 8-30.
- GOEMAN, Mishuana, *Mark My Words: Native Women Mapping Our Nations*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- , «(Re)Mapping Indigenous Presence on the Land in Native Women's Literature», *American Quarterly*, vol. 60, n° 2 (2008), p. 295-302.
- HARTMAN, Saidiya, «Intimate History, Radical Narrative» [en ligne], *Black Perspectives*, 2020 [<https://www.aaihs.org/intimate-history-radical-narrative/>].
- McKEGNEY, Sam, *Carrying the Burden of Peace. Reimagining Indigenous Masculinities Through Story*, Régina, University of Regina Press, 2021.
- MONNET, Émilie et PRODUCTIONS ONISHKA, *Marguerite, la pierre* [œuvre audio en ligne], 36:40 [<https://soundcloud.com/fondationphi/marguerite-la-pierre-parcours-sonore>].
- NOODIN, Margaret, *Bawaajimo: A Dialect of Dreams in Anishinaabe Language and Literature*, East Lansing, Michigan State University Press, 2014.
- PÉSÉMAPÉO BORDELEAU, Virginia, «Déclaration de paix des femmes / Women's Declaration of Peace», dans Susan OURIOU (éd.), *Languages of Our Land / Langues de notre terre: Indigenous Poems and Stories from Quebec / Poèmes et récits autochtones du Québec*, traduction de Christelle Morelli, Banff, Alberta, Banff Centre Press, 2014, p. 162-167.
- , *De rouge et de blanc*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012.
- PRODUCTIONS ONISHKA, «*Marguerite: la traversée*» [en ligne], site Internet *Onishka* [<https://onishka.org/creations/marguerite-la-traversee/>].
- ROCHELEAU, Diane, «Maps as Power Tools: Locating Communities in Space or Situating People and Ecologies in Place?», dans J. Peter BROSIUS, Anna LOWENHAUPT TSING et Charles ZERNER (dir.), *Communities and Conservation. Histories and Politics of Community-Based Natural Resource Management*, Oxford, Altamira Press, 2005, p. 327-362.
- SARANILLIO, Dean Itsuji, «Settler Colonialism», dans Stephanie NOHELANI TEVES, Andrea SMITH et Michelle RAHEJA (éd.), *Native Studies Keywords*, Tucson, University of Arizona Press, 2015, p. 284-300.
- SIMPSON, Leanne, *Danser sur le dos de notre tortue. Nouvelle émergence des Nishnaabeg*, traduction d'Anne-Marie Regimbald, Montréal, Varia / Nota bene (Proses de combat), 2018.
- SMITH, Andrea, «Queer Theory and Native Studies: The Heteronormativity of Settler Colonialism», dans Qwo-Li DRISKILL et al. (éd.), *Queer Indigenous Studies: Critical Interventions in Theory, Politics, and Literature*, Tucson, University of Arizona Press, 2011, p. 43-66.
- VIZENOR, Gerald Robert, *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2009.
- WOLFE, Patrick, *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology: The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*, Londres, Cassel, 1999.
- , «Settler Colonialism and the Elimination of the Native», *Journal of Genocide Research*, vol. 8, n° 4 (2006), p. 387-409.



Repenser le territoire littéraire : une approche géopoétique du projet transmédia *L'Île inventée*¹

WILLIAM CHAREST-PÉPIN

Dans *Le Plateau de l'Albatros*, ouvrage publié en 1994 qui introduisait le concept de géopoétique en tant qu'approche culturelle, Kenneth White compare, en guise de premiers repères conceptuels, la figure de la pieuvre à celle, plus métaphorique, de la pensée pélagique, soit une pensée en constant mouvement, caractérisée par l'impermanence et se développant hors des circuits intellectuels conventionnels. Il présente, du côté de l'orphisme, le mythe de Métis, qui apparaît comme « la grande déesse primordiale, aquatique et polymorphe [...] qu[i] ne peut aucunement être subordonnée à un principe d'ordre olympien simpliste² ». Ainsi, en rapport avec cette acception du mythe, la déesse s'affranchit des considérations binaires (telles que le masculin et le féminin, ou encore la lumière et l'obscurité) ainsi que des cadres de pensée rigides. La déesse est associée à la pieuvre, figure marine du mouvement, symbole du « nomadisme intellectuel³ » et de l'ondulation⁴, aspects importants lorsqu'il s'agit d'aborder l'approche géopoétique et, plus spécifiquement, les initiatives artistiques qui en empruntent les principes fondamentaux.

Parmi ces initiatives et dans un contexte culturel marqué par l'hybridité des modalités expressives, l'on compte notamment celles liées au vaste corpus des arts littéraires, soit ces propositions poético-littéraires développées « hors du livre⁵ » ou, du moins, ne se rapportant pas exclusivement au médium canonique

1. Je remercie René Audet et Corentin Lahouste pour leur temps, leur soutien et leurs conseils. Tous deux ont été d'une grande aide dans l'accomplissement de cette étude.

2. Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1994, p. 47.

3. *Ibid.*, p. 11.

4. *Ibid.*, p. 47.

5. René Audet, « Nommer, et faire advenir, les arts littéraires : attestation des pratiques vivantes de la littérature » [en ligne], *Itinéraires*, n° 2 (2023) [<https://doi.org/10.4000/itineraires.12515>].

auquel correspond le livre imprimé. Devant la multiplicité et l'émergence de nouvelles pratiques narratives que cette volonté créatrice occasionne, une frange de ce corpus appelle dès lors à renouveler une vision traditionnelle de la littérature dans l'optique de considérer diverses initiatives esthétiques et poétiques portées par des autrices, des auteurs et des artistes évoluant tantôt entre la littérature et les arts visuels, tantôt entre l'art sonore et l'art numérique. Ces démarches créatives pouvant se déployer au sein du médium livresque sans pour autant s'y restreindre font donc montre d'une dynamique généralement transdisciplinaire. La présente réflexion vise à en analyser une en détail, qui est particulièrement sujette à alimenter notre réflexion sur le devenir-hybride de la littérature contemporaine. Le cas de *L'Île inventée*, un archipel créatif collectif et transmédia, est en effet à même de mettre en lumière plusieurs des dynamiques caractéristiques des arts littéraires, notamment sur le plan de la déstabilisation expérientielle qu'ils peuvent induire.

***L'Île inventée*, un archipel créatif et collectif**

L'Île inventée, publicisée comme un « territoire narratif à explorer⁶ », est un projet transmédia qui a été lancé en 2016. Produit par les organismes Productions Rhizome au Québec et Arkham sur Loire à Nantes, ce chantier de création transatlantique participe du plus large projet intitulé « Contes des Estuaires » qui compte à ce jour trois phases. L'examen de son déploiement révèle sa forte cohérence interne et, surtout, la mise en place de motifs qui orientent nettement la construction de ce vaste univers. La première phase, intitulée *Le Botaniste*⁷ (2016), a été conçue sous la forme d'un atelier destiné à des enfants québécois et nantais, en misant sur leur contribution et leur créativité pour découvrir les circonstances derrière la mystérieuse disparition d'un certain Alcide Lachance, botaniste franco-québécois dont une lettre (qui daterait de 1840) aurait été retrouvée dans un parc à Nantes⁸. Celle-ci fait mention de ses travaux sur la fabrication de plantes aux vertus extraordinaires à partir de l'hybridation entre la flore québécoise et nantaise⁹. L'initiative, une fiction immersive *in situ* menée en milieu urbain, visait à faire réfléchir les participantes et participants, dans une perspective pédagogique d'ouverture interculturelle et créative, sur leur relation

6. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, « Accueil » [en ligne], *L'Île inventée. Contes des Estuaires Nantes Québec*, 2024 [https://www.ile-inventee.net/].

7. Si les deux premières phases du projet peuvent à elles seules faire l'objet d'une réflexion approfondie, nous nous contenterons toutefois de les présenter dans leurs grandes lignes.

8. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, *Le Botaniste. Conte des Estuaires Nantes / Québec. Et si un jardin idéal pouvait changer la face du monde?* [en ligne], Nantes, 2016, p. 3 [https://www.ile-inventee.net/le-botaniste-chapitre-1/presentation/].

9. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, « Présentation du chapitre 1, le Botaniste », *L'Île inventée*, op. cit. ; Arkham sur Loire et Productions Rhizome, « Accueil », *L'Île inventée*, op. cit.

avec le territoire¹⁰. Dans un premier temps, ce volet offrait une place conséquente à l'expressivité des jeunes, qui ont été invités à dessiner des végétaux issus de leur imagination, et ce, à la suite d'une séance où ils avaient été amenés à observer des plantes en extérieur afin de nourrir leur inventivité¹¹. Dans un second temps, les enfants nantais devaient imaginer des histoires à partir des dessins des jeunes Québécoises et Québécois et vice-versa¹². Ce véritable « laboratoire botanique¹³ » a donné lieu à une exposition en juillet de la même année, à la salle Hectot, au jardin des plantes de Nantes¹⁴.

La deuxième phase du projet, menée en 2018 et intitulée *Les Explorateurs*, visait à poursuivre le contexte de collaboration initié entre les jeunes Québécoises et Québécois, et Nantaises et Nantais autour de la conceptualisation d'une « Cité idéale¹⁵ », prétexte pour développer une réflexion sur l'utopie¹⁶ d'un groupe d'exploratrices et d'explorateurs fictifs du XIX^e siècle dont l'objectif était de revaloriser la place de l'être humain au sein d'un écosystème végétal¹⁷. Au terme de deux semaines de travail effectuées au Musée de la civilisation de Québec, une cartographie numérique interactive avec *mapping* vidéo a été présentée¹⁸. Toujours en 2018, une activité a aussi été organisée sur les rives de la rivière Saint-Charles à Québec, à l'issue de laquelle des « techniques d'archéologie sonores¹⁹ » furent utilisées – techniques sur lesquelles nous reviendrons. À la lumière de cette activité, il est possible d'en apprendre davantage sur la rencontre

10. *Ibid.*, p. 15.

11. *Ibid.*, p. 6-7.

12. *Ibid.*, p. 9.

13. *Ibid.*, p. 10.

14. *Id.*

15. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, *Les Explorateurs. Conte des Estuaires Nantes Québec 2018* [en ligne], Nantes, 2018, p. 3 [<https://www.ile-inventee.net/explorateurs-chapitre-2/presentation/>].

16. Nous aurions pu aborder d'autres aspects du chantier, comme la place importante (et nuancée) du projet utopique des insulaires, caractérisé dans *L'Île inventée* par deux visions, soit l'une tournée vers l'ouverture sur le monde extérieur, « les Ondoyants », et l'autre sur un protectionnisme de la nature, « les Botanistes » (Christiane Vadnais, *L'Île inventée*, Montréal, Éditions Rhizome, 2022, p. 91).

17. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, *Les Explorateurs. Conte des Estuaires Nantes Québec 2018*, *op. cit.*, p. 3

18. *Id.*

19. *Ibid.*, p. 19. Nous avons accès à une description de cette technologie dans la préface de *L'Île inventée*, qui illustre au passage une triple hybridité entre un appareillage technique et une plante carnivore, qui emprunte à des caractéristiques biologiques humaines : « Sur la table, près d'un ancien phonographe, reposait une vigoureuse plante en pot, que l'obscurité des lieux ne paraissait pas affecter. On aurait dit une espèce de dionée, plante carnivore aux fines nervures magenta, dont les pièges renfermés comme des paupières laissaient entrevoir un blanc d'œil visqueux et songeur. Avec une délicatesse d'expert, Grenier a saisi la tige connectée à l'appareil acoustique, puis l'a plantée dans la terre ; il a ensuite tourné

entre Alcide Lachance et sa partenaire d'expédition Charlotte Sémafore (personnages centraux de l'univers déployé), notamment par l'intermédiaire de « discussions entre les passagers de l'*Hypérion* autour de leurs projets d'exploration et l'idée commune qui se dégage peu à peu de Cité Idéale²⁰ ». L'*Hypérion* est le navire fictif sur lequel les exploratrices et explorateurs ont prétendument effectué leur voyage, dont l'épave aurait été retrouvée sur les rives de la rivière Saint-Charles, d'où la tenue de l'activité à la Marina Saint-Roch²¹, et ce, dans un souci d'investir le réel (les lieux) par la fiction (une épave fictive). De plus, l'*Hypérion* (du moins, en 2018), sert à la fois de fil narratif, de « lien²² » pour arrimer les différents volets du projet et, plus particulièrement, pour présenter les mystères qui entourent Lachance et Sémafore. Ce pan du projet se nomme *Le Feuilletton de l'Hypérion* et un journal sera conçu à Québec pour en détailler les tenants et aboutissants, soit les activités liées à ce deuxième volet²³. D'autres aspects de cette deuxième phase sont à souligner, comme l'activité où des enfants d'un côté de l'Atlantique ont été invités à s'enregistrer en décrivant leur quartier pour que ceux de l'autre côté de l'océan puissent dessiner ce qu'ils entendaient²⁴. Peut également être mentionné l'atelier où les jeunes devaient, à l'aune de l'activité précédente, imaginer en groupe ce que pourrait être un espace de vie utopique, réflexion initiée par la découverte d'un deuxième manuscrit, cette fois rédigé par Lachance en compagnie de Sémafore au sujet d'un manifeste de la Cité idéale²⁵.

Les descriptifs globaux du projet tablent sur l'importance accordée au territoire et sur le souci de son investissement renouvelé :

Ce projet pose les bases d'une ville en transformation permanente, un lieu où vivre ensemble, où le monde des plantes, prendra une vraie part aux côtés de l'homme, où l'architecture pourra être éphémère, évolutive, bref, où la *city* sera moins *smart* mais plus poétique, moins planifiée mais plus surprenante²⁶.

[...]

À l'heure où il devient plus que jamais important de repenser notre rapport aux autres et au vivant, plantes ou animaux, où il s'agit de repenser nos villes, peut-être pour qu'elles deviennent « *smart* », mais surtout pour qu'elles soient à taille humaine, qu'elles prônent le beau et le hasard, le dialogue et le silence, l'innovation

une molette du phonographe, comme s'il cherchait une chaîne radio, en quête d'une bulle sonore » (Christiane Vadnais, *op. cit.*, p. 10).

20. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, *Les Explorateurs. Conte des Estuaires Nantes Québec 2018*, *op. cit.*, p. 19.

21. *Id.*

22. *Ibid.*, p. 4.

23. *Ibid.*, p. 6.

24. *Ibid.*, p. 10.

25. *Ibid.*, p. 11-12.

26. *Ibid.*, p. 3.

et la flânerie, il nous semble salulaire de faire *un pas de côté*, de passer par l'imaginaire et l'art pour penser le futur²⁷ (nous soulignons).

La troisième phase, *L'Île inventée*, est un chantier dont les diverses manifestations médiatiques traitent d'une communauté fictionnelle d'insulaires isolés sur une île fondée au XIX^e siècle par les deux personnages précédemment évoqués.

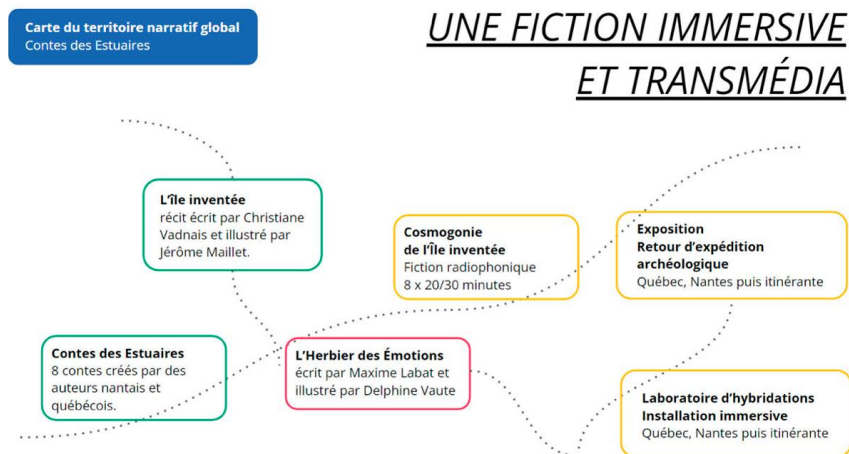


Figure 1. Arkham sur Loire, et Productions Rhizome, « Carte du territoire narratif global. Contes des Estuaires [schéma] », *L'Île inventée. Contes des Estuaires Nantes Québec*, 2024 [<https://www.ile-inventee.net/projet/presentation/>]

Sur le site Internet du projet, la « carte » du territoire narratif représentant les différentes créations de ce chantier mise sur une constellation médiatique sinieuse plutôt que sur un itinéraire de lecture précis et contraignant (voir figure 1). Nous y constatons une diversité d'initiatives artistiques : *L'Île inventée*, une novella écrite par Christiane Vadnais et illustrée par Jérôme Maillet ; un recueil collectif intitulé *Contes des Estuaires*, illustré par Delphine Vaute ; un balado, *Cosmogonie de l'Île inventée*, présenté comme une fiction radiophonique ; et, enfin, deux expositions déployées dans un cadre muséal à Nantes et à Lévis. Une caractéristique centrale de ce chantier est la dimension collective du projet, avec des contributrices et contributeurs provenant de disciplines artistiques diverses et collaborant toutes et tous à un même univers narratif, à l'instar d'ailleurs des scientifiques (fictifs, faut-il le rappeler) à l'origine de la colonisation de l'île (fictive) jusque-là inhabitée. Certaines et certains participent à plus d'un projet, comme Maxime Labat ou Christiane Vadnais, qui coanime le balado aux côtés de l'écrivain et artiste multidisciplinaire québécois

27. *Ibid.*, p. 24.

Simon Dumas²⁸. L'équipe s'y entretient notamment avec Flavie Ruse et Louis-Émile Grenier, deux archéologues interprétés par des comédiennes et comédiens, qui se révèlent être les responsables des découvertes d'artéfacts de l'île explorée par leurs soins. Ce dernier aspect nécessite de spécifier un dénominateur commun à l'ensemble des sous-projets : le travail de brouillage permanent entre réalité et fiction qui y est réalisé, à l'instar de ce que nous retrouvons déjà avec *L'Hypérion* prétendument échoué dans la rivière Saint-Charles à Québec.

Il convient de noter que les découvertes archéologiques de Ruse et Grenier sont au cœur de cette troisième phase, puisque tous les projets se construisent à partir de leurs trouvailles. Par exemple, la novella *L'Île inventée* de Vadnais est présentée comme l'édition d'un témoignage d'une certaine Andsie Lou – une insulaire de l'île éponyme – rapporté par Ruse et Grenier²⁹.

L'approche géopoétique : la pensée pélagique appliquée aux pratiques en arts littéraires

Par la démarche de ses artisanes et artisans, ses modes d'expression, les thématiques qu'il charrie et son univers au croisement de l'art, de la philosophie et de la science, l'archipel créatif de *L'Île inventée* se laisse avantageusement saisir par une perspective géopoétique. Celle-ci peut apporter des éclairages à deux niveaux : dans la diégèse du projet, soit à travers la vision qu'ont les personnages du monde, mais également dans son déploiement médiatique pluriel sur la scène culturelle franco-québécoise. Après avoir identifié les principales caractéristiques de la géopoétique, nous serons à même d'analyser le parallèle existant entre les modalités expressives du chantier et le propos thématique et axiologique de ses composantes matérielles. Nous observerons, ce faisant, ses diverses manifestations qui brouillent la frontière entre le réel et l'imaginaire, de même que les processus d'hybridation inhérents à l'œuvre. Il s'agira d'illustrer en quoi la dimension géopoétique du projet transmédia

28. Simon Dumas est également le fondateur et directeur artistique des Productions Rhizome. L'organisme culturel, en plus de participer activement au développement de *L'Île inventée*, a édité artisanalement la novella de Vadnais, qui a été initialement tirée à 500 exemplaires. Pour plus d'informations, consultez la fiche du projet à l'adresse suivante : <https://productionsrhizome.org/livres/lile-inventee>.

29. Les témoignages d'Andsie Lou émaillent la novella, au même titre que les témoignages sonores de certains insulaires et les fragments encyclopédiques de *L'Encyclopédie de l'Île inventée*, qui détaille certains aspects de l'univers dans une perspective poétique, comme les bulles sonores (Christiane Vadnais, *op. cit.*, p. 40) ou encore Ceuzes-qui-rêvent, ces insulaires qui tentent de s'hybrider avec les végétaux de l'île (*ibid.*, p. 102). Les archéologues Louis-Émile Grenier et Flavie Ruse ont retrouvé ces artéfacts dans le jardin de Jérôme Maillet (l'un des illustrateurs du projet), présenté comme le petit-fils d'Andsie Lou (*ibid.*, p. 9). Ce dernier aspect contribue une fois de plus au brouillage entre la réalité et la fiction, rendant difficile de distinguer, du moins à première vue, les parties qui relèvent de l'une ou de l'autre.

L'Île inventée est en mesure de mieux saisir le territoire – à la fois littéraire, réel et métaphorique – sur lequel se déploient ses propositions. Par territoire, nous entendons ce que Joël Bonnemaïson définit comme « une qualité qui s'acquiert, un construit social, une organisation complexe particulièrement "fragile"³⁰ », ou, pour reprendre les mots de Thierry Sauvin, un « système, c'est-à-dire un ensemble d'éléments (acteurs / auteurs) en interaction dynamique organisé en vue d'atteindre un objectif de développement³¹ ». Le concept de territoire ne se restreint donc pas à l'idée d'étendue physique ou de surface plus ou moins vaste : il convient d'en concevoir la connotation d'artificialité, de (co)construction d'un écosystème social et créatif régi par des conventions. En d'autres mots, dans le cadre de la présente analyse, il s'agit de penser un terrain d'exploration littéraire et artistique qui s'articule avant tout par des modalités expressives dont la narrativité est conditionnée par leur matérialité – celle-ci prenant tantôt la forme d'un livre-objet, tantôt celle d'artéfacts au statut trouble mis en évidence dans le cadre d'expositions présentées comme des « retours d'expéditions archéologiques³² ». Il s'agira donc de considérer la notion de territoire comme un cadre conceptuel et créatif que l'on peut partager, transposer, cadre qui permet de construire l'espace géopoétique propice au déploiement du projet culturel à l'étude.

Si la géopoétique est un champ que ses penseuses et penseurs évitent de réduire par une définition figée et univoque, on peut tout de même identifier certaines de ses caractéristiques clés. Approche en recherche-crédation proposée par l'écrivain, philosophe et voyageur britannico-français Kenneth White dans les années 1990, elle a pour particularité l'observation du lien entre la création et un rapport au monde dans une perspective transdisciplinaire. White cite le naturaliste, géographe et explorateur allemand Alexander von Humboldt au sujet de la convergence disciplinaire, qui se trouve au cœur de la démarche :

La poésie, la science, la philosophie et l'histoire ne sont pas fondamentalement séparées les unes des autres. Elles forment un tout dans l'esprit de l'homme qui a atteint un état d'unité... [...] Cette rare convergence a lieu, soit dans la tête d'un individu qui a réussi à se situer suffisamment en dehors du brouhaha et de la pensée-réflexe de son époque pour capter des signaux inédits, soit à des étapes particulières de l'histoire humaine générale³³.

30. Joël, Bonnemaïson, Allocution introductive au colloque intitulé « Le territoire, lien ou frontière? », Paris, Université Paris IV, 1995.

31. Thierry Sauvin, « Chapitre 5. Distinction entre espace et territoire » [en ligne], *Entreprises et territoires. Des liaisons dangereuses*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 137 [https://doi.org/10.3917/arco.sauvi.2015.01.0137].

32. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, « Présentation », *L'Île inventée*, op. cit.

33. Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros*, op. cit., p. 27.

La nécessité de prendre du recul afin de saisir la pleine mesure du monde et de ses caractéristiques y apparaît comme centrale. Pour Rachel Bouvet, la géopoétique ouvre à la possibilité de créer de « nouveaux territoires qui favorisent le décloisonnement, le mouvement, la liberté de déplacement d'une discipline à une autre³⁴ ». Elle peut faire dialoguer littérature et botanique, géographie et poésie, et ce, dans un constant esprit d'hybridation des disciplines. La géopoétique permet donc, selon White, de « développer un rapport sensible et intelligent à la dimension terrestre en élaborant une nouvelle manière d'envisager les rapports entre les disciplines artistiques et scientifiques³⁵ ». Cette dynamique que sous-tendent les initiatives artistiques dont fait partie *L'Île inventée* se manifeste de deux manières : d'une part, par la dimension transmédia du projet ; d'autre part, par la visée d'un tel rapport à la littérature, soit le renouvellement des perspectives usuelles à des fins de (re)découverte du monde ou, pour reprendre les termes de Georges Perec, pour rendre compte de « l'infra-ordinaire³⁶ », de ce qui semble *a priori* banal, anodin, sans intérêt pour l'entendement humain.

Pour structurer notre réflexion, nous cadrerons l'analyse de *L'Île inventée* en fonction des quatre principes géopoétiques que Bouvet a identifiés dans son essai *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*, ce qui mettra en lumière le caractère hybride des œuvres et des dispositifs étudiés. Ces principes, que nous aborderons ensuite de façon croisée et non séquentielle, sont les suivants : l'appel du dehors³⁷, qui nécessite une prise de contact avec le monde physique et son exploration ; la critique radicale de la société³⁸, qui assure la remise en question du mode de vie occidental ; le mouvement³⁹, qui permet la circulation de la pensée et des idées ; et, enfin, les marges⁴⁰, ultime principe fondamental. Ce dernier, particulièrement approprié à notre sujet d'étude, est celui sur lequel nous porterons, par conséquent, la majorité de notre attention, puisqu'il exige de réapprendre à voir le monde et à le considérer comme si c'était la première fois qu'on y faisait face, à l'aide

34. Rachel Bouvet, « Explorations géopoétiques au confluent de la littérature, de la géographie et de la botanique » [en ligne], *Tangence*, n° 125-126 (2021), p. 43-55 [<https://doi.org/10.7202/1083862ar>].

35. Rachel Bouvet, « Première escale. La géopoétique fondée par Kenneth White », *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, de Victor Segalen et de J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015, p. 3.

36. Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

37. Rachel Bouvet, « Avant-propos. La Bretagne comme ancrage », *Vers une approche géopoétique*, *op. cit.*, p. XXI.

38. *Ibid.*, p. XIX.

39. *Id.*

40. Comme le souligne White (Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros*, *op. cit.*, p. 181), le mot « marginal » vient du sanskrit *marga* (piste de pensée).

de divers procédés de déstandardisation (littéraires autant que médiatiques) favorisant un décentrement du regard⁴¹. Le concept de marge sous-tend également la dimension engagée de l'approche géopoétique, soit l'idée que notre perception ne peut être renouvelée qu'à la condition de s'extraire d'une vision occidentale et capitaliste du monde, non sans adopter une posture critique :

À la fois uchronique et utopique, [*L'Île inventée*] décrit une société cosmopolite qui est parvenue à prendre ses distances avec l'anthropocentrisme et l'euro-péocentrisme, contrairement au mouvement intellectuel dominant dans les empires européens du XIX^e siècle. La gestion des écosystèmes d'une part et, d'autre part, la « décolonisation de la pensée » nous semblent deux enjeux fortement liés aux difficultés actuelles en matière de vivre ensemble et de préservation des diversités naturelles ou culturelles⁴².

En creux se dessine un cinquième aspect fortement relié au premier : l'expérience empirique du monde, soit l'importance du rôle de la perception dans notre rapport sensible à ce qui nous entoure, vision somme toute philosophique qui investit *L'Île inventée* de Vadnais et que les propositions expositionnelles liées au projet donnent particulièrement à apprécier :

Nous penserons alors à ce que le témoignage d'Andsie Lou nous a appris : que l'utopie est d'abord mouvement, désir, courant de fond. Qu'elle est moins une

41. Cette dynamique n'est pas sans rappeler les travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari portant, dans *L'anti-Œdipe (Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe)*, Paris, Les Éditions de Minuit [Critique], 1972 / 1973), sur la déterritorialisation, c'est-à-dire la déconstruction d'un ensemble de représentations elles-mêmes sujettes à s'appliquer dans un autre cadre. Les auteurs prennent en ce sens l'exemple du psychisme tel que décontextualisé (ou déterritorialisé) par Freud en déplaçant (ou reterritorisant) la notion de libido du côté du Complexe d'Œdipe. Il s'agit, pour reprendre les mots de Sophie Mendelsohn et pour faire écho à l'essence géopoétique, d'un concept « qui promeut comme sa logique même cette échappée hors de la fonction figeante de la représentation » (Sophie Mendelsohn, « La "déterritorialisation". Un abord singulier du problème de la représentation en psychanalyse », *Cliniques méditerranéennes*, n° 74 [2006], p. 45 [<https://doi-org.acces.bibl.ulaval.ca/10.3917/cm.074.0043>]).

42. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, « Présentation », *L'Île inventée*, op. cit. À ce stade, il est important de prendre en compte la question coloniale que peut soulever un tel projet, ne serait-ce que par le contexte historique dans lequel la fiction s'inscrit, et ce, même si l'île (fictive) sur laquelle s'installent des exploratrices et explorateurs (Européennes et Européens ; Québécoises et Québécois) est inhabitée au moment de sa découverte. Certes, cette situation ne reflète aucunement la réalité géopolitique de cette période marquée par les désastres coloniaux dont le Brésil a souffert, et *L'Île inventée* ne traite pas directement de la question des violences historiques qui en découlent. Ce manquement, qui dérangera peut-être certains lecteurs et lectrices, découle du choix de localiser l'île dans cette partie du monde. Néanmoins, en accord avec une perspective géopoétique, la création de cette île fictive a pour but premier la mise en place d'un laboratoire de pensées ouvrant à la valorisation des potentialités humaines et privilégiant, dans ses questionnements, la relation entre l'être humain et la nature,

île au milieu de l'océan qu'une déconstruction constante de la dystopie à laquelle nous sommes habitués, et qui s'exprime *à travers le filtre de nos sens, de nos yeux, de nos oreilles*⁴³ (nous soulignons).

Alors que la géopoétique enjoint à opérer un « déplacement du discours en dehors des systèmes établis de représentation⁴⁴ », le projet québéco-nantais concrétise un tel déplacement par son hybridité même. Une brève analyse toponymique de l'île souligne ainsi l'entrelacement symbolique des disciplines artistiques, philosophiques et scientifiques. Certaines de ses localités ou de ses secteurs ont en effet été nommés en fonction de figures scientifiques et littéraires : nous pensons à Wallacia, Thoreauville, Faraday-sur-Mer ou encore le village sobrement intitulé Darwin. De même, le personnage de Charlotte Sémafore⁴⁵, journaliste, exploratrice et archéologue du son, relève autant de la science que de la littérature, elle qui est par ailleurs présentée comme une contemporaine de Darwin et de Thoreau⁴⁶. Cette combinaison illustre les facettes de la personnalité de Sémafore, qui s'enrichissent et cohabitent les unes avec les autres, la rendant d'autant plus signifiante que l'exploratrice est cofondatrice de la société des insulaires et l'instigatrice de leur mode de vie. Son partenaire d'expédition, Alcide Lachance, est également un personnage marqué par une hybridité de divers ordres : outre sa binationalité franco-québécoise, il est un botaniste valorisant « une communauté [...] symbiotique d'humains et de plantes⁴⁷ ». Ce dernier point illustre avec force la perspective géopoétique qui ne pose pas l'humain au centre de ses préoccupations, mais plutôt en périphérie et dans une dialectique avec la nature. De cette union naît le constat d'une indissociation entre l'être humain et la nature, où les émotions sont à même de transformer l'environnement et sa flore : « Une dépression collective profonde avait cassé notre rythme, déréglait nos inventions, générant encore plus d'irritation et de colère⁴⁸ ».

La volonté de faire coexister des éléments hétérogènes s'observe aussi dans *L'Herbier des émotions* (ouvrage qui aurait été rapporté de l'île par les archéologues⁴⁹), où le journaliste et médiateur scientifique Maxime Labat travaille, en collaboration avec l'illustratrice Delphine Vaute, à fusionner la flore de l'île et

43. Christiane Vadnais, *op. cit.*, p. 135-136.

44. Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros*, *op. cit.*, p. 11.

45. L'emploi du nom de famille « Sémafore », tiré du nom commun « sémaphore », n'est absolument pas anodin, puisqu'il renvoie à un système de communication sophistiqué par lequel il est possible de communiquer avec des navires à partir de la côte. Le nom de la protagoniste l'intronise donc comme lien tangible avec le monde extérieur.

46. Christiane Vadnais, *op. cit.*, p. 8.

47. *Id.*

48. *Ibid.*, p. 61.

49. *Ibid.*, p. 132.

les émotions telles que la joie, le désespoir et la mélancolie⁵⁰. De même, dans le texte de Vadnais, les descriptions des émotions des personnages empruntent au réseau lexical du monde végétal : « L'excitation, ou peut-être l'inquiétude, germant dans ma poitrine, se ramifiait dans mon corps, enracinait ses tiges rampantes jusqu'au bout de mes doigts⁵¹ ». C'est dire que les insulaires conçoivent leurs émotions et, plus largement, le monde, par le prisme de la nature et de la botanique, qui investissent pleinement leur langage. Ce passage n'est pas sans rappeler le premier atelier théâtral animé à Nantes en 2016, qui était lui aussi marqué par cette idée d'hybridité entre l'humain et le végétal : un des comédiens s'y transformait progressivement en plante (voir figure 2). Le processus d'hybridation s'observe donc autant sur le plan diégétique et thématique que sur le plan du déploiement médiatique du projet, et contribue ainsi à une forme de déstabilisation expérientielle, qui peut notamment se manifester par de la surprise, voire de l'incompréhension.



Figure 2. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, *Le Botaniste. Conte des Estuaires Nantes Québec. Et si un jardin idéal pouvait changer la face du monde?* [photographie], Nantes, 2016, p. 12, [<https://www.ile-inventee.net/le-botaniste-chapitre-1/presentation/>]

50. Les illustrations de *L'Herbier* ont été présentées dans le cadre de l'exposition nantaise sous la forme de dépliants parcheminés (voir figure 3).

51. Christiane Vadnais, *op. cit.*, p. 28.



Figure 3. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, « Présentation », *L'Île inventée*. *Contes des Estuaires Nantes Québec* [photographie], 2024 [https://www.ile-inventee.net/expositions/presentation/]. Les illustrations de l'herbier ont été présentées dans le cadre de l'exposition nantaise sous la forme de dépliants parcheminés.

La question de l'attribution auctoriale comme vecteur d'une déstandardisation

Ainsi, dans le projet, la question de l'hybridité tend souvent à provoquer un brouillage. Celui-ci opère autant sur le plan auctorial que sur celui de la tension entre réalité et fiction. Les objets-livres *L'Île inventée* et les *Contes des Estuaires* (soit le livre contenant *L'Herbier des émotions*) marquent d'emblée l'ambiguïté de la frontière entre écrivains réels et auteurs fictionnels⁵². Si *L'Île inventée* a bel et bien été écrite par Christiane Vadnais, cette dernière s'amuse à entretenir le flou sur son rôle dès les premières pages, où nous pouvons lire qu'il s'agit d'un récit d'Andsie Lou, un personnage fictif, et d'une édition dont la postface est signée par Flavie Ruse et Louis-Émile Grenier, tout aussi fictifs. L'autrice entretient également l'ambiguïté lorsqu'elle co-anime le balado, où elle alimente une double posture, celle d'éditrice et d'archiviste⁵³. Les exemples dépassent le cadre de l'écriture : Jérôme Maillet, à qui l'on doit les illustrations de l'ouvrage de Vadnais, est présenté dans la préface comme le petit-fils d'Andsie Lou et celui qui aurait découvert ses

52. À ce titre, *L'Île inventée* est présentée comme une « [é]dition établie, présentée et annotée par Christiane Vadnais » avec une « postface de Louis-Émile Grenier et Flavie Ruse » (*ibid.*, p. 5).

53. Simon Dumas (animateur), *Cosmogonie de l'Île inventée* [Baladodiffusion], Montréal, Productions Rhizome, Arkham sur Loire et la Quadrature, 2022 [https://open.spotify.com/show/4onyu53UsoWo2nY73UGApn].

témoignages enterrés dans le jardin de sa grand-mère⁵⁴. De plus, l'incertitude liée à l'attribution auctoriale s'accroît lorsque l'on sait que Vadnais a écrit son récit à partir d'une bible narrative⁵⁵, participant ainsi d'une dynamique moins typique de la littérature (au sens d'une création menée individuellement) que des productions culturelles populaires. Or, cette dimension collective du projet n'est pas sans évoquer l'un des principes de la géopoétique qu'avance Bouvet : le mouvement, sans lequel la circulation des idées – et, surtout, leur partage – pourrait difficilement exister. Autrement dit, la pensée doit se déplacer, se transmettre, pour assurer son déploiement dans la sphère des discours. Cette dynamique éclaire les principes au fondement du projet *L'Île inventée*, où l'archipel créatif ne saurait exister sans la convergence artistique qui l'anime grâce à l'implication de ses différents participants et participantes. La déstabilisation induite par *L'Île inventée* n'est toutefois pas que de l'ordre du brouillage auctorial ou diégétique : la question de la matérialité est aussi bien concernée par ce phénomène.

Concernant la matérialité des objets-livres du projet, leur conception relativement artisanale entre en résonance avec une perspective de déstandardisation associée à la dimension géopoétique du projet. Autant *L'Île inventée* que les *Contes des Estuaires*⁵⁶ sont présentés comme des sommes de documents ayant été extraits de l'île par les deux archéologues avant d'avoir été édités, retranscrits puis annotés par l'équipe du projet, au même titre, d'ailleurs, que les expositions⁵⁷. Ces textes rassemblés dans les livres vont du fragment encyclopédique à la retranscription de témoignages captés par des bulles sonores, en passant par le récit d'Andsie Lou et les illustrations de Jérôme Maillet (dans le cas de *L'Île inventée*) et de Delphine Vaute (dans le cas des *Contes des Estuaires*). L'on ne se retrouve toutefois pas confronté à un procédé de défamiliarisation totale, car même si ces objets sont, par leur forme légèrement en décalage par rapport au format livresque classique, atypiques, ils possèdent une structure relativement conventionnelle qui permet de ne pas être désemparé par la proposition. Les singularités éditoriales se manifestent plutôt à petite échelle avec, notamment, des pages plus blanches et plus rigides que la norme, des marges extérieures étroites⁵⁸, des numéros de

54. L'ajout d'illustrations n'a rien de surprenant dans un contexte plurisémiotique. Ce qui est davantage marquant, en revanche, c'est cette volonté de brouiller l'auctorialité à travers plusieurs modalités, que ces dernières soient textuelles, visuelles ou éditoriales, et ce, dans une visée explicite de favoriser l'immersion.

55. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, « Présentation », *L'Île inventée*, *op. cit.*

56. Les deux ouvrages sont édités par les Productions Rhizome et possèdent une esthétique similaire avec, par exemple, l'usage de la même typographie et des mêmes matériaux.

57. Si le topos du manuscrit trouvé n'est pas original en soi, puisque éprouvé par la littérature depuis des siècles, il n'en demeure pas moins que cette pseudo-factualité se démarque ici par le nombre d'artéfacts et leur agencement dans une dynamique multimodale et transmédia.

58. Ce choix éditorial n'est toutefois pas exclusif à *L'Île inventée*. Les autres propositions livresques des Productions Rhizome adoptent la même direction artistique, suivant d'autres tonalités. De plus, la question se pose quant à la nature réelle de ce choix qui, dans les faits,

pages imprimés près de la reliure, qui obligent presque l'écartèlement de l'objet pour les repérer, ou encore l'utilisation d'encre verte (voir figure 4). Un autre trait singulier concerne la quatrième de couverture, qui induit un désaxement de la prise en main du livre, tandis que les illustrations de Jérôme Maillet (voir figure 5), sont à la fois figuratives et abstraites. Par leur matérialité s'écartant quelque peu de la norme du monde de l'édition littéraire, sans toutefois opérer une rupture totale, ces objets-livres invitent à un renouvellement du regard sur eux-mêmes et à réapprivoiser la figure du livre en tant que telle, et ce, en adéquation avec les procédés de décentrement propres à l'approche géopoétique.



Figure 4. Les singularités éditoriales de *L'Île inventée* [photographie], Québec, 2023.

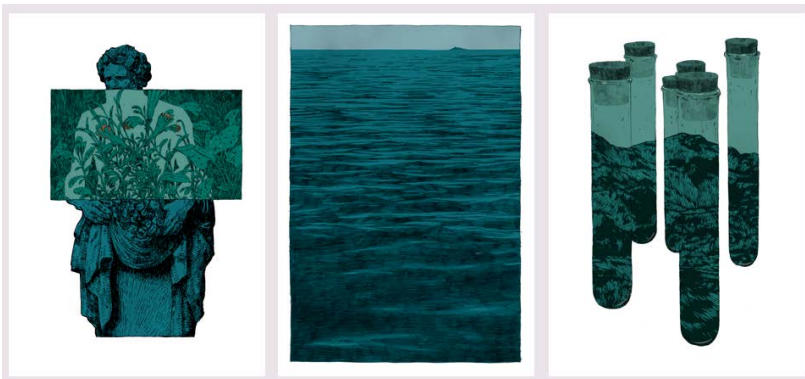


Figure 5. Jérôme Maillet, Illustrations présentes dans *L'Île inventée* [illustrations], 2022, Nantes.

sert peut-être un propos géopoétique, mais n'est peut-être qu'une astuce pour économiser du papier.

C'est ainsi que se produit une déstabilisation expérientielle. Un tel processus, que l'on peut inclure autant dans le spectre géopoétique que dans celui des arts littéraires, rejoint la tendance identifiée par René Audet et Corentin Lahouste à «décontenancer celles et ceux qui y sont confrontés, [en obligeant] ainsi à une adaptation (voire une déprise) plus ou moins profonde⁵⁹». Cette dynamique fait référence, en géopoétique, au principe de la marge qui appelle à recalibrer le regard porté sur le monde, et ce, en adéquation pleine et entière avec la démarche du projet qui consiste elle aussi à reconsidérer le territoire (médiatique, dans le cas présent) comme si c'était la première fois qu'on l'arpentait. Si ce dernier aspect est cohérent avec l'idée d'un territoire fictif exploré, il n'en demeure pas moins que l'une des visées de l'œuvre est de promouvoir le renouvellement du regard, notamment par ses personnages. En effet, un écho direct à ce principe émerge dans *L'Île inventée* lorsque Charlotte Sémafore incite la jeune Andsie Lou à adopter une posture similaire vis-à-vis de son environnement: «Oublie tout ce que tu sais [lui dit-elle], regarde de nouveau⁶⁰». La perspective géopoétique apporte un éclairage quant à la vision qu'ont les personnages du monde et qui, ultimement, nous est transmise à travers l'expérience empirique de *L'Île inventée* dans le cadre du retour d'expédition des archéologues.

Sur le terrain : l'expérience muséale

L'un des principes fondamentaux de la géopoétique concerne l'appel du dehors, soit l'expérience sur le terrain sans laquelle la réflexion sur de nouveaux mondes possibles et leur mise à l'épreuve ne sauraient se concrétiser. Or, dans le cas d'un projet comme *L'Île inventée*, comment donner corps à cet appel à l'exploration *ex situ*, sachant que les recueils de contes et le récit de Vadnais ne peuvent à eux seuls remplir cette mission (du moins, empiriquement)? C'est précisément le rôle tenu par les propositions expositionnelles, ces «[e]space[s] physique[s] [qui agissent], selon Eleonora Acerra et Nathalie Lacelle, comme [une] remédiatisation des lieux – ou des non-lieux – d'un récit⁶¹». Au-delà du fait que leur dimension transatlantique fait directement écho au principe géopoétique du mouvement et de la circulation continue des idées, elles s'inscrivent tout autant dans ce qu'Acerra et Lacelle délimitent en tant qu'«[e]space[s] physique[s] [qui agissent] comme métaphore des enjeux d'une œuvre, de ses

59. Corentin Lahouste et René Audet, «S'affranchir du rapport médusant de l'idée d'œuvre littéraire: balises critiques sur la performativité et la réception des arts littéraires» [en ligne], *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 1 (2023) [doi.org/10.51777/relief17717], p. 189.

60. Christiane Vadnais, *op. cit.*, p. 123.

61. Eleonora Acerra et Nathalie Lacelle, *Quand l'espace fait sens* [conférence], Québec, Maison de la littérature, *Québec en toutes lettres*, 21 octobre 2022 [https://www.youtube.com/watch?v=_v7EBj_cLb4].

thématiques, de ses préoccupations⁶²». Il se fait par ailleurs que s'est greffé à l'exposition nantaise un laboratoire numérique conçu par Laurent La Torpille, où la convergence entre art et science se concrétise dans un environnement interactif convoquant le travail du son, de la vidéo, du *mapping* vidéo et de la sculpture⁶³. Pour transférer les thématiques de *L'Île inventée* sur le terrain, on retrouve ainsi dans les expositions des stations d'archéologie immersives grâce auxquelles le public peut écouter des témoignages sonores, comme s'il entrait en interaction avec les insulaires.

En ce sens, un des piliers du projet concerne les manifestations acoustiques de la nature, soit des bulles sonores décryptables à l'aide d'instruments spécialisés que nous retrouvons dans plusieurs manifestations du projet : au sein de la novella, de l'exposition et lors de l'activité sur la rive de la rivière Saint-Charles en 2018. Cette technologie fictive a recours à tout un appareillage technologique pour lier l'humain à la nature : « Il était tard pour sortir de l'eau, mais plusieurs d'entre nous traînaient toujours sur le sable en quête de coquillages opalescents ou, coiffés de longues corolles acoustiques, à l'écoute du phrasé complexe de l'écume⁶⁴. » Si nous nous appuyons sur la perspective développée par White, cette relation singulière à la nature fait écho aux pensées du physicien Ilya Prigogine lorsque celui-ci promeut une « écoute poétique de la nature⁶⁵ » et, plus littéralement encore, à celles de Deleuze qui parle d'une pensée branchée sur le dehors⁶⁶. À des fins immersives, des installations similaires sont d'ailleurs présentées dans le cadre des deux expositions mises sur pied (voir figure 6). Elles permettent de toucher à l'un des aspects fondamentaux de la géopoétique, soit cette idée que la réflexion ou l'expérimentation ne sont fécondes qu'à condition que l'on reprenne contact avec le monde physique qui, dans le cas de *L'Île inventée*, penche vers une configuration symbiotique comme le donne particulièrement à saisir les expositions muséales ou les séances de forage sonore. Enfin, à l'instar des autres manifestations de *L'Île inventée*, les expositions ont pour fonction de brouiller la frontière entre le réel et l'imaginaire, avec ces objets que le public est invité à manipuler, objets hybridant notamment des dispositifs plastiques avec des végétaux récupérés supposément sur l'île fictive ou encore avec une installation de *mapping* vidéo interactive (voir figure 7).

62. *Id.*

63. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, « Présentation », *L'Île inventée*, *op. cit.*

64. Christiane Vadnais, *op. cit.*, p. 27.

65. Kenneth White, « À la recherche de l'espace perdu. Approches de la géopoétique » [en ligne], dans Rachel Bouvet et Kenneth White (dir.), *Le Nouveau Territoire : l'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Figura (Cahiers Figura), 2008, p. 26 [<https://oic.uqam.ca/publications/article/a-la-recherche-de-lespace-perdu-approches-de-la-geopoetique>].

66. *Id.*

De plus, et comme l'ensemble des modalités du projet, la proposition expositionnelle table sur l'ambiguïté des informations présentées. Marc Jahjah a déjà entamé la réflexion au sujet des dispositifs muséaux hybrides de *L'Île inventée* au travers desquels la littérature « affirme son identité en déstabilisant les ordres du réel, en glissant d'un régime de vérité à l'autre⁶⁷ ». Citant en exemple les cabinets de curiosité du ^{xviii}e siècle pour présenter la direction artistique de l'initiative muséale et du projet dans son ensemble⁶⁸, Jahjah souligne que les objets de nature fictionnelle qui composent l'exposition – comme les dispositifs des bulles sonores ou les documents d'archives – se brouillent « à des cadres stables de la vie des sociétés occidentales pour [les] rendre vraisemblable[s]⁶⁹ ». Ces choix participent d'une théâtralisation du réel, à l'instar de ce que propose Christiane Vadnais qui, par exemple, revendique son statut d'éditrice de *L'Île inventée* plutôt que son statut d'autrice :

Dans l'exposition, Maxime Labat [l'un des contributeurs du projet qui endosse ici le rôle d'un médiateur scientifique] circule pour répondre aux questions des visiteurs, en leur proposant une alternative, face à leur demande de désambiguïsation : « Vous voulez la vraie histoire ou l'histoire vraie ? ». La plupart des visiteurs demandent à casser le quatrième mur, en choisissant la première option (« la vraie histoire »). Dans ces cas-là, le médiateur scientifique se livre à quelques confidences sur la nature de l'exposition, sur son dispositif matériel et ses inspirations (« il y a des imaginaires *steampunk* »). Parfois, il reste volontairement dans l'ambiguïté, alternant les registres narratifs, passant d'une méta-description de l'exposition à des explications pseudo-scientifiques sur les « boules sonores », avec le même visiteur⁷⁰.

Tout comme Jahjah, nous pensons qu'une œuvre d'art littéraire « n'est pas uniquement ce qui est montré, mais la manière dont on la montre, soit le dispositif, investi à son tour par des questions philosophiques, artistiques⁷¹ ». En ce sens, la question de la pseudo-vérité, d'autant plus délicate qu'elle soulève des enjeux éthiques à l'ère de la post-vérité et des *fake news*, contribue à la saisie (certes, parfois inquiète) de l'œuvre, qui s'inscrit avant tout dans une visée expérimentale, et où donc la pensée est invitée à se déployer en-dehors des cadres intellectuels conventionnels.

67. Marc Jahjah, « “*L'Île inventée*” ou l'art littéraire de la ruse – enquête sur un dispositif muséal ambigu » [en ligne], *Le Livre face au numérique*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2023, p. 231 [https://doi.org/10.4000/books.pressesensib.18546].

68. *Id.*

69. *Ibid.*, p. 232.

70. *Ibid.*, p. 233.

71. *Ibid.*, p. 234.



Figure 6. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, « Présentation », *L'Île inventée. Contes des Estuaires Nantes Québec* [photographie], 2024 [<https://www.ile-inventee.net/expositions/presentation/>].

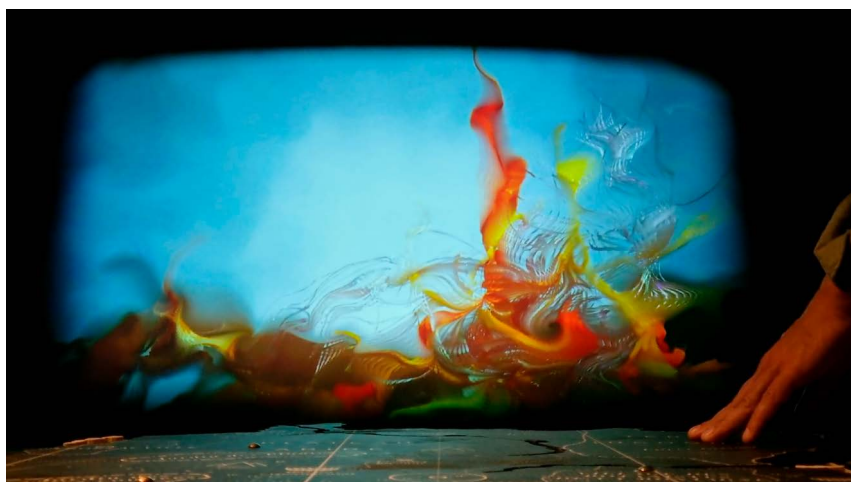


Figure 7. Arkham sur Loire et Productions Rhizome, « Présentation », *L'Île inventée. Contes des Estuaires Nantes Québec* [photographie], 2024 [<https://www.ile-inventee.net/expositions/presentation/>].

Conclusion : une reterritorialisation mue par une logique ondulatoire

Ainsi, un projet tel que *L'Île inventée*, bien qu'avant tout littéraire, se déploie hors du seul objet livresque habituel pour mieux investir des formes médiatiques complémentaires. Corentin Lahouste et René Audet soulignent que les pratiques propres aux arts littéraires défient les carcans institutionnels pour proposer des approches en constante itération et à la recherche de nouveaux publics :

Le brouillage des fonctions et des états associé à de telles pratiques ouvre en effet à un régime de l'itération, de la récursivité, d'occurrences propositionnelles sans cesse relancées (faites de bonds et de rebonds, d'addendas ou d'effacements successifs). De ces configurations informées par la valeur heuristique de l'expérimentation, où l'éphémérité et une certaine fragilité prévalent sur l'idée d'œuvre achevée, le paradigme des formes stables et pérennes se voit de la sorte sévèrement récusé. Plutôt que d'œuvre, pourrait-on dès lors envisager de parler de chantiers littéraires⁷² ?

L'idée d'un « chantier » valorisant l'ouverture à diverses pratiques et le réinvestissement est essentielle pour saisir le rapport entre, d'un côté, *L'Île inventée* en tant que projet privilégiant la collaboration artistique et, de l'autre, les arts littéraires, caractérisés par cette « logique ondulatoire⁷³ » si chère à Kenneth White, où l'intelligence, pluriellement déployée, s'exprime à travers une pensée vécue dans la multiplicité des espaces⁷⁴. *L'Île inventée*, projet aux multiples ramifications, pave ainsi la voie à des modalités d'exploration littéraires et artistiques favorisant le brouillage, mais également au décentrement des pratiques hors des sentiers éditoriaux conventionnels, que ce soit par l'intermédiaire de contes sonores, de propositions radiophoniques, d'expositions ou encore d'objets-livre non conventionnels. Les gestes de déstandardisation opérés invitent à observer le monde suivant une perspective décentrée, qui favorise l'ouverture, le dialogue et la collaboration. D'ailleurs, si la présente réflexion s'attarde davantage sur le troisième volet d'un projet initié en 2016, rien n'indique qu'il s'agit du dernier ; la porte reste donc ouverte à des phases successives susceptibles d'enrichir l'univers mis en place, voire de réinvestir certains de ses aspects avec, par exemple, la mise sur pied de nouvelles expositions dont l'éphémérité côtoierait la pérennité des manifestations livresques.

72. Corentin Lahouste et René Audet, *art. cit.*, p. 191.

73. Kenneth White, *Le Plateau de l'Albatros*, *op. cit.*, p. 49.

74. *Id.*

Références

- ACERRA, Eleonora, et Nathalie LACELLE, *Quand l'espace fait sens* [conférence], Québec, Maison de la littérature, *Québec en toutes lettres*, 21 octobre 2022 [https://www.youtube.com/watch?v=_v7EBj_cLb4].
- ARKHAM SUR LOIRE et PRODUCTIONS RHIZOME, *L'Île inventée. Contes des Estuaires Nantes Québec*, 2024 [https://www.ile-inventee.net/].
- , *Les Explorateurs. Conte des Estuaires Nantes Québec 2018* [en ligne], Nantes, 2018 [https://www.ile-inventee.net/explorateurs-chapitre-2/presentation/].
- , *Le Botaniste. Conte des Estuaires Nantes Québec. Et si un jardin idéal pouvait changer la face du monde?* [en ligne] Nantes, 2016 [https://www.ile-inventee.net/le-botaniste-chapitre-1/presentation/].
- AUDET, René, « Nommer, et faire advenir, les arts littéraires : attestation des pratiques vivantes de la littérature », *Itinéraires*, n° 2 (2023) [https://doi.org/10.4000/itineraires.12515].
- BONNEMAISON, Joël, Allocution introductive au colloque intitulé « Le territoire, lien ou frontière? », Paris, Université Paris IV, 1995.
- BOUVET, Rachel, « Explorations géopoétiques au confluent de la littérature, de la géographie et de la botanique » [en ligne], *Tangence*, n° 125-126 (2021), p. 43-55 [https://doi.org/10.7202/1083862ar].
- , *Vers une approche géopoétique : lectures de Kenneth White, Victor Segalen, J.-M. G. Le Clézio*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Cédepe*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1972 / 1973.
- DUMAS, Simon (animateur), *Cosmogonie de l'île inventée* [baladodiffusion], Montréal, Productions Rhizome, Arkham sur Loire et la Quadrature, 2022, [https://open.spotify.com/show/4onyu53UsoWoznY73UGApn].
- JAHHAH, Marc, « “L'île inventée” ou l'art littéraire de la ruse – enquête sur un dispositif muséal ambigu » [en ligne], *Le Livre face au numérique*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2023, p. 231-243 [https://doi.org/10.4000/books.pressenssib.18546].
- LAHOUSTE, Corentin et René AUDET, « S'affranchir du rapport médusant de l'idée d'œuvre littéraire : balises critiques sur la performativité et la réception des arts littéraires » [en ligne], *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 1 (2023), p. 183-194 [doi.org/10.51777/relief17717].
- MENDELSON, Sophie, « La “déterritorialisation”. Un abord singulier du problème de la représentation en psychanalyse » [en ligne], *Cliniques méditerranéennes*, n° 74 (2006), p. 43-60 [https://doi-org.acces.bibl.ulaval.ca/10.3917/cm.074.0043].
- PEREC, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.
- SAUVIN, Thierry, « Chapitre 5. Distinction entre espace et territoire » [en ligne], *Entreprises et territoires. Des liaisons dangereuses*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 137-141 [https://doi.org/10.3917/arco.sauvi.2015.01.0137].
- VADNAIS, Christiane, *L'Île inventée*, Montréal, Éditions Rhizome, 2022.
- WHITE, Kenneth, « À la recherche de l'espace perdu. Approches de la géopoétique » [en ligne], dans Rachel BOUVET et Kenneth WHITE (dir.), *Le Nouveau Territoire : l'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Figura (Cahiers Figura), 2008, p. 11-30 [https://oic.uqam.ca/publications/article/a-la-recherche-de-lespace-perdu-approches-de-la-geopoetique].
- , *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1994.



Le Lieu de l'archive (IMEC) : (ré)écrire l'archive entre cimaises et vitrines

CAMILLE VAN VYVE

Une pratique curatoriale novatrice à l'IMEC

Créé en 1988 à l'initiative de chercheuses et de chercheurs, l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), hébergé dans l'ancienne abbaye d'Ardenne, près de Caen, abrite actuellement quelque 700 fonds d'archives liés à l'histoire de l'édition contemporaine française, qu'elle met à la disposition des chercheuses et chercheurs et fait rayonner à travers l'organisation de conférences, colloques et séminaires¹. L'IMEC se distingue également en tant que lieu de grand dynamisme culturel, avec une offre diversifiée, comprenant entre autres des visites guidées du site historique, l'accueil de groupes scolaires, des ateliers d'écriture, des résidences d'autrices et d'auteurs, ainsi que des rencontres avec des écrivaines et écrivains (les « Grands Soirs »).

Notons un autre élément clé, emblématique de la politique culturelle de l'institution : l'organisation, depuis son ouverture en 1988, d'expositions temporaires. Ce n'est toutefois qu'en 2016 que l'actuelle directrice Nathalie Léger et son équipe ont inauguré la Nef, une salle destinée à accueillir une série d'expositions novatrices rattachées à un projet plus large nommé *Le Lieu de l'archive* (voir l'illustration 1). Obéissant à une volonté de se démarquer d'une approche documentaire ou historique, ce projet incarne un nouvel élan qui consiste à donner carte blanche à des écrivaines et écrivains, intellectuelles et intellectuels ou artistes afin que ces personnes posent un regard singulier sur les collections, avec pour résultat « une proposition qui met en jeu l'écriture, le texte, l'idée de collecte, de montage, de récit en archives² ». À ce jour, l'invitation a été lancée à neuf personnes, qui sont ainsi amenées, d'exposition en exposition, à élaborer une véritable « poétique de l'archive³ », c'est-à-dire une

1. Pour plus d'informations sur cette institution et ses activités, voir le site Internet de l'IMEC [<https://www.imec-archives.com/>].

2. David Martens, « “Le Lieu de l'archive”. Entretien avec Nathalie Léger » [en ligne], *Marges*, vol. 34, n° 1 (2022) [<https://doi.org/10.4000/marges.2920>].

3. *Id.*

composition kaléidoscopique de conceptions reflétant la nature changeante du lieu et le patrimoine qu'il abrite. Après l'exposition d'inauguration de Jean-Christophe Bailly (*L'Ineffacé*) en 2016, les commissaires suivantes et suivants se sont prêtés au jeu : Gérard Wajcman (*Intérieur*, 2017), Gilles A. Tiberghien (*Récits du monde*, 2019), Valérie Mréjen (*Soustraction*, 2019), Hélène Frappat (*L'Amour est une fiction*, 2020), Albert Dichy (*Les Valises de Jean Genet*, 2020), Jean-Michel Alberola (*Le Fleuve*, 2021), Thierry Davila (*Singuliers*, 2022) et Georges Didi-Huberman (*Tables de montage*, 2023). Chaque carte blanche s'est appliquée à faire émerger une réflexion singulière autour de l'archive, explorée à travers divers registres et thématiques. Tour à tour, elles soulignent les émotions liées à l'amour (*L'Amour est une fiction*, 2020) ou les figures de l'intimité (*Intérieur*, 2017) qui essaient de l'effervescence créative, elles interrogent la matérialité qui en découle, sous toutes ses coutures (*Singuliers*, 2022), ou encore la structure labyrinthique et sinueuse que l'archive peut revêtir (*Le Fleuve*, 2021), comment l'archive capture et enferme le monde (*Récits du monde*, 2019) pour, enfin, se dévoiler par de menus fragments (*L'Ineffacé*, 2016).

Même si le concept de la carte blanche a fait ses preuves dans le monde de l'art contemporain⁴, cette démarche demeure encore relativement rare lorsqu'elle concerne des actrices et acteurs issus du domaine littéraire. Bien avant l'émergence du « tournant curatorial⁵ » des années 1960, ces personnes ont prêté leur plume à de multiples formats de production littéraire en contexte muséal, que ce soit par le biais de la rédaction de catalogues d'exposition⁶, par des résidences d'écriture⁷ ou encore par des commandes de productions litté-

4. Julie Bawin démontre comment le principe de l'invitation à l'artiste sous forme de carte blanche s'est répandu ces dernières décennies, culminant dans les années 2000. Pour approfondir ce sujet, consulter la troisième partie intitulée « L'institutionnalisation d'un genre » de son ouvrage *L'Artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.

5. Plusieurs muséologues ont souligné la montée en légitimité, l'autonomisation et la reconnaissance de la part subjective du geste curatorial autour des années 1960 (*curatorial turn*), ouvrant la voie du commissariat d'exposition non seulement aux artistes plasticiennes et plasticiens, mais également à d'autres actrices et acteurs, tels que les cinéastes, les philosophes et les écrivaines et écrivains. Voir entre autres Paul O'Neill, « The Curatorial Turn: From Practice to Discourse », dans Judith Rugg et Michèle Sedgwick (dir.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol, Intellect, 2012, p. 13-28 ; David Martens, « Un écrivain dans les couloirs du Louvre. Les pas de côté du commissaire Toussaint » [en ligne], *Recherches & Travaux*, n° 100 (2022) [<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.5094>].

6. Un exemple spécifique de cette pratique a été examiné par Colette Leinman dans son ouvrage *Les Catalogues d'expositions surréalistes à Paris. 1924-1939*, Amsterdam / New York, Brill / Rodopi, 2015.

7. Dans sa cartographie des pratiques de résidences d'écriture, Carole Bisenius-Penin interroge également les séjours qui se déroulent au sein de musées. Voir Carole Bisenius-Penin, *La Résidence d'auteurs. Littérature, territorialité et médiation culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

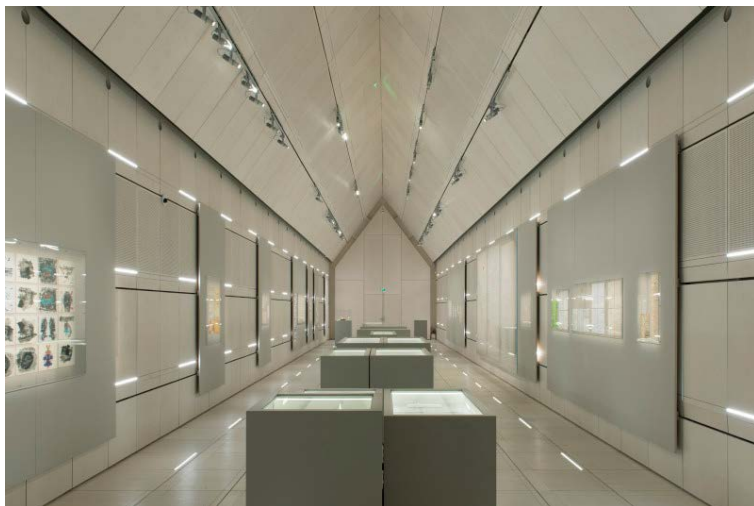


Illustration 1. Vue intérieure de la Nef, salle d'exposition inaugurée en 2016
Source: IMEC

raires⁸. Cependant, ce n'est qu'avec ce tournant curatorial que les interventions mises en œuvre par les écrivaines et écrivains contemporains dans le cadre d'expositions ont commencé à surgir et ce n'est qu'au cours des années 2020 que ce phénomène, cristallisé sous le concept de l'« écrivain-commissaire », a été soumis à une analyse académique approfondie⁹. Parce qu'elles sont portées par des personnes qui peuvent être considérées comme de véritables maitresses et maitres de récits, ces pratiques suscitent des interrogations sur les transferts

8. Les travaux de Chiara Zampieri offrent un éclairage précieux sur l'intérêt de ce type de publications. Pour une introduction détaillée, consulter Chiara Zampieri, « Commissioned Museum-Literature », dans Rita Baleiro, Giovanni Capecchi et Jordi Arcos-Pumarola (dir.), *E-Dictionary of Literary Tourisms*, Perugia, University for Foreigners of Perugia, 2023. La collection « Ma nuit au musée » constitue par ailleurs un bel exemple de ce principe. Voir notamment : Chiara Zampieri et David Martens, « Un noctambulisme de commande. De la carte blanche au marketing éditorial : la collection “Ma nuit au musée” (Stock) », *Communication et langages*, à paraître.

9. Une journée d'étude consacrée à l'exploration de la figure de l'écrivaine-commissaire et écrivain-commissaire a généré un intérêt substantiel et a catalysé des études ultérieures sur ce phénomène : voir Julie Bawin, David Martens et Sofiane Laghouati, « L'écrivain-commissaire » [communication accessible en ligne], site Internet *Littératures mode d'emploi*, Journée d'étude des RIMELL, Bozar, Bruxelles, 11 mai 2019 [<https://www.litteraturesmodesdemploi.org/rencontres-a-venir/rencontres-anterieures/lecrivain-commissaire/julie-bawin-sofiane-laghouati-david-martens-lecrivain-commissaire/>]. Dans le cadre de l'analyse de cette série d'expositions, nous adopterons systématiquement les termes « écrivaine-commissaire et écrivain-commissaire » pour qualifier les commissaires à l'IMEC.

possibles, non seulement matériels, mais aussi conceptuels, entre le domaine de l'écriture et l'univers de l'exposition. Le cycle d'expositions *Le Lieu de l'archive* soutenu par l'IMEC offre ainsi autant d'occasions pour investiguer de manière approfondie les parallèles qui peuvent être tracés entre l'écriture du scénario d'exposition et les méthodes d'écriture propres aux écrivaines-commissaires et écrivains-commissaires. Comme ces pratiques narratives circulent dans un ensemble d'espaces et de surfaces et font entrer le fait littéraire dans « un régime de visibilité et d'expérience¹⁰ », il est intéressant de se pencher en premier lieu sur les récits qui s'écrivent dans les espaces d'exposition : comment *écrire* l'archive dans un environnement spatial ? Comment l'architecture du site, ainsi que les expôts interviennent-ils en tant qu'acteurs narratifs ? Et quels sont les mécanismes spécifiques qui font que ces éléments architecturaux, discursifs et matériels contribuent activement à l'élaboration d'un environnement narratif pour le public ? Contrairement à d'autres formes d'écriture associées à la sphère muséale, souvent destinées à se positionner dans un monde éditorial déjà établi, les écrivaines et écrivains, ici, s'approprient un nouveau médium, déplaçant les frontières de la publication traditionnelle, ce qui permet d'investiguer le nouveau rôle d'« écrivaines-commissaires » et d'« écrivains-commissaire » que ces personnes endossent. Il s'agit dès lors de voir comment ces dernières naviguent dans le processus de création littéraire lorsqu'elles explorent ce médium atypique qu'est l'exposition. En dernier lieu, nous nous pencherons sur un aspect remarquable du cycle *Le Lieu de l'archive*, puisque chaque exposition est accompagnée d'un livre, élaboré conjointement par l'écrivaine-commissaire invitée ou l'écrivain commissaire invité et l'IMEC, et intégré à une série éditoriale au titre éponyme (voir l'illustration 2). Ce processus de transfert (de l'exposition au livre, ou du livre à l'exposition, selon les cas) nous conduit à nous interroger non seulement sur la capacité de l'exposition à se déployer en tant qu'espace narratif, mais également sur la capacité du livre à agir en tant qu'espace curatorial.

Sur la base de ces questions, les réalisations de Valérie Mréjen (*Soustraction*, 2019), de Jean-Michel Alberola (*Le Fleuve*, 2021) et de Georges Didi-Huberman (*Tables de montage*, 2023) seront analysées en vue d'interroger les opportunités et les défis que pose cette forme de narration muséale contemporaine. Ces expositions ainsi que les publications y étant associées permettront de voir plus finement comment le récit se trouve (ré)orienté en fonction de son support – qu'il soit expographique ou livresque – et quelles sont les lignes de partage entre ces modes de narration. En d'autres termes, comment l'espace, la médialité et la narrativité y interagissent étroitement.

10. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « Introduction », *Littérature*, vol. 4, n° 192 (2018), p. 5.

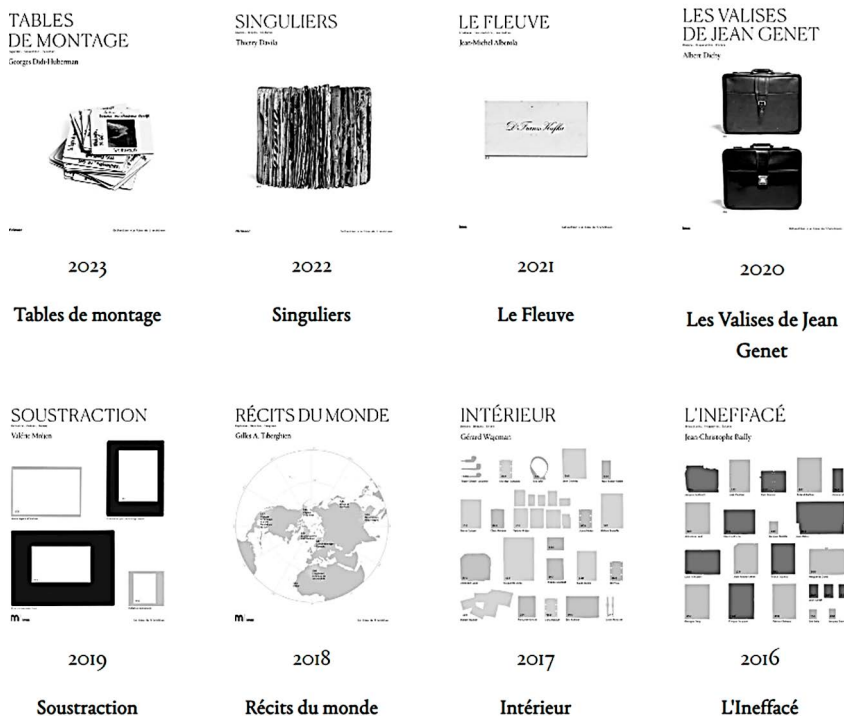


Illustration 2. Couvertures de la collection «Le Lieu de l'archive»,
une série de huit volumes édités par l'IMEC
Source: IMEC et The Shelf Company

L'espace muséal en tant que dispositif narratif

Dans le contexte de l'intérêt académique croissant pour les interactions entre l'espace et la narration, un groupe de chercheuses et chercheurs a examiné de près la manière dont les expositions exploitent la narration (ou dans la critique anglophone, le *storytelling*) comme stratégie pour organiser et communiquer leurs contenus. Tandis que Marie-Laure Ryan explore le domaine des musées d'histoire¹¹, Barbara Schaff se penche quant à elle sur les muséographies des maisons d'écrivains¹²; enfin, le volume dirigé par Suzanne MacLeod a particulièrement mis en lumière le pouvoir narratif inhérent de l'exposition dans

11. Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote et Maoz Azaryahu, *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, Ohio State University Press, 2016.

12. Barbara Schaff, « "Jane Austen in 41 Objects": How Literary Museums Narrativise Authors and Objects », dans Matteo Anastasio et Jan Rhein (dir.), *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*, Berlin, De Gruyter, 2021, p. 227-241.

une panoplie de grandes institutions muséales¹³. Cependant, les expositions chapeautées par l'IMEC, de taille plus modeste, fonctionnent quelque peu différemment des cas recensés par Ryan, Schaff et MacLeod, avant tout parce qu'elles ne se centrent pas sur les grands récits historiques, ni sur des figures notoires. La série se pose plutôt pour objectif de raconter et d'incarner un *lieu*, voire une entité abstraite : l'archive.

Comment peut-on *écrire* l'archive, son histoire, son usage, ses valeurs¹⁴? De quels dispositifs disposent les écrivaines-commissaires invitées et écrivains-commissaires invités pour déployer le récit d'un lieu dans un espace tridimensionnel – dispositifs qui s'éloignent ou, au contraire, s'inspirent de leurs pratiques et techniques narratives? Cette réflexion souligne l'importance du métier de commissaire, qui requiert une habileté à mobiliser et à manipuler une vaste gamme de médias narratifs, souvent éclectiques et hétérogènes, tels que le design, les textes, les audioguides, les films, les multimédias, les expôts – qu'ils soient d'ordre artistique, archivistique ou autre¹⁵. L'idée sous-jacente est que ces divers éléments devraient se soutenir mutuellement. Cependant, d'un point de vue communicationnel et sémiotique, ces médias variés peuvent parfois se confronter les uns aux autres, créant ainsi une fragmentation potentielle de l'attention du public et entravant la lisibilité de la proposition qui lui est faite¹⁶.

Pour surmonter ce défi posé par la navigation entre les divers médias et leurs propres pratiques narratives, les écrivaines-commissaires et écrivains-commissaires du cycle *Le Lieu de l'archive* optent pour une macro-narration qui repose sur l'utilisation de métaphores, souvent enracinées dans une logique spatiale. En choisissant un lieu symbolique, ces personnes cherchent à donner une structure narrative plus cohérente à l'ensemble, permettant ainsi une conceptualisation renouvelée de l'archive et une scénographie symbolique. D'exposition en exposition se tisse donc une mosaïque subjective et stratifiée de cet espace de conservation. Pour illustrer très succinctement cet aspect, l'exposition *Le Fleuve* montée par Jean-Michel Alberola (2021) se présentait comme une recherche approfondie sur l'influence de Kafka, malgré l'absence

13. Suzanne MacLeod, Laura Hourston Hanks et Jonathan Hale (dir.), *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*, Londres, Routledge, 2012.

14. Le lieu d'exposition est d'ailleurs géographiquement proche, étant situé sur le même site, mais tout de même distinct et séparé de l'objet qu'il représente. Comme l'a souligné la directrice Nathalie Léger, une reconstruction à l'identique ne constitue pas l'objectif du cycle d'expositions : « Cette programmation repose au fond sur l'envie de découvrir autrement ce que nous connaissons et autre chose que ce que nous croyons connaître » (David Martens, « "Le Lieu de l'archive". Entretien avec Nathalie Léger » [en ligne], *art. cit.*).

15. Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote et Maoz Azaryahu, *op. cit.*, p. 203-205.

16. Kerstin Smeds, « On the Meaning of Exhibitions – Exhibition Epistèmes in a Historical Perspective » [en ligne], *Designs for Learning*, vol. 5, n° 12 (2012), p. 62-64 [https://doi.org/10.2478/dfl-2014-0004].



Illustration 3. Vue depuis l'entrée de l'exposition *Tables de montage* à l'IMEC, montrant en premier plan une installation vidéo projetant Georges Didi-Huberman à son bureau d'écriture
Source: IMEC; photo: Michaël Quemener

des archives de cet auteur à l'IMEC. Dans sa recherche, Alberola s'intéressait plutôt aux *alluvions* que ce dernier et son œuvre ont déposées dans les archives littéraires de l'institut, c'est-à-dire des traces identifiées sur plus de 600 documents sur Kafka, voyageant « [e]ntre Vialatte et Lacassin, entre Guattari et Kofman, entre Bollème et Mo, entre La NRF et les romans d'aventure¹⁷ ». D'où ce *fleuve* de textes, dont, selon Alberola, « nous ne connaîtrions pas l'embouchure¹⁸ ». L'exposition a matérialisé cette vision du fleuve en teintant la salle d'exposition de bleu, ainsi qu'en disposant une abondance de documents – traductions, correspondances, articles, essais tirés de magazines et journaux – sur des vitrines allongées, ce qui crée l'illusion d'un écoulement continu. La proposition de Georges Didi-Huberman, intitulée *Tables de montage*, mettait la table de l'écrivain au centre de la réflexion comme espace de recueillement, de création et de recherche pour le récit en devenir. Au niveau muséographique, l'exposition montre cette surface de création par une évocation de la table de l'écrivain même. Une projection filmée en contre-plongée verticale montre l'écrivain attablé, en train de découper ses fiches de lecture encore vierges (voir l'illustration 3). Ce rituel avec la page blanche conduit dans la

17. Voir « Exposition *Le Fleuve*, Jean-Michel Alberola, 4 juin 2021 – 26 septembre 2021 » [en ligne], site Internet de l'IMEC [<https://www.imec-archives.com/activites/le-fleuve>].

18. Jean-Michel Alberola, *Le Fleuve*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC (Le Lieu de l'archive), 2021, p. 8.

suite de l'exposition à un jeu de montage, d'association et de reconfiguration de ses notes de lectures et de son iconothèque personnelles, qui, n'étant pas encore léguées à l'IMEC, constituent une archive vivante de sa pensée. Ainsi, le principe de la table de montage ne se contente pas de dévoiler la méthode de pensée et d'écriture de Didi-Huberman telle qu'elle se manifeste dans ses écrits quotidiens ; il se transforme également en un outil structurant de l'espace, facilitant la *lisibilité* de la proposition.

Valérie Mréjen : écrire le vide, écrire le blanc

Dans son exposition *Soustraction* (2019), Valérie Mréjen, artiste et écrivaine, élabore un scénario des plus singuliers, visant à révéler, tel que le suggère le catalogue, les archives *invisibles*¹⁹. Avec une grande sensibilité, elle réunit des objets qui, à première vue, semblent dépourvus de valeur archivistique, des objets en apparence sans qualité, traces matérielles du quotidien parsemées dans les fonds des écrivaines et écrivains et des intellectuelles et intellectuels hébergés dans les archives de l'IMEC : « [D]es gants d'enfant, un martinet, quelques sous-bocks, une pochette en soie, une boîte métallique, contenant des dizaines de clés, un morceau de bambou étui d'un petit parchemin roulé, une montre arrêtée²⁰ », ainsi que « les fleurs séchées, les cartes de visite, les listes, les agendas, les photographies de classe, les séries de cartes postales, les images de portes d'immeubles ou de paysages rassemblés et préservés sans but précis²¹ ». Ce sont exactement ces objets discrets, ces fragments de vies qu'elle prélève pendant ses visites préparatoires pour enfin composer sa propre histoire curatoriale.

Extraits de leur contexte originel (familial et intime surtout), les expôts sont disposés et regroupés dans l'espace d'exposition de façon à ce que de nouvelles constellations apparaissent, essentiellement réparties en trois zones. Sur le mur de gauche, l'accumulation et la mise en série de cartes de visite, de cartes postales et de clichés sous plexiglas suscitent, par leur analogie morphologique, un jeu de comparaison : le croisement d'une kyrielle d'histoires personnelles (celles de Julie Kristeva, Albert Camus, Michel Foucault, Gaston Gallimard, Boris Rybak, Anna Krauss, Dolorès Tahar et la comtesse de Noailles, entre autres) invite à imaginer un scénario global qui dépasse les atmosphères individuelles (voir l'illustration 4). Un texte de Mréjen, à proximité, compare le processus à des réactions chimiques et la vitrine composée de fragments à un laboratoire scientifique : « Les vitrines étaient des bulles à angles droits, des espaces de fiction. À l'intérieur, les objets présentés, juxtaposés, devenaient

19. Nathalie Léger et Pierre Leroy, « Ouverture », dans Valérie Mréjen, *Soustraction. Extraire, cadrer, zoomer*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC (Le Lieu de l'archive), 2019, p. 4.

20. Valérie Mréjen, « Soustraction », *Soustraction. Extraire, cadrer, zoomer, ibid.*, p. 6.

21. Nathalie Léger et Pierre Leroy, *art. cit.*, p. 4.



Illustration 4. Collections de photos de classe, de cartes postales, de clichés de vacances et de cartes de visite, agencées dans l'exposition *Soustraction*
Source: IMEC; photo: David Martens

comme les ingrédients d'une expérience de chimie inédite. Quelles réactions produiraient ces croisements sous cloche?²² »

Dans la zone intermédiaire, entre les deux cimaises, l'étroit couloir est habilement utilisé pour exposer sous vitrine une série d'objets divers, tels que des agendas, des carnets et des titres de transport d'écrivaines et écrivains et d'intellectuelles et intellectuels connus. Ces éléments, comme l'a souligné David Martens, sont « flanqué[s] d'un court texte qui [...] apparaît comme une incitation » au décryptage, « bien davantage que comme une explication²³ ». Étant plus suggestifs qu'informatifs, et déjouant les conventions muséales du cartel traditionnel, les cartels masquent l'identité de la productrice ou du producteur des écrits exposés et incitent le public à s'imaginer et se déplacer dans sa tête.

Sur le mur d'en face, Valérie Mréjen aligne une série d'images, soigneusement choisies dans les archives de l'IMEC et reproduites en grand format, créant ainsi une séquence visuelle qui se lit comme une suite (voir l'illustration 5). Ce geste spatial est renforcé sur le plan discursif, car le long du mur court une légende de quelques phrases ponctuant chacune de ces reproductions et les rassemblant en un récit iconotextuel qui encourage des associations entre son texte, caractérisé par une écriture minimaliste et fragmentaire, et les clichés de famille reproduits :

On disait qu'elle avait/ quitté son village/ un beau matin/ et qu'elle était partie/ seule à pied.

22. Citation tirée de l'exposition de Valérie Mréjen, *Soustraction*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 18 octobre 2019 – 16 février 2020.

23. David Martens, « Les cartographies archivistiques de Valérie Mréjen (Caen) » [en ligne], site Internet *Littératures mode d'emploi*, 2019 [https://www.litteraturesmodesemploi.org/carnet/les-cartographies-archivistiques-de-valerie-mrejen/].

Il me suffit de fermer/ les yeux, disait-elle,/ et je suis à nouveau/ dans mes montagnes.

On la surnommait/ l'oiseau rare mais son/ vrai nom m'échappe./ Lacroix peut-être?

Elles aimaient toutes/ le beau Hans./ Laquelle, parmi toutes/ les filles de la classe,/ serait l'heureuse élue?

L'avenir se présentait/ radieux, sous un ciel/ sans nuage.

[]

Certains avaient cru/ voir passer un engin/ au-dessus d'eux,/ un avion sulfateur. Combien de temps/ l'attente allait-elle/ durer? Ils commençaient/ à se demander si le bus/ arriverait jamais.

Une légende urbaine/ disait qu'un groupe/ de promeneurs/ égarés avait fini par/ se solidifier.

Elle avait beau rouvrir/ les yeux: le paysage/ avait changé./ On ne reconnaissait/ plus rien²⁴.

Ces trois séquences sont prototypiques de la manière dont Mréjen crée des ensembles d'œuvres qui interagissent les uns avec les autres, par bribes, pour former une narration complexe. Non seulement cette autrice excelle à faire dialoguer de multiples médias, comme dans d'autres projets artistiques qu'elle a pu mener²⁵, mais ces séquences reflètent également sa signature stylistique: une sobriété efficace, une attention aux détails infimes et une capacité à rendre l'invisible – en l'occurrence, le quotidien cristallisé dans les archives de l'IMEC – captivant.

Qui plus est, l'écrivaine-commissaire a recadré, agrandi, découpé les reproductions, manifestant visiblement son intervention. Elle a même taché de blanc une des images. En ce sens, elle a pris à la lettre la notion de carte blanche: elle a introduit dans certaines des archives «une réserve, l'espace d'un retrait dans l'image, un "blanc" qui appelle dès lors un nouveau récit», comme le soulignent Leroy et Léger²⁶. Cette présence du vide, du blanc, met en lumière le potentiel narratif intrinsèque de l'exposition – un trait partagé avec l'archive, comme tient à le souligner Nathalie Léger: il était question d'«inventer un récit pour chaque document, de révéler la puissance fictionnelle de l'archive²⁷». L'invitation à l'imagination adressée au public est renforcée par le parti pris audacieux de l'artiste d'omettre les cartels descriptifs permettant d'identifier les objets

24. Citation tirée de l'exposition de Valérie Mréjen, *Soustraction*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 8 octobre 2019 – 16 février 2020.

25. Voir le site Internet de Valérie Mréjen [<https://valeriemrejen.com/>].

26. Nathalie Léger et Pierre Leroy, *art. cit.*, p. 4.

27. David Martens, «Le Lieu de l'archive». Entretien avec Nathalie Léger», *art. cit.* Cette idée trouve écho dans les concepts abordés par Craig Dworkin dans son ouvrage *No Medium*, où il explore les notions de blanc, d'absence et de potentiel narratif dans divers contextes artistiques. Voir Craig Dworkin, *No Medium*, Cambridge, MIT Press, 2013.



Illustration 5. Un détail de la frise qui occupe le mur de droit dans l'exposition *Soustraction*
Source: IMEC; photo: David Martens

exposés. L'absence de cartels soustrait l'objet exposé à son contexte historique et documentaire et laisse place au récit fragmentaire qui s'impose. Ce geste a tout de même été légèrement atténué par l'institution, qui tenait fermement à conserver la traçabilité de tout document tiré des archives institutionnelles, avec la présence d'un index général au fond de la salle et la mise à disposition d'un fascicule pour les visiteuses et visiteurs qui regroupait les légendes vitrine par vitrine. Ainsi, bien que l'exposition les privait initialement des repères contextuels, celles et ceux qui prenaient le temps de consulter ces ressources retrouvaient la connexion avec le contexte d'origine des objets exposés.

Ce geste curatorial démontre qu'une exposition peut être en même temps une représentation et son propre projet, c'est-à-dire une œuvre. Il n'est pas question pour Valérie Mréjen de mimer l'abbaye d'Ardenne, ni de montrer tout simplement ce qu'elle détient, dans une approche purement illustrative, mais de la fictionnaliser, ou la poétiser, à travers le vide symbolique du blanc, du non-lieu. Des arrêts, pauses, bifurcations sont ménagés d'un objet à l'autre, mais aussi entre les textes et les images. Chaque objet exposé est ainsi conduit à abandonner son autonomie au profit de la narration globale que façonne chaque exposition. Dans l'ensemble du cycle *Le Lieu de l'archive*, celles-ci

configurent une resémantisation individuelle de l'archive qui concourt, par la multiplication des voix sollicitées, à une vue kaléidoscopique. Nathalie Léger l'évoque comme suit :

Ce qui me paraît intéressant, c'est de former, de « Lieu de l'archive » en « Lieu de l'archive », une sorte de petite dramaturgie, une poétique de l'archive. [...] Au fil des expositions et à l'intérieur du cadre de la collection, cette poétique, disons simplement : cette fabrique, prend chaque fois une inflexion inattendue²⁸.

L'écriture expographique y devient autant un discours, une enquête, un résultat qu'une proposition artistique.

L'écrivaine-commissaire et écrivain-commissaire

Cette resémantisation emprunte, on l'a dit, aux procédés littéraires et relève du domaine de la narration, un des modes privilégiés de création de sens. L'IMEC encourage les écrivaines-commissaires et écrivains-commissaires à embrasser cette posture, en les invitant à poursuivre leurs pratiques en tant qu'individus issus du monde de l'écrit et de la pensée – certes, sur un autre support – et à apporter un point de vue très subjectif, une sensibilité différente de celle de l'archiviste ou de la chercheuse ou du chercheur académique, voire de celle de l'autrice ou de l'auteur dont les écrits se trouvent exposés. Ainsi, en fin de compte, c'est aussi en tant qu'*autrice ou auteur d'exposition* – doté d'une autorité créative, au sens que l'on attribue communément dans le domaine de la littérature et du cinéma²⁹ – que l'écrivaine-commissaire ou écrivain-commissaire finit par être perçu. Dans ce cadre, l'espace muséal et l'espace littéraire n'entrent pas en concurrence mais se rejoignent, et cette superposition de deux sphères invite à soulever quelques questions autour du statut hybride endossé par la ou le commissaire, parfaitement résumé par le concept de l'« écrivaine-commissaire et écrivain-commissaire ». Comment ces personnes navigue-t-elles entre ces deux médias et quelles sont les synergies qui résultent de cette démarche ?

L'exposition *Tables de montage* (2023), réalisée par l'historien de l'art et philosophe Georges Didi-Huberman, démontre ce glissement et cet enchevêtrement dans les logiques de métier. Lors d'une entrevue organisée par la librairie Mollat pour revenir sur son expérience curatoriale et le livre qu'il en a tiré³⁰, l'écrivain-commissaire indique que, pour lui, une exposition devrait

28. *Id.*

29. Nathalie Heinich et Michael Pollak interrogent cette notion de l'autrice et auteur d'exposition, en traçant notamment des parallèles avec le domaine cinématographique, dans leur article « From museum curator to exhibition auteur. Inventing a singular position », dans Reesa Greenberg, Bruce Ferguson et Sandy Nairne (éd.), *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 231-250.

30. Georges Didi-Huberman, *Tables de montage. Regarder, recueillir, regarder*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC (Le Lieu de l'archive), 2019.



Illustration 6. Vue de l'exposition *Tables de montage* à l'IMEC
Source: IMEC

être « un récit », toujours rythmé, donc « scandé » par « 15 stations », qu'il qualifie d'ailleurs de « chapitres³¹ ». Cette perspective, bien que familière pour quelqu'un versé à l'écriture, reflète également une pratique courante parmi les commissaires en général, où la narrativité est souvent présente de manière souterraine plutôt que rédigée. Néanmoins, cette approche narrative de Didi-Huberman imprègne profondément l'expérience de l'exposition, contribuant à son impact et à sa *lisibilité*. Sur le plan scénographique, cette séquentialité en quinze parties thématiques se matérialise par de grandes bandes murales numérotées, recouvertes de fiches de lecture et de l'iconothèque personnelles de Georges Didi-Huberman, qui guident le public à travers le parcours de l'exposition (voir l'illustration 6). De plus, le recours à une logette d'entrée qui fait office de préface, à une table de matières et à une épigraphe en début de salle, ainsi qu'à un espace de projection sous forme d'épilogue fait écho aux éléments paratextuels d'un livre, renforçant ainsi l'idée que l'exposition elle-même est un texte à déchiffrer³². L'influence de l'énonciation éditoriale, concept éclairant d'Emmanuel Souchier³³, transcende ici les frontières du

31. Jérémy Gadras, « Entretien avec Georges Didi-Huberman, 30 juin 2023 » [en ligne], *YouTube* [https://www.youtube.com/watch?v=_TtPATVquJw].

32. La paratextualité, concept introduit par Gérard Genette, a notamment été appliquée au domaine de l'exposition d'art contemporain par Jérôme Glicenstein. Pour plus de détails, voir Jérôme Glicenstein, *L'Art contemporain entre les lignes: textes et sous-textes de médiation*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

33. Emmanuel Souchier, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6 (1998), p. 137-145.

livre pour façonner l'expérience curatoriale dans son ensemble. Le sous-titre de l'exposition – « Regarder, recueillir, raconter » – synthétise de manière élégante la manière dont le regard de l'écrivain-commissaire imprègne l'espace d'exposition, devenu lieu alternatif d'expression.

Au niveau de la sélection des objets, Georges Didi-Huberman et l'IMEC ont choisi de disposer sur les parois latérales une sélection de fiches de lectures et d'images, que l'auteur a collectionnées et accumulées au fil de ses nombreuses recherches, arrivant à « l'atlas miniature de sa recherche entre disparates, affinités électives et gai savoir³⁴ » – une archive vivante, pas encore intégrée aux fonds de l'IMEC³⁵. Le public apprend, grâce à une projection³⁶ située à la fin de l'exposition, comment, suivant un mode de fonctionnement similaire à celui qu'il applique au développement de ses ouvrages, tels que *L'Invention de l'hystérie* (1982) ou *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002), Didi-Huberman sélectionne et arrange ce matériel primaire dans un ballet incessant de regroupements, de hiérarchisation et de classification en vue de composer une histoire *autre*, alternative, inédite. Manifestement, ses notes et sa pratique d'écriture habituelles deviennent des instruments pour développer son scénario *curatorial*. Sa fabrique d'écriture sert de montage muséographique et devient en même temps le dispositif d'exposition : « *Tables de montage*, c'est l'exposition d'un dialogue entre des fiches écrites et des images imprimées. Ce n'est là qu'une petite machine personnelle, une autre sorte de machine à écrire³⁷. »

De ce fait, le va-et-vient entre les fiches de lectures et les images disposées de part et d'autre de la salle (voir les illustrations 7 et 8) crée de nouveaux ponts, qui favorisent une lecture transversale des questions qui préoccupent Didi-Huberman depuis un certain temps. Entre les différentes stations, et progressivement, se tisse ainsi le récit d'« une brève autobiographie intellectuelle³⁸ ».

Notons à quel point ce dialogue entre texte et image est frappant : les fiches se métamorphosent en images et les images revêtent presque la forme de

34. Voir « Actualité. *L'Encyclopédie des guerres* [...] » [en ligne], site Internet de l'IMEC [<https://www.imec-archives.com/presse/actualite>].

35. En 2013, Georges Didi-Huberman a transféré une partie de ses archives personnelles à l'IMEC et continue d'enrichir ce fonds avec de nouveaux documents.

36. Henri Herré, réalisateur de films et d'installations vidéo, capte cette méthode sur pellicule depuis 2013. Chaque année, il consacre quelques jours à filmer Georges Didi-Huberman à son bureau. Quelques extraits de ce film, *La Table des matières*, sont présentés dans l'exposition. Pour plus d'informations sur le projet, consulter Georges Didi-Huberman et Henri Herré, « *La Table des matières*: Georges Didi-Huberman filmé par Henri Herré » [en ligne], site Internet *Le Cube* [https://lecube-art.com/wp-content/uploads/2018/09/2016_La-Table-des-Matie%CC%8ores_Dossier-de-pre%CC%81sentation.pdf].

37. Citation tirée de l'exposition *Tables de montage*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, 5 mai – 22 octobre 2023, par Georges Didi-Huberman.

38. Jérémy Gadras, « Entretien avec Georges Didi-Huberman, 30 juin 2023 » [en ligne], *YouTube* [https://www.youtube.com/watch?v=_TtPATVquJw].



Illustrations 7 et 8. Prises de vue de l'exposition *Tables de montage*, IMEC, 5 mai – 22 octobre 2023
Source: IMEC

phrases. L'accumulation, quasi monumentale, mène à une appréhension plus esthétique des milliers de fiches – elles ne sont pas exposées pour être *lues*, mais pour être *vues* –, tandis que les images, uniformisées en taille et disposées comme des caractères typographiques, peuvent être perçues par le public comme une syntaxe visuelle. Le mélange de textes, d'images et d'espace dévoile la fluidité et la nature malléable de l'expression et de la pratique d'écriture de Georges Didi-Huberman.

Outre le fait de réutiliser ses matériaux d'écriture pour former de nouvelles constellations de sens, Didi-Huberman produit également de nouveaux contenus au sein de l'exposition : diverses citations ornent les murs, il prend en charge l'élaboration du livret de visite et il rédige des commentaires sous forme de cartels pour chaque objet extrait des archives de l'IMEC. Son discours se distingue d'une approche purement savante ou didactique par son aspect davantage allusif et suggestif. Il relègue ainsi au second plan le discours institutionnel, qui est peu présent dans l'espace d'exposition même, à l'exception peut-être de la médiation humaine³⁹. En contrepoint d'une transmission normative de connaissances historiques ou patrimoniales, souvent associée à l'écriture expographique, émerge un discours personnel et poétique. C'est en s'appropriant les codes de communication de l'espace muséal que Georges Didi-Huberman trouve la place pour y insérer le commentaire personnel, qui ralentit le temps de visite.

Ainsi, une signature personnelle se révèle petit à petit. Et cette « auteurisation⁴⁰ » s'observe également en dehors de la salle d'exposition. Par exemple,

39. En plus des visites guidées régulièrement programmées, une médiatrice ou un médiateur était présent à l'entrée pour engager des échanges avec les visiteuses et visiteurs.

40. Julie Bawin, « L'auteur est mort ? Vive l'auteur de l'exposition ! », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 119, n° 3 (2022), p. 376.

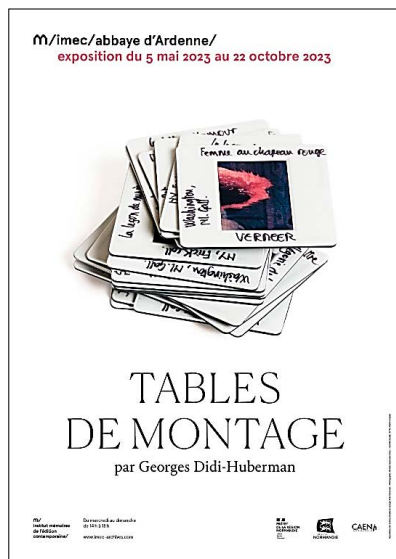


Illustration 9. Affiche de l'exposition *Tables de montage*
Source : IMEC

le nom de Georges Didi-Huberman est clairement affiché sur le catalogue et sur l'affiche (voir l'illustration 9), ce qui, au-delà d'une stratégie de *marketing* institutionnel, constitue une forme de reconnaissance claire à son égard. Dans cette perspective, l'analogie entre, d'une part, le titre du tableau transcrit sur la diapositive « Femme au chapeau rouge » et le titre de l'exposition, et, d'autre part, entre l'artiste peintre Vermeer et l'historien de l'art crée une synergie entre les mondes littéraire, muséal et artistique. Dans les articles journalistiques qui ont fait suite à l'ouverture de l'exposition⁴¹, on considère cette dernière à plusieurs reprises non pas comme un dispositif produit par l'institut ou par une collectivité, mais comme l'œuvre d'un individu.

Comme le pointe Mieke Bal, « une exposition est toujours aussi un argument. [...] cela fait de l'exposition *une mise en lumière de soi*⁴² », une performance que se voient parfois reprocher les commissaires. La carte blanche suscite par exemple nombre de critiques, comme l'accusation d'abus de pouvoir, le

41. Parmi les divers comptes rendus qui ont couvert l'événement, il convient de noter l'émission de Radio France disponible en ligne [<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/georges-didi-huberman-philosophe-et-historien-de-l-art-5902122>].

42. « *Exposition is always also an argument. Therefore, in publicizing these views the subject objectifies, exposes himself as much as the object; this makes the exposition an exposure of the self. Such exposure is an act of producing meaning, a performance* » (Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Londres, Routledge, 1996, p. 2 ; nous soulignons et traduisons).

manque d'humilité ou la tendance à la spectacularisation de l'exposition. Comme l'un des responsables de l'IMEC nous l'a confié⁴³, Didi-Huberman ressentait une certaine gêne à l'idée d'exposer ses propres archives et insistait pour qu'un entretien avec la directrice, Nathalie Léger, soit inclus dans le livre édité, pour souligner le caractère de commande de son travail de commissariat.

Il est intéressant de noter une continuité entre les deux sphères d'activités particulières de Didi-Huberman, dans le traitement et l'agencement des objets autant que dans son propre discours professionnel, ainsi que dans le discours institutionnel et médiatique. On observe une nette superposition des rôles qu'il endosse : son mode d'écriture sur fiches trouve une résonance dans l'espace d'exposition.

Le catalogue comme espace curatorial

Les écrivaines-commissaires et écrivains-commissaires sont également sollicités pour prendre en charge la réalisation d'une publication dans la collection « Le Lieu de l'archive », destinée à refléter la réflexion produite autour du sujet de l'exposition. Au sein de cette série éditoriale, chacun et chacune propose une réponse différente, non seulement par sa démarche unique et son regard porté sur les pièces d'archives, mais également en termes d'autonomie par rapport à l'œuvre-source, à savoir l'exposition elle-même. De nos jours, les publications associées à de tels événements, désignées sous le terme de « catalogues », évoluent pour devenir des livres pensés et conçus de manière relativement autonome par rapport à l'exposition, jusqu'à, dans certains cas, prendre la forme de livres d'artistes à part entière⁴⁴.

Dans cette perspective, il est essentiel de noter en préambule que, bien que chaque ouvrage de la série éditée par l'IMEC fasse systématiquement référence à l'exposition⁴⁵, ces volumes revendiquent leur autonomie éditoriale en se présentant non pas comme de simples catalogues, mais plutôt comme des « livres publiés à l'occasion de l'exposition ». Ce fait est significatif car il reflète une volonté de se détacher de la fonction traditionnelle et des usages du catalogue pour embrasser une approche plus libre. Cette indépendance éditoriale se manifeste également dans le contenu des ouvrages. Contrairement à la tendance dominante, qui favorise une approche intellectuelle et scientifique,

43. Albert Dichy, communication personnelle, 16 juin 2023.

44. Une tendance observée par David Martens et Marcela Scibiorska lors de leur conférence intitulée « Les catalogues d'expositions littéraires. De la liste au beau livre » [communication accessible en ligne], Cerisy-la-Salle, 25 juin 2021, sur le site Internet *Canal U* [<https://www.canal-u.tv/chaines/la-forge-numerique/les-catalogues-d-expositions-litteraires-de-la-liste-au-beau-livre>].

45. Sur la quatrième de couverture, les lieux et dates de tenue de l'exposition sont scrupuleusement mentionnés.

ou du moins didactique⁴⁶, ces livres offrent « une expérience inédite au cœur de l'archive qui se joue et s'invente⁴⁷ ». Exception faite des introductions rédigées par la direction de l'institution, le contenu des publications est entièrement façonné par les écrivaines-commissaires et écrivains-commissaires, offrant un espace privilégié pour des commentaires souvent inédits et personnels, écrits à la première personne. La série du *Lieu de l'Archive* place ainsi cette perspective individuelle au cœur de la compréhension des archives et l'institution ne manque pas de la valoriser à travers ses stratégies de communication.

Cette distanciation vis-à-vis du terme « catalogue » nous amène à nous questionner sur l'articulation entre la série éditoriale et l'exposition qu'elle accompagne. D'ailleurs, l'accompagne-t-elle nécessairement? Vu les intrications multiples entre les pratiques d'écritures textuelles et curatoriales évoquées plus haut, de quelle façon ce passage de l'exposition au livre pourrait-elle encore impacter la nature même de la narration? En quoi la pensée curatoriale et le geste d'écriture se matérialisent-ils dans l'ouvrage publié?

Les livres de Jean-Michel Alberola et de Georges Didi-Huberman, par exemple, vont clairement au-delà de la liste d'œuvres, devenue un lieu commun dans le genre éditorial du catalogue d'exposition, et s'inscrivent fortement dans la continuité de leurs propositions expographiques. Dans le cas de Jean-Michel Alberola, son ouvrage *Le Fleuve* reproduit, sur la page de garde, le plan du site de l'IMEC, comme pour attester du terrain d'enquête qu'il a investi. C'est également à cet endroit que, sur des pages roses, Alberola a reproduit une liste de documents choisis par ses soins, présentés dans l'ordre de ses recherches, ce qui constitue une trace de la matérialité de ses consultations et témoigne d'une démarche profondément autoréflexive. En ce sens, le travail en amont et la coupe opérée sur les archives de l'IMEC deviennent un élément de la publication. Il apparaît clairement qu'Alberola a souhaité maintenir un lien étroit entre le résultat de ses enquêtes, la réalisation muséale et la publication, considérant l'exposition, la recherche et la publication comme indissociables et complémentaires⁴⁸. Ainsi, l'ouvrage se présente davantage comme un outil de référence, témoin vivant de ses investigations.

Cela vaut également pour l'exposition *Tables de montage* et son pendant livresque. Bien que la publication ne reproduise qu'une fraction des quelque 4 000 images et fiches de Georges Didi-Huberman présentées dans l'exposition,

46. La littérature disponible sur ce sujet interprète généralement le catalogue comme une liste d'œuvres, conforme à son acception étymologique, agrémentée de textes d'expertise. Pour une illustration de cette perspective, voir le numéro sur le thème *Du catalogue* des *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°s 56 / 57 (1996).

47. Sur la page de garde de chaque publication.

48. Sa stratégie consistait en un aller-retour incessant entre les différents médiums, reflétant ainsi diverses formes d'expression des recherches qu'Alberola a menées au sein de l'IMEC.

elle suit néanmoins fidèlement le cheminement progressif de la proposition curatoriale, par la reprise à l'identique des chapitres numérotés en salle. Elle offre ainsi aux visiteuses et visiteurs un outil de navigation cohérent tout au long de leur parcours. En effet, le livre pourrait être envisagé comme un *guide*, fournissant des commentaires succincts – littéraires ou essayistiques – pour chacune des 15 stations de l'exposition. Malgré une divergence scénographique notable, sur le plan de la mise en scène des fiches, la relation entre le livre et l'exposition demeure solide sur le plan conceptuel.

Dans le cas de Valérie Mréjen, la publication se démarque nettement du catalogue d'exposition traditionnel et de sa proposition faite au sein des murs de la Nef. Contrairement à Didi-Huberman par exemple, l'artiste choisit de rompre avec la structure, ici tripartite, de l'exposition, et l'accrochage afin d'offrir une lecture alternative des archives de l'IMEC à travers le livre accompagnant son exposition. En effet, grâce à des mises en page et des cadrages alternatifs, des zooms et des espaces blancs judicieusement exploités sur les reproductions, le récit expographique subit une transformation radicale, démontrant ainsi le pouvoir curatoriel intrinsèque du livre⁴⁹. Grâce aux talents d'écrivaine et d'artiste de Mréjen, les images et les reproductions sont agencées de manière à capter l'œil des lectrices et lecteurs d'une manière différente de celle de l'espace tridimensionnel de l'exposition. L'autrice invite en outre ses amies écrivaines et amis écrivains à contribuer à l'ouvrage, avec des textes de Tania de Montaigne, Dominique Gilliot, Stéphane Bouquet, Bertrand Schefer et Laurent Mauvignier. Ainsi, la publication *Soustraction* se présente désormais comme une œuvre à part entière, qualifiée de « texte inédit⁵⁰ » selon le site de la librairie de l'IMEC. Cette évolution renforce le message de l'institution selon lequel l'archive peut être interprétée de multiples façons, à travers des recadrages sur des détails ou des extractions sélectives : « [L]es archives sont toujours sensibles à la vivacité d'une relecture⁵¹. » Cette différence entre la proposition expographique et le livre d'artiste met en lumière le catalogue en tant qu'espace curatoriel à part entière, offrant un récit narratif distinct et captivant.

En somme, cette collection transcende les simples attentes du catalogue d'exposition pour se métamorphoser en une réflexion introspective sur l'acte curatoriel lui-même, constituant ainsi une expérience créative autonome. Les ouvrages de cette série ne se contentent plus d'être de simples outils de

49. Pour approfondir les liens entre le livre et le curatoriel, consulter Anna-Sophie Springer, « Volumes : The Book as Exhibition » [en ligne], *C Magazine*, n° 116 (2012), p. 36-45 [https://strapi-uploads-c-mag-prod.s3.ca-central-1.amazonaws.com/issue_116_p36_45_63cca8ca51.pdf].

50. Voir « *Soustraction* » [en ligne], site Internet de l'IMEC [<https://www.imec-archives.com/matieres-premieres/librairie/lieu-archives/soustraction>].

51. *Id.*

médiation, mais plutôt le terrain d'une « belle méditation⁵² ». Cette transition du catalogue vers une publication de plus en plus autonome souligne non seulement la reconnaissance accordée à l'écrivaine-commissaire et à l'écrivain-commissaire, mais également à l'institution elle-même en tant qu'interlocutrice accueillante et source d'inspiration pour la création littéraire.

Remarques conclusives: le public en tant que coauteur

À travers cette analyse, le cycle d'expositions *Le Lieu de l'archive* révèle un déplacement significatif des tendances observables dans le champ des expositions consacrées à la littérature, qui se résument souvent encore à la confirmation d'un canon littéraire établi. Plus précisément, il devient manifeste que dans la plupart des expositions examinées ici, l'accent est mis moins sur un discours savant ou sur des savoirs attestés et immuables que sur la mise en récit constamment renouvelée des objets d'archives, tout en résonance avec les stratégies narratives et les thèmes développés par les écrivaines-commissaires et écrivains-commissaires dans leurs autres ouvrages. En considérant l'exposition en tant qu'environnement narratif et le livre en tant qu'espace curatorial, s'ouvrent de possibles voies de renouvellement de l'acte littéraire. À cet égard, des choix curatoriaux audacieux se manifestent, parmi lesquels la volonté de Valérie Mréjen d'omettre des cartels dans l'exposition *Soustraction*, la mise en exposition de Kafka sans *montrer* du Kafka lors de l'exposition *Le Fleuve*, ou encore la présence de commentaires hautement personnels figurant sur les cartels et dans le catalogue de l'exposition *Tables de montage*. En se basant avant tout sur l'écriture parcellaire que forment les manuscrits, les carnets de notes et les brouillons, ces expositions deviennent des machines de montage et de scénarisation, réactivant le potentiel *narratif* de ces archives littéraires.

De manière analogue à la mort de l'Auteur, qui remet en question l'autorité centrale traditionnellement attribuée à l'auteur, l'« auteurisation » à l'œuvre dans le cycle d'expositions *Le Lieu de l'archive* opère un éclatement de l'autorité historiquement centralisée autour de la figure du commissaire⁵³. L'écrivaine-commissaire ou écrivain-commissaire, bien que toujours essentiel dans la création du cadre narratif, devient facilitateur plutôt que dictateur de sens. L'autorité se partage désormais entre sa figure, les objets eux-mêmes ainsi que leurs productrices et producteurs, les espaces qui les contiennent et le public qui les expérimente. Cette approche s'inscrit dans une logique poststructuraliste, où le texte – ou ici, l'exposition – devient un lieu ouvert, fluide, générateur

52. Jean-Christophe Bailly, « L'écriture comme une danse » [en ligne], *Les Carnets de l'IMEC*, n° 6 (2016), p. 24 [https://imec-archives.com/media/pages/matieres-premieres/les-carnets/o6/fc9ff8fa76-170o825693/carnets_o6.pdf].

53. Ces résultats sont en accord avec les travaux de recherche réalisés par Julie Bawin, *art. cit.*

de multiples lectures, échappant à l'unicité d'une voix dominante. La directrice de l'archive littéraire allemande Marbach, Heike Gfrereis, précise que ce type d'expositions invite à une lecture constructiviste⁵⁴, c'est-à-dire que les visiteuses et visiteurs ne doivent pas nécessairement interpréter *correctement* le contenu exposé. Au contraire, la nature narrative de ces expositions stimule l'imagination auprès du public, ce qui rend sa participation active essentielle, en contraste avec d'autres stratégies essentiellement démonstratives dans des expositions plus traditionnelles. Loin d'annihiler la valeur symbolique ou patrimoniale que possèdent l'objet exposé ou sa productrice et son producteur, les propositions curatoriales menées à l'IMEC encouragent le public à intégrer ses propres récits et ses interprétations dans le tissu narratif de l'exposition, à les confronter aux témoignages des écrivaines-commissaires et écrivains-commissaires, aux démarches d'écriture des écrivaines et écrivains exposés, ou encore à échanger avec les médiatrices et médiateurs en salle. En effet, lorsque nous considérons le musée comme un lieu où s'épanouissent la fabrique de l'œuvre et le geste créateur littéraire, lorsque l'écrivaine-commissaire ou écrivain-commissaire endosse son rôle en investissant son corps et sa voix dans les mécanismes médiatiques, et que l'institut se profile comme un catalyseur pour le dialogue entre recherche et création, le public ne saurait être relégué au rang de lecteur passif ou d'observateur, mais attentif aux conjonctions proposées, il devient finalement coauteur du récit curatorial.

Cela nous rappelle que l'IMEC et ses archives littéraires ne sont pas simplement des lieux de dépôt mémoriel et d'étude, mais également un laboratoire d'idées où le passé et le présent dialoguent dans un espace de création et d'inspiration. En définitive, cette série d'expositions marque une étape importante dans la valorisation et la transmission du patrimoine littéraire, en affirmant avec force que l'innovation réside aussi bien dans la conservation que dans la manière dont nous donnons vie et sens à ces précieuses traces du passé : c'est un acte perpétuellement renouvelé d'*écriture*, pour façonner un récit toujours en évolution.

Références

- ALBEROLA, Jean-Michel, *Le Fleuve*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC (Le Lieu de l'archive), 2021.
- BAILLY, Jean-Christophe, « L'écriture comme une danse » [en ligne], *Les Carnets de l'IMEC*, n° 6 (2016), p. 24 [https://imec-archives.com/media/pages/matieres-premieres/les-carnets/o6/fc9ff8fa76-1700825693/carnets_o6.pdf].
- BAL, Mieke, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, Londres, Routledge, 1996.

54. Heike Gfrereis, « Literarische Erfahrung im Museum oder: Wie man in einer Literaturausstellung lesen kann », dans Matteo Anastasio et Jan Rhein (éd.), *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*, Berlin, De Gruyter, 2021, p. 37-64.

- BAWIN, Julie, « L'auteur est mort? Vive l'auteur de l'exposition! », *Revue philosophique de Louvain*, vol. 119, n° 3 (2022), p. 371-384.
- , *L'Artiste commissaire, entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.
- BAWIN, Julie, David MARTENS et Sofiane LAGHOUATI, « L'écrivain-commissaire (Bruxelles, 11 mai 2019) » [communication accessible en ligne], site Internet *Littératures mode d'emploi* [<https://www.litteraturesmodesdemploi.org/rencontres-a-venir/rencontres-anterieures/lecrivain-commissaire/julie-bawin-sofiane-laghouti-david-martens-lecrivain-commissaire/>].
- BISENIUS-PENIN, Carole, *La Résidence d'auteurs. Littérature, territorialité et médiation culturelles*, Paris, Classiques Garnier, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Tables de montage. Regarder, recueillir, regarder*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC (Le Lieu de l'archive), 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges et Henri HERRÉ, « *La Table des matières*: Georges Didi-Huberman filmé par Henri Herré » [en ligne], site Internet *Le Cube* [https://lecube-art.com/wp-content/uploads/2018/09/2016_La-Table-des-Matie%CC%8ores_Dossier-de-pre%CC%81sentation.pdf].
- DWORKIN, Craig, *No Medium*, Cambridge, MIT Press, 2013.
- GADRAS, Jérémy, « Entretien avec Georges Didi-Huberman, 30 juin 2023 » [en ligne], *YouTube* [https://www.youtube.com/watch?v=_TtPATVquJw].
- GFREREIS, Heike, « Literarische Erfahrung im Museum oder: Wie man in einer Literaturausstellung lesen kann », dans Matteo ANASTASIO et Jan RHEIN (éd.), *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*, Berlin, De Gruyter, 2021, p. 37-64.
- GLICENSTEIN, Jérôme, *L'Art contemporain entre les lignes: textes et sous-textes de médiation*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.
- HEINICH, Nathalie et Michael POLLAK, « From museum curator to exhibition auteur. Inventing a singular position », dans Reesa GREENBERG, Bruce FERGUSON et Sandy NAIRNE (éd.), *Thinking about Exhibitions*, Londres, Routledge, 1996, p. 231-250.
- LÉGER, Nathalie et Pierre LEROY, « Ouverture », dans Valérie MRÉJEN, *Soustraction. Extraire, cadrer, zoomer*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC (Le Lieu de l'archive), 2019, p. 4-5.
- LEINMAN, Colette, *Les Catalogues d'expositions surréalistes à Paris. 1924-1939*, Amsterdam / New York, Brill / Rodopi, 2015.
- MACLEOD, Suzanne, Laura HOURSTON HANKS et Jonathan HALE (dir.), *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*, Londres, Routledge, 2012.
- MARTENS, David, « "Le Lieu de l'archive". Entretien avec Nathalie Léger » [en ligne], *Marges*, vol. 34, n° 1 (2022) [<https://doi.org/10.4000/marges.2920>].
- , « Un écrivain dans les couloirs du Louvre. Les pas de côté du commissaire Toussaint » [en ligne], *Recherches & Travaux*, n° 100 (2022) [<https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.5094>].
- , « Les cartographies archivistiques de Valérie Mréjen (Caen) » [en ligne], site Internet *Littératures mode d'emploi*, 2019 [<https://www.litteraturesmodesdemploi.org/carnet/les-cartographies-archivistiques-de-valerie-mrejen/>].
- MARTENS, David et Marcela SCIBIORSKA, « Les catalogues d'expositions littéraires. De la liste au beau livre (Cerisy-la-Salle, 25 juin 2021) » [communication accessible en

- ligne], site Internet *Canal U* [<https://www.canal-u.tv/chaines/la-forge-numerique/les-catalogues-d-expositions-litteraires-de-la-liste-au-beau-livre>].
- MRÉJEN, Valérie, *Soustraction. Extraire, cadrer, zoomer*, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC (Le Lieu de l'archive), 2019.
- O'NEILL, Paul, « The Curatorial Turn: From Practice to Discourse », dans Judith RUGG et Michèle SEDGWICK (dir.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Bristol, Intellect, 2012, p. 13-28.
- ROSENTHAL, Olivia et Lionel RUFFEL, « Introduction », *Littérature*, vol. 4, n° 192 (2018), p. 5-18.
- RYAN, Marie-Laure, Kenneth FOOTE et Maoz AZARYAHU, *Narrating Space / Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*, Columbus, Ohio State University Press, 2016.
- SCHAFF, Barbara, « "Jane Austen in 41 Objects": How Literary Museums Narrativise Authors and Objects », dans Matteo ANASTASIO et Jan RHEIN (dir.), *Transitzonen zwischen Literatur und Museum*, Berlin, De Gruyter, 2021, p. 227-241.
- SMEDS, Kerstin, « On the Meaning of Exhibitions – Exhibition Epistèmes in a Historical Perspective » [en ligne], *Designs for Learning*, vol. 5, n° 12 (2012), p. 62-64 [<https://doi.org/10.2478/dfl-2014-0004>].
- SOUCHIER, Emmanuël, « L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n° 6 (1998), p. 137-145.
- SPRINGER, Anna-Sophie, « Volumes: The Book as Exhibition » [en ligne], *C Magazine*, n° 116 (2012), p. 36-45 [https://strapi-uploads-c-mag-prod.s3.ca-central-1.amazonaws.com/issue_116_p36_45_63cca8ca51.pdf].
- ZAMPIERI, Chiara, « Commissioned Museum-Literature », dans Rita BALEIRO, Giovanni CAPECCHI et Jordi ARCOS-PUMAROLA (dir.), *E-Dictionary of Literary Tourisms*, Perugia, University for Foreigners of Perugia, 2023.
- ZAMPIERI, Chiara et David MARTENS, « Un noctambulisme de commande. De la carte blanche au marketing éditorial: la collection "Ma nuit au musée" (Stock) », *Communication et langages*, à paraître.



La poésie joue dehors : *Mes mots, mon quartier* et *La Rue de la Poésie*

SOPHIE MARCOTTE

L'acte de lecture consiste traditionnellement « à extraire de l'information visuelle à partir d'une page écrite afin de la comprendre¹ ». La relation entretenue avec les textes littéraires et le sens qui en est dégagé ont longtemps reposé de manière exclusive sur la lecture en solitaire sur support imprimé qui en est effectuée. Si le livre imprimé rivalise depuis plus de deux décennies avec l'écran, qui a entraîné la modulation des conditions de production et de réception des textes, d'autres phénomènes sont venus modifier le processus de lecture, de validation et de réception des textes littéraires. Ceux-ci ont influencé les pratiques de création et de diffusion dans un autre espace que celui de la page du livre, l'espace public (notamment urbain), comme l'affirme Marc André Brouillette dans un article intitulé « Poésie et espace public » paru en 2016 :

[D]'une part, le décroisement des arts visuels qui, après la Seconde Guerre mondiale, s'est manifesté par le désir des artistes d'investir l'espace public en sortant leurs œuvres dans la rue et, chez certains d'entre eux, en recourant à des matériaux textuels ; d'autre part, la multiplication des supports textuels à laquelle on assiste depuis une vingtaine d'années et qui modifie considérablement les habitudes de lecture².

Brouillette poursuit en suggérant qu'« un troisième usage serait de juxtaposer un texte poétique à un lieu ou à un bâtiment afin de tisser de nouvelles relations de sens entre, d'une part, ce lieu ou ce bâtiment, et, d'autre part, les passants et les usagers³ ».

1. Thierry Baccino, *La Lecture experte*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 1998, p. 5.

2. Marc André Brouillette, « Poésie et espace public : lectures des mots, lectures des lieux » [en ligne], dans Corinne Blanchaud (éd.), *Pour la poésie. Poètes de langue française (xx^e-xxi^e siècle)*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 425-436 [<https://www.cairn.info/pour-la-poesie--9782842924560-page-425.htm>].

3. *Id.*

Les exemples qui intéressent d'abord Brouillette sont ceux d'œuvres littéraires ou de fragments d'œuvres qui ont été reçus par l'Institution (qui sont donc passés par un processus éditorial, ont suscité un intérêt de la critique, etc.) et qui sortent ensuite de leur contexte original pour être cités en un lieu ou sur un édifice, notamment pour « rendre hommage publiquement à un écrivain jugé important⁴ ». Il renvoie entre autres à l'installation « Tango de Montréal », datant de 2000, qui reproduit un poème du même titre que Gérald Godin (1938-1994), écrivain et politicien indépendantiste québécois, a publié en 1983⁵, sur le mur de brique d'un triplex du Plateau Mont-Royal, à proximité de la station de métro Mont-Royal, tout près de là où Godin a lui-même habité.

Le poème « Tango de Montréal », qui évoque l'apport des immigrants à la vie montréalaise, acquiert, par sa présence sur l'édifice en question, un pouvoir d'interaction ; son inscription dans l'espace public donne lieu à un nouvel ancrage culturel, qui le sort du « réseau institutionnel de la po sie⁶ » dans lequel il s'était inscrit lors de sa publication initiale aux  ditions des Forges dans les années 1980 pour le faire dialoguer au quotidien avec le public déambulant dans le quartier – un public hétérogène composé à la fois des citoyennes et citoyens du Plateau habitués d'apercevoir l'œuvre et des gens de passage.

Les vers de Gaston Miron « je ne suis pas revenu pour revenir / je suis arrivé à ce qui commence », tirés du poème liminaire du seul recueil publié du vivant de l'écrivain, *L'Homme rapaill *, en 1970⁷, qui apparaissent sur les façades du Conservatoire de musique et d'art dramatique de Montréal, sont également donnés en exemple par Brouillette. Le statut de telles reprises de fragments littéraires dans l'espace public, comme l'explique le chercheur, est ambigu et mène à s'interroger « sur la relation » que ces morceaux de littérature « entretiennent avec les lieux où ils se trouvent⁸ ». Pour ce deuxième cas, le lien serait à établir entre le commencement évoqué par le poète et la formation des nouvelles cohortes d'artistes offerte dans cet  tablissement⁹.

L'inscription spatiale du texte littéraire, qui se manifeste par l'investissement d'un support atypique, s'inscrit dans une typologie plus large proposée par René Audet et ses collaborateurs du Laboratoire Ex situ, qui ont veillé au cours des

4. *Id.*

5. Voir : Gérald Godin, *Sarz nes*, Trois-Rivières, écrits des Forges, 1983.

6. *Id.*

7. Voir : Gaston Miron, *L'Homme rapaill *, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970.

8. *Id.*

9. Ces  uvres sont comptabilisées dans un répertoire disponible en ligne consacré aux œuvres littéraires dans l'espace public canadien, rassemblé par Marc André Brouillette et ses collaborateurs sur le site Internet du projet « Présences du littéraire dans l'espace public canadien » [banque de données en ligne], Université du Québec   Montréal [<https://archive.ntz.uqam.ca/plepuc/fr/index.html>].

dernières années à une systématisation des manifestations d'art littéraire en les regroupant en trois grandes catégories de pratiques : (1) « les textes spectacularisés », qui sont présentés devant un public (on pense entre autres à la « poésie performée » et aux balades littéraires) ; (2) « les textes exposés », à « visée artistique et littéraire », qui se déploient « dans un espace institutionnalisé ou non » (les poèmes affichés dans les rues ou dans l'espace public en feraient partie, tout comme les textes littéraires faisant partie d'une exposition ou d'un dispositif multimédiatique immersif) ; et (3) « les textes médiatisés », qui sont « conçus et mis à disposition à travers un ou plusieurs supports médiatiques » (comme les poèmes générés par ordinateur, présentés sur Internet ou relayés par les réseaux sociaux)¹⁰.

Audet rappelle du même coup – ce qui rejoint ce qu'affirmait Brouillette au sujet des poèmes inscrits dans l'espace public dans l'article cité précédemment – que la réception des arts littéraires est fortement influencée par le fait que ceux-ci reposent sur une « conception renouvelée de la littérature, de sa pratique et de son cadre d'application¹¹ ». Les arts littéraires permettraient ainsi de « sortir la littérature de son rapport complexe, et un peu obsessif, avec l'idée [...] sanctifiée du livre¹² ».

C'est plus particulièrement sur les nouvelles modalités de production, de réception et d'interaction du texte littéraire avec l'espace public que je me pencherai ici à travers l'exploration de deux projets à dimension interdisciplinaire : *Mes mots, mon quartier* et *La Rue de la Poésie*¹³. Mon propos vise à démontrer – c'est l'hypothèse sur laquelle je m'appuierai – que les deux projets, fondés sur une participation citoyenne à une expérience de création poétique, contribuent à l'élaboration d'un imaginaire urbain, voire de quartier. Ce faisant, ils participent d'un renouvellement de la figure de l'autrice ou de l'auteur, ainsi que du rapport

10. René Audet (dir.), « Les arts littéraires. Une littérature qui explore les possibles » [rapport de recherche en ligne], Laboratoire Ex situ, projet « Littérature québécoise mobile », Université Laval, 2024 [<https://ex-situ.info/wp-content/uploads/artslitterairespossibles.pdf>].

11. *Id.*

12. René Audet, « Nommer, et faire advenir, les arts littéraires : attestation des pratiques vivantes de la littérature » [en ligne], *Itinéraires*, vol. 2 (2022) [<http://journals.openedition.org/itineraires/12515>].

13. Je ne situerai pas ici ces initiatives par rapport aux autres projets de poésie dans l'espace public qui ont été menés au Québec et ailleurs en Amérique du Nord au cours des deux dernières décennies, puisque cela s'éloignerait de la finalité de mon propos. Jonathan Lamy propose un aperçu des projets du début du XXI^e siècle, dans « D'autres lieux pour la poésie. Lectures et interventions dans l'espace public », *Inter*, vol. 114 (2013), p. 16-19. Il est à noter que la plupart de ces projets, du BixiPoésie (poèmes imprimés sur les vélos libre-service à Montréal en 2012) au « Poem Drop » de Jonathan Lizcano et Ximena Izquierdo (500 poèmes tombés d'un hélicoptère en 2011), en passant par le « Bathroom Poetry Project » (poèmes affichés dans des salles de bain un peu partout aux États-Unis dès 2005), ne reposent pas sur une participation du grand public pour la rédaction de poèmes, comme ceux auxquels je consacre cet article, mais qu'ils représentent tout de même des moyens de démocratiser la poésie en faisant en sorte qu'elle rejoigne un plus vaste auditoire, ce qui trouve écho dans *Mes mots, mon quartier* et *La Rue de la Poésie*.

traditionnel entre l'individu et l'objet littéraire qui se voit dès lors intégré à un espace communautaire constitué de plusieurs lieux et supports. Ce détournement des instances de production et de réception traditionnelles, par des stratégies visant à inclure la citoyenne et le citoyen dans le processus de création, invite à repenser la manière d'appréhender le texte et mène à le saisir dans le lien qu'il entretient avec l'espace duquel il émerge, qui contribue à le définir sur le plan symbolique.

Mes mots, mon quartier: écrire, lire, performer Rosemont

Au cours de la pandémie de la Covid-19, plusieurs projets communautaires à dimension littéraire ont été lancés à Montréal. Par exemple, le quartier du Plateau Mont-Royal voit apparaître dans ses rues, au cours de cette période où les interactions sociales sont limitées par les règles sanitaires mises en place par le gouvernement, des boîtes aux lettres dans lesquelles les passantes et passants sont invités à laisser des lettres anonymes de toutes sortes pour lecture par leurs concitoyennes et concitoyens. Cette initiative émane de trois jeunes femmes de Toronto venues s'établir à Montréal en 2018, qui ont conçu la première des trois *letterboxes* disséminées dans le quartier. Le matériel nécessaire à la production des missives – cartons, crayons – se trouve dans les boîtes. Ce projet de création dans l'espace public du quartier ne connaît aucun prolongement dans la sphère numérique – fait étonnant dans notre ère où une majorité des liens entre individus s'actualisent par les dispositifs numériques –, mais se contente plutôt des moyens traditionnels du support papier, si bien que les textes produits sont seulement accessibles à qui consulte les cartes directement dans les boîtes. Autrement dit, les lectrices et lecteurs doivent aller eux-mêmes à la rencontre des textes. Le projet, à la fois de l'ordre de l'intime (l'écriture personnelle d'une missive) et du public (lecture par une personne inconnue ou par plusieurs individus), a d'abord et avant tout un ancrage communautaire. Les conditions de production et de réception sont rassemblées en un lieu précis : le mode de saisie des textes implique en effet un déplacement physique vers les boîtes aux lettres. En revanche, les textes ne sont pas extraits de leur environnement, une fois le premier échange complété, pour être reproduits ou redistribués sur un autre support, que ce soit l'imprimé ou le support numérique : ils restent dans le circuit communautaire des *letterboxes* du quartier¹⁴.

On doit la production de *Mes mots, mon quartier* à l'agence Topo et à sa directrice artistique, Caroline Barber. Ce projet, qu'on peut sommairement définir comme un « parcours de poésie géolocalisée » et de « médiation culturelle »¹⁵,

14. Voir Rose-Aimée Automne T. Morin, « Les mots d'amour de mon quartier » [en ligne], *La Presse*, 17 octobre 2021 [https://www.lapresse.ca/societe/chroniques/2021-10-17/les-mots-d-amour-de-mon-quartier.php].

15. Voir Topo – Centre de création numérique « *Mes mots, mon quartier* » [en ligne], site Internet *Topo* [https://www.agencetopo.qc.ca/wp/mes-mots-mon-quartier/#:-:text=Mes%20mots%2C%20mon%20quartier%2C%20un,de%20la%20Ville%20de%20Montréal].

débute en 2019 dans le quartier montréalais du Vieux-Rosemont, voisin du Plateau Mont-Royal où s'est déployé l'échange de cartes que je viens d'évoquer.

Avec *Mes mots, mon quartier*, il y a déplacement, voire éclatement, de l'espace dans lequel s'inscrit l'œuvre littéraire et artistique par rapport au projet des *letterboxes*. Nous sommes certes invités dans l'espace public du quartier Rosemont, comme c'est le cas avec les boîtes aux lettres du Plateau Mont-Royal, mais il s'agit d'un espace public dont les couches se sont multipliées au fil des mois : certains lieux publics du quartier du Vieux-Rosemont, dans un premier temps, puis l'Internet et les réseaux sociaux, dans un second temps, et de nouveau le quartier, par le biais d'un spectacle de théâtre de rue destiné à ses citoyennes et citoyens, dans un troisième temps¹⁶.

La première étape de *Mes mots, mon quartier* consiste, dès 2019, en la récolte de mots, inspirés du quotidien, auprès des citoyennes et citoyens du quartier Rosemont, dans des boîtes à mots situées dans quatre lieux partenaires du projet : (1) la Bibliothèque de Rosemont, située sur le boulevard Rosemont, entre les 8^e et 9^e avenues ; (2) l'Oasis des enfants de Rosemont, un lieu d'accueil pour les enfants et les familles en situation de vulnérabilité qui organise des activités communautaires, situé rue Holt ; (3) Accès-libre Jeunesse Rosemont, qui propose des interventions en loisirs et en prévention auprès des adolescentes et adolescents de 12 à 17 ans, qui se trouve sur la 1^{re} avenue, près du Parc du Pélican ; et (4) le Centre communautaire Petite Côte, un organisme de services à la communauté et de loisirs, situé sur la rue Lafond, tout près du boulevard Rosemont, à la hauteur du Collège Jean-Eudes. Ce sont tous, comme on le remarque, des organismes dont la mission sociale est particulièrement importante, notamment auprès des jeunes et des familles – ce qui peut d'ailleurs créer une certaine confusion sur la finalité de *Mes mots, mon quartier*, qui pourrait être perçu, si l'on tient compte du contexte où la participation citoyenne a été sollicitée, tout autant comme un projet d'intervention et de médiation culturelle que comme un projet de création littéraire. Quelques ateliers de création ont d'ailleurs été tenus dans ces lieux, où les gens du quartier ont pu s'initier à l'écriture de poèmes ludiques à partir des mots recueillis dans les boîtes.

À partir de mars 2020 et du premier grand confinement de la pandémie de la Covid-19, la cueillette des mots se prolonge dans une boîte à mots virtuelle : les mots et anecdotes sont dès lors recueillis directement sur le site Web *mesmots.ca*, et les boîtes à mots d'origine, situées dans les endroits que j'ai évoqués, ne sont plus utilisées. Au total, par les opérations en présence et

16. Comme *Mes mots, mon quartier* et *La Rue de la Poésie* sont des projets encore très peu connus des chercheuses et chercheurs, j'en offre, dans le cadre de cet article, une description détaillée que j'estime nécessaire à la bonne compréhension de mon propos. En effet, il s'agit de projets éphémères dont l'aspect performatif est contradictoire avec un archivage ou une pérennisation institutionnelle – d'où la nécessité de les documenter pour les faire exister et les étudier.

en virtuel, environ trois cents mots proposés par les citoyennes et citoyens sont ainsi rassemblés. Ces mots, qui servent ensuite à produire de courts poèmes, sont associés à des anecdotes formulées par les participantes et participants. Les poèmes sont ensuite transposés sur le site Web *mesmots.ca* et on les géolocalise dans le quartier Rosemont. Tous les poèmes et anecdotes recueillis sont ainsi associés, sur la carte, à un lieu précis du quartier – restaurant, intersection, parc, salon de coiffure, garderie, etc. – que les citoyennes et citoyens ont l’habitude de fréquenter.

Il existe deux versions du site *mesmots.ca*. La première consiste en un site Web consultable sur un ordinateur, qui peut être considéré comme une vitrine générale du projet. La seconde renvoie à une application mobile qui permet à l’utilisatrice et l’utilisateur, pendant son exploration du quartier, de s’arrêter devant les lieux auxquels sont associés les poèmes. La consultation de l’application sur un téléphone cellulaire ou sur une tablette offre de la sorte une manière différente d’interagir avec les rues, les ruelles, les points d’intérêt du quartier : elle vient superposer une couche poétique à la réalité de Rosemont.

Sur le site Web, un formulaire permet aux habitantes et habitants de Rosemont de fournir une anecdote sur le quartier, sur son milieu de vie, et de choisir ensuite un mot-clé qui lui est associé¹⁷ :

The image shows a web form titled 'MESMOTS.CA' with the subtitle 'MOTS ET ANECDOTES'. Below this, a line of text reads: 'PARTICIPER À LA COLLECTE DE MOTS ET ANECDOTES POUR CRÉER LA CARTE DES MOTS-CLÉS DE ROSEMONT (CQ)'. The form contains several sections, each with a label and a text input field:

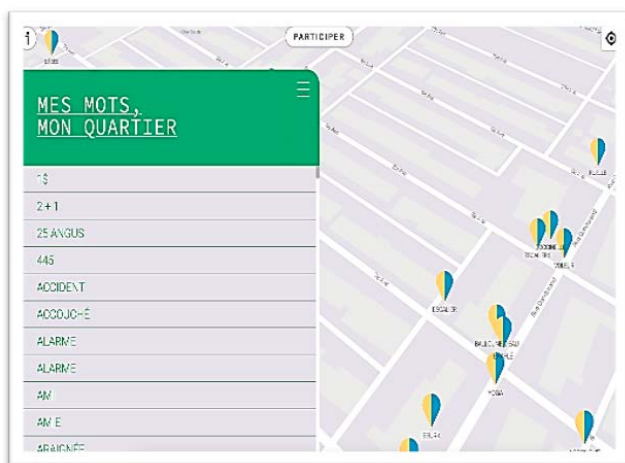
- ANECDOTE :** 'Écrivez une anecdote relative à votre quartier (restaurant, intersection, rue, etc.)'
- MOT :** 'Choisissez un mot-clé à votre anecdote.'
- ADRESSE DU LIEU* :** 'Précisez l'adresse (ou le lieu précis) de votre anecdote.'
- PRÉNOM :**
- AGE* :**
- ÉCOLE/ÉLÉ :** 'Précisez l'école (ou le lieu précis) de votre anecdote.'
- ÉVÉNEMENT LIEU :** 'Précisez l'événement (ou le lieu précis) de votre anecdote.'

An 'ENVOYER' button is located at the bottom right of the form.

Source: Topo – Centre de création numérique, *Mes mots, mon quartier* [en ligne], site Internet *mesmots.ca* [<https://mesmots.ca/form.html>].

17. Comme le précisent Eleonora Acerra et Emmanuelle Lescouët dans une fiche synthèse consacrée à *Mes mots, mon quartier*, certaines de ces anecdotes ont été produites par des élèves du quartier dans le cadre d’activités pédagogiques proposées par leurs enseignantes et enseignants. Voir Eleonora Acerra et Emmanuelle Lescouët, « Fiche sur l’œuvre *Mes mots,*

L'étape suivante consiste à préciser l'adresse du lieu lié à l'anecdote, puis à inscrire son prénom et son âge. L'application de création poétique *Mes mots, mon quartier* a été programmée pour permettre de générer un poème à partir de l'anecdote et du mot inscrits¹⁸. À l'écran, on peut repérer les poèmes par des mots-clés, qui apparaissent en ordre alphabétique dans le menu défilant à la gauche :



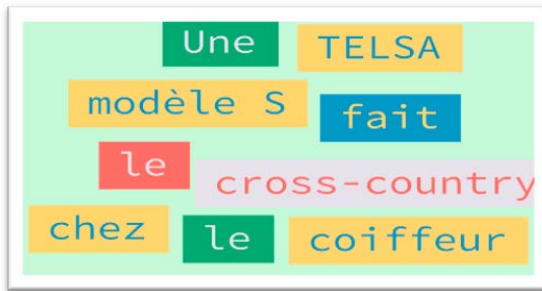
Source: Topo – Centre de création numérique, *Mes mots, mon quartier* [en ligne], site Internet *mesmots.ca* [<https://mesmots.ca/index.html>].

Chacun de ces mots, lorsqu'on clique sur lui, est associé à un endroit sur la carte du quartier. Lorsqu'on clique ensuite sur le lieu identifié: (1) l'adresse exacte et le poème apparaissent à l'écran; (2) une piste audio du poème est disponible – les enregistrements sonores durent un maximum de 30 secondes; (3) l'anecdote ayant inspiré le poème apparaît. Il est à noter que le poème n'est pas lu par la personne qui a proposé l'anecdote. Le nom et l'âge de celle ou celui qui lit le poème apparaissent à l'écran; pour l'anecdote qui, pour sa part, ne fait pas l'objet d'un enregistrement audio, les mêmes informations (prénom, âge) sont précisées.

En outre, les mots qui composent le poème sont encadrés dans des rectangles de couleurs différentes :

mon quartier» [en ligne], site Internet *Lab-yrinthe*, 2022 [<https://lab-yrinthe.ca/oeuvres/mesmots>].

18. Le générateur est programmé pour produire des vers qui respectent les règles de la syntaxe française, mais pas celles de la métrique. Les mini-poèmes comportent un groupe-sujet, un groupe-verbe et un complément. Par contre, l'algorithme ne respecte pas forcément la cohérence sémantique, ce qui permet la création spontanée de figures de style ou d'effets de sens inédits.



Source: Topo – Centre de création numérique, *Mes mots, mon quartier* [en ligne], site Internet *mesmots.ca* [<https://mesmots.ca/index.html>].

L'interface fait un peu penser à un collage de *post-it* de couleurs diverses qui auraient pu servir à créer un poème sans le générateur virtuel, ou encore aux *mots-étiquettes*, utilisés auprès des enfants fréquentant l'école primaire pour favoriser leur apprentissage de la lecture et de la syntaxe, l'agencement des mots-étiquettes leur apprenant à reconnaître les sons et à former des phrases comportant les constituants de base.

Le processus décrit implique donc, dans un premier temps, une étape mettant à profit les membres de la communauté, d'abord dans un lieu physique (les boîtes à mots placées dans les quatre endroits évoqués précédemment) ou virtuel (la cueillette des mots via le site Web pendant le confinement) et, dans un second temps, une étape de génération et de mise en ligne des poèmes, des anecdotes et des pistes audio (lecture des poèmes).

Or, le projet se poursuit en déclinant, en complément à sa forme virtuelle, une manifestation théâtralisée destinée aux gens du quartier. En effet, à partir de septembre 2021, *Mes mots, mon quartier* revient dans le Vieux-Rosemont. Des balades poétiques sont organisées, dans le quartier, avec Toxique Trottoir, une troupe de théâtre de rue fondée en 2004 qui se spécialise justement dans les spectacles dans les lieux publics impliquant les citoyennes et citoyens et visant à créer une ambiance communautaire. Ces déambulations poétiques, réalisées à partir du répertoire de mots, poèmes et anecdotes de *mesmots.ca*, sont proposées à la population tout à fait gratuitement. Il n'est pas possible de déterminer, cependant, la proportion des gens qui y assistent et qui ont eux-mêmes contribué au projet via les boîtes à mots et le site Web, et la proportion des personnes qui sont des spectatrices et spectateurs curieux n'ayant pas participé aux phases précédentes.

Pendant leurs déambulations dans le quartier, les comédiennes et comédiens, suivis par les spectatrices et spectateurs, s'arrêtent à des endroits ayant inspiré des anecdotes et récitent des poèmes qui ont été générés à partir de celles-ci. Ils estampillent aussi sur les coins de trottoir, tout au long de leur

parcours, des poèmes appartenant au répertoire généré aux étapes précédentes. Les supports et les modalités de diffusion se multiplient ainsi, en ajoutant ici une dimension matérielle éphémère au projet qui favorise une réception élargie de celui-ci et qui lui permet – ce qui rejoint notre hypothèse de départ – de s’inscrire de manière encore plus évidente dans l’espace symbolique du quartier¹⁹.

On trouve des traces de ces parcours poétiques sur les réseaux sociaux, puisque les spectacles de Toxique Trottoir sont publicisés, puis documentés sur une page *Facebook* consacrée au projet. Y sont notamment diffusées des photos des comédiennes et comédiens en pleine action, avec le quartier en arrière-plan, et des photos des poèmes étampés sur les trottoirs :



Source : page *Facebook* de *Mes mots, mon quartier*, 12 septembre 2021
[<https://www.facebook.com/mesmotsmonquartier/>].

On ne dispose pas de statistiques de fréquentation de cette page *Facebook*, mais, il convient de souligner que les publications sur cette page suscitent très peu de réactions de la part des abonnés (à peine quelques *J’aime* et *J’adore*) et absolument aucun commentaire de la part des citoyennes et citoyens du quartier, qui constituent à la fois la communauté d’origine et le groupe de destinataires du projet, et ce, même si la fonction « commentaires » est activée par les administrateurs de la page. Les réseaux sociaux jouent davantage un rôle d’archive, de consignation de la dimension performative du projet que celui de vitrine pour le faire connaître.

19. Au sujet de telles manifestations de poésie éphémère dans l’espace public, voir notamment Denis Saint-Amand, « La poésie sur les murs » [en ligne], *Arts littéraires. Paroles conjointes, circulations créatives, émancipations formelles*, 16 février 2024 [<https://oic.uqam.ca/mediatheque/arts-litteraires-paroles-conjointes-circulations-creatives-emancipations-formelles>].

En somme, *Mes mots, mon quartier* présente des caractéristiques spécifiques associées à la fois aux pratiques d'écriture et de lecture dans l'espace public, et à certaines manifestations d'art littéraire. D'abord, le projet comporte un aspect communautaire ; il repose sur un échange entre des professionnels (programmation, par exemple), des artistes (la troupe de théâtre de rue qui anime les déambulations) et le public (les lectrices et lecteurs, autrices et auteurs, citoyennes et citoyens du quartier du Vieux-Rosemont). Ensuite, le projet présente des caractéristiques spécifiques associées aux pratiques d'écriture et de lecture dans l'espace public par la manière dont il cartographie le quartier, en ce sens qu'il contribue à modifier le rapport des autrices et auteurs et des lectrices et lecteurs avec leur espace de vie. Par ailleurs, *Mes mots, mon quartier* redéfinit la frontière entre sphère intime et sphère publique, entre le personnel et le collectif. La réception de l'œuvre peut être individuelle (derrière son écran d'ordinateur). Elle peut se réaliser en mouvement (avec l'application sur son téléphone mobile, dans le quartier, devant le lieu qui a inspiré l'anecdote et les vers), ce qui permet de mieux saisir la relation des textes avec les lieux ; les textes y créent des strates affectives, octroient une densité expérientielle aux lieux dans lesquels ils sont affichés. La réception peut en outre être communautaire (le public qui assiste aux spectacles ambulants de la troupe de théâtre Toxique Trottoir sans nécessairement avoir consulté la banque de poèmes sur le site Web ou dans l'application mobile au préalable ni même connaître ce volet du projet). Il émerge forcément de cette expérience une signification différente de celle qui découle de la consultation individuelle des poèmes et d'une déambulation en solo dans le quartier, les points de vue sur les poèmes se trouvant multipliés du fait qu'ils soient reçus collectivement, par des personnes d'âges différents et au bagage culturel et expérientiel varié.

On peut dès lors retenir certains éléments évoqués en introduction pour les transposer à l'analyse de *Mes mots, mon quartier*. En effet, tout comme dans le cas des poèmes de Gérald Godin et de Gaston Miron qui se trouvent associés à un lieu dans l'espace public (une station de métro ; un établissement d'enseignement), la poésie générée dans le cadre de *Mes mots, mon quartier* acquiert un pouvoir d'interaction. Les textes, sortis des circuits de publication qu'empruntent normalement des textes littéraires, ne font pas partie du réseau institutionnel de diffusion de la poésie. Les poèmes doivent dès lors être lus en tenant compte du contexte dans lequel ils s'inscrivent (derrière un écran d'ordinateur ; ou à l'extérieur, avec l'application mobile, dans un environnement visuel et sonore particulier) et en tenant compte également de la dynamique que ce cadre de réception induit entre les textes et la lectrice ou le lecteur.

Ce contexte, ouvert dans l'espace ou à un large public, fait contraste avec la dimension intimiste des écritures. Les anecdotes dans *Mes mots, mon quartier* sont effectivement rédigées dans un style et une tonalité intimiste qui

rappellent certains traits du journal personnel. Ce ton intimiste se prolonge dans la piste audio que la lectrice ou le lecteur écoutera individuellement, comme si ce texte ne s'adressait qu'à elle seule ou à lui seul. La lectrice ou le lecteur qui active la lecture de la piste audio est donc momentanément dans une relation d'exclusivité, d'intimité, avec celle ou celui qui lit le texte, le temps de l'écoute. La balade dans le quartier lors de la mise en scène des poèmes par la troupe de théâtre, forme de remédiation de l'œuvre numérique, a aussi quelque chose d'un retour à l'intime, pas au sens, bien évidemment, d'un rapport d'un seul individu avec son espace, mais de la construction d'une micro-communauté, celle du quartier, du rapport de celle-ci avec cet espace qu'elle occupe et qu'elle a contribué à mettre en mots. Car, faut-il le rappeler, ce ne sont pas les poètes qui vont à la rencontre de la communauté : la poésie émerge de celle-ci. Il s'établit ainsi un rapport de circularité, les textes étant à la fois produits et lus par la population du Vieux-Rosemont. Les déambulations permettent en outre une remise « en rapport direct sans intermédiaire de l'œuvre et du réel²⁰ », pour reprendre les mots de Paul Ardenne dans *Un art contextuel*.

Mes mots, mon quartier sollicite par conséquent différents modes de saisie et de représentation : l'écriture, la programmation, l'écoute, le mouvement, la mise en spectacle. Autrement dit, la réception des textes repose sur une expérience qui sollicite plusieurs sens. Lors du spectacle dans les rues, il y a en effet réception sur deux plans : l'acte de lecture et l'interprétation par les comédiens, dans des circonstances particulières, qui entraînent une lecture autre de la part des spectatrices et spectateurs que celle effectuée à l'écran – et encore plus étrangère que la lecture d'un livre. Dans l'espace du quartier émerge un nouveau regard sur le monde, sur la communauté. Cet imaginaire duquel participe *Mes mots, mon quartier* repose sur un décloisonnement, sur une multiplication des formes et des supports hors des circuits institutionnels habituels. On ne peut cependant pas tout à fait parler de poésie-performance proprement dite, les poèmes de *Mes mots, mon quartier* n'ayant pas été créés, dans un premier temps, dans le but explicite d'être performés devant un public. Mais le projet relève quand même de la performance dans la mesure où la poésie est transposée dans un espace transdisciplinaire qui allie poésie, théâtre, numérique, art visuel (étampes sur les trottoirs) et qui va au-delà de la mise en scène théâtrale avec comédiennes et comédiens : les poèmes, qui n'ont jamais été destinés à paraître dans un livre, sont publiés sur Internet et se manifestent sous la forme d'art visuel dans l'espace du quartier. Les modalités de diffusion de *Mes mots, mon quartier*, qui accueille des productions poétiques

20. Paul Ardenne, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion (Champs), 2002, p. 16.

amateurs, jouent donc fortement d'un cadre non-institutionnel²¹, en favorisant l'émergence d'un imaginaire collectif du quartier qui est mis en mots par les personnes l'habitant.

La Rue de la Poésie: des arbres et des mots

La Rue de la Poésie, pour sa part, fait partie d'un projet plus vaste intitulé *La poésie partout*. Elle a été imaginée par un organisme de l'arrondissement Mercier-Hochelaga-Maisonneuve, la Maison de la culture Maisonneuve, en 2012, et se présente, sur son site Web, comme un « projet citoyen et poétique » mettant en valeur de la poésie « accessible ». Sa double mission est ainsi dévoilée sur le site Web de la Maison de la culture : d'une part, « l'embellissement floral de la rue et les installations qui diffusent la poésie » ; et d'autre part, « la mise en place d'événements tout au long de l'été afin de rassembler les habitants du quartier »²².

Réalisé sur l'avenue Desjardins, entre les rues Ontario et Lafontaine, deux artères importantes du quartier, en collaboration avec les citoyennes et citoyens d'Hochelaga, le projet *La Rue de la Poésie* consiste à afficher tous les étés, sur les arbres de cette avenue, une série de poèmes, qui seront dès lors renouvelés chaque année. Un appel à poèmes, inspirés de la vie dans le quartier et qui ne doivent pas dépasser dix lignes, circule au printemps. Tout individu résidant ou occupant un emploi dans Mercier-Hochelaga-Maisonneuve peut participer au concours. Des pots de fleurs sont par ailleurs distribués aux résidentes et résidents pour embellir les carrés d'arbre qui donnent sur l'avenue Desjardins.

Parallèlement à l'affichage des poèmes, des lectures publiques et des ateliers sont organisés tout au long de l'été sur l'avenue Desjardins et dans le reste du quartier : les « balcons » sont « pris d'assaut poétiquement », lit-on sur le site Internet du projet. En outre, des soirées de lecture de poésie ont lieu²³ à l'automne et à l'hiver sous la forme d'un « micro ouvert » au Bistro Sainte-Cath, et une bière est brassée en l'honneur de l'événement en collaboration avec la Brasserie L'Espace public, une microbrasserie se voulant « un centre de diffusion culturelle²⁴ » et située dans Hochelaga-Maisonneuve.

21. Il est à noter que la réception critique consacrée à *Mes mots, mon quartier* est quasi-inexistante : un bref compte rendu de Marie-Eve Muller a été publié dans *Le Carnet de la fabrique numérique* ; un tout aussi bref article d'Arnaud Perron-Bouchard apparaît sur le site Internet *Lien multimédia* [<https://lienmultimedia.com/>] ; alors que le court billet d'Eleonora Acerra et Emmanuelle Lescouët a paru en septembre 2022 dans *Lab-yrinthe* qui a été cité plus haut. La critique universitaire ne s'est pas non plus penchée sur le projet, d'où l'absence de références académiques à son sujet.

22. Voir « La Rue de la Poésie ouvre ses portes » [en ligne], site Internet *Culture MHM*, 9 juin 2015 [<https://culturemhm.wordpress.com/2015/06/09/la-rue-de-la-poesie-ouvre-ses-portes/>].

23. *Id.*

24. Voir le site Internet *L'Espace public* [<https://www.lespacepublic.ca/>].

Encore ici, ce ne sont pas des poètes reconnus par les circuits institutionnels qui vont à la rencontre du lectorat, mais bien les citoyennes et citoyens qui occupent à la fois les pôles de production et de réception des textes. Toutefois, contrairement à *Mes mots, mon quartier*, cette initiative n'implique pas, dans un premier temps, la médiation des dispositifs numériques, si ce n'est pour la circulation de l'appel à contributions. Il s'agit, pour reprendre les catégories proposées par René Audet, de poèmes « exposés²⁵ », soit des installations de poèmes imaginées dans l'espace urbain, que les résidentes et résidents se réapproprient en les apposant sur les arbres qui donnent directement sur l'avenue :



Source: page Facebook de *La Rue de la Poésie*, 8 août 2022
[https://www.facebook.com/laruedelapoesie/?locale=fr_CA].

Ces textes sont des poèmes inédits qui habitent l'espace public; ils sont pour la première fois offerts aux lectrices et lecteurs, qu'ils interpellent dans leur quotidien, leur vie de quartier – le quartier décrit par les responsables du projet comme le « le lieu d'incubation de citoyen-ne-s qui se sont découvert-e-s poètes²⁶ ». Les poèmes qui sont retenus à la suite de l'appel à textes doivent d'ailleurs bien « cadrer avec la diffusion dans l'espace public²⁷ » (les rues, la végétation, les immeubles d'Hochelaga-Maisonneuve, etc.) par les sujets qu'ils abordent et rejoindre des intérêts et préoccupations de la communauté du quartier.

25. René Audet (dir.), *art. cit.*

26. Voir le site Internet *Culture MHM* [www.culturemhm.wordpress.com].

27. Vanessa Hébert, « La Rue de la Poésie de retour dans Hochelaga-Maisonneuve », *Métro*, 20 juillet 2018.

Cette poésie se prolonge ensuite en performance et elle inspire la création et la circulation d'autres poèmes qui sont improvisés et présentés devant le public, dans un établissement de quartier, au courant de l'automne et de l'hiver qui suivent chacune des éditions du projet. Enfin, des poèmes sont spontanément écrits à la craie sur les trottoirs par des passantes et passants, ce qui fait écho aux poèmes estampillés sur les trottoirs de Rosemont lors des déambulations de la troupe de théâtre dans le cadre de *Mes mots, mon quartier*. Si la présence des poèmes accrochés aux arbres se veut temporaire, puisqu'elle se limite à la saison estivale, ceux inscrits sur les trottoirs sont particulièrement éphémères et ne resteront pas dans la mémoire collective du quartier. Les premiers sont néanmoins conservés dans les archives de la bibliothèque du quartier. Ces manifestations s'ajoutent par ailleurs à l'ensemble des activités mises en place, qui contribuent, ici encore, à la démocratisation de la poésie, à sa sortie des cadres d'évaluation et d'édition selon des critères institutionnels, tout autant qu'elles permettent de dynamiser le quartier.

Le sens émerge dès lors non seulement des textes eux-mêmes, mais aussi du lien que ceux-ci entretiennent avec l'environnement dans lequel ils s'inscrivent. Il s'agit, autrement dit, pour reprendre les mots de Marc André Brouillette, de tisser un « réseau de relation de sens auquel la réalité matérielle du lieu ainsi que le contexte social et urbain prennent part²⁸ ». À titre d'exemple, dans ce poème de Justine Duguay, affiché sur l'avenue Desjardins lors de l'édition 2023 de *La Rue de la Poésie*, il est question de « symbiose dans la 125 » et d'arbres « en haie d'honneur », ce qui trouve son sens à la fois dans l'endroit où le texte est affiché (la « haie » d'arbres) et par rapport à la réalité sociale du quartier Hochelaga-Maisonneuve (le caractère répétitif du quotidien de la communauté, illustré ici par l'évocation de la ligne d'autobus qui mène les travailleuses et travailleurs du quartier vers le centre-ville) :

symbiose dans la 125
 les corps synchronisés
 obéissent aux freinages
 et aux accélérations

 chorégraphie répétée
 d'un lundi ordinaire

 ormes frênes érables
 en haie d'honneur

 le petit matin s'enclenche
 au rythme des usines rouillées

28. Marc André Brouillette, *art. cit.*

La poésie, genre souvent méconnu du grand public, qui intéresse généralement beaucoup moins les lectrices et lecteurs de fiction que le roman ou la nouvelle, se donne de la sorte pour mission d'aller chercher le public là où il se trouve pendant la saison estivale, c'est-à-dire dans la rue, dans les parcs, des lieux qui n'ont a priori pas de lien avec la littérature, et de contribuer à la création d'un effet de communauté.

Aux activités de *La Rue de la Poésie*, organisées en collaboration avec *La poésie partout*, s'ajoute un partenariat entre le projet Littérature québécoise mobile, le Festival Metropolis Bleu, les bibliothèques publiques, et certaines librairies et maisons d'édition ainsi que la maison de la culture Mercier, qui sont impliquées dans la *Journée du poème à porter*. Ce projet consiste à encourager les gens, pendant une journée, à afficher des poèmes sur leur sac, sur leurs vêtements, à en partager sur les réseaux sociaux avec le mot-clic #poèmeàporter, à inclure un poème à leur signature de courriel, à leur photo de profil ou de couverture, à réciter un poème au début d'une réunion ou d'un cours ou à réaliser un collage à partir de plusieurs poèmes. S'ajoutent aussi d'autres initiatives du quartier Hochelaga-Maisonneuve en matière de mise en valeur du talent de ses autrices et auteurs y résidant, comme la collection « Poètes du quartier », rassemblée par la Bibliothèque Maisonneuve, qui vise à faire la promotion des recueils et textes de poètes locaux.

Il émerge, à travers *La Rue de la Poésie*²⁹ et les projets qui en dérivent, de nouvelles configurations de l'imaginaire urbain. Celles-ci se dessinent à partir d'une expérience renouvelée de la poésie, proposée à des citoyennes et citoyens n'œuvrant pas déjà dans le réseau institutionnel de la littérature montréalaise et québécoise. Cette collaboration citoyenne, qui se déploie dans un contexte de création et de réception singulier, oblige à repenser les modalités et les frontières de ce qu'on appelle de manière courante l'acte *littéraire*³⁰.

29. Tout comme c'est le cas pour *Mes mots, mon quartier*, la critique de réception de *La Rue de la Poésie* se limite à de très brèves interventions des journaux locaux du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Il n'y a pas non plus de traces du projet dans la critique universitaire.

30. D'autres projets déployant la poésie dans l'espace public de la rue existent un peu partout à travers le monde, dont la fresque du célèbre « Bateau ivre » de Rimbaud apparaissant sur des murs de la rue Férou, dans le VI^e arrondissement de Paris, tout près des Jardins du Luxembourg. Or, ces projets ne reposent pas nécessairement, comme celui du quartier Hochelaga-Maisonneuve, sur la participation citoyenne, mais plutôt sur la mise en valeur du patrimoine littéraire et de figures emblématiques de l'histoire de la poésie. Sur ces questions peuvent notamment être consultés les travaux de Mathilde Labbé, dont son intervention « Ce que l'espace public fait au canon littéraire », dans le cadre du séminaire Patrimonialetté le 31 mars 2021, visionnable en ligne [<https://www.youtube.com/watch?v=PumMDvfX1rk&t=572s>].

En conclusion, le projet *Mes mots, mon quartier* présente, comme on l'a vu, une auctorialité diversifiée. Les citoyennes et citoyens du quartier alimentent un générateur de textes, ce qui donne ensuite lieu à l'enregistrement audio des poèmes créés. La réception est variée : sur le site Web, dans la rue, par des performances.

La Rue de la Poésie et les activités qui en découlent mettent pour leur part en relation des poèmes qui sont inspirés de la vie dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve, d'autrices et d'auteurs divers, qui ne sont pas nécessairement déjà connus du milieu littéraire montréalais et québécois. Leur participation a pour effet de créer une nouvelle communauté : à la fois de poètes, mais aussi de citoyennes et citoyens du quartier ne s'intéressant pas forcément d'emblée à la littérature, encore moins à la poésie. Il y a création, dans l'espace public, d'une sorte de recueil de poèmes éclaté – des poèmes qui ne répondent pas à des impératifs institutionnels, mais qui sont plutôt mis en valeur dans un espace alliant nature et vie urbaine. Bien qu'une lecture en solitaire demeure possible, le projet met en lumière de nouveaux modes de production, mais aussi d'interaction. En créant une expérience poétique urbaine, il ouvre à des « gestes de lecture, d'appréhension inédits³¹ », hors des cadres habituels de l'analyse littéraire³². En outre, en allant ainsi à la rencontre d'un public élargi, « l'action poétique gagne non seulement en légitimité [...], mais aussi en pertinence³³ », comme le souligne Jonathan Lamy. Il n'est plus question de hiérarchiser le geste poétique, mais plutôt de favoriser une horizontalité des processus de production et de réception.

Dans les deux cas, en effet, il y a déplacement des frontières traditionnellement associées à la poésie. On remarque l'émergence d'un imaginaire fondé sur la collaboration et le partage, dans un contexte urbain de création communautaire où la citoyenne et le citoyen, et non plus seulement l'autrice et l'auteur reconnus, sont invités à s'exprimer ; cet imaginaire est ancré dans un quartier, à travers un processus de création et de diffusion composé de plusieurs couches d'intervention. L'espace public, pour citer de nouveau Brouillette, « n'est pas le lieu convenu ou attendu de la littérature³⁴ », mais, comme le montrent les expériences d'immersion dans la poésie proposées par *Mes mots, mon quartier* et *La Rue de la Poésie*, il permet l'émergence d'un « regard sensible » sur le quartier à travers les poèmes, les activités de diffusion variées et les performances qui leur sont associées.

31. Voir René Audet (dir.), *art. cit.*

32. Voir à ce sujet Alexandre Gefen, *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Éditions Corti (Les Essais), 2021.

33. Jonathan Lamy, *art. cit.*, p. 17.

34. Marc André Brouillette, *art. cit.*

Références

- ACERRA, Eleonora et Emmanuelle LESCOUËT, « Fiche sur l'œuvre *Mes mots, mon quartier* » [en ligne], site Internet *Lab-yrinthe*, 2022 [https://lab-yrinthe.ca/oeuvres/mesmots].
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion (Champs), 2002.
- AUDET, René, « Nommer, et faire advenir, les arts littéraires : attestation des pratiques vivantes de la littérature » [en ligne], *Itinéraires*, vol. 2 (2022) [http://journals.openedition.org/itineraires/12515].
- (dir.), « Les arts littéraires. Une littérature qui explore les possibles » [rapport de recherche en ligne], Laboratoire Ex situ, projet « Littérature québécoise mobile », Université Laval, 2024 [https://ex-situ.info/wp-content/uploads/artslitterairespossibles.pdf].
- AUTOMNE T. MORIN, Rose-Aimée, « Les mots d'amour de mon quartier » [en ligne], *La Presse*, 17 octobre 2021 [https://www.lapresse.ca/societe/chroniques/2021-10-17/les-mots-d-amour-de-mon-quartier.php].
- BACCINO, Thierry, *La Lecture experte*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 1998.
- BROUILLETTE, Marc André, « Poésie et espace public : lectures des mots, lectures des lieux » [en ligne], dans Corinne BLANCHAUD (éd.), *Pour la poésie. Poètes de langue française (xx^e-xx^e siècle)*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 425-436 [https://www.cairn.info/pour-la-poesie--9782842924560-page-425.htm].
- BROUILLETTE, Marc André et al., « Présences du littéraire dans l'espace public canadien » [banque de données en ligne], Université du Québec à Montréal [https://archive.nt2.uqam.ca/plepuc/fr/index.html].
- CULTURE MERCIER-HOCHELAGA-MAISONNEUVE, « La Rue de la Poésie ouvre ses portes » [en ligne], site Internet *Culture MHM*, 9 juin 2015 [https://culturemhm.wordpress.com/2015/06/09/la-rue-de-la-poesie-ouvre-ses-portes/].
- GEFEN, Alexandre, *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, Éditions Corti (Les Essais), 2021.
- GODIN, Gérald, *Sarzènes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1983.
- HÉBERT, Vanessa, « La Rue de la Poésie de retour dans Hochelaga-Maisonneuve », *Métro*, 20 juillet 2018.
- LABBÉ, Mathilde, « Ce que l'espace public fait au canon littéraire » [communication accessible en ligne], séminaire Patrimonialité, 31 mars 2021 [https://www.youtube.com/watch?v=PumMDvFXIrk&t=572s].
- LAMY, Jonathan, « D'autres lieux pour la poésie. Lectures et interventions dans l'espace public », *Inter*, vol. 114 (2013), p. 16-19.
- MIRON, Gaston, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1970.
- SAINT-AMAND, Denis, « La poésie sur les murs » [en ligne], *Arts littéraires. Paroles conjointes, circulations créatives, émancipations formelles*, 16 février 2024 [https://oic.uqam.ca/mediatheque/arts-litteraires-paroles-conjointes-circulations-creatives-emancipations-formelles].
- TOPO – CENTRE DE CRÉATION NUMÉRIQUE, *Mes mots, mon quartier* [en ligne], site Internet *mesmots.ca* [https://mesmots.ca/].
- , « *Mes mots, mon quartier* » [en ligne], site Internet *Topo* [https://www.agencetopo.qc.ca/wp/mes-mots-mon-quartier/#::-:text=Mes%20mots%2C%20mo%20quartier%2C%20un,de%20la%20Ville%20de%20Montréal].



Au croisement de la performance et de la littérature numérique : Mark Baumer et le parcours du territoire dans *Barefoot Across America*

YAN ST-ONGE

Introduction

Les arts littéraires sont souvent hybrides, puisqu'au lieu de s'inscrire dans un livre, les œuvres peuvent être exposées, performées / spectacularisées ou médiatisées¹, ce qui suppose que leur réception ne se configure pas de la même façon que lorsque nous lisons un livre. Que ce soit en regard de la lecture performée², de la performance littéraire³ ou de la poésie-performance⁴, les liens entre l'art performance, les avant-gardes artistiques, la poésie, la littérature oralisée et les arts vivants sont nombreux dans de telles pratiques de la littérature hors du livre⁵. L'œuvre *Barefoot Across America* de Mark Baumer est un exemple éclairant sur le changement qui s'opère quand la littérature se présente autrement que sous la forme d'un livre. Le travail de Baumer mélange ainsi la performance, avec tout ce que cela comporte de rapport à l'oralité et à la fragilité de

1. Voir la nomenclature des arts littéraires développée par le Laboratoire Ex situ: René Audet (dir.), «Nommer les arts littéraires» [en ligne], Laboratoire Ex situ / Projet «Littérature québécoise mobile», Université Laval, 2023 [<https://ex-situ.info/projets/nommer-les-arts-litteraires/>].

2. Sur la question de la lecture performée et du croisement entre la performance et la poésie, voir: Gaëlle Théval et Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Poésie & performance* [en ligne], Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2018 [<https://shs.hal.science/halshs-03550041/>].

3. Estelle Mouton-Rovira, «Entre livre et scène. Performances littéraires et gestes politiques chez Chloé Delaume et Emmanuelle Pireyre» [en ligne], *Elfe XX-XXI*, n° 10 (2021) [<http://journals.openedition.org/elfe/3500>].

4. Yan St-Onge, *Sémiotique et esthétique de la poésie-performance: les enjeux de la performance, du texte et de la remédiation* [en ligne], Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2022 [<http://archipel.uqam.ca/id/eprint/15761>].

5. Céline Pardo, *La Poésie hors du livre (1945-1965): le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, INA (Lettres françaises), 2015.

la création vivante, avec des pratiques de création numérique où l'écriture et la diffusion s'effectuent simultanément.

Le projet de Baumer, réalisé en 2016-2017, s'inscrit dans le sillon de la littérature contextuelle. Malgré son caractère inusité, cette proposition peut s'envisager dans son rapport à l'imaginaire des États-Unis ainsi qu'à la question de l'espace sur le continent américain. L'enjeu de la marche, qui est au cœur du projet, permet de mettre en perspective différentes figures du « marcheur » et les liens entre la marche et l'écriture. Sur le plan médiatique, *Barefoot* croise à la fois l'art performance (ou l'art action), l'écriture numérique et la vidéo-écriture. La création en ligne induit diverses formes de réception ; elle implique des enjeux liés au caractère éphémère de l'œuvre ainsi qu'à la « culture médiatisée » telle que théorisée par Philip Auslander⁶. En outre, la participation du public s'avère centrale dans l'expérience de l'œuvre, ce qu'Umberto Eco appelle la poétique de l'œuvre ouverte⁷ et qui s'avère porteuse pour penser le rapport à cette création.

Pieds nus à travers les États-Unis

Dans le projet *Barefoot Across America*, arpenter le territoire devient l'occasion pour l'auteur de créer une œuvre multimodale et contextuelle qui produit une déterritorialisation du « littéraire ». Il y a un côté très concret au projet, puisqu'il s'incarne dans la marche et dans les lieux traversés. La part de l'œuvre qu'on peut qualifier d'écriture numérique – faite autant d'images que de paroles et de textes – se trouve médiatisée sur différents espaces en ligne.

Avant d'être un projet de création numérique multimodal, le projet *Barefoot Across America* est d'abord une performance, au sens autant sportif qu'artistique du terme. En effet, Baumer entame le 13 octobre 2016 une traversée des États-Unis en marchant pieds nus afin de conscientiser à l'urgence d'agir pour répondre à la crise climatique. Il organise d'ailleurs une levée de fonds et encourage son public à faire des dons pour financer un organisme écologique. Le déroulement du parcours évoque une certaine approche de l'art performance qui cherche à inscrire l'art à même la vie quotidienne. « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », pour reprendre la formule de l'artiste Robert Filliou⁸. Inévitablement, le projet de Baumer rappelle le lien entre la poésie, la marche et la nature dans la littérature américaine ; pensons, par exemple, à Ralph Waldo Emerson ou à Henry David Thoreau⁹. Le travail de

6. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge 2023.

7. Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Points, 1965.

8. Robert Filliou, *L'Art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, Inter éditeur, 2003.

9. On retrouve d'ailleurs *Walden* de Thoreau dans la liste de lecture de Baumer en 2016 ; voir <https://thebaumer.com/readinglist>.

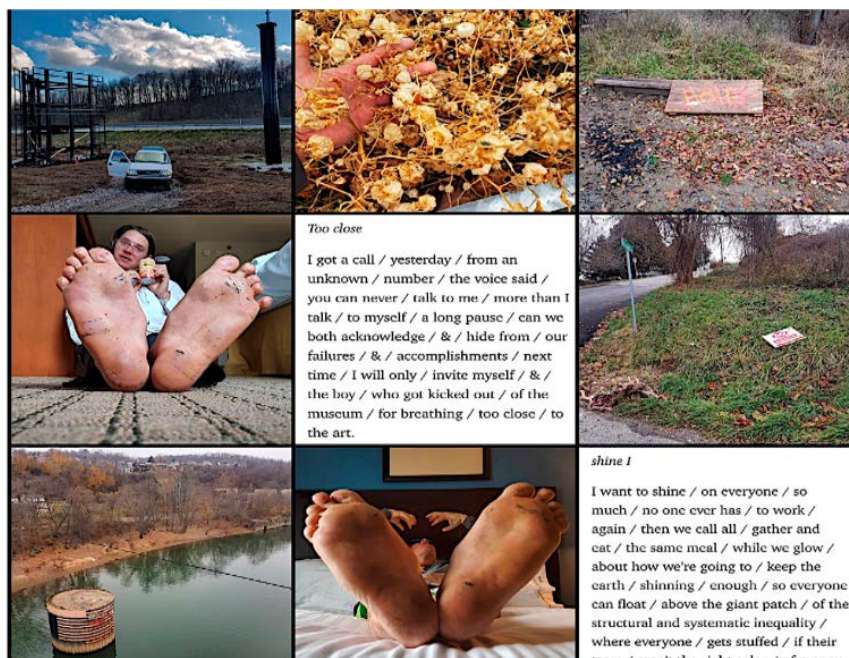


Illustration 1

Source: capture d'écran; Mark Baumer, «baumerworld» [en ligne],
Instagram [<https://www.instagram.com/baumerworld/>].

Baumer possède par ailleurs une grande proximité avec les marches poétiques du poète-performeur français Serge Pey, qui, lui aussi, lie marche, écriture et action politique¹⁰. De même, le lien entre l'écriture, la culture numérique et les avant-gardes est au cœur de la démarche de Kenneth Goldsmith, dont Baumer était un lecteur averti¹¹.

Chaque jour de son périple, Mark Baumer diffuse un billet de blogue sur le site *Medium* et une entrée de vlog (ou vidéoblogue) sur *YouTube*. Il diffuse aussi des textes et des images sur ses plateformes de réseaux sociaux (*Instagram*, *Twitter*, *Facebook* et *Snapchat*). Les textes mélangent le récit, la fiction, les aphorismes et la poésie, tandis que les images mettent en scène Baumer lui-même ou des éléments liés à son aventure (voir l'illustration 1). Chaque vidéo publiée quotidiennement constitue une entrée supplémentaire dans le carnet

10. Serge Pey, «Poème de la marche de la poésie», *Chimères*, n° 93 (2018), p. 64-67.

11. *Uncreative Writing* de Kenneth Goldsmith fait tout autant partie de la liste de lecture de Baumer en 2014; voir <https://thebaumer.com/readinglist>.

vidéo qu'est sa chaîne *YouTube*¹². Il publie aussi occasionnellement des vidéos plus courtes sur *Instagram*. Tous ces éléments sont répertoriés sur ses sites personnels¹³. Cet ensemble de contenu textuel et audiovisuel s'inscrit tout à fait dans le paradigme de l'écriture numérique; on y retrouve une œuvre par fragments¹⁴, et s'y côtoient les questions de l'esthétique du flux et de l'instantanéité¹⁵ ou bien de la non-linéarité¹⁶.

Littérature contextuelle

En écho à la notion d'art contextuel¹⁷ de l'artiste Jan Swidzinski – que Paul Ardenne a fortement aidé à faire connaître¹⁸ –, David Ruffel a montré qu'il existe aussi une littérature que l'on pourrait dire « contextuelle ». Il s'agit, pour reprendre les mots de Ruffel, d'« [u]ne littérature qui se fait donc “en contexte” et non dans la seule communication *in absentia* de l'écriture, du cabinet de travail ou de la lecture muette et solitaire des textes¹⁹ ». Ruffel regroupe ainsi sous cette appellation diverses pratiques hors du livre ou en parallèle au livre : les performances littéraires, la poésie sonore, les textes écrits dans le cadre d'une résidence, mais aussi les diverses interventions littéraires dans l'espace public, les expositions littéraires, les œuvres participatives avec le public, les œuvres numériques, etc. Ce phénomène concerne « aussi bien la littérature de recherche que la littérature de consommation », et donc, on y trouve autant des « expérimentations esthétiques » que des « logiques promotionnelles » qui servent le marché du livre²⁰. Ce qui regroupe ces pratiques, c'est donc la mise en évidence d'un contexte particulier, voire d'une événementialité, contrairement au livre qui fonctionne de manière autonome et qui est reproductible à l'infini. *Barefoot Across America* ne peut se penser que dans la jonction de la marche à

12. Mark Baumer, chaîne *YouTube* [https://www.youtube.com/@markbaumerhumanbeing/videos].

13. Voir https://thebaumer.com/ ainsi que http://www.barefootacrossamerica.com/.

14. Marcello Vitali-Rosati, « La littérature numérique, existe-t-elle? » [en ligne], *Digital Studies / Le Champ numérique*, vol. 6, n° 1 (2015) [https://www.digitalstudies.org/article/id/7262/].

15. Jean Clément, « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, vol. 5, n° 1-2 (2001), p. 113-134. Voir aussi : Bianca Tangaro, « De la page au flux : la conception du livre numérique » [en ligne], *Digital Libraries & Information Science*, 13 juin 2017 [https://dlis.hypotheses.org/1255].

16. Marcello Vitali-Rosati, « La littérature numérique, existe-t-elle? », *art. cit.*

17. Jan Swidzinski, « L'art comme art contextuel (manifeste) », *Inter*, n° 68 (1997), p. 46-50; voir aussi : Jan Swidzinski, *L'Art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art?*, Québec, Inter éditeur, 2005.

18. Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.

19. David Ruffel, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, vol. 160, n° 4 (2010), p. 62.

20. *Ibid.*, p. 63.

travers les États-Unis et de la création ; il s'agit d'une littérature contextuelle qui se construit grâce à la marche-performance, mais aussi par le recours à l'écriture numérique plurimédiale. Tout ce que nous pouvons lire, regarder ou écouter dans ce projet dépend et même découle de la marche. À l'inverse, la marche répond au projet, elle en est à la fois une composante formelle et thématique. Sans le contexte de la marche pieds nus à travers les États-Unis, le projet de Baumer n'existe pas.

La marche occupe une place importante dans les avant-gardes artistiques et littéraires. C'est d'ailleurs le point commun qu'on peut trouver, malgré les différences esthétiques et idéologiques, entre Baudelaire et la figure du flâneur²¹, les promenades des surréalistes qui « flânent passivement à la recherche des hasards²² » ou les dérives des situationnistes qui « prétendent construire des situations, c'est-à-dire qu'ils cherchent volontairement à créer de nouvelles conditions de hasard qui permettent une rencontre objective de leurs désirs²³ ». Il n'est pas anodin que la marche, présente dans de nombreuses avant-gardes littéraires, se retrouve dans le projet de Baumer croisant l'art de la performance et la littérature numérique, puisque ce sont deux pratiques qui s'inscrivent dans une démarche de dépassement des limites artistiques qui s'avère similaire à celles des avant-gardes historiques²⁴.

Avec Mark Baumer, l'écriture est liée à l'expérience de la marche qui se fait sans le public. Il s'agit donc, à priori, d'une performance *in absentia*, à l'instar d'un courant important de pratiques en art performance où c'est la documentation d'une action sans public qui permet de partager l'œuvre²⁵. En revanche, les stratégies de diffusion en ligne qu'utilise Baumer permettent de créer un lien entre le public et lui ainsi que des échanges ; sa marche-performance n'est

21. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1974 ; voir aussi : Catherine Nesci, *Le Flâneur et les Flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique* [en ligne], Grenoble, UGA Éditions, 2007 [https://books.openedition.org/ugaeditions/4220], ainsi que Benoit Bordeleau, « Au cœur de la ville sensible », *Au détour de l'habitude*, suivi de *Éléments pour un devenir-flâneur* [en ligne], Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 89-100 [https://archipel.uqam.ca/3892/].

22. Alexandre Trudel, « Des surréalistes aux situationnistes » [en ligne], *CONTEXTES*, n° 6 (septembre 2009), paragr. 13. [http://journals.openedition.org/contextes/4421].

23. *Id.*

24. Sur le lien entre avant-gardes et littérature numérique, voir : Jean Clément, « Préface. Une littérature problématique » [en ligne], dans Serge Bouchardon (dir.), *Un laboratoire de littératures*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2007, paragr. 12 [https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.227].

25. Amelia Jones, « Temporal Anxiety / "Presence" in Absentia. Experiencing Performance as Documentation », dans Gabriella Giannachi, Nick Kaye et Michael Shanks (dir.), *Archaeologies of Presence : Art, Performance and the Persistence of Being*, Londres, Routledge, 2012, p. 197-221.

donc pas seulement une expérience privée, elle est un prétexte qui induit de l'interaction et dirige, en quelque sorte, la création.

Le contexte de la marche donne l'occasion au poète et performeur d'évoquer les aléas du parcours. Il présente quotidiennement une photo de ses pieds, ce qui permet à son lectorat de découvrir l'impact de la marche pieds nus au fur et à mesure que les jours passent. Il évoque des objets trouvés ou se met en scène avec eux dans une esthétique qu'il est facile d'associer à l'art performance et à l'art action : par exemple, le jour 56, il publie une photographie où l'on voit ses pieds nus et il place un chapeau de paille avec des fleurs sur le devant de son visage, créant un effet visuel où le chapeau semble être son visage²⁶. Puis, au jour 41, il prend une photo de ses pieds tandis qu'il porte un abat-jour sur sa tête²⁷. Au jour 52, en plus d'une photo de ses pieds, il publie une photo de lui complètement nu, assis sur un lit, les pieds dans une corbeille à déchets, un melon dans une main et son téléphone dans l'autre²⁸. Un sac de poubelle transparent, rempli de déchets, repose sur le sol. Cette image est accompagnée de la mention suivante : « *Alone on a Saturday night in West Virginia...* »²⁹. L'auteur indique implicitement que la solitude conduit à cette mise en scène absurde, cette « performance photographique³⁰ ». En plus de souligner des actions « inhabituelles », ces mises en scène évoquent la question des arts d'attitude, c'est-à-dire des formes de performances artistiques qui peuvent être *in situ*, contextuelles ou relationnelles³¹, et dans lesquelles la « stratégie » artistique prend le pas sur la production d'objets ou de performances ayant un espace-temps clairement déterminé³². Dans ces pratiques d'arts d'attitude, « [...] bien souvent, l'essentiel des œuvres se transige ou se réalise ailleurs, en amont ou en aval de la manifestation elle-même. L'événement en est le point de départ, d'arrivée ou un moment du processus³³ ». Ainsi, il devient difficile de distinguer

26. Mark Baumer, « Day 56 of crossing america barefoot » [en ligne], *Instagram*, 8 décembre 2016 [https://www.instagram.com/p/BNwvtS4BSMy/].

27. *Ibid.*, « Day 41 of crossing america barefoot » [en ligne], *Instagram*, 22 novembre 2016 [https://www.instagram.com/p/BNHVRtZBjI/].

28. *Ibid.*, « Alone on a Saturday night in West Virginia » [en ligne], *Instagram*, 3 décembre 2016 [https://www.instagram.com/p/BNIFgWfBlxH/].

29. *Id.*

30. Ma traduction du concept de « *performed photography* », qui évoque une performance prévue spécifiquement pour être photographiée et qui n'est accessible au public que par ce média. Voir : Philip Auslander, « The Performativity of Performance Documentation », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, n° 3 (septembre 2006), p. 1-10.

31. Richard Martel (dir.), *Arts d'attitudes – Action / discussion / interaction*, Québec, Inter éditeur, 2002.

32. Guy Sioui Durand, « Quand les attitudes d'art deviennent stratégies », *Inter*, n° 81 (2002), p. 20-23.

33. *Ibid.*, p. 22.

si l'œuvre renvoie à la marche pieds nus de Mark Baumer, à sa production de textes, de photos et de vidéos, ou bien à l'ensemble de ces éléments hétérogènes.

Baumer propose aussi sur ces billets de blogue la liste de ce qu'il a mangé durant la journée, ce qui contribue au lien entre la vie quotidienne et l'œuvre, tout en accentuant l'aspect « journal intime » ou « journal de bord » de son travail. Lors de son départ, il commence son billet de blogue résumant sa première journée comme ceci :

*I woke up at 5am. My plan was to leave at 6am. I was not done packing. It took me six hours to pack. I left the house at noon. It was sunny. I said goodbye to a few of the special people in my life. Then I began running barefoot across America*³⁴.

En précisant le déroulé de sa journée, il contribue à faire de son récit un texte de journal intime. Il commence son périple en courant, ce qui dénote l'empressement de Baumer dans cette grande traversée. À la fin de son billet journalier, il termine par une liste de ce qu'il a mangé : « *What I ate: blueberries, dates, arugula, raspberries, dried apricots, beets, coconut water, coffee, a pear, and green beans*³⁵. » Cette mention finale est présente dans l'ensemble des billets liés à son projet ; il dresse chaque jour la liste des aliments qu'il a été amené à ingérer. Par cette énumération, Baumer s'inscrit dans une tradition de la liste et de l'énumération en poésie et en littérature, allant de *L'Iliade* d'Homer à l'*OuLiPo*³⁶. L'alimentation végétane de Baumer fait clairement partie de son action écologique ; ainsi, l'énumération possède également une portée politique.

L'écriture quotidienne permet de suivre l'auteur à travers son déplacement et de découvrir les lieux par lesquels il est passé. On sent à travers sa fatigue l'immensité du territoire, et l'on découvre les personnes qu'il croise via les rencontres et les interactions qu'il raconte. La conception du territoire aux États-Unis étant très centrée sur le déplacement automobile, l'auteur se retrouve à marcher le long de grands axes où le parcours est principalement ponctué par des stations d'essence et des motels. Le fait d'écrire et de diffuser à mesure qu'il avance dans sa grande marche permet à Baumer de partager son rapport à l'espace et au temps avec les personnes qui le lisent, comme si les gens l'accompagnaient à distance dans son aventure. Bien qu'il serait possible de rassembler les textes et les images pour en faire un livre, cela ne traduirait pas du tout l'expérience de lecture en ligne, où il faut naviguer entre les publications sur le blogue, sur *YouTube*, sur *Instagram* et *Snapchat*, etc. L'exploration de

34. Mark Baumer, « I Began Running Across America Barefoot Yesterday » [en ligne], *Medium*, 14 octobre 2016 [https://notgoingtomakeit.com/i-woke-up-at-5am-93bf2b2ec739].

35. *Id.* ; Mark Baumer souligne.

36. Gaspard Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2017. Plus spécifiquement sur le poème par liste, voir : « List Poem » [en ligne], *Academy of American Poets* [https://poets.org/glossary/list-poem] ; voir aussi : *OuLiPo, Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009.

l'œuvre ne se fait nécessairement pas dans la continuité; il n'y a pas de point de départ précis pour lire *Barefoot Across America*, puis la découverte peut se faire au hasard des algorithmes des réseaux sociaux ou des choix de l'internaute. Ce rapport multimodal à l'œuvre s'inscrit dans un mouvement similaire à celui que peut vivre l'auteur dans sa traversée des États-Unis: il faut avancer sans trop savoir ce qui s'en vient, écho immédiat au principe de flânerie promu par le projet. En revanche, Baumer avance de façon linéaire, tandis qu'il faut naviguer dans les dédales des plateformes en ligne pour le lire.

Le lien entre la création et le lieu où elle s'effectue dans *Barefoot Across America* permet d'y déceler une parenté avec les pratiques d'art *in situ*. Comme l'explique Andrea Urlberger, «le terme *in situ* s'inscrit [...] dans une logique artistique et signifie qu'une œuvre a été produite pour un site spécifique, même s'il n'est pas public. L'œuvre perdrait sa signification si elle était déplacée³⁷». Dans le cas de *Barefoot*, en effet, l'œuvre ne peut pas se penser indépendamment de son contexte énonciatif. Il s'agit du territoire des États-Unis que traverse Baumer et cet élément contribue à la signification du projet; les États-Unis symbolisent à la fois le capitalisme extractiviste, l'histoire de la colonisation des Amériques, mais aussi la liberté et la cohabitation complexe entre la nature et la civilisation. Le contexte de ce projet *in situ*, c'est aussi l'époque et la situation politique de cet espace géographique: la marche a lieu durant l'année de l'élection de Donald Trump qui est clairement un opposant de la lutte environnementale.

Le projet *Barefoot Across America* démarre le 13 octobre 2016 et se termine le 21 janvier 2017. Au jour 101 de son périple, vêtu d'une veste de visibilité orange, Baumer marchait à Walton County en Floride en début d'après-midi lorsque la conductrice d'un Véhicule Utilitaire Sport (VUS) quitte sa voie et le fauche accidentellement, événement qui lui sera fatal³⁸. Ainsi, ce n'est pas l'œuvre qui se termine mais bien la vie de l'auteur qui prend fin. La fin de la vie détermine la fin de la marche et une suspension imprévue de l'œuvre. Avec le recul, les publications des deux jours précédant l'accident ont un air tristement prémonitoire. Au jour 99, un automobiliste jette un paquet à l'attention de Baumer³⁹. Ce dernier y découvre des objets qui lui sont inutiles: des chaussettes (qu'il ne porte pas), des craquelins au fromage (qu'il ne mange

37. Andrea Urlberger, «L'œuvre *in situ*: spécificité ou contexte?» [en ligne], *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 1, n° 1 (2008), p. 15-19 [https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-1-page-15.htm].

38. Jayme Moyer, «Mark Baumer Dies 100 Days into his Barefoot Walk Across the U.S.» [en ligne], *Men's Journal*, 4 décembre 2017 [https://www.mensjournal.com/adventure/mark-baumer-dies-100-days-into-his-barefoot-walk-across-the-us-w463222].

39. Mark Baumer, «Someone threw a package of stuff at me I didn't need» [en ligne], *Barefoot Across America*, 20 janvier 2017. [https://medium.com/not-going-to-make-it/someone-threw-a-package-of-stuff-at-me-i-didnt-need-2fdco5986369].

pas) et des écrits religieux (auxquels il ne croit pas). Sur la photo qu'il publie, on aperçoit dans le sac d'objets un petit livret sur lequel est écrit « *life book* », ce qui est tristement ironique, à l'avant-veille de la mort du poète. Plus étonnant encore, le centième jour, Baumer publie une photo de ses pieds devant une inscription sur l'asphalte à la peinture jaune du mot « *Killed* » avec une flèche qui pointe vers l'avant, comme si le trajet de Baumer était inévitablement de se diriger vers la mort⁴⁰. De plus, ce jour-là, dans sa vidéo, il dit en filmant le même mot « *Killed* » peint en jaune : « *Hey, the language of capitalism!*⁴¹ » Dans le texte de son blogue, il écrit : « *I need people to understand this earth does not only have to create systems of death and wealth*⁴². » Ce que dénonce Baumer, soit le système capitaliste qui tue et détruit l'environnement au nom de la création de la richesse, sera en quelque sorte représenté symboliquement par la personne conduisant un VUS qui lui enlèvera la vie le lendemain. À la lueur de son dénouement, l'œuvre implique nécessairement une saisie de son caractère tragique, malgré l'humour déjanté du poète. On fait inévitablement un lien entre la menace que constitue la crise climatique pour la survie de la biodiversité et le VUS qui a frappé Baumer. Bien évidemment, l'auteur n'est pas à l'origine de cette connotation, mais la réalité elle-même engendre cette lecture symbolique.

Pour l'écrivaine Ottessa Moshfegh, Mark Baumer était plus qu'un poète ou un artiste de la performance, sa vie elle-même était une œuvre d'art⁴³. Le projet *Barefoot Across America* permet une lecture à la fois de la vie et de l'œuvre de Baumer. Ses textes deviennent donc le moyen d'accéder à une part de cette « écriture de soi » qu'était sa vie.

La traversée des États-Unis : un enjeu culturel

L'idée de traverser les États-Unis évoque tout un imaginaire du voyage qui est au cœur de la culture de ce pays, mais rappelle aussi la conquête de l'Ouest. Que ce soit la ruée vers l'or au XIX^e siècle, le développement des États-Unis grâce au chemin de fer (et à la culture hobo qui en découle⁴⁴), la vie nomade au XX^e siècle associée aux hippies en Westfalia ou, plus récemment encore, à la

40. Mark Baumer, « My hundredth day on the road » [en ligne], *Barefoot Across America*, 21 janvier 2017 [https://medium.com/not-going-to-make-it/my-hundredth-day-on-the-road-96727770aet6].

41. Mark Baumer, « Day 100 » [en ligne], *YouTube*, 21 janvier 2017 [https://www.youtube.com/watch?v=5O48lxB33k8&t=10s].

42. Mark Baumer, « My hundredth day on the road » [en ligne], *art. cit.*

43. Ottessa Moshfegh, « Ottessa Moshfegh's Top 10 Books. He was more than a poet or performance artist – Baumer's life itself was a work of art » [en ligne], *Radical Reads*, 1^{er} septembre 2022 [https://radicalreads.com/ottessa-moshfegh-favorite-books/].

44. Lynne M. Adrian, « Hobo Culture in Alabama » [en ligne], *Encyclopedia of Alabama*, 30 mars 2023 [https://encyclopediaofalabama.org/article/hobo-culture-in-alabama/].

« *van life* » qui se publicise sur les réseaux sociaux au début du xxi^e siècle. Sur un plan littéraire, le livre emblématique de la *Beat Generation*, *On the Road* de Jack Kerouac, incarne ce lien entre la traversée du territoire des États-Unis et l'écriture. D'autres œuvres littéraires de type « *road novel* » offrent des représentations de la route ou de la marche, tels que *The Road*⁴⁵ ou *Into the Wild*⁴⁶. Le rapport à la route est d'ailleurs très marqué au cinéma grâce au genre du « *road movie* » ; qu'il s'agisse de *Paris, Texas*⁴⁷, d'*Easy Rider*⁴⁸ ou de *Thelma & Louise*⁴⁹. Ainsi, bien qu'il soit dans une posture contestataire de la culture nord-américaine de l'automobile, Baumer participe de l'imaginaire foisonnant de la traversée du territoire ; il reprend, à sa façon, un enjeu historique et culturel incontournable de la production artistique des États-Unis. L'idée de liberté, si chère à la pensée états-unienne, peut prendre plusieurs formes mais elle s'incarne souvent dans le déplacement : dans *Easyrider* il s'agit de rouler à moto, dans *Thelma & Louise* c'est plutôt le *road trip* en voiture, tandis que dans *Barefoot Across America* la liberté se trouve dans le choix de marcher. L'immensité des États-Unis fait en sorte que malgré ses très nombreux espaces naturels, ce sont les espaces habités et les routes qui permettent à Baumer de parcourir ce territoire.

En 2010, quelques années avant d'entamer *Barefoot Across America*, Baumer avait effectué une marche (avec des chaussures) durant laquelle il a traversé les États-Unis en 81 jours⁵⁰. Cette marche de plus de 2500 miles (4023 km) a été l'occasion pour l'auteur d'écrire le livre autopublié *I Am a Road* disponible en un tirage limité au format papier ainsi qu'au format numérique⁵¹. Le lien entre la marche de longue durée et la création était donc déjà bien présent dans sa démarche avant même le projet *Barefoot Across America*.

Le projet de Baumer évoque inévitablement la figure du marcheur. Le marcheur est une figure générale, à laquelle se greffent plusieurs autres représentations : celle du routard (en anglais *backpacker*), du bourlingueur, du clochard, du vagabond, du pèlerin, du flâneur ou du manifestant. Ainsi, la figure de la personne qui marche, selon divers éléments de contexte, ne signifie pas toujours

45. Cormac McCarthy, *The Road*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.

46. Jon Krakauer, *Into the Wild*, New York, Villard, 1996.

47. Wim Wenders (réalis.), *Paris, Texas*, film, Argos films, 1984.

48. Dennis Hopper (réalis.), *Easyrider*, film, The Pando Company / Raybert Productions, 1969.

49. Ridley Scott (réalis.), *Thelma & Louise*, film, Metro-Goldwyn-Mayer / Pathé Entertainment, 1991.

50. Jayme Moye, *op. cit.*

51. Le livre était disponible sur cette page du site Internet de Mark Baumer : <https://the-baumer.com/iamaroad>. Voir aussi : Claire Donato, « Remembering Mark Baumer : Barefoot Walker, Poet, Climate Activist, Friend » [en ligne], *Literary Hub*, 10 juin 2021 [<https://lithub.com/remembering-mark-baumer-barefoot-walker-poet-climate-activist-friend/>].

la même chose. Dans le cas de *Barefoot*, Baumer ne voyage pas par agrément ou pour découvrir un pays comme le feraient le routard ou le bourlingueur. En revanche, en marchant pieds nus, il passe régulièrement pour un clochard ou un vagabond (d'ailleurs, on lui propose fréquemment des chaussures⁵², de la nourriture⁵³, etc.). La figure du pèlerin évoque davantage les longues marches, comme celle de Baumer; en revanche, l'aspect spirituel n'est pas du tout présent dans sa démarche. En effectuant une marche longue, Mark Baumer est au croisement de la croisade idéologique (puisqu'il y a une visée politique liée à l'environnementalisme), de la marche longue d'aventure et de la performance sportive, même si, au cœur du projet, il y a une visée esthétique liée à la création artistique et littéraire. Il y a quelque chose qui tient du mythe américain dans ce « personnage » dont la liberté d'agir dépasse les cadres prévus par la société. Et le fait de traverser le territoire d'est en ouest permet de rejouer, en quelque sorte, l'histoire du pays et de la ruée vers l'ouest. Marcher pieds nus sur une si grande distance contribue au défi, à l'héroïsme du geste. Cependant, en effectuant cette marche au début du XXI^e siècle, Baumer s'inscrit à contre-courant de la culture américaine de l'automobile qui domine l'époque. Il oscille donc entre la figure héroïque et celle de l'anti-héros, ce qui reprend un peu le paradigme « décevant » de l'art performance qui tient davantage de l'anti-spectacle que du spectacle⁵⁴. En fin de compte, il incarne une posture où se croisent le marcheur sportif, le « clochard céleste⁵⁵ » sans spiritualité, le poète écologiste et bien sûr l'artiste performeur dont le terrain de jeu est la vie elle-même.

De la performance à l'écriture numérique et à la littéraTube

Les vidéos de *Barefoot Across America* font partie de l'écosystème de la vidéo-écriture en ligne que Gilles Bonnet appelle la littéraTube⁵⁶. Cette « écriture à l'écran » croise dans le projet de Mark Baumer le journal vidéo, la vidéo-performance, voire la web-performance puisque son action dépasse

52. Tori Telfer, « This Guy Is Walking Across America Barefoot to Protest Climate Change » [en ligne], *Vice*, 2 décembre 2016 [https://www.vice.com/en/article/xdmv73/poznaj-poete-ktory-chce-przejsc-boso-cale-usa-by-uratowac-ziemie].

53. Julie Sokolow, *Barefoot: The Mark Baumer Story*, film documentaire, 2020.

54. Guy Sioui Durand, « Du spectaculaire contre le spectacle: le dilemme de l'art performance » [en ligne], *Esse arts+opinions*, n° 40 (automne 2000) [https://esse.ca/du-spectaculaire-contre-le-spectacle-le-dilemme-de-lart-performance/].

55. En référence à la traduction française du roman *The Dharma Bums* de Jack Kerouac, qui raconte une vie de bohème à l'époque de la « beat generation »: Jack Kerouac, *Les Clochards célestes*, Paris, Gallimard (Folio), 1963.

56. Gilles Bonnet, « Atelier: LittéraTube » [en ligne], *Fabula – La recherche en littérature*, 10 mai 2018 [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?LitteraTube#_ftnref1]. Voir aussi: Gilles Bonnet, Erika Füllöp et Gaëlle Théval, *Qu'est-ce que la littéraTube?*, Montréal, Ateliers (Sens public), 2023 [version numérique augmentée: https://ateliers.sens-public.org/qu-est-ce-que-la-litteratube/introduction.html].

la production de vidéos; sa performance se poursuit clairement à travers les textes et les photos qu'il dissémine sur de multiples plateformes. La mise de l'avant de l'oralité, de l'improvisation et du carnet filmé dans *Barefoot Across America* donne à percevoir le vidéoblogue de Baumer sous l'angle de la mise en scène de soi au quotidien, ce qui contribue à connoter qu'il ne s'agit pas d'une fiction. Le rapport entre la vie et la représentation filmée n'est pas sans rappeler le travail de journal filmé de Jonas Mekas, qui croise l'esthétique du *home movie* (cinéma amateur) et du cinéma d'avant-garde⁵⁷. Tout comme Mekas, Baumer fait cohabiter sa pratique filmique et sa vie quotidienne⁵⁸. Il enregistre des moments de sa vie sur la route, mettant en valeur son propre ressenti face au déroulement de ses journées, ce qui l'inscrit aussi dans la mouvance littéraire de l'écriture de soi⁵⁹.

Le mélange des genres ne permet pas de cadrer notre interprétation de l'œuvre de Baumer, qui va du récit à la poésie, en passant par les aphorismes, les statuts sur les réseaux sociaux, le carnet, l'autobiographie, le journal intime, l'autofiction, la fiction ou l'écriture expérimentale. On peut cependant englober le tout en disant qu'il s'agit d'une performance qui se découvre via un carnet intermédial. Or, le caractère fragmentaire des diverses publications semble toujours nuire à sa compréhension totale. Le fragment est d'abord une chose brisée, comme le rappelle Alain Montandon :

[Un] fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable⁶⁰.

Le bris de clôture suppose que l'œuvre n'est pas terminée, qu'elle n'est pas close, elle tient davantage du processus que de l'objet complet. *Barefoot Across America* est une œuvre fragmentaire parce qu'elle se présente en des centaines de publications visuelles, textuelles et vidéographiques, mais aussi, et surtout, c'est une œuvre inachevée parce que la mort abrupte de l'auteur l'a empêché de compléter jusqu'au bout la marche à travers l'Amérique promise par son

57. Jeffrey K. Ruoff, « Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World » [en ligne], *Cinema Journal*, vol. 30, n° 3 (1991), p. 6-28 [https://doi.org/10.2307/1224927].

58. Marida Di Crosta, « Le partage de l'immédiateté. Le film-journal Web, forme ultime de l'écriture de soi fragmentaire et récursive de Jonas Mekas? » [en ligne], *Entrelacs*, n° 15 (2018) [http://journals.openedition.org/entrelacs/3043].

59. Sylvie Mouysset, « Quand écrire, c'est faire : de la performativité des écritures de soi (Europe, XVI^e-XVIII^e s.) » [en ligne], *Études de lettres*, nos 1-2 (2016) [http://journals.openedition.org/edl/861].

60. Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 77.

titre lui-même. Le projet de Baumer relève de la troisième vague de littérature numérique (celle impliquant l'utilisation des réseaux sociaux)⁶¹. Pour Bertrand Gervais, cette littérature repose sur une forme non fixée :

Elle n'est pas contrainte par une forme fixe, tel un livre aux dimensions déterminées, mais peut se déployer à l'infini. Bien souvent, ce n'est pas une conclusion, au sens de l'aboutissement cohérent d'une mise en intrigue, mais l'interruption qui marque la fin des projets⁶².

Bien que le triste sort de Baumer ait mis abruptement fin à son œuvre, cela montre que l'écriture numérique se déploie davantage à la manière d'un flux que comme un objet circonscrit.

Baumer donne parfois à lire des poèmes construits avec de nombreuses barres obliques pour signifier la coupe des vers (voir l'illustration 2). Évidemment, cette règle typographique n'est pas toujours connue d'un large public, ce qui accentue une lecture sans la référence aux habitudes typographiques de l'édition de poésie. Le genre ou le statut du texte à priori poétique se trouve toujours un peu en suspens, entre la poésie, le statut *Facebook*, le tweet ou le commentaire tel qu'il est habituel d'en lire sur les réseaux sociaux.

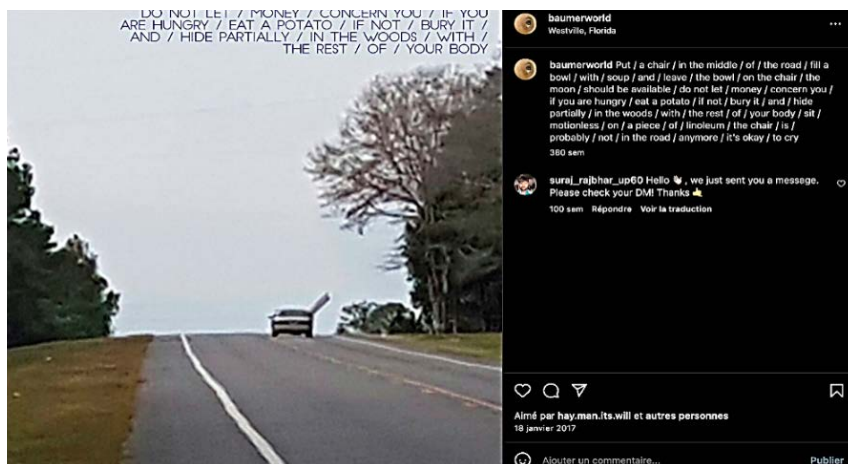


Illustration 2

Source : capture d'écran, Mark Baumer, « baumerworld »
[en ligne], *Instagram*, 18 janvier 2017 [https://www.instagram.com/p/BPaPQ-bB2A3/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFlZA==].

61. Leonardo Flores, « Third Generation Electronic Literature » [en ligne], *Electronic Book Review*, 2019 [<https://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/>].

62. Bertrand Gervais, *Un imaginaire de la fin du livre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023.

Le projet requiert une compétence interprétative qui dépasse celle de la lecture de texte et qui a davantage à voir avec le contexte énonciatif induit par le média lui-même, à savoir les réseaux sociaux numériques. Les poèmes de Baumer vont à l'encontre de bien des fondements en poésie ; il ne se soucie pas que chaque vers soit d'une force poétique en lui-même, ni de traiter de sujets habituellement jugés d'« importants » :

I filled / a cup / with something / yellow / i could / probably / end / the poem / here / but / I'll see / if there's anything / else / in me / even / if it ruins / the original poem / I was / trying / to write ⁶³

Ce poème propose par exemple une autoréflexivité et une mise en abyme de l'écriture elle-même. Les écrits de Baumer oscillent souvent entre la simplicité désarmante et l'enchaînement d'idées inattendues ou incongrues, comme en témoignent ces deux extraits : « *If you own a red truck you should give so many people rides that it gets so full of people it no longer can move*⁶⁴ » ; « *Whenever I get nervous about sleeping outdoors I just remember the trees don't know how to use the inside of a house unless they're dead and it's a religious holiday*⁶⁵ ». Le texte de ses billets de blogue se présente par ailleurs suivant deux formes différentes : il a recours à une police de caractères avec sérif et à une police sans sérif dont le texte est un peu plus grand, comme si c'était pour mettre en évidence certains passages (voir l'illustration 3). Le texte de plus petite taille ressemble surtout à du récit – c'est-à-dire « *The road I was on curved through a field. I left the road and ran around in the field for a hundred yards*⁶⁶ » –, tandis que les passages écrits en plus grand ressemblent davantage à des aphorismes : « *If you're bored at work right now go outside and find the nearest field*⁶⁷. » Cependant, la grande particularité du projet réside dans l'entremêlement d'écriture et de vidéo de littérature orale improvisée qu'il propose⁶⁸.

63. Mark Baumer, « The superbowl of walking barefoot and alone in the rain » [en ligne], *Medium*, 7 décembre 2016 [https://notgoingtomakeit.com/the-superbowl-of-walking-barefoot-and-alone-in-the-rain-f6fda7290e95].

64. Mark Baumer, « I slept in an abandoned school bus » [en ligne], *Medium*, 16 novembre 2016 [https://notgoingtomakeit.com/i-slept-in-an-abandoned-school-bus-71bf6855fab].

65. *Id.*

66. Mark Baumer, « Someone walked barefoot with me » [en ligne], *Medium*, 7 novembre 2016 [https://notgoingtomakeit.com/someone-walked-barefoot-with-me-9fdabca03a25].

67. *Id.*

68. On peut voir une certaine parenté avec les « Talk Poems » improvisés de David Antin, bien que la démarche de Baumer brouille davantage la frontière entre culture populaire et culture savante. Voir : David Antin et Stephen Fredman, *How Long is The Present. Selected Talk Poems of David Antin*, Albuquerque, University of Mexico Press, 2014.

I walked past a college. A boy in a football helmet said hello.

I look forward to one day watching a documentary
about the last boy who wore football helmet.

At an intersection at the edge of town a person wearing a basketball jersey
offered me the shoes from his feet.

It's always nice when you remember that the moon
treat everyone equally.

Two people were sitting in a graveyard looking at a stone with a name
written on it.

I look forward to one day watching a documentary
about the last person who was buried underneath a
stone with their name on it.

I walked to the top of a hill and sat down. Twenty minutes later I walked
down from the hill.

Illustration 3

Source : capture d'écran ; Mark Baumer, « I slept in an abandoned school bus » [en ligne], *Medium*, 16 novembre 2016 [<https://notgoingtomakeit.com/i-slept-in-an-abandoned-school-bus-71bf6855fab>].

Réception en simultané et réception en différé

Pour René Audet, « le texte numérique se définit par le processus qui le voit naître bien davantage que par son état⁶⁹ ». En publiant en ligne de façon éparpillée entre son blogue, son vidéoblogue et ses réseaux sociaux, Baumer crée une œuvre invitant davantage à la découverte de fragments qu'à un visionnement complet et une lecture intégrale. L'expérience de la réception diffère grandement selon le moment où elle a lieu, soit pendant le déroulement de la marche ou bien après celle-ci.

La réception pendant la marche de Baumer est une lecture partielle, puisqu'on ne peut lire que les publications existantes à un moment X, mais surtout, elle répond principalement à une logique de l'instantané : les publications sont présentées de façon quotidienne sur les réseaux sociaux ainsi que sur le blogue et le vidéoblogue. La réception en simultané permettrait de voir les publications sur *Snapchat* qui, en raison de leur nature éphémère, devaient nécessairement être consultées rapidement. Le projet pouvait être suivi de façon

69. René Audet, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus » [en ligne], *Itinéraires*, 2014, n° 1 (2015) [<https://journals.openedition.org/itineraires/2267>].

synchronisée avec la performance, ou bien en léger décalage avec des séances de « rattrapage » de lecture, de la même manière qu'on suivrait un blogue de voyage. D'ailleurs, sur le plan formel, des similarités s'observent : tout comme le blogue de voyage, on peut suivre les péripéties à mesure que le voyageur nous les partage, on peut voir des images des lieux fréquentés, on a des échos des gens croisés et de ce que le voyageur mange. Indéniablement, Baumer ne cherche pas à valoriser l'exotisme, et l'intentionnalité est très différente du blogue de voyage.

L'autre forme de réception possible est celle qui a lieu après la performance, c'est-à-dire lorsque l'œuvre est arrêtée. Il n'y a plus d'instantanéité possible, puisque les publications sont toutes antérieures à leur date de lecture, alors que les publications sur *Snapchat* ne sont plus accessibles. De plus, il y a de fortes chances pour que l'internaute sache, avant de commencer à lire ou assez rapidement en cours de lecture, que l'auteur est mort et que le projet ne sera jamais terminé. Nous avons donc en tête que la traversée des États-Unis n'est pas complétée et surtout que l'aventure, malgré l'humour et le côté ludique de Baumer, se termine mal. L'interruption inattendue du projet laisse donc toujours planer ce mystère sur ce qu'aurait été le contenu et l'ampleur de la production textuelle et médiatique si le projet avait été complété. Un autre aspect important de la réception de l'œuvre après la mort de Baumer réside dans le nombre d'éléments à lire et à voir. En effet, il s'agit d'une centaine de billets de blogue, d'une centaine de vidéos sur *YouTube*, ainsi que plusieurs centaines de photos et de textes sur les divers réseaux sociaux. Cette quantité fait en sorte qu'une grande majorité des internautes ne consulteront à priori pas l'entièreté du corpus. Ainsi, comme bien des projets en littérature numérique, l'idée n'est pas tant d'inciter le public à découvrir l'œuvre comme une forme finie imposant une lecture exhaustive, à l'instar d'un roman ou d'une bande dessinée dont il convient normalement de lire chaque mot et voir chaque image. Il s'agit surtout de comprendre le concept, l'idée du projet, puis de s'imprégner de l'esprit de l'œuvre en parcourant un certain nombre de vidéos, d'images et en lisant certains des textes. Bien entendu, il n'y a pas de règle précise, mais le rapport à l'œuvre s'effectue davantage à la manière d'une installation en arts visuels, c'est-à-dire qu'on y passe le temps qu'on a envie d'y passer. Il s'agit pour le public de décider du temps nécessaire à sa propre expérience de la proposition artistique.

Bien sûr, peu importe le type de réception, force est de constater que le mélange d'ironie et de poésie qui caractérise l'écriture et l'attitude performantiel⁷⁰ de l'auteur nous oblige à nous questionner sur la nature du projet. La

70. L'auteur David Zerbib propose d'utiliser l'adjectif « performantiel » pour décrire ce qui relève de l'art performance, ce qui distinguerait la performativité (au sens des théories de la performativité du langage) de la performantialité (pour l'art performance). Voir : David

difficulté à cerner le ou les genres textuels contribue au sentiment d'étrangeté qu'il dégage. D'ailleurs, l'esthétique de l'étrangeté et de l'inattendu est au cœur même de la vie et l'œuvre du poète et performeur. Il avait en ce sens donné un atelier de création littéraire à l'Université Brown qui reposait sur ce qu'il appelait « *The art of subtle weirdness* », l'art de l'étrangeté subtile⁷¹. Lors de la première heure de son séminaire, il a interdit à tout le monde de parler ou de quitter la pièce. Ce rapport au temps libre et au contexte imposé rejoint assez bien sa propre démarche puisque *Barefoot Across America* est assurément une importante contrainte qu'il s'inflige à lui-même pour se mettre en jeu, se pousser à la création.

Les écrits de Baumer oscillent entre le discours public et le journal intime. La notion d'extimité, fortement associée aux réseaux sociaux, s'y applique adéquatement : c'est la vie réelle et privée de l'auteur qui se mélange avec sa vie publique. Nous sommes donc en train de lire à la fois ses textes poétiques, ses propositions littéraires, esthétiques et politiques, mais aussi, du même coup, ses choix de vie au quotidien, sa façon d'être comme personne. L'attitude iconoclaste de l'auteur se reflète dans sa manière d'aborder l'écriture. Blake Butler du magazine BOMB, dans lequel a été publié un texte de Baumer, le décrit en ces termes : « *He had to break up everything that was in front of him. I know he was capable of writing conventional things that people would take seriously, but that didn't interest him*⁷². » Avec Baumer, le conformisme n'est jamais une possibilité. Sa façon de vivre, de performer, de s'engager et d'écrire s'inscrit dans un même *continuum* ; le caractère inattendu⁷³ et la prise de risque⁷⁴, prépondérants dans l'art performance, se reflètent dans tous ces aspects. Il n'y a pas la vie d'un côté et l'écriture de l'autre, mais tout chez lui est imbriqué de diverses façons : c'est toujours le même Mark Baumer qui se met en scène en permanence.

Zerbib, « La performance est-elle performative? », *Art press* 2, n° 18 (2010), p. 28. Voir aussi : David Zerbib, « De la performance au "performantiel" », *Art press* 2, n° 7 (2007), p. 11-19.

71. Sarah Foreman, « Fiction teacher Baumer GS draws inspiration from "weirdness" » [en ligne], *The Brown Daily Herald*, 20 avril 2011 [https://www.browndailyherald.com/article/2011/04/fiction-teacher-baumer-gs-draws-inspiration-from-weirdness/].

72. Anna Heyward, « The Tragic Death of Mark Baumer, a Prolific Poet and Environmental Activist for the Social-Media Age » [en ligne], *The New Yorker*, 26 janvier 2017 [https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-tragic-death-of-mark-baumer-a-prolific-poet-and-environmental-activist-for-the-social-media-age].

73. Gérard Maye, « Qu'est-ce que la performance? » [en ligne], site Internet du Centre Pompidou, février 2011 [https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/].

74. Cai Qing, « Le risque : une source de puissance potentielle en art », *Inter*, n° 127 (2017), p. 10-13.

Pour Amelia Jones, il y a des avantages au fait d'être présent au moment d'une performance pour comprendre le contexte et certains détails qui peuvent ne pas apparaître dans les traces écrites et visuelles⁷⁵. Cependant, la distance temporelle permet de comprendre et d'analyser une œuvre dans une perspective plus large, en prenant du recul. Ainsi, le fait de suivre en simultané le projet de Mark Baumer plaçait le public dans une situation où le contexte avait valeur « d'événement en cours », ce qui ajoutait assurément au plaisir de découvrir l'aventure à mesure qu'elle se déroulait, à l'instar d'un événement sportif ou lorsque le premier humain a marché sur la lune ; cette importance du direct s'avère incontournable pour penser la culture médiatique dans laquelle nous sommes, comme le précise Philip Auslander⁷⁶. Mais la lecture qui peut se faire à posteriori de ce projet n'en perd pas pour autant de sa valeur. Les publications éphémères ne sont plus disponibles, mais les images, les textes et les vidéos qui restent permettent encore d'avoir accès à ce récit intermédial et de l'envisager comme faisant partie de l'histoire des pratiques en arts littéraires. La performance littéraire est d'une certaine façon devenue une œuvre-archive : la lectrice ou le lecteur n'est donc plus en train de voir une performance se traduire sur le Web en temps presque réel, mais plutôt en train de découvrir un projet d'écriture numérique multimodal et intermédial.

La réception est un acte performatif

Umberto Eco, dans son ouvrage *Lector in fabula*, propose le concept de lecteur modèle pour décrire ce qui, dans un livre, incite à une certaine interprétation littéraire⁷⁷. On peut bien entendu critiquer cette approche, en considérant qu'il y a aussi des facteurs externes à l'œuvre qui interviennent dans le processus sémiotique de la lecture. L'un des facteurs externes les plus importants est certainement la compétence pour lire une œuvre numérique éparpillée comme celle de Baumer. Les compétences interprétatives requises pour lire *Barefoot Accross America* s'avèrent complexes en raison de la nature fuyante de l'œuvre fragmentée. Dans un article de Gervais, Audet et Lacelle, la littératie numérique est présentée comme une « compétence socio-cognitive majeure⁷⁸ » :

Cette littératie numérique repose en effet sur la capacité de comprendre et de rédiger des textes, et plus important encore de les faire entrer en relation, dans des combinaisons sémiotiques complexes, avec des images, des sons, des cinétiques,

75. Amelia Jones, « "Presence" in Absentia », *Art Journal*, vol. 56, n° 4 (1997), p. 12.

76. Philip Auslander, *op. cit.*

77. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 2007.

78. Bertrand Gervais, René Audet et Nathalie Lacelle, « Littérature québécoise mobile : ré-imaginer les pratiques littéraires en culture numérique » [en ligne], *Digital Studies / Le Champ numérique*, n° 12 (2022) [<https://www.digitalstudies.org/article/id/8111/>].

et cela, dans le cadre de processus associés à des gestes propres au numérique, tels que l'interaction, la navigation ou la manipulation⁷⁹.

Le mélange de différents objets signifiants, ainsi que les actions comme l'interaction et la navigation, contribuent à une « complexification des compétences requises » pour lire et interpréter des œuvres numériques comme *Barefoot Across America*. Il faut essayer d'interpréter l'œuvre en naviguant dans une incertitude catégorielle permanente, en passant d'une plateforme à une autre pour essayer de comprendre le flux publicationnel de textes et d'images hétérogènes, en se confrontant à un récit qui déborde dans une sorte de surréalisme caractérisant l'attitude un peu déjantée de l'auteur. Pour Eco, « [g]énérer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre⁸⁰ ». Or, dans le projet de Baumer, il n'y a pas de lecteur modèle, du moins pas au sens strict où on l'entend habituellement. En fait, s'il y a un lecteur modèle induit par l'œuvre, il est très certainement doté d'une grande liberté, et surtout, il s'agirait davantage d'un internaute modèle dont les attentes sont inversement proportionnelles aux compétences socio-cognitives requises, en particulier la capacité de naviguer entre diverses plateformes de réseaux sociaux.

Œuvre ouverte et unicité de l'expérience de lecture

La poétique de l'œuvre ouverte, chez Eco, permet de penser des œuvres qui nécessitent, pour être complètes, une collaboration de la part du spectateur, une action de sa part. Or, l'ouverture est aussi conséquente de l'instabilité de l'objet sémiotique :

Le contexte numérique conditionne fortement la mise en place des textes qui acquièrent d'emblée la potentialité d'être ouverts. Cette ouverture, spatiale, est conséquente de son inscription dans le réseau (l'idée de réticulation) ; elle est également ouverture temporelle, en ce sens que l'œuvre peut ne pas (ne jamais) être stable⁸¹.

La notion de réticulation, ou celle de système rhizomatique pour reprendre un concept de Deleuze et Guattari⁸², met en évidence le caractère désordonné ou non hiérarchisé de l'œuvre numérique fragmentaire. L'ouverture de l'œuvre est celle de l'action de la navigation, de la lecture sur écran. C'est donc une

79. *Id.*

80. Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 68.

81. René Audet, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *art. cit.*

82. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1980. Voir aussi : Igor Krtolica, « Le rhizome deleuzo-guattarien "Entre" philosophie, science, histoire et anthropologie » [en ligne], *Rue Descartes*, vol. 99, n° 1 (2021), p. 39-51 [<https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2021-1-page-39.htm>].

potentialité sémiotique qui est subjectivement activée par le lecteur ou la lectrice, qui maîtrise (bien que le hasard puisse y jouer un rôle) l'ordre, le nombre et le choix des publications à lire et à voir. Ainsi, c'est l'acte de lecture qui détermine l'achèvement de l'œuvre.

Les œuvres sur le Web ont plutôt tendance à disparaître ou à devenir désuètes, elles ne restent pas toujours accessibles, comme le rappelle Servanne Monjour : « La littérature numérique est donc aussi, à cet égard, un récit que l'on produit. Je n'ai jamais vu de mes yeux (et donc encore moins lu) nombre d'œuvres électroniques canoniques, mais on me les a racontées⁸³. » Ainsi, que l'on considère le projet *Barefoot Across America* d'abord comme une performance ou comme un projet de littérature numérique, il n'en demeure pas moins qu'il y a un caractère éphémère, et ce, qu'il soit déterminé par son aspect événementiel ou son aspect technologique. En littérature numérique, l'instabilité fait partie de l'expérience : « Le caractère mouvant et jamais stable de ces objets pose la question de la lisibilité de ces œuvres⁸⁴. »

La lecture de *Barefoot* offre une expérience unique à chaque internaute, car le nombre de publications consultées et leur ordre différeront toujours d'une personne à l'autre. D'ailleurs, les vidéos ne sont pas numérotées, ce qui augmente les chances que chaque personne les regarde dans un ordre aléatoire. Comme pour la majorité des œuvres littéraires numériques, « [l]e texte n'est plus séparable de son environnement technique, il est contaminé par les médias avec lesquels il partage son espace [...] »⁸⁵ – ce qui, bien sûr, influence la réception. L'acte de lecture s'avère être lui-même un acte performatif, puisqu'en lisant et en consultant les publications, je suis en train de créer ma propre expérience unique de l'œuvre. En effet, en raison de la mise en forme et de la structure d'une œuvre numérique hypermédiatique, « [l]a lecture ne fait surgir qu'une des potentialités de parcours, elle ne trace qu'un chemin parmi d'autres possibles⁸⁶ ». Il s'agit d'une « dynamique lectoriale plus créative⁸⁷ » que

83. Servanne Monjour, « La littérature numérique n'existe pas. La littérarité au prisme de l'imaginaire médiatique contemporain », *Communication & langages*, vol. 205, n° 3 (2020), p. 16.

84. Marcello Vitali-Rosati, « La littérature numérique francophone : enjeux théoriques et pratiques pour l'identification d'un corpus » [en ligne], dans Véronique Corinus et Mireille Hilsum (dir.), *Lire et donner à lire les littératures francophones : outils critiques et stratégies éditoriales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 217 [https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26642].

85. Jean Clément, « Préface. Une littérature problématique », *art cit.*

86. Jean Clément, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle » [en ligne], *Ancherota*, n° 2 (décembre 1995) [https://www.acheronta.org/acheronta2/dutextel.htm].

87. Caroline Angé, « Discours hypertextualisé et fragment : regards sur la lecture » [en ligne], *Semen*, n° 42 (2016) [http://journals.openedition.org/semen/10628].

celle d'un livre. En revanche, la pérennité incertaine de l'œuvre en ligne rend sa lecture encore plus près de l'idée de la performance⁸⁸; en littérature numérique, la lecture elle-même est un événement et nous ne savons pas si celui-ci pourra éventuellement se répéter⁸⁹.

Conclusion

Bien que l'œuvre *Barefoot Across America* soit multimodale et fragmentaire, qu'elle ne corresponde pas à une forme littéraire fortement reconnue, il y a une parenté avec diverses traditions artistiques allant du journal filmé au *road novel* et au *road movie*, en passant par l'art performance et la littérature contextuelle. La posture du marcheur contestataire de Baumer l'inscrit tout de même dans une culture états-unienne fortement marquée par la route et par le déplacement sur un immense territoire. L'œuvre requiert une participation active du lectorat pour naviguer à travers diverses plateformes en ligne et découvrir le récit de l'aventure de cette marche pieds nus. Pour illustrer la différence entre un livre et un récit multimodal, Jean Clément affirme qu'il s'agit de « passer d'un paysage panoramique au champ réduit d'une vision déambulatoire⁹⁰ », ce qui, dans le cas de Baumer, invite à lire *Barefoot Across America* comme si c'était une balade, une déambulation littéraire. Finalement, Mark Baumer reterritorialise la création littéraire dans la géographie des États-Unis et, simultanément, dans un espace Web sans frontière.

Références

- ADRIAN, Lynne M., « Hobo Culture in Alabama » [en ligne], *Encyclopedia of Alabama*, 30 mars 2023 [https://encyclopediaofalabama.org/article/hobo-culture-in-alabama/].
- ANGÉ, Caroline, « Discours hypertextualisé et fragment : regards sur la lecture » [en ligne], *Semen*, n° 42 (2016) [http://journals.openedition.org/semen/10628].
- ANTIN, David et Stephen FREDMAN, *How Long is The Present. Selected Talk Poems of David Antin*, Albuquerque, University of Mexico Press, 2014.
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
- AUDET, René, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus » [en ligne], *Itinéraires*, 2014, n° 1 (2015) [https://journals.openedition.org/itineraires/2267].
- (dir.), « Nommer les arts littéraires » [en ligne], Laboratoire Ex situ / Projet « Littérature québécoise mobile », Université Laval, 2023 [https://ex-situ.info/projets/nommer-les-arts-litteraires/].

88. Joanne Lalonde, *Le Performatif du Web* [en ligne], Québec, La Chambre Blanche, 2010 [https://ma.x24cdn.com/chambreblanche.qc.ca/media/library/41021/16008/16008.X.pdf].

89. Christian Vanderlope, *Du papyrus à l'hypertexte : un essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Boréal, 1999.

90. Jean Clément, « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hyper-textuelle », *art. cit.*

- AUSLANDER, Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York, Routledge, 2023.
- , « The Performativity of Performance Documentation », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 28, n° 3 (septembre 2006), p. 1-10.
- BAUMER, Mark, « baumerworld » [en ligne], *Instagram* [https://www.instagram.com/p/BNwvtS4BSMy/].
- , « Barefoot across America » [en ligne], *Medium* [https://medium.com/@markbaumer; https://notgoingtomakeit.com/].
- , « mark baumer » [en ligne], chaîne *YouTube* [https://www.youtube.com/@markbaumer-humanbeing/videos].
- , *The Baumer* [en ligne], site Internet de Mark Baumer [https://thebaumer.com/].
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1974.
- BONNET, Gilles, « Atelier: LittéraTube » [en ligne], *Fabula – La recherche en littérature*, 10 mai 2018 [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?LitteraTube#_ftnref1].
- BONNET, Gilles, Erika FÜLÖP et Gaëlle THÉVAL, *Qu'est-ce que la littéraTube?*, Montréal, Ateliers (Sens public), 2023 [version numérique augmentée: https://ateliers.sens-public.org/qu-est-ce-que-la-litteratube/introduction.html].
- BORDELEAU, Benoît, « Au cœur de la ville sensible », *Au détour de l'habitude*, suivi de *Éléments pour un devenir-flâneur* [en ligne], Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 89-100 [https://archipel.uqam.ca/3892/].
- CLÉMENT, Jean, « Préface. Une littérature problématique » [en ligne], dans Serge BOUCHARDON (dir.), *Un laboratoire de littératures*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2007 [https://doi.org/10.4000/books.bibpompidou.227].
- , « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, vol. 5, n°s 1-2 (2001), p. 113-134.
- , « Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle » [en ligne], *Acheronta*, n° 2 (décembre 1995) [https://www.acheronta.org/acheronta2/dutextel.htm].
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit (Critique), 1980.
- DI CROSTA, Marida, « Le partage de l'immédiateté. Le film-journal Web, forme ultime de l'écriture de soi fragmentaire et réursive de Jonas Mekas? » [en ligne], *Entrelacs*, n° 15 (2018) [http://journals.openedition.org/entrelacs/3043].
- DONATO, Claire, « Remembering Mark Baumer: Barefoot Walker, Poet, Climate Activist, Friend » [en ligne], *Literary Hub*, 10 juin 2021 [https://lithub.com/remembering-mark-baumer-barefoot-walker-poet-climate-activist-friend/].
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche (Biblio essais), 2007.
- , *L'Œuvre ouverte*, Paris, Points, 1965.
- FILLIOU, Robert, *L'Art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, Inter éditeur, 2003.
- FLORES, Leonardo, « Third Generation Electronic Literature » [en ligne], *Electronic Book Review*, 2019 [https://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/ https://doi.org/10.7273/axyj-3574].

- FOREMAN, Sarah, « Fiction teacher Baumer GS draws inspiration from “weirdness” » [en ligne], *The Brown Daily Herald*, 20 avril 2011 [https://www.browndailyherald.com/article/2011/04/fiction-teacher-baumer-gs-draws-inspiration-from-weirdness/].
- GERVAIS, Bertrand, *Un imaginaire de la fin du livre*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023.
- GERVAIS, Bertrand, René AUDET et Nathalie LACELLE, « Littérature québécoise mobile: ré-imaginer les pratiques littéraires en culture numérique » [en ligne], *Digital Studies / Le Champ numérique*, n° 12 (2022) [https://www.digitalstudies.org/article/id/8111/].
- HEYWARD, Anna, « The Tragic Death of Mark Baumer, a Prolific Poet and Environmental Activist for the Social-Media Age » [en ligne], *The New Yorker*, 26 janvier 2017 [https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-tragic-death-of-mark-baumer-a-prolific-poet-and-environmental-activist-for-the-social-media-age].
- HOPPER, Dennis (réalis.), *Easyrider*, film, The Pando Company / Raybert Productions, 1969.
- JONES, Amelia, « Temporal Anxiety / “Presence” in Absentia. Experiencing Performance as Documentation », dans Gabriella GIANNACHI, Nick KAYE et Michael SHANKS (dir.), *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, Londres, Routledge, 2012, p. 197-221.
- , « “Presence” in Absentia », *Art Journal*, vol. 56, n° 4 (1997), p. 11-18.
- KEROUAC, Jack, *Les Clochards célestes*, Paris, Gallimard (Folio), 1963.
- KRAKAUER, Jon, *Into the Wild*, New York, Villard, 1996.
- KRTOLICA, Igor, « Le rhizome deleuzo-guattarien “Entre” philosophie, science, histoire et anthropologie » [en ligne], *Rue Descartes*, vol. 99, n° 1 (2021), p. 39-51 [https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2021-1-page-39.htm].
- LALONDE, Joanne, *Le Performatif du Web* [en ligne], Québec, La Chambre Blanche, 2010 [https://ma.x24cdn.com/chambreblanche.qc.ca/media/library/41021/16008/16008.X.pdf].
- MARTEL, Richard (dir.), *Arts d'attitudes – Action / discussion / interaction*, Québec, Inter éditeur, 2002.
- MAYE, Gérard, « Qu'est-ce que la performance? » [en ligne], site Internet du Centre Pompidou, février 2011 [https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/].
- MCCARTHY, Cormac, *The Road*, New York, Alfred A. Knopf, 2006.
- MONJOUR, Servanne, « La littérature numérique n'existe pas. La littérarité au prisme de l'imaginaire médiatique contemporain », *Communication & langages*, vol. 205, n° 3 (2020), p. 5-27.
- MONTANDON, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.
- MOSHFEGH, Ottessa, « Ottessa Moshfegh's Top 10 Books. He was more than a poet or performance artist – Baumer's life itself was a work of art » [en ligne], *Radical Reads*, 1^{er} septembre 2022 [https://radicalreads.com/ottessa-moshfegh-favorite-books/].
- MOUTON-ROVIRA, Estelle, « Entre livre et scène. Performances littéraires et gestes politiques chez Chloé Delaume et Emmanuelle Pireyre » [en ligne], *Elfe XX-XXI*, n° 10 (2021) [http://journals.openedition.org/elfe/3500].
- MOUYSET, Sylvie, « Quand écrire, c'est faire: de la performativité des écritures de soi (Europe, XVI^e-XVIII^e s.) » [en ligne], *Études de lettres*, n°s 1-2 (2016) [http://journals.openedition.org/edl/861].

- MOYE, Jayme, « Mark Baumer Dies 100 Days into his Barefoot Walk Across the U.S. » [en ligne], *Men's Journal*, 4 décembre 2017 [https://www.mensjournal.com/adventure/mark-baumer-dies-100-days-into-his-barefoot-walk-across-the-us-w463222].
- NESCI, Catherine, *Le Flâneur et les Flâneuses : les femmes et la ville à l'époque romantique* [en ligne], Grenoble, UGA Éditions, 2007 [https://books.openedition.org/ugaeditions/4220].
- OULIPO, *Anthologie de l'OuLiPo*, Paris, Gallimard, 2009.
- PARDO, Céline, *La Poésie hors du livre (1945-1965) : le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, INA (Lettres françaises), 2015.
- PEY, Serge, « Poème de la marche de la poésie », *Chimères*, n° 93 (2018), p. 64-67.
- QING, Cai, « Le risque : une source de puissance potentielle en art », *Inter*, n° 127 (2017), p. 10-13.
- RUFFEL, David, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, vol. 160, n° 4 (2010), p. 61-73.
- RUOFF, Jeffrey K., « Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art World » [en ligne], *Cinema Journal*, vol. 30, n° 3 (1991), p. 6-28 [https://doi.org/10.2307/1224927].
- SCOTT, Ridley (réalis.), *Thelma & Louise*, film, Metro-Goldwyn-Mayer / Pathé Entertainment, 1991.
- SIOU DURAND, Guy, « Quand les attitudes d'art deviennent stratégies », *Inter*, n° 81 (2002), p. 20-23.
- , « Du spectaculaire contre le spectacle : le dilemme de l'art performance » [en ligne], *Esse arts+opinions*, n° 40 (automne 2000) [https://esse.ca/du-spectaculaire-contre-le-spectacle-le-dilemme-de-lart-performance/].
- SOKOLOW, Julie, *Barefoot: The Mark Baumer Story*, film documentaire, 2020.
- ST-ONGE, Yan, *Sémiotique et esthétique de la poésie-performance : les enjeux de la performance, du texte et de la remédiation* [en ligne], Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2022 [http://archipel.uqam.ca/id/eprint/15761].
- SWIDZINSKI, Jan, *L'Art et son contexte : au fait, qu'est-ce que l'art?*, Québec, Inter éditeur, 2005.
- , « L'art comme art contextuel (manifeste) », *Inter*, n° 68 (1997), p. 46-50.
- TANGARO, Bianca, « De la page au flux : la conception du livre numérique » [en ligne], *Digital Libraries & Information Science*, 13 juin 2017 [https://dlis.hypotheses.org/1255].
- TELFER, Tori, « This Guy Is Walking Across America Barefoot to Protest Climate Change » [en ligne], *Vice*, 2 décembre 2016 [https://www.vice.com/en/article/xdmv73/poznaj-poete-ktory-chce-przejsc-boso-cale-usa-by-uratowac-ziemie].
- THÉVAL, Gaëlle et Olivier PENOT-LACASSAGNE (dir.), *Poésie & performance* [en ligne], Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2018 [https://shs.hal.science/halshs-03550041].
- TRUDEL, Alexandre, « Des surréalistes aux situationnistes » [en ligne], *CONTEXTES*, n° 6 (septembre 2009) [http://journals.openedition.org/contextes/4421].
- TURIN, Gaspard, *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec*, Genève, Droz (Histoire des idées et critique littéraire), 2017.
- URLBERGER, Andrea, « L'œuvre in situ : spécificité ou contexte? » [en ligne], *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 1, n° 1 (2008), p. 15-19 [https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-1-page-15.htm].

- VANDERDOPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte : un essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Boréal, 1999.
- VITALI-ROSATI, Marcello, « La littérature numérique francophone : enjeux théoriques et pratiques pour l'identification d'un corpus » [en ligne], dans Véronique CORINUS et Mireille HILSUM (dir.), *Lire et donner à lire les littératures francophones : outils critiques et stratégies éditoriales*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022, p. 209-220 [<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26642>].
- , « La littérature numérique, existe-t-elle ? » [en ligne], *Digital Studies / Le Champ numérique*, vol. 6, n° 1 (2015) [<https://www.digitalstudies.org/article/id/7262/>].
- WENDERS, Wim (réalis.), *Paris, Texas*, film, Argos films, 1984.
- ZERBIB, David, « La performance est-elle performative ? », *Art press* 2, n° 18 (2010), p. 20-29.
- , « De la performance au “performantiel” », *Art press* 2, n° 7 (2007), p. 11-19.

Analyses



Le *care* à l'épreuve des lieux
hétérotopiques et des bons sentiments
dans *Les Enfants du sabbat*
d'Anne Hébert et *Soigner, aimer* de Ouanessa Younsi

ANDREA OBERHUBER

Lorsque Julie Labrosse décide de prendre le voile pour rejoindre les dames du Précieux-Sang, couvent situé en marge d'une ville sans nom dans *Les Enfants du sabbat*¹, la mère supérieure Marie-Clotilde de la Croix sent d'emblée la menace qui émane de la jeune novice. Le lieu du couvent sera le théâtre de forces diaboliques, incarnées par sœur Julie capable de guérir et de mettre à mort. Un autre type de lieu, en l'occurrence l'hôpital où, si souvent, la vie côtoie de près la mort, est perçu par la narratrice-psychiatre de *Soigner, aimer* comme « une machine trop grosse pour [s]on âme² ». Impliquée corps et âme dans l'écoute et le traitement médical de ses patientes et patients, elle réfléchit sur les liens inextricables entre soigner, écrire et vivre bien. Les textes d'Anne Hébert et de Ouanessa Younsi soulèvent la question de l'effet des lieux sur les êtres humains. Plus précisément, et c'est ce qui m'intéressera dans la comparaison des deux œuvres littéraires, ils nous incitent à nous interroger sur l'impact de certains espaces – sacrés ou profanes – sur les êtres qui s'y réfugient, y travaillent et en subissent les règles, les contraintes et les interdits. De quelle marge de manœuvre disposent les sujets féminins au sein d'une communauté donnée ; à quelle hospitalité ou inhospitalité sont-ils confrontés ; jusqu'à quel point les institutions respectivement du couvent et de l'hôpital peuvent-elles tolérer la mise en cause de leur fonctionnement interne ; et, dernièrement, comment les écrivaines abordent-elles le souci de l'autre qui paraît

1. Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, Montréal, Boréal, 1995 [1975] ; désormais abrégé *ES* suivi du numéro de page et placé entre parenthèses dans le corps du texte.

2. Ouanessa Younsi, *Soigner, aimer*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016, p. 79 ; désormais abrégé *SA* suivi du numéro de page et placé entre parenthèses dans le corps du texte.

paradoxalement peu développé chez les dames du Précieux-Sang et dans les services psychiatriques?

Dans une conférence bien connue de 1967, en réfléchissant sur l'espace et sa dimension relationnelle, l'une des notions clés des éthiques du *care*, Michel Foucault nomme « hétérotopies³ » des lieux éminemment séparés de l'espace normatif. Ce sont des utopies « localisées », incarnées dans l'espace et le temps (contrairement aux utopies où l'on se rend en imagination), l'hétérogénéité du lieu se doublant souvent de celle du temps (hétérochronie). Le philosophe explique que ces espaces appartiennent à la réalité, mais qu'ils sont « absolument autres », que ce sont des lieux « hors de tous les lieux », où tout ce qui est jugé déviant ne l'est plus⁴. Se déclinant selon une typologie spécifique, les hétérotopies, qu'elles soient d'ordre biologique, de crise ou de déviation, prennent à rebours ou reflètent en les contestant tous les autres lieux réels. De plus, elles ont « le pouvoir de juxtaposer en un lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles⁵ ». Les exemples évoqués par Foucault vont de la prison à la clinique psychiatrique, en passant par la maison de retraite, le cimetière, le jardin et l'hôpital, entre autres. C'est dans ses marges que la société ménage ce genre de lieux à part auxquels on pourrait ajouter le monastère, si l'on pense aux *Enfants du sabbat*, ou encore la réserve pour autochtones jouxtant l'hôpital de Sept-Îles dans *Soigner, aimer*. Aussi différentes en termes d'appartenance générique et de contexte de publication soient-elles, les deux œuvres retiennent mon attention afin de comprendre l'effet d'un espace hétérotopique sur le « prendre soin de l'autre⁶ », sur les modalités d'un *care-giving* en deçà et au-delà des bons sentiments. Ainsi, je grefferai la perspective du *care* sur la conception foucauldienne des « espaces autres » aménagés généralement dans les plages réservées aux « individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée⁷ », ce qui me permettra d'interroger la triade « souci d'autrui, personnage féminin et lieu de soin ». Je montrerai que le *care* n'est pas réductible à la seule bienveillance, injonction essentialisante adressée traditionnellement aux femmes dans les sociétés occidentales, que la sollicitude (*care* affectif) et le soin (*care*

3. Michel Foucault, « Des espaces autres », *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5 (1984), p. 46-49. Foucault n'a autorisé la publication de cette conférence prononcée au Cercle d'études architecturales qu'au printemps 1984. Je cite l'article d'après sa reprise dans *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Quarto), 2001, p. 1571-1581.

4. Voir *ibid.*, p. 1574-1575.

5. *Ibid.*, p. 1577.

6. Fabienne Brugère, *L'Éthique du « care »*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 2021 [2011], p. 3.

7. Michel Foucault, « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 1576.

matériel ou *care* de service lié généralement aux tâches matérielles)⁸ ne sont pas leur apanage, qu'outre des effets bénéfiques, les pratiques du *care-giving* viennent tantôt avec leur lot d'ambivalences, tantôt avec des impasses, des pièges ou des jeux de pouvoir.

Loin « de véhiculer une image “nunuche” ou “mémère” de la féminité⁹ », notent Patricia Paperman et Sandra Laugier dans leur introduction au *Souci des autres*, la pensée du *care* est caractérisée par sa puissance critique, sa détermination à réintégrer au cœur du lien social les valeurs de la sollicitude et du soin symétriques, de la vulnérabilité propre à la condition humaine et de l'interdépendance de tous. En ce sens, les éthiques du *care* – le pluriel s'impose puisqu'on a assisté ces derniers temps à une diversification des approches depuis *In a Different Voice*¹⁰, ouvrage séminal de la psychologue américaine Carol Gilligan – ont une visée politique : elles « réclament un nouveau cadre d'intelligibilité qui ne peut se loger aisément dans les vieux habits du partage traditionnel privé / public et du type de société (souvent patriarcal) que ce partage présuppose¹¹ ». À la lumière de ces idées préliminaires sur la vulnérabilité et l'interdépendance des êtres humains (de tous les êtres vivants, en réalité, comme le précisent Berenice Fisher et Joan Tronto dès 1990¹²), sur la responsabilité intersubjective qui en découle, et « la fragilité du souci de l'autre¹³ », je pose que, dans nombre de textes littéraires modernes et contemporains, le « prendre soin » ne comporte pas seulement des bienfaits, mais que, dans certaines conditions, il peut basculer du côté de la malveillance, voire de l'anti-*care* ou révéler l'absence du souci de soi (*self-care*), indispensable pourtant à toute attitude et pratique de *care*¹⁴. Comme je l'ai annoncé d'entrée de jeu, je m'intéresserai précisément aux structures relationnelles corrompues des Dames du

8. Voir la distinction nette que propose Sandra Laugier dans son article « Le *care* comme critique et comme féminisme », *Travail, genre et sociétés*, n° 26 (2011), p. 187.

9. Patricia Paperman et Sandra Laugier (dir.), « Préface à la nouvelle édition », *Le Souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011 [2005], p. 10.

10. Carol Gilligan, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982 (traduit en français par Annick Kwiatek : *Une Voix différente. La morale a-t-elle un sexe ?* Paris, Flammarion, 2019).

11. Fabienne Brugère, *L'Éthique du « care »*, *op. cit.*, p. 5.

12. Berenice Fisher et Joan Tronto, « Toward a feminist theory of caring », dans Emily K. Abel et Margaret Nelson (dir.), *Circles of Care: Work and Identity in Women's Life*, Albany (NY), Suny Press, 1990, p. 36-40.

13. Estelle Ferrarese, *La Fragilité du souci des autres. Adorno et le care*, Lyon, ENS Éditions, 2018.

14. J'endosse la proposition de Tronto qui consiste à concevoir le *care* comme une pratique et non comme une prédisposition ni une émotion ou une attitude empathique : « La meilleure manière de penser le *care* est sans doute de l'envisager comme pratique. La notion de pratique est complexe ; c'est une alternative aux conceptions du *care* comme principe ou émotion. Désigner le *care* comme une pratique implique qu'il est à la fois pensée et action,

Précieux-Sang, congrégation de religieuses mise en scène par Hébert dans *Les Enfants du sabbat*, ainsi qu'au dysfonctionnement du système hospitalier, notamment pour ce qui concerne les services psychiatriques dans le récit hybride *Soigner, aimer* de Younsi. L'étude de ces deux textes québécois campés dans des espaces hétérotopiques fera apparaître le pouvoir du *care* – ses possibles, ses limites et ses embûches –, à savoir ce que j'appellerais l'endroit et l'envers des pratiques attentionnelles déployées par sœur Julie de la Trinité, protagoniste du roman hébertien¹⁵, d'une part, et la narratrice-psychiatre relatant ses expériences professionnelles et ses considérations auto(bio)graphiques sur la Côte-Nord puis à Montréal, d'autre part.

La sorcellerie comme forme de *care* ambivalent et de contre-pouvoir dans *Les Enfants du sabbat*

Publié en 1975, le roman d'Anne Hébert fonctionne autour de deux temporalités : l'arrivée de Julie, fille de Philomène et d'Abélard, et le processus d'adaptation de la novice à la communauté monastique des dames du Précieux-Sang, où « chaque mouvement est prescrit » (*ES*, 31), sont entrecoupés de scènes de remémoration liées à la cabane sur la montagne de B... C'est là que Julie et son frère Joseph ont grandi dans un univers de sorcellerie (pratiquée par leur mère généralement pour guérir les autres) et de rituels sataniques (« Mon père est le diable », profère Julie à la page 64, avant qu'on soit plongé dans le récit du viol perpétré par Abélard sur sa fille), rituels auxquels renvoie d'ailleurs le titre de l'œuvre. Dirigé d'une main ferme par Marie-Clotilde de la Croix, le huis clos du couvent, « noyé dans le silence » (*ES*, 50), permet à Julie de faire valoir, outre le pouvoir-savoir de guérison hérité de sa mère, l'héritage paternel de magie noire¹⁶. La jeune sorcière portant l'habit d'une religieuse apparaît d'abord comme une salvatrice aux yeux des autres sœurs : elle soigne et exauce

que l'une et l'autre sont étroitement liées et orientées vers une certaine fin » (« Du care », *Revue du MAUSS*, n° 32 [2008], p. 251).

15. Signalons au passage que l'expression « l'envers du monde », souvent associée au corps malade permettant la libération des pulsions sexuelles ou meurtrières, revient souvent dans l'œuvre d'Anne Hébert, par exemple dans *Kamouraska*. Voir Mélanie Beauchemin qui s'intéresse de près à cette idée dans son étude *L'Envers du monde : Anne Hébert, George Bataille*, Montréal, Nota bene, 2021.

16. La sorcellerie dans *Les Enfants du sabbat* a fait l'objet de plusieurs études. Voir, à titre d'exemples, Anca Magurean, « Les représentations de la sorcière dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Studii și cercetări filologice. Seria Limbi Străine Aplicate*, n° 9 (2011), p. 63-74 ; Lisa Travis Blomquist, *Rehabilitating the Witch : the Literary Representation of the Witch from the Malleus Maleficarum to Les Enfants du sabbat*, thèse de doctorat, Rice University, Houston, 2011 ; Anne-Élaine Cliche, « "L'enchantement de la violence". Anne Hébert : *Les enfants du sabbat* », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3 (2016), p. 47-73 ; Catherine Bastien, *Filles d'Hécate* suivi de *Contamination et performativité de la parole dans Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal, 2023.

leurs vœux tout en libérant ses consœurs de la rigidité de l'ordre religieux. Rapidement, elle parvient à instaurer un contre-pouvoir qui se manifeste à travers des visions prophétiques, un rire irrévérencieux et une « parole ironique » (ES, 21), notamment à l'égard de l'autorité religieuse, d'étonnants soins et de mauvais sorts jetés sur certaines sœurs. Dominique Hétu et Maïté Snauwaert envisagent la possibilité d'un *care* qui ne soit pas « entièrement positif, pas unilatéralement bienfaisant, mais [qui] porte au contraire sa part de coût pour celle ou celui qui le donne, voire pour le bénéficiaire¹⁷ » ; j'irai cependant plus loin en constatant que la « *caring attitude* » et les gestes posés par la protagoniste évoluent au fil de la narration vers un *care* maléfique. Le « prendre soin » plus qu'ambivalent, à l'occasion même mortifère, bouleverse l'ordre établi du couvent (le silence, le conformisme, la soumission) et le plonge, le temps du récit, dans le chaos. Comble du paradoxe, le *care* de Julie répond aux désirs de ses consœurs, même si leurs souhaits et espoirs vont à l'encontre de leur propre bien, ou du bien d'autrui ; le couvent devient un « espace [...] hanté de fantasme¹⁸ ». La profonde ambivalence qui se dégage autant de la sollicitude que des soins « thérapeutiques » prodigués par la jeune sorcière trouvera, à la toute fin du roman, son pendant dans la décision de la mère supérieure et de l'abbé Léo-Z. Flageole : ce dernier étouffera le fils de Julie dans la neige, acte symbolique s'il en est un puisque la blancheur de la neige est censée anéantir la magie noire à laquelle est associé le nouveau-né. C'est la pensée de la jeune mère-sorcière que la narration fait entendre sur les dernières pages des *Enfants du sabbat* : « Je leur ai donné le démon à communier. Le mal est en eux maintenant. Un nouveau-né étouffé dans la neige. Je n'ai plus rien à faire dans cette maison. Mission accomplie » (ES, 187).

Dans de nombreux passages, Julie semble épouser la posture éthique d'une *caregiver* idéale¹⁹, capable de percevoir les besoins et la vulnérabilité d'autrui, ne portant jamais de jugements sur les souhaits que les autres lui demandent de réaliser, qu'importe le type de convoitise – morale ou immorale ; elle use

17. Dominique Hétu et Maïté Snauwaert, « Poétiques et imaginaires du *care* », *Temps zéro*, n° 12 (2018), p. 6.

18. Michel Foucault, « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 1573.

19. Pour Marie Garrau, le « bon » *care* est effectué par un sujet compétent qui assume sa responsabilité face au besoin de l'autre, qui est attentif, sensible à la particularité d'une situation et qui se laisse « affecter par ce qui arrive et à reconnaître son implication affective dans les relations où nous sommes inscrits » (*Care et attention*, Paris, Presses universitaires de France, 2014, p. 49-50). D'après Garrau – et cette idée est cruciale afin d'éviter tout malentendu lié au *care* comme manifestation de bons sentiments –, le *care* sans l'attention, c'est-à-dire sans la prédisposition qui permet de percevoir la nature singulière et contextuelle de la vulnérabilité d'un bénéficiaire de *care*, est à considérer comme un *care* « non désirable » parce que la relation entre pourvoyeur et bénéficiaire est rompue au profit d'une mécanisation des rapports réduits à leur « dimension technique » (*ibid.*, p. 29-30).

simplement de son pouvoir de sorcellerie pour les exécuter. La présence de la protagoniste au sein du couvent sert de révélateur à d'insoupçonnées inimitiés et rivalités entre certaines religieuses. C'est que son « hypersensibilité lui permet de visiter la psyché d'autrui²⁰ » et de faire advenir ce qui, avant l'irruption de Julie dans l'espace clos du couvent était resté dissimulé, nié, refoulé derrière le paravent d'une attitude et d'un comportement charitables. Ainsi, lorsque sœur Antoinette fait le vœu d'être vengée de sœur Marie-Rose, ce vœu est exaucé sans qu'aucune explication ne soit nécessaire. Sœur Marie du Bon-Secours, qui souhaite mourir d'une grande mort romantique aux côtés de sœur Angèle, voit elle aussi son rêve réalisé. Quand sœur Blanche souhaite ne plus être la dernière servie au réfectoire, Julie répond à ce désir, en l'interprétant au pied de la lettre : la première servie, sœur Blanche « boira désormais le dessus crémeux du lait, jusqu'à l'écœurement » (ES, 125). Suivant le principe fondamental de la magie noire, si la protagoniste accepte de satisfaire les désirs secrets des sœurs auparavant « contemplatives sans caste ni privilège » (ES, 55), c'est principalement pour deux raisons : 1) afin de nourrir la discorde et de pouvoir instaurer son autorité, il faut que le vœu nuise à l'autre ; 2) s'il n'implique pas la mort, le vœu exaucé se retournera contre celle qui l'a formulé. On comprend donc que le prendre soin du personnage féminin est tout sauf mu par la charité – pour utiliser ce terme issu du vocabulaire chrétien et qui, en principe, aurait dû faire partie des valeurs morales de la sœur novice – ou par la bienveillance à l'égard d'autrui, qualité genrée assignée aux femmes. Julie ne se montre qu'en apparence charitable et bienveillante à l'égard des dames du Précieux-Sang. Rapidement sans limite, même quand elle est malade, le savoir-pouvoir double de Julie la plaçant dans une position d'ascendance sur autrui est clairement illustré dans le passage consacré à l'ensorcellement de sœur Gemma, ancienne sacristine dégradée en cuisinière. Alors que les autres se réjouissent de « la nouvelle de guérison de sœur Julie », sœur Gemma, aux prises avec des « [n]ausées, vomissements, évanouissements » (ES, 136), résiste au démon qu'elle « flaire [...] sous la porte de la pharmacie », se disant prête à mourir pour devenir « vite une sainte », mais surtout pour que « tout cela finisse » (ES, 137). Enfermée à l'infirmerie, la malade exulte :

Quelques guérisons subites d'ulcères et d'eczéma, quelques mystérieuses résorptions de kystes l'enchantent moins que l'image de sœur Gemma ruisselante de larmes, ainsi qu'il lui est donné de l'apercevoir, de jour ou de nuit, dès que sœur Julie en éprouve la malicieuse envie (ES, 137).

L'emploi de l'expression « malicieuse envie » associée à l'idée de faire du mal à celle qui s'avère très vite comme l'ennemie jurée de la jeune novice ne laisse

20. Nathalie Watteyne, « Le rire de la sorcière dans *Les Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 17 (2021), p. 56.

aucun doute sur les intentions, sinon maléfiques, du moins malfaisantes de Julie. Tous les moyens seront bons pour arriver à ses fins, notamment la parole envoûtante caractéristique de la sorcière, figure de la marge par excellence. Cette parole performative a pour conséquence de mettre en cause, du moins momentanément, les structures d'un pouvoir autoritaire instauré par la Mère supérieure²¹. Si Julie ne parvient pas à renverser complètement ce pouvoir, elle réussit à ébranler ses fondements. Et si les formes de *care* inspirées de valeurs plutôt profanes exercent une force d'attraction dans la communauté des sœurs, la voix de la sorcière, capable de contaminer la pensée et même les paroles des consœurs, vise à subvertir les règles de l'institution religieuse. « Telle est la loi : l'envers du monde » (*ES*, 64), n'est-ce pas le précepte de toute sorcière ? En ce sens, le rôle de Julie n'est-il pas de renverser les règles sacro-saintes de la communauté monastique en montrant que tout pouvoir hiérarchique, rigide, porte en ses germes la naissance d'un contre-pouvoir ?

Mais tout n'est pas malveillant ou bienveillant, noir ou blanc dans *Les Enfants du sabbat*, malgré l'uniformité des habits et des comportements des religieuses que la sorcière conduit vers la crise transformant par là le lieu du couvent en une hétérotopie de crise. Rappelons avec Foucault que « crise » n'est pas synonyme de « déviation » (par rapport à une norme), mais renvoie souvent à un état de dilemme ou de transition, à un « système d'ouverture et de fermeture »²², ce qui a tout à fait du sens dans le roman, puisque le passage de Julie auprès des dames du Précieux-Sang plonge la communauté dans un état d'apocalypse joyeuse. Prenons un dernier exemple afin de voir que la parole proférée, que les sorts et les sortilèges de sœur Julie sont à double tranchant, que le bonheur des unes fait le malheur des autres, plus précisément de l'institution ecclésiale. Cloîtrée dans sa cellule, une « vieille sœur, presque centenaire » (*ES*, 62) sent que la jeune consœur peut la délivrer d'une si longue attente de la mort :

La vieille sœur lève les yeux vers sœur Julie, l'interroge du regard. Sœur Julie sourit à la vieille sœur qui n'attendait plus que le signe d'acquiescement pour mourir en paix. Elle s'écroule sur le plancher, les genoux au menton, les mains entre les cuisses, recroquevillée (*ES*, 62).

La voix narrative conclut cet épisode qui a tout d'une scène de supplication religieuse, en constatant laconiquement qu'il « a été facile pour sœur Julie de répondre à l'appel de sœur Amélie et d'exaucer son désir » (*ES*, 62). Julie ne semble-t-elle pas posséder, à l'instar de Dieu, le droit de vie et de mort qualifié

21. Sur la performativité de la parole sorcière, voir l'analyse que Catherine Bastien y consacre dans la partie essai de *Filles d'Hécate* suivi de *Contamination et performativité de la parole dans Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert*, *op. cit.*, p. 105-116.

22. Michel Foucault, « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 1576 et p. 1579.

de « biopouvoir » par Foucault, historiquement l'un des « privilèges caractéristiques du pouvoir souverain²³ » ? On ne s'étonnera alors guère de voir basculer les pratiques du « *caring about* » et du « *taking care of*²⁴ » d'un sujet en état de vulnérabilité de l'autre côté de la frontière entre le bien et le mal ; entre l'acte charitable et le geste interdit, d'un point de vue moral, à tout être humain : enlever la vie²⁵.

Au fond, Julie de la Trinité ne se soucie pas du bien-être des membres de la communauté qu'elle avait pourtant rejointe de son propre gré, dans le but de se remettre sur le droit chemin. Là n'est pas sa priorité, elle vise plus haut – affirmer sa puissance de sorcière sur les autres²⁶ –, ce qui explique que sa façon de régler les cas de maladies, divers affects tels le sentiment de vengeance ou le désir de mourir, est dépourvue de toute dimension morale. De plus, on sent que le *care* prodigué par le mal est propice à éveiller chez les sœurs des pulsions endormies, promettant « l'assouvissement de toutes les passions », ainsi que les « désirs harnachés et inavouables²⁷ » du docteur Painchaud, de l'aumônier Flageole et du grand exorciste, pour reprendre les mots d'Anne-Élaine Cliche. Les agissements de la sorcière sortent les sœurs de l'état léthargique que leur impose la vie monastique. Les dames du Précieux-Sang s'en trouvent ranimées, comme « comblées de fièvre et de vie étrange, après tant de jours ternes et gris » (*ES*, 91). Si les bienfaits des actes pour certains membres de la communauté sont indéniables, chaque vœu exaucé permet surtout à la Julie de la montagne B... de se sentir transformée, de « refai[re] ses forces et

23. Michel Foucault développe les idées sur le « biopouvoir » dans le chapitre « Droit de mort et pouvoir sur la vie » d'*Histoire de la sexualité, tome I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 177-211 (p. 177 pour la citation). Il y aurait beaucoup à dire sur les divers pouvoirs que s'arroge Julie et qui vont en s'amplifiant entre celui de sa mère Philomène, de la mère supérieure Marie-Clotilde de la Croix, du médecin Painchaud (auquel elle se substitue en partie en soignant certains maux des sœurs) et finalement du pouvoir divin sur la vie et la mort d'un individu. Cette réflexion se mériterait un article à part.

24. Il s'agit des deux premières phases de *care* identifiées par Tronto et auxquelles s'ajoutent le « *care-giving* » et le « *care-receiving* » ; aux quatre phases correspondent respectivement les postures éthiques de l'attention à l'autre, de la responsabilité, de la compétence (professionnelle) et de la capacité de réponse (« Du *care* », *art. cit.*, p. 248-250).

25. Entre ces deux attitudes de « prendre soin » d'autrui, situées *grosso modo* à l'opposé l'une de l'autre, il faut situer le soin palliatif et l'aide médicale à mourir dont il serait intéressant de discuter à propos d'autres textes comme *Sur les hauteurs du mont Thoreau* (2024) de Catherine Mavrikakis.

26. Gabrielle Poulin note que, dans le roman d'Hébert, deux « puissances antagonistes » s'affrontent – représentant respectivement la religion et la vie : la puissance de la mère supérieure à priori incontestée et incontestable selon la règle religieuse se voit défiée par la puissance de la sœur novice, sorcière de mère en fille (« Qui sont les *Enfants du Sabbat* ? » *Lettres québécoises*, vol. 1, n° 1 [1976], p. 5).

27. Anne-Élaine Cliche, « L'enchantement de la violence ». Anne Hébert : *Les enfants du sabbat*, *art. cit.*, p. 67 et p. 70.

son pouvoir» (ES, 63). Le mariage de la magie blanche et de la magie noire semble avoir une fonction réparatrice pour le soi : le recours à la guérison et la pratique de la sorcellerie à des fins immorales (utiliser les désirs secrets d'autrui pour arriver à ses propres fins) sont deux moyens efficaces pour défier l'autorité ecclésiastique (représentée par la mère supérieure, l'abbé Léo-Z. Flageole et l'exorciste) d'un côté et le pouvoir-savoir médical « positiviste », incapable de remédier à l'intruse perçue comme une hystérique²⁸, de l'autre. C'est ainsi que la sorcière parvient ultimement à ériger un contre-pouvoir au sein du couvent ; c'est ainsi que les valeurs chrétiennes de bienfaisance, de don et de sacrifice prennent donc un sacré coup dans cet univers où avaient régné l'obéissance et la sainte paix. Que faire pour contrer les forces maléfiques qu'incarne la jeune femme qui, de ses propres dires au moment d'entrer au couvent avait avoué vouloir être comme les autres²⁹ ? L'Église connaît des mesures qui consistent à mobiliser des grands remèdes pour contrer les grands maux sous la forme du grand rituel d'exorcisme, geste d'une terrible violence commis sur un sujet féminin considéré comme possédé par le démon. Julie subit le rituel des « moyens ordinaires, prières, jeûne, pénitence, médecines » (ES, 169) avant de se faire infliger l'« exorcisme en grande pompe à la chapelle, en présence de toute la communauté » (ES, 170).

Les Enfants du sabbat suggère l'idée que plus un lieu est hétérotopique (en termes de crise et de déviation), plus les pratiques de *care* dont témoignent certains personnages peuvent paraître atypiques, voire inquiétantes, plus on prend conscience de la difficulté à préserver le relationnel, autrement dit à valoriser et à renouveler le « lien social par l'attention aux autres » autant que les diverses activités du prendre soin réciproque, faisant apparaître le « double versant de la dépendance et de l'interdépendance³⁰ ». Si toutes ces valeurs éthiques sont mises à rude épreuve dans le lieu sacré du couvent des dames du Précieux-Sang, l'espace de l'hôpital – lieu du soin profane – pose lui aussi la question du lien social (ou humain) entre psychiatre, patientes et patients en contexte de vulnérabilité, comme le montre Ouanessa Younsi dans *Soigner, aimer*.

À la recherche d'un modèle thérapeutique relationnel dans *Soigner, aimer*

Engagée comme jeune psychiatre à l'hôpital de Sept-Îles – espace hétérotopique non seulement en raison de son emplacement géographique excentrique, mais surtout parce que les situations de crise et de déviation y paraissent

28. Voir *ibid.*, p. 49-50, p. 67-73.

29. « Je n'aspire qu'à prononcer mes vœux le plus rapidement possible. [...] Je ne demande à Dieu qu'une seule chose ; devenir pour l'éternité une religieuse comme les autres, me perdre parmi les autres et ne plus donner prise à aucune singularité » (Anne Hébert, *Les Enfants du sabbat*, *op. cit.*, p. 18).

30. Fabienne Brugère, *L'Éthique du « care »*, *op. cit.*, p. 3.

démultipliées –, la narratrice se voit très vite confrontée à des situations déroutantes et à des cas de patientes et patients auxquels sa formation ne l'avait pas préparée. Le contexte bien particulier de la Côte-Nord, avec la réserve autochtone qui jouxte la ville, amène la narratrice à repenser son éthique médicale. Dans le récit inaugural « Réparer (les îles) », elle formule ainsi son approche thérapeutique des patientes et patients :

Je tente de me mettre à leur place. Sentir l'aiguille pénétrer mes fesses. L'halopéridol et le lorazépam m'injecter la paix. Suinter dans ma chair. Rejoindre mes neurones. Se lier à mes récepteurs. Le mot « dopamine » m'ennuie (SA, 21).

L'attitude empathique du sujet narrateur semble se nourrir à même les théories du *care* qui se proposent d'intégrer aux pratiques de soin l'écoute attentive et l'accompagnement, la coprésence et la vulnérabilité de tout un chacun, en tenant compte d'aspects plus englobants tels le genre, la classe sociale et le groupe ethnique. Ce qui est intéressant dans *Soigner, aimer* et distingue ce texte profondément des *Enfants du sabbat* est la manière d'envisager la thérapie médicale à la fois comme une éthique et une poétique attentionnelles. Les particularités et contraintes du lieu hospitalier, notamment de son aile psychiatrique³¹, si elles sont thématisées, cèdent volontiers la place à des moments d'introspection pendant lesquels la soignante tente d'arrimer sollicitude, soin médical et réalité extérieure. Le rapport de la narratrice-psychiatre à la littérature, plus précisément sa pratique d'écriture, constitue un remède contre les dérives du système hospitalier, certes, mais également contre sa propre tendance à un souci de l'autre démesuré, qui soulève la question de la frontière : où commence la cure, soit le traitement médical, et où doit se terminer le *care*³², notamment émotionnel, comme prise en charge des patientes et patients ?

Ouvrage à mi-chemin entre récit autobiographique, prose poétique et essai, *Soigner, aimer* participe de ce que Loïc Bourdeau, Natalie Edwards et Steven Wilson appellent le « *care (re)turn* » en littérature française et francophone contemporaine, pour insister sur l'importance du *care* et de ses notions

31. « Hôpital dans l'hôpital », écrit Younsi sur un ton légèrement cynique, où « [l']administration croit que la folie se propage comme la rougeole », où « [r]ien ne change » (Ouanessa Younsi, *op. cit.*, p. 18-19). Le lieu n'intéresse guère la psychiatre tant il est source d'agitation des « médecins, infirmières, préposés, bénévoles, téléphonistes, commis, cuisiniers et patients, aux ordres du chaos » (*ibid.*, p. 18).

32. Faire la différence entre les deux pratiques et modalités de soigner quelqu'un paraît essentiel en contexte médical ou psychiatrique. Depuis la philosophie antique, on distingue l'*epimeleia* (soin au sens le plus général du terme) de l'*epimelesthai* (avoir en charge l'âme d'un individu, s'appliquer à s'en soucier), explique Annie Hourcade (« Le soin comme faculté de l'âme chez Platon et Aristote », dans Jean-Pierre Cléro et Annie Hourcade [dir.], *Le Soin, l'aide. Care et cure*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 59-61).

corollaires dans de nombreuses œuvres publiées depuis 2000³³. Le texte de Younsi s'inscrit dans cette attention renouvelée à la sollicitude et au soin en effet observable comme l'une des tendances littéraires qui consisterait à vouloir contribuer à *Réparer le monde*³⁴. Comment réparer les vivants³⁵ avant de réparer le monde (de la psychiatrie), se demande la narratrice en revenant en deux temps sur ses années d'apprentissage comme médecin psychiatre affectée à différents hôpitaux du Québec : à Sept-Îles situé près de la réserve innue d'Uashat au nord-est de la province, à Kuujuaq (Nunavik) et à Montréal. Les récits consacrés à une sélection de patientes et patients qu'on imagine représentatifs, thématisent l'équilibre fragile entre *care* affectif et soin médical, notamment face au défi du *self-care* à relever. Deux types de discours sur la maladie mentale et de potentielles postures attentionnelles y cohabitent sous forme de considérations autoréflexives. Les frontières entre les deux sont le plus souvent perméables : l'un est de nature empathique et l'autre, d'ordre empirique.

Loin de s'abandonner dans des protocoles compassionnels³⁶ ou le sacrifice de soi, la narratrice est consciente, du moins en théorie, de la nécessité de respecter les limites des compétences médicales, de ménager un espace-temps réservé au souci de soi. Or, dans la pensée du *care* structurée par le « travail du "prendre soin" et du sentiment de responsabilité à l'égard du bien être des autres³⁷ », la notion de *self-care* constitue une tache aveugle. Comment prendre soin de soi lorsqu'on « se sent trop petite pour ce métier, que « [l']impuissance [nous] empoigne tel un lasso » (SA, 25) face aux troubles mentaux, à la pauvreté (SA, 25), au manque de perspectives d'une vie meilleure dont la médecin prend pleinement connaissance à Sept-Îles et lors de son bref séjour à l'hôpital de Kuujuaq, « à 1 446 km de Montréal » et qui, de l'extérieur, « ressemble à un hôtel » (SA, 58) ? Le constant souci d'autrui tend, en effet, à mettre en danger le souci de soi, car le *care* dans sa double dimension porte en lui son envers, une attitude et un comportement de sollicitude parfois sans mesure, qui révèlent

33. Loïc Bourdeau, Natalie Edwards et Steven Wilson, « The Care (Re)Turn in French and Francophone Studies », *The Australian Journal of French Studies*, vol. 57, n° 3 (2020), p. 287-290.

34. C'est le titre de l'ouvrage d'Alexandre Gefen (le sous-titre précise qu'il s'agit de *la littérature française face au XXI^e siècle*) publié en 2017 chez José Corti à Paris.

35. Je fais allusion au roman de Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014, dans lequel l'écrivaine française explore, à travers la transplantation cardiaque, des questions d'affects et de liens parentaux et amicaux liés au cœur comme organe singulier, empreint d'une symbolique différente de celle des poumons, des reins et du foie.

36. Allusion au récit autobiographique *Le Protocole compassionnel* (1991) d'Hervé Guibert où il relate sa lutte contre le sida, les traitements médicaux, les contraintes du milieu hospitalier et son séjour à l'île d'Elbe. L'œuvre guibertien, objet d'étude jusqu'à présent avant tout sous l'angle de la maladie et de la cure, intéresse désormais aussi dans une perspective du *care* et du *self-care* prodigué par le biais de l'écriture.

37. Fabienne Brugère, *L'Éthique du « care »*, op. cit., p. 7.

chez la narratrice une faille. Poursuivant son apprentissage dans un hôpital montréalais, elle aborde la difficulté de séparer sa vie professionnelle de sa vie privée, tant certains patients et patientes habitent son esprit même si elle n'en a plus la responsabilité :

Je ne reverrai ni Andy ni Kuujjuaq mais je connais la suite. Le psychiatre demandera une ordonnance de traitement à la cour et l'obtiendra dans l'urgence. Andy sera traité dans un centre hospitalier de la métropole. À quelques kilomètres d'Andy, je dégusterai des pâtes aux morilles tandis qu'il recevra une injection contre son gré. Cela prendra plusieurs infirmiers et agents de la sécurité pour la lui donner. Il se débattrra, hurlera, on lancera un code blanc et je m'étoufferai avec mes linguine tandis qu'Andy ne sera plus qu'un cri défonçant les tympanes de Montréal (SA, 59-60).

Les parallélismes syntaxiques – « Andy sera traité » / « je dégusterai des pâtes » ; « il se débattrra, hurlera » / « je m'étoufferai » – soulignent la persistance du lien entre l'ancienne psychiatre traitante et son patient, tout en signalant la prise de distance affective comme indispensable forme de *self-care*. Le ton se veut neutre dans cet enchaînement de parataxes, c'est celui du protocole médical. Et pourtant, le cri d'Andy paraît résonner dans la conscience du sujet narrant comme une inculpation.

Dans le tome trois de l'*Histoire de la sexualité*, Michel Foucault insiste sur la juste mesure que nécessite le souci de soi³⁸, outre le fait que c'est une véritable activité à valeur thérapeutique et qu'il convient de s'y exercer tout au long de la vie. Basé sur la philosophie stoïcienne, le « souci de soi » implique donc un processus de travail que le sujet moral doit entreprendre pour soi-même et pour la Cité, en s'éprouvant, en s'examinant, en se contrôlant grâce à des exercices bien définis, parmi lesquels l'ascèse dans les plaisirs – c'est le besoin qui doit réguler le plaisir – et la prise en charge responsable de la santé, entre autres. Ces règles de conduites sont la condition *sine qua non* pour « prendre la mesure de ce dont on est capable³⁹ », puis, toujours en évitant l'excès et l'intempérance, pour prendre soin des autres, aussi différents soient-ils de nous. En l'absence d'un rapport vertueux à soi, seul capable de procurer pouvoir (sur soi) et liberté, on risque de s'abîmer dans le souci des autres. Si l'on lit *Soigner, aimer* à la lumière de cette conception philosophique du souci de soi, on doit vite se rendre à une évidence : à aucun moment donné, la jeune psychiatre ne reçoit des conseils de mesure et de tempérance, garants de *self-care*, de la part de ses collègues expérimentés, conseils qui lui auraient permis de trouver le juste milieu entre une vision idéaliste de la psychiatrie et l'idéal stoïcien de la sagesse, de se commander à soi-même comme le ferait « un être rationnel », pour

38. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, tome 3. *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

39. *Ibid.*, p. 87.

parler de nouveau avec Foucault⁴⁰. Agir tel un sujet *rationnel* afin d'assurer la maîtrise de soi, de son corps et de son esprit, n'est-ce pas le meilleur garant pour faire de soi un être *relationnel* dans le sens où l'entendent les éthiques du *care*?

Surgeissent alors d'autres questions liées aux tâches que doit assumer la psychiatre : par quels moyens combiner, avec mesure, les diverses modalités du prendre soin de l'autre et du souci de soi ? Dans quelles ressources puiser pour ce faire si l'on croit entendre le cri d'un patient hospitalisé contre son gré ? Pour la narratrice de *Soigner, aimer*, l'écriture s'apparente à une forme d'ascèse propice à procurer du plaisir et à maintenir un équilibre psychique régulièrement menacé par l'expérience avec des patientes et patients en détresse profonde. Les bienfaits de l'écriture émaillent le récit à de nombreux moments. Dans un passage où la narratrice-psychiatre compare l'importance de l'écriture à celle de son travail avec les patientes et patients, elle se crée une alter ego pour s'adresser à elle-même à la deuxième personne : « Tu écris pour rejoindre ton ombre. [...] Écrire est pour toi l'une des rares occupations qui te comble plus qu'elle ne te vide. Oh tu aimes tes patients, tu aimes soigner, mais écrire te soigne de toi-même, et tu peux mieux accompagner autrui » (SA, 79). À la dyade du titre « soigner-aimer » s'ajoute désormais le verbe « écrire » : on comprend que les périodes d'écriture font office de *self-care* qui prédispose la psychiatre à un meilleur accompagnement des patientes et patients selon les valeurs de l'écoute attentive et d'une responsabilité partagée⁴¹. Que l'écriture ait une valeur thérapeutique n'a rien d'original en soi si l'on pense aux exemples de Jacques Ferron, d'Andrée Yanacopulo et de Jean Désy⁴², tous trois des médecins et écrivains québécois. Mais on peut être sensible au fait que l'*ethos* professionnel de la soignante se voit doublé ici de celui de l'écrivaine pour qui les mots sont un moyen de créer un espace à soi, plus encore de mettre en forme sa vision d'une éthique de soin relationnelle⁴³.

Écriture et lecture vont de pair chez Ouanessa Younsi, là aussi comme chez beaucoup d'autres écrivaines et écrivains avant elle, on ne s'en étonne guère. Dans le cas de la médecin, avant de se rendre à l'hôpital, comme pour rendre

40. Voir *ibid.*, p. 90.

41. Sur les postures de soignante et d'accompagnatrice empathique grâce au « relationnel comme forme centrale du soin », voir Cristina Robu, « L'espace-temps de l'accompagnement chez la médecin-écrivaine Ouanessa Younsi » [en ligne], *MuseMedusa*, n° 10 (2022) [<https://musemedusa.com/dossier-10/lespace-temps-de-laccompagnement-chez-la-medecin-ecrivaine-ouanessa-younsi/>].

42. Notons qu'il signe la préface de *Soigner, aimer* où il explique que Ouanessa Younsi « a tout compris, ou qu'elle a beaucoup compris » parce que « [s]ans amour pour l'autre, pas de soin véritable » (Jean Désy dans Ouanessa Younsi, *op. cit.*, p. 7).

43. Pour Fabienne Brugère, l'attention aux besoins des autres comme faisant partie d'une éthique « a affaire avec l'humanité vulnérable, avec des situations de grande fragilité à certains moments de la vie » ; elle « vaut comme souci de sujets relationnels » (*L'Éthique du « care »*, *op. cit.*, p. 37).

poreuses les frontières entre le travail *intra muros* avec les patientes et patients et la vie extérieure, elle attrape un recueil de poésie : « Je range un recueil de poésie dans la sacoche de mon vélo », tandis qu'elle décide de « laisser[r] le *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux – 5 (DSM-5)* sur le comptoir de la cuisine » (SA, 26), et évoque un peu partout ses lectures, d'Emily Dickinson à Camus, en passant par Alejandra Pizarnik, Hélène Monette, Denise Desautels, Gaston Miron et Anne Hébert. Si l'écriture profite des lectures, le travail de *care* profite décidément des deux formes de *self-care* ménagées dans l'horaire de la psychiatre.

C'est au croisement des *èthè* de la soignante et de l'écrivaine que surgit une ultime question sur laquelle la narratrice ne s'attarde toutefois pas longuement. Dans le récit « Une outarde pour soigner », face à la mer, en allumant son télé-avertisseur pour la garde, elle se demande : « Est-ce la même faille qui m'amène à écrire et à soigner ? À sentir une fraternité avec les Innus échoués à l'urgence, épaves et océans ? » (SA, 25). Ce passage situé au début du livre trouve un écho à la fois lucide et poétique dans l'épilogue :

L'université m'a formée comme psychiatre. La littérature me forme comme soignante. « m'a formée », « me forme » : les temps des verbes sont importants. [...] Sans passion des lettres, serais-je soignante ? Aurais-je opté pour cette profession qui met en danger ? Qui demande de toucher au fragile sans trébucher, de frôler sans dépasser, d'écouter sans tout comprendre ? (SA, 123).

Ce qui est plus significatif que la distinction entre passé et présent, c'est la différence que le sujet narrant suggère entre « avoir le diplôme universitaire de médecin » et « être soignante ». Le fait de se définir par le participe présent du verbe « soigner » traduit un processus en cours, nourri constamment chez Younsi par les œuvres littéraires qui constituent autant d'ouvertures sur le monde, autant d'espaces de rencontre avec l'altérité à laquelle elle souhaite se confronter.

La dynamique entre écoute bienveillante, soin médical et *self-care* comme modèle d'une pratique psychiatrique renouvelée serait-elle une vision romantique susceptible de se heurter à la réalité du système hospitalier ? Ou bien au contraire, loin de tout manuel de diagnostic, s'agirait-il du b.a.-ba de toute pratique attentionnelle à propos de laquelle l'autrice propose une dernière variation dans l'épilogue : « Soigner, c'est aider le patient à s'inscrire dans son histoire et dans le monde. À retrouver dignité, sa propre voix parmi les hallucinations et les idées de référence » (SA, 125). Et la narratrice-psychiatre de préciser sa conception socio-politique du travail auprès des patientes et patients, au sein d'un système de santé qui n'y veille pas forcément : « Soigner, c'est aussi combattre la discrimination, l'exclusion et la pauvreté qui accompagnent souvent la psychose » (SA, 125). Inscrire la relationalité et l'engagement en faveur d'une prise en compte de divers facteurs expliquant la maladie mentale, par-delà le

diagnostic en fonction des symptômes, au cœur des réflexions sur un modèle de soin autre, fait entendre ce que Carol Gilligan désigne justement en 1982 comme « *different voice* » : cette « voix différente » traduit une pensée éthique aussi valide que celle dominante dans le modèle abstrait de la médecine⁴⁴, posture la psychologue sur la base d'enquêtes menées.

Conclusion : le care, une éthique féministe

Dans un entretien mené en 2009 par Sandra Laugier et Patricia Paperman, Gilligan revient sur certains malentendus et critiques à l'égard de l'éthique du *care*. Elle explique que

le titre même, *D'une voix différente*, n'était pas un appel à reprendre les vieux scénarii de genre, mais bien un appel à trouver une nouvelle façon de parler, un nouveau langage : un changement de paradigme, un changement dans l'organisation ou la structure même de la conversation, qu'elle porte non seulement sur le genre mais aussi sur le soi, les relations, la morale et le développement... En somme, sur l'humain. L'idée était de faire revenir les voix des femmes dans la conversation humaine, et ainsi de changer la tonalité de cette conversation, en donnant voix aux aspects de l'expérience humaine qui n'étaient ni parlés, ni vus⁴⁵.

On comprend que, plutôt qu'une éthique féminine, le *care* est à penser comme une éthique féministe, basée sur l'égalité des voix et le débat ouvert. En ce sens, cette éthique a une vocation *politique* dont la principale visée est la mise en place de modèles relationnels favorisés par le souci d'autrui qui n'est pas une affaire de femmes bonnes, dotées d'un sens inné de la bienveillance et du service, du sacrifice et du dévouement. Si l'on revient à la conception du *care* selon Berenice Fisher et Joan Tronto, il s'agirait d'une éthique prospective pour « maintenir, perpétuer et réparer notre “monde” » de telle sorte que « nous puissions y vivre aussi bien que possible⁴⁶ ». *Soigner, aimer* va tout à fait dans le sens d'une réparation psychique des patientes et patients qui viennent consulter la psychiatre, qu'importe l'aile psychiatrique de l'hôpital où elle exerce sa profession durant les années d'apprentissage. Ce faisant, Ouanessa Younsi souscrit à l'idée – profondément humaniste⁴⁷ – qu'il est possible de rendre habitable le monde, de déjouer à la limite le caractère hétérotopique de

44. Dans *In a Different Voice*, en analysant, à partir du « dilemme de Heinz », le modèle du développement psychologique (en six phases) de Laurence Kohlberg concernant le jugement moral qui serait moins développé chez les filles que chez les garçons, Gilligan oppose l'éthique du *care* à l'éthique de la justice. C'est par analogie que je substitue la médecine à la justice.

45. Carol Gilligan dans « Le *care*, éthique féminine ou éthique féministe? », *Multitudes*, n° 27-38 (2009), p. 76-77.

46. Berenice Fisher et Joan Tronto, « Toward a feminist theory of caring », *art. cit.*, p. 40.

47. Elle rejoint les convictions de la philosophe-psychanalyste Cynthia Fleury dont l'essai-tract est intitulé *Le Soin est un humanisme* (Paris, Gallimard, 2019) où elle pose, entre autres, que la civilisation « n'est rien » si elle n'est pas soin (p. 5) et où elle nous invite à poser

tout centre hospitalier⁴⁸, en prêtant attention aux besoins d'autrui, en prodiguant des soins appropriés. Dans certains lieux et contextes spécifiques, comme dans le cas de sœur Julie de la Trinité, la sensibilité aiguë à la vulnérabilité et aux désirs profonds des autres peut aussi donner lieu à des gestes de *care* insolites, voire violents, afin que la protagoniste puisse déployer sa puissance de sorcière, accomplir sa mission tel que prévu, comme la narration le lui fait dire. Les actes de guérison et ceux de malfaisance constituent les deux facettes de la même médaille d'un pouvoir où la ligne de partage entre le bien et le mal peut se déplacer, paraître floue, déterminée de manière arbitraire, impénétrable même comme le mystère. Dès lors, le bien et le mal cessent d'être des entités antinomiques.

Dans une entrevue réalisée en 1982 par André Vanasse, Anne Hébert explique que l'écriture se montre efficace pour transformer le monde quand elle arrive à faire violence. Reconnaisant une certaine utilité à la violence, l'écrivaine précise : « Je crois qu'elle est utile d'une certaine façon. C'est certainement une volonté de ne pas accepter le monde tel qu'il est, tel qu'on l'a fait. Vouloir le refaire, c'est un geste violent⁴⁹ ». Faire trembler les fondements de l'ordre monastique et repenser le système des traitements psychiatriques à la lumière de la relationalité et de la vulnérabilité de tout un chacun, tel est le dénominateur commun qui rapproche, à travers la pensée du *care* croisée avec la réflexion foucaldienne sur des lieux hétérotopiques, *Les Enfants du sabbat* et *Soigner, aimer*. Bien que les moyens employés par les sujets féminins soient radicalement opposés, que leur attitude de *care* soit mue par des motivations très différentes, ces moyens ont pour conséquence de déstabiliser le système. Les deux textes montrent avec force que les pratiques de *care* et d'anti-*care* permettent d'accéder à la puissance caractéristique du sujet éthique qui, en pleine connaissance des règles du jeu, peut, de l'intérieur, provoquer des transformations.

Références

- BASTIEN, Catherine, *Filles d'Hécate* suivi de *Contamination et performativité de la parole dans Les Enfants du sabbat d'Anne Hébert*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal, 2023.
- BEAUCHEMIN, Mélanie, *L'Envers du monde : Anne Hébert, George Bataille*, Montréal, Nota bene, 2021.

des « gestes soucieux de la différence de l'autre » pour rendre « capacitaires » les individus en état vulnérable (p. 7-8).

48. « À l'hôpital, on rêve de l'extérieur », note la narratrice qui se sent coupable de quitter le soir ce lieu aseptisé, « alors que les patients y suent, y jouent aux cartes, s'y brossent les dents, s'y masturbent » (Ouanessa Younsi, *op. cit.*, p. 20).

49. André Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3 (1982), p. 444.

- BLOMQUIST, Lisa Travis, *Rehabilitating the Witch: the Literary Representation of the Witch from the Malleus Maleficarum to Les Enfants du sabbat*, thèse de doctorat, Rice University, Houston, 2011.
- BOURDEAU, Loïc, Natalie EDWARDS et Steven WILSON, « The Care (Re)Turn in French and Francophone Studies », *The Australian Journal of French Studies*, vol. 57, n° 3 (2020), p. 287-292.
- BRUGÈRE, Fabienne, *L'Éthique du « care »*, Paris, Presses universitaires de France (Que sais-je?), 2021 [2011].
- CLICHE, Anne-Élaine, « “L’enchantement de la violence”. Anne Hébert : *Les enfants du sabbat* », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3 (2016), p. 47-73.
- FERRARESE, Estelle, *La Fragilité du souci des autres. Adorno et le care*, Lyon, ENS Éditions, 2018.
- FISHER, Berenice et Joan TRONTO, « Toward a feminist theory of caring », dans Emily K. ABEL et Margaret NELSON (dir.), *Circles of Care: Work and Identity in Women's Life*, Albany (NY), Suny Press, 1990, p. 36-54.
- FLEURY, Cynthia, *Le Soin est un humanisme*, Paris, Gallimard, 2019.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », *Dits et écrits II. 1976-1988*, Paris, Gallimard (Quarto), 2001, p. 1571-1581.
- , *Histoire de la sexualité, tome 3. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.
- , « Droit de mort et pouvoir sur la vie », *Histoire de la sexualité, tome I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 177-211.
- GARRAU, Marie, *Care et attention*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.
- GEFEN, Alexandre, *Réparer le monde*, Paris, José Corti, 2017.
- GILLIGAN, Carol, « Le care, éthique féminine ou éthique féministe ? », *Multitudes*, n° 27-38 (2009), p. 76-78.
- , *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- HÉBERT, Anne, *Les Enfants du sabbat*, Montréal, Boréal, 1995 [1975].
- HÉTU, Dominique et Maïté SNAUWAERT, « Poétiques et imaginaires du care », *Temps zéro*, n° 12 (2018), p. 1-37.
- HOURCADE, Annie, « Le soin comme faculté de l'âme chez Platon et Aristote », dans Jean-Pierre CLÉRO et Annie HOURCADE (dir.), *Le Soin, l'aide. Care et cure*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 59-70.
- KERANGAL, Maylis de, *Réparer les vivants*, Paris, Verticales, 2014.
- LAUGIER, Sandra, « Le care comme critique et comme féminisme », *Travail, genre et sociétés*, n° 26 (2011), p. 183-188.
- MAGUREAN, Anca, « Les représentations de la sorcière dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Studii și cercetări filologice. Seria Limbi Străine Aplicată*, n° 9 (2011), p. 63-74.
- PAPERMAN, Patricia et Sandra LAUGIER (dir.), « Préface à la nouvelle édition », *Le Souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011 [2005], p. 9-20.
- POULIN, Gabrielle, « Qui sont les Enfants du Sabbat ? » *Lettres québécoises*, vol. 1, n° 1 (1976), p. 2-39.

- ROBU, Cristina, « L'espace-temps de l'accompagnement chez la médecin-écrivaine Ouanessa Younsi » [en ligne], *MuseMedusa*, n° 10 (2022) [<https://musemedusa.com/dossier-10/lespace-temps-de-laccompagnement-chez-la-medecin-ecrivaine-ouanessa-younsi/>].
- TRONTO, Joan, « Du care », *Revue du MAUSS*, n° 32 (2008), p. 243-265.
- VANASSE, André, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3 (1982), p. 441-448.
- WATTEYNE, Nathalie, « Le rire de la sorcière dans *Les Enfants du Sabbat* d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 17 (2021), p. 48-69.
- YOUNSI, Ouanessa, *Soigner, aimer*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2016.



De l'hétérolinguisme dans le roman amazighe (berbère)¹

LARBI MOUMOUCH

Introduction

S'il est un trait qui caractérise la société marocaine, c'est incontestablement sa pluralité : pluralité identitaire, pluralité linguistique² et pluralité littéraire (littératures en langues arabe, française et en amazighe). La coprésence des langues sur le marché linguistique crée des situations diverses et complexes de bilinguisme et de diglossie. Les contacts entre ces langues donnent lieu à de multiples formes d'interférences et d'alternances linguistiques qui transparaissent dans les usages quotidiens et dans les pratiques sociales. La littérature amazighe n'est pas en reste, mais c'est surtout dans le roman que ce pluralisme devient de plus en plus intéressant. Encore empreinte d'oralité, cette littérature écrite jeune se cherche et se construit au moyen d'une langue elle aussi en renaissance, mais récemment promue en langue officielle. Évoluant dans un contexte plurilingue, cette littérature pose la question du rapport dialectique de soi et de l'autre. Aussi la place accordée aux autres langues, à leurs formes et à leurs relations dans le roman amazighe nous interpelle-t-elle. En vue de mettre en lumière l'hétérolinguisme du roman amazighe, sur la base d'un corpus constitué de trois romans, nous examinerons d'abord la question de la glossonymie et les situations où elle se manifeste dans la trame narrative. L'analyse et l'interprétation des passages exolingues du corpus romanesque étudié permettront d'interroger ensuite les types d'alternances hétérolingues, la nature des rapports aux langues institués dans ces récits, le discours épilinguistique et l'imaginaire linguistique que construisent les instances narratives autour de ces langues convoquées. La réflexion se focalisera enfin sur la question cruciale des fonctions assumées dans ces romans par ces îlots langagiers hétérolingues : s'agit-il d'une pratique mimétique qui se soucie d'un effet réaliste

1. Je remercie vivement l'ensemble des relecteurs pour leurs remarques pertinentes et leurs suggestions constructives.

2. Ahmed Boukous, « Le champ langagier : diversité et stratification », *ⵝⵓⵔⵉⵎⵓⵙ - Asinag*, n° 1 (2008), p. 15-37.

ou d'un investissement plus esthétique qui féconde la littérarité et les possibles interprétatifs de ces romans.

De la glottonymie dans les romans du corpus

Notre analyse prend appui sur un corpus sélectif d'extraits de trois romans amazighes : *Ddaw ucɛaɖ n tcaga nnm* « Sous l'étendard de ton amertume » de Fadma Farras (2015), *Ismɛɖal n tmagit* « Les tombes de l'identité » de Brahim Lasri (2012) et *Imanass* « Âme-jour » de Brahim Iazza (2015)³.

Notre démarche consistera à examiner la présence et la dénomination des langues dans le corpus constitué, à relever et classer les types d'alternances en les reliant aux instances narratives et, enfin, à analyser les formes et les fonctions hétérolinguistiques qu'assument ces îlots langagiers exolingues.

La dénomination d'une langue dans le roman constitue l'une des marques de l'hétérolinguisme⁴. C'est une sorte de balisage métalinguistique qui signale la présence ou l'insertion d'un passage en cet idiome. Quelles sont les langues convoquées dans ces romans ? Sont-elles d'abord nommées ? Dans quelles situations ? En rapports avec quelle instance narrative ?

Dans le roman de Fadma Farras, *Ddaw ucɛaɖ n tcaga nnm* « Sous l'étendard de ton amertume » (2015), le passage exolingue en arabe dialectal marocain est inséré dans le récit sans aucune annonce glossonymique, ni une forme de balisage (les tirets relèvent du discours direct et du dialogue romanesque). Le code linguistique n'est pas nommé. Cette forme d'intrusion brutale est à l'image de la brutalité langagière des deux agents de sécurité. Le passage exolingue interpelle le lecteur et fait appel à sa compétence linguistique.

Le roman *Ismɛɖal n tmagit* « Les tombes de l'identité » de Brahim Lasri raconte le retour à Agadir d'un jeune étudiant à la recherche de sa famille disparue sous les décombres du séisme. Élevé par un couple suisse qui lui a enfin révélé le secret de son histoire, il commence à apprendre l'arabe à Lausanne pour pouvoir, dit-il, « communiquer » avec les siens.

Plusieurs langues sont convoquées dans ce roman : à côté de la langue de base, l'amazighe, on trouve l'arabe standard, l'arabe dialectal et le français. L'arabe standard est sollicité lorsque Samuel est dans l'avion en train

3. Fadma Farras, *Ddaw ucɛaɖ n tcaga nnm*, Agadir, Publications Tirra, 2015 ; Brahim Lasri, *Ismɛɖal n tmagit*, Rabat, Éditions IDGL, 2012 ; Brahim Iazza, *Imanass*, Rabat, Dar Assalam, 2015 ; désormais, nous renverrons à chacune de ces œuvres par les abréviations respectives *SEA* (« Sous l'étendard de ton amertume »), *TI* (« Les tombes de l'identité ») et *AJ* (« Âme-jour ») entre parenthèses suivies du numéro de page.

4. Nous empruntons à Rainier Grutman le terme d'hétérolinguisme tel qu'il l'a conceptualisé dans *Des Langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Les Éditions Fides, 1997, p. 37. Il le définit comme étant « [l]a présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale ».

d'écouter les instructions de l'hôtesse de l'air. Il est aussi convoqué lorsque Samuel demande à Driss, un Casablancais résidant lui aussi à Lausanne, de lui apprendre l'arabe. Cette langue est également insérée dans le texte lorsque le chauffeur de taxi qui a emmené Samuel à son hôtel répète sarcastiquement la phrase de ce dernier « *tatahaddatu alearabiya?* » ; « Vous parlez arabe ? » (TI, 30).

L'arabe dialectal est employé dans deux situations : à l'aéroport, lorsque le douanier demande à Samuel sa pièce d'identité marocaine, en alternance avec le français, puis dans les propos du chauffeur de taxi lorsqu'il demande au voyageur, Samuel, sa destination.

Le français est tantôt traduit en amazighe, mais le texte source se trouve effacé : les propos de Samuel et de Driss sont transposés en langue amazighe dans la trame du roman (en compréhension⁵). Cela dit que la langue française utilisée par les deux interlocuteurs se trouve sacrifiée pour respecter le principe de l'unilinguisme romanesque, d'abord lorsque Samuel écrit sa lettre à ses parents, ensuite lors de l'échange entre Samuel et Driss le jeune Casablancais qu'il a engagé pour lui apprendre l'arabe. Dans les deux situations, le narrateur / l'auteur fait preuve d'unilinguisme car la langue de l'autre est passée sous silence. La lettre de Samuel est une traduction en amazighe réalisée par le narrateur. Cela s'explique par le fait que Samuel ne parle pas encore l'amazighe. De même, l'échange entre Samuel et Driss, deux personnages non amazighophones, est transcrit en amazighe, la langue du récit, même si, *a priori*, l'échange verbal avait dû se faire en français suisse.

Tantôt le français donne lieu à des segments hétérolingues qui sont utilisés en alternance avec l'amazighe ou l'arabe dialectal. C'est le cas du douanier à l'aéroport, ou encore du chauffeur de taxi qui, en désespoir de cause, recourt au français pour bien s'entendre avec Samuel et pouvoir comprendre sa demande. Celui-ci ne comprend ni l'amazighe, ni l'arabe dialectal marocain, mais s'entête à lui parler en arabe standard. Le français sert ici de *lingua franca* pour sortir d'une impasse communicative.

Dans le roman de Brahim Lasri, *Ismḍal n tmagit*, la dénomination des langues est assignée tantôt au narrateur, tantôt aux personnages. La langue arabe *taerabt* a été nommée :

- Lorsque Samuel est dans l'avion qui le ramène de Lausanne vers Agadir. Le narrateur rapporte les instructions de l'hôtesse de l'air : « *ar issflid i*

5. C'est quand le texte intègre ou évoque un segment textuel exolingue mais dans la langue de base, sans accorder de place à la langue de l'autre qui reste « à l'état implicite de la suggestion », faisant triompher l'unilinguisme (Rainier Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », dans Furio Brugnolo et Vincenzo Orioles (dir.), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, II, Roma, Il Calamo, 2002, p. 334).

- wawal ihnnan n tmzart s terabt*»; «Il entendait la douce voix féminine [de l'hôtesse] en arabe» (TI, 27).
- Lorsque Samuel apprend l'arabe à Lausanne, en autodidacte, et lors de ses échanges pédagogiques avec Driss qui lui enseigne le standard; les termes utilisés sont «*taerabt*»; «l'arabe», «*lluza alearabiyya*»; «la langue arabe», «*luzat al aflam wa...*»; «la langue des films et...» (TI, 24)
 - L'arabe est aussi évoqué par d'autres procédés stylistiques: «*id wanşab n terabt*»; «l'alphabet de l'arabe» (TI, 29), «*iggammi ad isngiri ngr fa d qaf ngr zay d rra*»; «Il fut incapable de distinguer "f" de "q", "z" de "r"» (TI, 22), «*awal lli ur isawal yan*»; «la langue que personne ne parle» (TI, 31), «*idlifns*»; «quelques-unes des lettres de son alphabet» (TI, 32).
 - Dans les passages exolingues en français, cette langue n'est nommée que deux fois. La première mention prend place dans une situation informelle où le chauffeur de taxi demande à Samuel s'il parle et comprend le français: «*imma tafranşist tssnt as?*»; «Et le français, tu connais?» (TI, 31), «*ar icbiţţic tafranşist*»; «Il parle tant bien que mal le français» (TI, 31). La seconde a lieu lorsque le narrateur établit une comparaison sociolinguistique entre le français de Samuel «*tafranşist n Samuel*»; «le français de Samuel» (TI, 32) et l'arabe standard désigné par l'expression parodique «*tatahaddatu*»; «tu parles...» (TI, 32).

Paradoxalement, l'amazighe n'est aucunement nommé en tant que tel. C'est la langue de base, langue de l'écriture romanesque, dans laquelle sont enchâssées les autres langues convoquées. L'amazighe est évoqué indirectement, dans les propos du chauffeur de taxi, par le biais de procédés rhétoriques comme dans ces périphrases: «*awal n darsn*»; «la langue de chez eux» (TI, 32), «*tiguriwin n id matsn*»; «les mots de leurs mères» (TI, 32).

Dans le roman *Imanass* «Âme-jour», de Brahim Iazza, où l'hétérolinguisme est fortement hétérographe, la langue arabe est très sollicitée. Les passages hétérolingues sont annoncés par l'indication glossonymique de la langue convoquée. Cet acte est délégué soit au narrateur, soit au personnage.

Dans le passage dialogal, ci-après, le narrateur introduit et nomme la langue dans laquelle le personnage s'exprime; son propos est balisé par les guillemets, marques d'un discours hétérogène en arabe standard. Cela prouve son savoir littéraire:

Ismid asyafa s kra n iwaliwin n taerabt:

(AJ, 145) “أن يتعقب الشاعر أخطاء سلفه ليصححها خير من أن يمجده ويترحم عليه في كل وقت وحين”.

«Il finit par exprimer le fond de sa pensée par des mots en arabe:

“Que le poète pourchasse les erreurs de ses prédécesseurs pour les corriger vaut bien mieux que de sempiternelles éloges et oraisons funèbres”.

Dans ce deuxième passage, la glossonymie est prise en charge par les personnages en dialogue qui traitent de la langue de communication avec le grand-père. Le premier personnage évoque *lisan* « langue = organe et idiome », en sollicitant, outre-tombe, son grand-père mais en arabe dialectal. Le deuxième protagoniste commente ce propos et proteste contre l'usage d'un dialecte mélangé d'amazighe ; il invite son interlocuteur à s'exprimer, de façon correcte en arabe standard *taerabt*:

– عفاك اجدي إلا هضر معايا بلسانك، ورييني شكون نتا.

– *us issn jddik nna irwas mad as tnnit? ha nn zayd ur igi taerabt lli issn, wah hḍr illa nit z tmaziyt? ha d taerabt*:

(AJ, 158) – السلام عليكم، من فضلك جدي قم من قبرك وحدثني عن لسانك.

« Je t'en supplie, grand-père, parle-nous en ta langue, dis-nous qui tu es. »

« Ce grand-père à toi ne sait peut-être pas ce que tu lui as dit ? Ça, ce n'est pas de l'arabe que nous connaissons, eh bien *hḍr* [parle] existe même en amazighe ? Voici le bon arabe :

– Paix sur vous, s'il vous plaît, grand-père, sors de ta tombe et entretenons-nous dans ta langue. »

Le narrateur souligne que plusieurs segments hétérolingues allaient être annoncés et formulés en arabe, *taerabt*. Or, ce dernier terme est générique et subsume à la fois la langue standard ou la variété dialectale. Ces passages sont tous désignés comme étant formulés en arabe *taerabt*. Mais les répliques des personnages ne sont pas toutes formulées en arabe standard, car certaines sont dites en arabe dialectal marocain :

ar as ittini ixf amatu i yixf awliwal s taerabt kra n iwaliwn zun d tizza niz ufuzn n tlgimin (AJ, 177).

« L'esprit public disait en arabe à l'esprit privé quelques mots virulents comme des épées tranchantes ou bien comme des balles tirées ».

ur d idiw ad yili z tilawt aylliz t id tumz yat trbit tnna as s taerabt:

“عنداك راه الكلب غادي إعضك، بسم الله عليك” (AJ, 161)

« Il était tellement distrait qu'il ne se réveilla de sa rêverie que lorsqu'une jeune fille le retint et lui dit en arabe :

“Attention, le chien te mordrait, que Dieu te protège.” »

Le français est parfois évoqué sans être représenté discursivement (compréhension et transparence), comme dans ce passage où Mmalas assiste à la Faculté au cours d'amazighe mais professé en français :

ar ittmsaq mmalas aslmad d imḥḍarn ns, d ma rad aqran is ar issimxur anlli niy d is ar t

issimziy, iwkn lliy issfld i uslmad ar issfru tamsart ns s tutlayt n tfransist!

« Mmalas regardait l'enseignant et les étudiants, s'interrogeant si ce qu'ils apprenaient élevait ou abaissait l'esprit. Il fut étonné lorsqu'il entendit l'enseignant expliquer l'amazighe en langue française ».

Alors qu'à d'autres moments il donne lieu à des îlots exolingues, comme dans les notes infrapaginales où il est nommé :

tazzla imhln, s tfranšist (en français) : « petites foulées » (*AJ*, note 191, p. 130).

L'hébreu est également nommé et représenté dans le récit. Le discours épilinguistique des personnages porte sur la parenté lexicale de certains termes ou formules communes aux langues chamito-sémitiques, comme la formule de salutation :

– *ḡayd n “ssalamu əalaykum” ula ntta illa nit ḡ tēbranit, yak “calum əalixum” ad t igan?* (*AJ*, 159)

« Cette “paix sur vous”, elle aussi, elle existe même en hébreu, n'est-ce pas “*chalom alikhom*” ? »

Le grec est évoqué, sans représentation discursive, lors de la discussion philosophique sur l'école de Pythagore :

(*AJ*, 177) – وكيف سيدي وأنا رجل بسيط، لا أتقن حتى لغتي الأمازيغية، فكيف لي أن أتقن لغة الإغريق ؟

« Et comment le pourrais-je, homme simple que je suis, je ne maîtrise même pas ma langue amazighe, et *a fortiori* la langue des grecs ? »

La langue amazighe, langue d'écriture, est évoquée en parlant de son contact avec l'arabe dialectal, et de l'emprunt linguistique qui en découle :

– *us issn jddik nna irwas mad as tnnit? ha nn ḡayd ur igi taərabt lli issn, wah ḡdr illa nit ḡ tmaziyt?* (*AJ*, 158)

« Ce grand-père à toi ne sait peut-être pas ce que tu lui as dit ? Ça, c'est pas de l'arabe que nous connaissons, eh bien *ḡdr* [parle] existe même en amazighe ? »

Mmalas déplore la situation de la langue amazighe comme langue dominée dans l'enseignement universitaire par rapport au français qui est toujours la langue d'enseignement, y compris de l'amazighe qui reste un simple objet enseigné :

Ikri wul n mmalas s kra n uḡway ifggrn, iḡuḡ sg tinml, sg mad izra tasdawit ar gis issaqra uslmad tutlayt n tmaziyt s tfranšist, yaḡḡr s unlli taffa ann s kra n ifggag ur idusn... (*AJ*, 136)

« Mmalas sentit son cœur se resserrer. L'école le dégoûta, depuis qu'il eut vu qu'à l'université l'enseignant enseignait la langue amazighe en français avec, en plus, une faible argumentation. »

Enfin, dans un passage hétérographique, Mmalas demande à son interlocuteur de lui permettre de changer de langue et de parler en amazighe, étant donné qu'il conviendrait mieux d'aborder un fait culturel spécifique aux amazighes dans leur langue même :

(AJ, 183) « شيشناق ذلك الذي تقام له حفلة يناير، أتأذن لي سيدي أن أتحدث معك بلسان أمازيغي لأن الحدث حدثهم ليس إلا ؟ »

« Chichnaq, celui-là même en l'honneur de qui on célèbre la fête du Nouvel an amazighe, me permettez-vous, sire, de vous adresser la parole en langue amazighe, car il s'agit d'un événement qui est le leur. »

Il est à signaler aussi la présence dans le roman de langages symboliques. Le premier est la langue ésotérique, dans laquelle le *fkib* (imam de la mosquée) a formulé des imprécations et des malédictions contre ses détracteurs, et qui est représentée par des pointillés :

.....

Ces pointillés équivalent à un moment de silence ou encore à des propos que le narrateur fait passer sous silence, car les imprécations de l'Imam sont empreintes d'ésotérisme, voire de formules diaboliques que l'on préfère taire étant donné leur charge négative. Cette marque typographique peut également être interprétée comme une forme d'ironie de la part du narrateur. Ce dernier dépossède l'Imam de sa voix, l'accule au silence, néantise son discours qui est le signe, par excellence, de la domination à la fois linguistique et idéologique.

La seconde forme langagière symbolique est celle de la langue des anges *tutlayt n yinirn* que la voix de la raison a évoquée pour Mmalas. Elle est présentée comme la meilleure des langues que l'on puisse parler :

ha d sul yat ur ta awn tt nniy, isawl ak" kra n iwaliwn s tutlayt n yinirn, mad za day gis tnmam? rad ak" taf tutlayt ann mad nsawal... (AJ, 159)

« en voici encore une autre dont je ne vous ai pas parlé, il a proféré des paroles en langue des anges, alors qu'en dites-vous? Cette langue serait bien meilleure que celle que nous parlons... »

L'analyse glossonymique permet de conclure que certains romans amazighes sont hétérolingues, que les langues convoquées sont bien réelles (l'arabe, l'arabe dialectal marocain, le français et l'hébreu alternent avec l'amazighe), mais qu'elles peuvent aussi être fictives (langages symboliques). La dénomination de la langue est narrativement prise en charge par le narrateur et les personnages. Par ailleurs, les langues convoquées sont expressément nommées ou simplement évoquées ; elles sont discursivement représentées ou seulement traduites et données en compréhension ; enfin, les passages exolingues en alternance sont introduits tantôt avec mention métalinguistique de la langue enchâssée, tantôt sans ladite mention. Ces passages hétérolingues seront analysés en termes d'alternance pour les formes sous lesquelles ils se présentent et les fonctions qui leur sont assignées dans le récit.

Types d'alternances et formes hétérolinguistiques

Dans le passage choisi du roman de Fadma Farras (*SEA*, 58), on relève deux types d'alternances :

Tillas dñnt f Natir d Sifaw, tizi ar sisn ttazzal, ur ssn managu alliy nn flasn bddn sin "ibulism", ur yadlli disn kcmn y umsawal, mklli tn inn gulan ssutrn asn takarḍa tanamurt nnsn.

– *mami tga! mad nskr! ad tnna Natir.*

– *ac kayjik had ssyyid!*

– *amddak⁶ l inu!*

– *bnt lq..., u tatguliha bujhb hmt, bayna fik bnt zznqa!*

– *illis n tsukt tufit iyi nn dar babak!*

Ur tssn Natir mani d sis ikka yan umrriq isndudi ajga nns, tamz tasga nns...

« La nuit surprit Natir et Sifaw, ils avaient perdu la notion du temps lorsque deux « policiers » se plantèrent devant eux. Sans cérémonie, ils leur demandèrent leurs cartes nationales d'identité.

– c'est pour quoi? Qu'est-ce qu'on a fait? dit Natir.

– C'est quoi ta relation avec ce monsieur?

– c'est mon ami.

– fille de p..., et tu n'as pas honte de le dire! ça se voit, que tu es une fille de rue!

– fille de rue! tu m'as trouvé dans le lit de ton père peut-être!

Une gifle secoua sa joue, elle saisit son visage entre ses mains... »

La première alternance intraphrastique est un emprunt balisé au moyen des guillemets autour de « *ibulism* » (« policiers »). Il est intégré dans le discours du narrateur qui signale, par ce marquage typographique, une distanciation vis-à-vis de ces deux personnages dont on apprendra par l'échange qui suit la grossièreté et la violence à la fois verbale, physique et symbolique.

La seconde est une alternance interénoncé. L'interrogatoire des deux agents de police se déroule en arabe dialectal marocain. L'amazighe de Natir alterne avec ce dialecte des représentants de « l'ordre moral ».

Ces deux segments exolingues servent l'hétérolinguisme mimétique dont le souci est de représenter fictivement une situation sociale bien récurrente dans la société marocaine. Cet effet de réel renforce l'ancrage référentiel du roman et accroît sa dimension polyphonique. Deux instances narratives, le narrateur et les personnages, se chargent d'ancrer le roman dans la sphère sociale du lecteur, et ce, dans le but de créer de l'empathie et de susciter un sentiment d'indignation contre le contrôle moral et l'asphyxie des libertés individuelles.

Par ailleurs, ce petit passage exolingue est une expression en miniature des trois types de plurilinguisme bakhtinien⁶ : hétéroglossie (amazighe – arabe dialectal), hétérophonie (plurivocalité des personnages) et hétérologie

6. La traduction et la terminologie sont de Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 267.

(démarcation des registres et niveaux de langues courant et familier voire populaire). Il donne ainsi lieu à une description du caractère des personnages et oriente vers une critique socio-politique liée au statut minoré de l'amazighe et à la violation des libertés individuelles les plus élémentaires.

Dans les trois premiers chapitres du roman *ismdal n tmagit* « Les tombes de l'identité », nous avons relevé trois types d'alternances : les alternances d'ordre interénoncé qui prédominent (9 occurrences), les alternances intraphrastiques (6 occurrences) et les alternances interphrastiques (4 occurrences).

En ce qui concerne leur mode d'intégration, tous ces segments hétérolingues sont fluides, translittérés en caractère latin sans aucun signalement.

Sur le plan discursif, ces alternances sont l'œuvre de personnages, notamment les alternances « interénoncé⁷ ». Mais, elles figurent aussi dans le discours du narrateur, surtout dans les alternances intraphrastiques.

Les alternances interénoncé sont liées à l'échange verbal entre les personnages : lors des séances d'apprentissage de l'arabe, l'amazighe, qui est la langue d'écriture, alterne avec l'arabe que Driss veut enseigner et imposer à Samuel. Ce dernier emploie l'arabe standard à son tour avec le chauffeur de taxi, à la sortie de l'aéroport d'Agadir, croyant que c'est la langue de sa ville natale. Ces formes hétérolingues sont imitatives et visent à créer un effet de réel.

Les alternances interénoncé sont aussi l'œuvre du narrateur qui raconte les moments où Samuel apprend l'arabe en autodidacte. La reprise de segments en arabe dialectal joue une fonction représentative qui essaie de crédibiliser le récit de cet apprentissage. Mais cette reprise est également parodique : le narrateur tourne en dérision une méthode surannée et accentue l'inutilité d'une langue dénuée de tout ancrage social. Outre leur vraisemblance, les scènes décrites dans le paragraphe précédent sont également d'une tonalité parodique : Samuel se ridiculise en s'efforçant de parler une langue fantôme dans des espaces non officiels, non habilités à recevoir l'usage de cette langue. À l'image de la langue arabe elle-même, le personnage se trouve déraciné, sans ancrage social et sans lien identitaire tangible.

Les alternances intraphrastiques sont majoritairement manifestes dans le discours narratorial. Le narrateur rapporte que Driss répète les expressions figurant sur le livre d'arabe, en soulignant qu'il le fait avec sarcasme : « *fi lmanzil, fi lmustawṣaf, fi lmatjar, fi ssayyara...* » ; « à la maison, à l'hôpital, à l'épicerie, dans la voiture » (TI, 24). Ces îlots hétérolingues assignent un effet réaliste au récit (ils font référence à l'organisation pédagogique du manuel d'apprentissage

7. Chantal Richard, dans *L'Hétérolinguisme littéraire dans le roman francophone en Amérique du Nord à la fin du XX^e siècle* (Thèse de doctorat, Université de Moncton, Moncton, 2004, p. 119), définit l'alternance interénoncé comme étant « un changement de langue soutenue pendant un énoncé complet qui, dans le cas du texte littéraire, peut être soit une prise de parole de la part d'un personnage, ou un nouveau paragraphe dans la voix narrative ». L'adjectif est employé sans accord.

de l'arabe). Or, ils affichent aussi un aspect parodique puisque Driss se moque de cette méthode d'arabe fondée mécaniquement sur les actes et les situations de communication.

Cet hétérolinguisme parodique se retrouve aussi dans le discours du narrateur qui accentue le ridicule de son personnage pour mieux styler son caractère de crédulité et aggraver son drame identitaire :

*tg^{ra}raz Samuel y ussan n **furfurun** d **mikabbun** d **babi** d **bibabi**. ur as isawal yan idlifns* (TI, 32).

« Samuel regrette la peine endurée des jours durant à apprendre “furfurun”, “mikabbun”, “babi” et “bibabi”, personne ne lui parle sa langue. »

Cette parodie se déploie également lorsque le narrateur réitère la phrase risible que Samuel a adressée au chauffeur de taxi, cette fois-ci pour appuyer le contraste entre l'arabe standard, une langue socialement morte, et le français, une langue vitale qui l'a sauvé du ridicule.

Quant aux alternances interphrastiques, qui sont peu nombreuses, elles concourent, elles aussi, à créer cet effet de réel en faisant résonner, dans le récit, des faits socio-culturels avérés. Le premier cas de figure se manifeste dans les propos de Driss, le maître d'arabe standard engagé par Samuel :

uwad ur ak d yucka d tutlayt n terabt iqqan d ad t tsnift s kra n yan yaɣnin. elayka bi tayyyir al ism. tsnt mad tskart ajj Nizar ann nit iffjjj. (TI, 24-25)

« Celui-ci [ce prénom] ne convient pas aux dialogues en arabe, tu dois le changer par un autre. “*elayka bi tayyyir al ism*” [tu dois changer de prénom], tu sais, on garde ce Nizar même, il est bien. »

Driss ne conçoit pas de langue arabe sans authenticité identitaire qui se concrétise par un nom arabe. Il impose donc à Samuel de changer son prénom pour l'authenticité du dialogue qu'il apprend. Le segment en arabe est une redondance bilingue qui véhicule une double violence symbolique : celle d'imposer une langue (violence linguistique) et celle d'imposer un prénom (violence patronymique donc identitaire).

Le second cas de figure réside dans l'échange entre le chauffeur de taxi et Samuel. Constatant que Samuel lui parle en arabe standard, et devant l'impossibilité de se comprendre soit en arabe dialectal soit en amazighe, le chauffeur recourt au français. Il adresse, alors, durant le trajet, une virulente critique à l'égard des Marocains, surtout ceux se trouvant en situation de migration, qui délaissent leur langue maternelle. Il répète alors sarcastiquement la phrase de Samuel « *tatatataḥaddatu... ?* » ; « Est-ce que vous parlez... ? » (TI, 31), et fustige les déracinés qui s'accrochent à d'autres langues, perpètrent des linguicides, tout en oubliant leur culture et leurs racines.

Les passages hétérolingues relevés dans le roman de Brahim Lasri, *Ismḍal n tmagit*, sont en arabe, en français et en arabe dialectal. Ils sont fluides, translittérés pour l'arabe, intégrés dans le discours des personnages et du narrateur.

Ils ne sont pas traduits. Les alternances interénoncé, interphrastiques et intraphrastiques assument deux fonctions hétérolinguës : tantôt mimétiques, elles servent l'effet de réel et donnent un ancrage référentiel au récit ; tantôt, elles assurent une fonction parodique. Les formes hétérolinguës sont utilisées par le narrateur ou le personnage pour ridiculiser le héros en quête de ses racines ou pour parodier une situation diglossique désuète où l'arabe classique a perdu tout attribut social.

Discours épilinguistique et imaginaire linguistique

La textualisation des langues dans le roman procède comme une représentation sociologique, mais elle donne aussi lieu aux représentations que se font les personnages des langues qu'ils utilisent ou qui les entourent. Ainsi, « [l]a manière dont les langues sont mises en scène dans le roman est [...] révélatrice d'un positionnement de l'auteur, d'une manière d'envisager les relations entre les langues », affirme Anaïs Stampfli⁸. Jean-Marie Prieur parle de cette dimension subjective de la relation aux langues comme une sorte de « nouage intime » qui se traduit par l'amour ou l'abjection des langues. Elle est l'indice d'une relation affective « ambivalente, passionnelle, conflictuelle »⁹.

Dans le roman de Brahim Lasri, les langues ne sont pas seulement employées et dénommées. Elles font aussi l'objet d'évaluations, de jugements, de représentations. L'hétérolinguisme littéraire favorise souvent l'inscription d'un imaginaire linguistique dans l'œuvre littéraire.

L'imaginaire linguistique est un rapport aux langues, intimes ou communes. Il englobe, selon Edmond Biloa (2011), « l'ensemble des sentiments et images que les locuteurs se forgent au contact et vis-à-vis des langues qui occupent leur environnement linguistique »¹⁰.

En analysant le discours épilinguistique développé dans le roman, nous constatons que chacune des langues convoquées fait l'objet de commentaires et de représentations, que Houdebine appelle « les normes subjectives », notamment fictives qui « sont constituées des arguments affectifs, esthétisants, etc. Ce sont les plus personnelles »¹¹.

8. Anaïs Stampfli, *Eau de café de Raphaël Confiant*, Guadeloupe, Presses universitaires des Antilles (Les Classiques des Caraïbes), 2023.

9. Jean-Marie Prieur, « Des écrivains en contact de langues » [en ligne], *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 4 (2006), p. 485-492 [https://doi.org/10.3917/ela.144.0485].

10. Edmond Biloa, « L'imaginaire linguistique dans le discours littéraire » [en ligne], dans Musanji Nglasso-Mwatha (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011, p. 71-95 [https://doi.org/10.4000/books.pub.35533].

11. Anne-Marie Houdebine-Gravaud, « Concept ou théorie : l'imaginaire linguistique, sa formation, son extension », dans Musanji Nglasso-Mwatha (dir.), *op. cit.*, p. 29-50.

Dans le roman *Ismḍal n tmagit*, Driss, le maître d'arabe engagé par Samuel, donne une image mythique, épurée, de la langue arabe :

Ilhu dris ar as ittaly taerabt mad s tga awal lli kullu ifulkin, lli ismurn, iga kullu amarg d tmdyazin (TI, 23)

« Driss se mit alors à lui faire l'éloge de la langue arabe, disant qu'elle est la plus belle des langues, la plus poétique, qu'elle est toute poésie. »

Il nous livre, à force de superlatifs, une idéalisation poétique de la langue arabe, allusion faite à l'imaginaire littéraire arabe réputé pour ses anciennes « poésies suspendues » de la période préislamique. Dans un autre passage, il explique à Samuel que l'arabe est la langue unique au Maroc et commune à tous les Marocains. Il s'agit donc d'un discours uniformisateur et glottophage qui n'est pas sans rappeler le discours et la politique d'arabisation :

– Mrruk yan ad iga zund Fas zund Nnadur zund Agadir, kullu middn ar sawaln taerabt ar aqran taerabt, ar tzallan s terabt. (TI, 23).

« Le Maroc est un, il n'y a pas de différence entre Fès, Nador et Agadir, tout le monde parle arabe, étudie en arabe, prie en arabe. »

L'énumération des procès et la totalisation « *kullu middn ar sawaln taerabt ar aqran taerabt, ar tzallan s terabt* » ; « tout le monde parle arabe, étudie en arabe, prie en arabe » laisse comprendre que l'arabe dispose d'un usage généralisé dans tout le pays. De même, les propos *supra* donnent à voir que l'arabe est doté de nombreuses fonctions, sociales, communicatives, éducatives et liturgiques. L'emploi de la comparaison « *zund... zund... zund* » ; « comme... comme... comme... » procède de l'identification et de l'assimilation linguistique et culturelle des régions connues par leur diversité et leur richesse. Driss magnifie ainsi son discours et idéalise une situation linguistique beaucoup plus complexe que ne le laisse entendre sa vision narcissique et monolithique qui entraînera Samuel dans une illusion traumatisante.

Ce plaidoyer idéalisant amène Samuel à défendre et à faire l'éloge d'une langue arabe littéraire mythifiée, magnifiée et épurée. Il justifie sa prise de position hostile à la forme moderne de l'arabe ; il refuse d'apprendre à Samuel un arabe contemporain car ce dernier est, selon lui, souillé et dénaturé par les médias :

– is trit lluxa alarabiyya nyd Luyat al aflam wa... (TI, 24)

« Tu veux apprendre la langue arabe ou bien la langue des films et... »

Cette idéalisation et cette uniformisation linguistique et identitaire sont trompeuses ; elles fourvoient et installent l'illusion. Samuel est présenté dans le début du roman comme victime de ce discours. Il a intériorisé l'idée que la langue des Marocains est l'arabe standard. Il est dans l'illusion que c'est

l'arabe qui lui servira d'outil de communication avec les derniers membres de sa famille et avec les rescapés du séisme d'Agadir :

– *nkkin riy aɣar ad ssny mamnk s a sawwalɣ d tuwja nu ɣ Mrruk, ur riy ad ssny amarg ula timdyazin n terabt ula mqgar d iskkiln (...) waxxa eafak ml yyi aɣar mamnk s a sawwalɣ d ayt ugadir.* (TI, 23)

« Moi, je veux seulement savoir comment parler avec ma famille au Maroc, je ne veux connaître ni le chant, ni la poésie arabe ni son alphabet (...) d'accord, s'il te plaît, apprends-moi juste comment communiquer avec les gens d'Agadir. »

Le narrateur confirme sa quête de cette langue qui lui éclairera la voie de la réhabilitation identitaire. La langue n'est plus alors un simple outil de communication¹², comme le croit Samuel. C'est un bien culturel et symbolique qui donne sens à son existence :

Ur t inn iga ad issn ɣ taerabt abla mad s ittllqqam tayssa ns d izuran ns ad as ur isliwn. Ira ad issn mad iga? d mani iwala? (TI, 23)

« Il n'espérait de l'arabe que ce qui l'aiderait à recoller les morceaux de son corps et de ses racines pour qu'ils ne s'anéantissent pas. Il voulait savoir qui il était, et quelles étaient ses origines. »

Mais cette quête est enveloppée d'illusion, de fourvoiement et de perte. Le narrateur use de son pouvoir d'omniscience et de son autorité idéologique pour saper et battre en brèche le discours délétère et trompeur dont Samuel est victime. Sur le plan énonciatif, le discours narratorial est fortement modalisé. Les passages hétérolingues dédiés à l'évocation de la langue arabe sont les contextes propices aux modalisations appréciatives ou évaluatives.

Les intrusions du narrateur sont en effet très révélatrices : Samuel a été honteusement dupé par Driss : « *Itticmat; iqqn tt gis dris* » ; « Il a été induit en erreur ; Driss le bernait » (TI, 31). Il a consenti d'énormes sacrifices pour un résultat dérisoire, il en a le cœur brisé, avec beaucoup d'amertume : « *icca tamara bla kra n tyafut; ittɣza; tgʷraz t* » ; « de la peine perdue ; il est brisé ; il est amer » (TI, 31). Il est ridiculisé à cause de cette variété d'arabe qu'on lui a enseignée à Lausanne : « *taerabt lli iyra tskr gis tadša* » ; « l'arabe qu'il avait appris l'a ridiculisé » (TI, 31) ; subissant le traumatisme d'une deuxième secousse, cette fois-ci symbolique : « *yut t umhgagga n tkrkas* » ; « il fut victime du séisme des mensonges » (TI, 32).

Pour le narrateur, la langue arabe n'est pas une langue vivante – « *ur as isawal yan idlifns* » ; « personne ne faisait usage de ses lettres » (TI, 32), « *awal lli*

12. Grutman le souligne bien en disant que « [l]es langues ne sont pas de simples outils de communication, des véhicules de la pensée, mais des représentations symboliques chargées de valeurs » (« La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », dans Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Meckle et Martin Pâquet [dir.], *Des Cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 201-222).

ur isawal yan»; «la langue que personne ne parle» (TI, 31) –, elle est dépourvue de vitalité sociale; ce médium est moins valorisé sur le marché linguistique marocain où il se trouve en situation diglossique par rapport au français qui s'impose comme langue de substitution :

tafransist n Samuel kra tga iggut mad stt issn, kra tga tssufy; t uggar n tatahaddatu lli yas iga Buttaksi y lwird (TI, 32)

«Le français de Samuel, quel qu'il soit, beaucoup le parlent; quel qu'il soit, il le secourait beaucoup plus que "vous parlez arabe?" Que le chauffeur de taxi lui égrenait le chemin faisant».

Le narrateur force le trait en décrivant une image terne de l'arabe comme langue de démagogie et de polémiques télévisuelles oiseuses. N'étant la langue maternelle de personne, cette langue demeure, selon le narrateur, le médium de la domination et l'instrument par lequel s'exerce l'injustice :

aylli izra skrnt id bab ns afad ad srs tmayn y tilibizyun, ad srs skcumn middn s uyzu mqqar ur ssn mad s tutn. D ad srs tkrrajn iyrban d iymisn mqqar t ur isawal yan. (TI, 32)

«Ce qu'il avait appris, les auteurs l'avaient élaboré pour se quereller à la télévision, emprisonner les gens qui ne le comprenaient pas et pour griffonner sur les murs et les journaux bien que personne n'y comprît rien».

Outre ce dénigrement des attributs et des fonctions sociolinguistiques de l'arabe, cette langue fait elle-même l'objet d'une anamorphose à travers les images déformantes, les périphrases et les paraphrases mutilantes dont use le narrateur. L'arabe est présenté d'abord comme une corde enchevêtrée, enfilée de coquilles et tordue de nœuds :

ar as bdda jllun iskkiln ns tyasasnin yan y tama n wayyq, zund kra n izikr inxabbaln, iktarn s tg¹³lulin d tassasin (TI, 22).

«Il confondait toujours les lettres de l'alphabet reliées les unes aux autres, comme une corde entremêlée, pleine de coquilles et de nœuds».

Elle est aussi qualifiée comme langue difficile à déchiffrer, dont les lettres ne sont aucunement aisées à différencier, compliquant de la sorte sa lecture et sa compréhension :

id wansab n terabt, iggammi ad isngiri ngr fa d qaf ngr zay d rra (TI, 22).

«Les lettres de l'arabe, il est incapable de différencier "f" de "q", "z" de "r"¹³».

Le roman de Brahim Lasri se fait ainsi l'écho des langues en présence sur le marché linguistique marocain. Il en offre une représentation mimétique en assignant à chacune une situation d'usage, des fonctions et des attributs

13. En arabe, ces paires de lettres se différencient graphiquement par un point suscrit de plus (q et z).

spécifiques. La relation à ces langues est fortement subjectivée. Le discours idéalisant et déformant du personnage, notamment Driss, est contrebalancé par le discours narratorial qui en démasque l'illusion, la fausseté et le danger. La voix du narrateur est relayée par celle du chauffeur de taxi, *vox populi*, qui incarne le discours amazighe autochtone socioculturel.

Le discours épilinguistique porte en effet aussi sur l'amazighe. Si Driss nie son existence en faisant de l'arabe la seule langue des Marocains, le chauffeur de taxi, lui, développe une surconscience linguistique aiguë¹⁴. Il dénigre et rejette l'arabe, lui préférant plutôt l'amazighe et l'arabe dialectal marocain, langues du peuple, ou même le français. Il développe un plaidoyer en faveur de la langue amazighe, en fustigeant les migrants thanatoglosses (ou linguicides) qui s'accrochent à d'autres langues (le français) au détriment de leur langue maternelle (l'amazighe) :

Inna nn ukan ikkan kraḍ ussan y Clichy ilhu ar isbittic tafrānṣišt... kra nttan ur d ak" ikka mani yaḡ"i ad sul isawwal awal n darsn. Durt awi s tarwa n tsrdan. Nnan ak ukan is n bbin kra iya nqqan tiguriwin n id matsn... (TI, 31)

«Celui qui passe trois jours à Clichy se met à baragouiner quelques mots de français... il y en a même qui ne sont jamais allés nulle part, et refusent de parler encore la langue de chez eux. Fils de mules! Ils croient réussir en assassinant les mots de leurs mères... »

Il fait allusion à l'ancienne puissance coloniale qui a imposé une dépendance économique qui se double d'une dépendance linguistique. Les migrants invectivés par le chauffeur de taxi tentent tant bien que mal d'exhiber leur différence et leur distinction par l'appropriation maladroite d'un capital linguistique mal acquis. En contrepartie, ils s'efforcent d'ignorer leurs langues maternelles. Le désir de distinction a pour prix le déracinement et la mise à mort de leur langue ancestrale.

Diglossies et rapports conflictuels

L'analyse développée *supra* éclaire la représentation fictionnelle d'une situation qui se prête à une interprétation diglossique. Outre les clivages épilinguistiques et la forte subjectivation de la relation aux langues, le roman de Brahim Lasri met aussi en place des rapports variés entre les langues et d'autres variétés linguistiques.

L'arabe standard s'oppose à l'arabe des films... (« *alluḡa alʿarabiya vs luḡat alaflam wa...* » [TI, 32]), la langue mythique et mythifiée des lettres classiques, de la poésie classique contraste avec l'arabe des médias (Driss survalorise la première et dénigre la seconde).

14. Voir Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 172.

La forme haute de l'arabe (langue officielle) s'oppose à la forme dialectale : la première est rejetée dans la situation de communication formelle (aéroport) aussi bien qu'informelle (avec le chauffeur de taxi) ; elle demeure la langue de l'écrit, de la culture livresque (langue de poésie, d'apprentissage). Quant à la seconde elle est privilégiée dans ces deux situations comme *lingua franca*.

L'arabe standard est aussi confronté au français. Ainsi, cette langue arabe est présentée dans le roman comme une langue socialement morte, ne pouvant servir à la communication formelle ou informelle (voir le discours fort modalisé du narrateur et du chauffeur de taxi). Elle est moins cotée que le français qui est doté d'une certaine vitalité : c'est en constatant enfin son ridicule et son humiliation que Samuel prend conscience qu'il doit recourir au français pour obtenir satisfaction à ses requêtes (avec le douanier aussi bien qu'avec le chauffeur de taxi).

L'amazighe souffre aussi de cette situation di- ou pluriglossique. On ne l'entend dans aucune situation officielle ou formelle : il n'est pas utilisé dans l'avion pour communiquer avec les passagers, ni à l'aéroport d'Agadir, bien qu'il soit langue nationale et officielle du pays. Il est concurrencé par l'arabe dialectal marocain et surtout par le français. C'est pourquoi le chauffeur de taxi, voix seconde du narrateur, prend sa défense. Son plaidoyer en faveur de la langue maternelle amazighe est aussi un virulent réquisitoire contre les amazighes autochtones qui assassinent leur langue maternelle. Le paradoxe est flagrant entre le statut de *jure* et le statut de *facto* : l'amazighe demeure toujours dominé dans la réalité sociale. L'auteur Brahim Lasri réhabilite cette langue et pallie l'injustice dont elle est frappée, et ce, en en faisant la langue d'écriture romanesque.

Ainsi, l'analyse hétérolinguistique du roman met en lumière les relations et les rapports complexes entre les langues, la surconscience ou l'imaginaire linguistique¹⁵ dont font preuve les instances narratives qui nous confient leurs représentations et leurs idéologies linguistiques. Certes, la relation aux langues est fortement modalisée dans le roman, mais elle n'est pas sans trahir un rapport conflictuel.

Les alternances analysées sont mises au service d'un hétérolinguisme mimétique qui, par souci de vraisemblance et d'effet de réel, reflète des situations de la vie sociale. La langue fait l'objet de subjectivations, de modalisations et de clivages qui laissent voir les rapports individuels et sociaux, conflictuels et diglossiques aux langues. Ainsi le roman devient-il la caisse de résonance de tout le débat ancien et actuel sur le statut des langues dans le champ

15. Voir Lise Gauvin (dir.), *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999 ; et Lise Gauvin, « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », *Littérature*, n° 101 (1996), p. 5-24.

linguistique marocain. Qu'en est-il du roman de Brahim Iazza? Cet auteur file-t-il la même représentation des langues que Brahim Lasri. C'est l'objet de ce qui suit.

***Imanass*: hétérolinguisme et esthétique**

Des alternances

Une première approche, quantitative et lexicométrique, nous met, dans le roman *Imanass* de Brahim Iazza, en présence de 29 formes exolingues. Elles sont constituées des alternances interénoncé et des alternances intraphrastiques.

L'arabe est d'abord enchâssé dans des alternances intraphrastiques (*AJ*, 143 et 159), puis dans des alternances interénoncé (*AJ*, 145, 158 et 205), pour ensuite devenir une langue de création dans la mesure où l'arabe occupe un espace scripturaire plus important, soit presque tout le chapitre intitulé « *iman ass* », allant de la page 177 à la page 183, et est rédigé en arabe standard.

En liant les différentes formes exolingues relevées dans le roman sur le plan discursif, l'analyse révèle que la majorité des formes hétérolingues sont du ressort des personnages. Le narrateur, quant à lui, intègre deux types :

- Une alternance intraphrastique, balisée par les deux points et l'hétérographie arabe. Le narrateur informe le lecteur que Mmalas, harassé de sa quête du savoir, se promène à la plage, tout subjugué par la beauté féminine. Les deux syntagmes nominaux hétérolingues et hétérographes relèvent du champ lexical religieux (emprunts coraniques) et assimilent le *topos* de la plage à un paradis :

Mmalas irta mad ur izra : ¹⁶ حور عين *niy kra n* : (*AJ*, 143) *yufn niy ka ra tnk*... زراي
مبتوثة *niy ka ra tnkw*

« Mmalas n'avait pas encore vu "des houris aux yeux grands et beaux", ou bien "des tapis étalés" ou quelque chose de plus beau encore ».

- Cinq noms propres, insérés sans balisage : « *ciks bir* » ; « Shakespeare » (*AJ*, 163), « *sulayman* » ; « Salomon », « *balqis* » ; « Belkis » (*AJ*, 173), « *nuh* » ; « Noé » (*AJ*, 174) et « *ssamuray* » ; « Samourai » (*AJ*, 176). Ces anthroponymes introduisent, dans le récit, des échos culturels variés et enrichissent ses ouvertures interprétatives intertextuelles.

En revanche, toutes les autres alternances hétérolingues sont l'apanage des personnages, notamment du héros Mmalas. Il s'agit surtout des alternances interénoncé et des alternances intraphrastiques, dont les emprunts. Mais il est

16. C'est le verset 22 de la sourat « L'événement ».

17. C'est le verset 16 de la sourat « L'enveloppante ».

judicieux de se demander quels sont les effets et les fonctions qu'assument ces alternances exolingues dans l'œuvre.

Effet de réel et effet d'œuvre

Réalisme et degrés d'ouverture textuelle

Dans le roman *Imanass* de Brahim Iazza, deux fonctions hétérolingues dominant : l'effet de réel et l'effet d'œuvre. Outre la représentation mimétique, le roman investit une forme supplémentaire, à savoir l'hétérolinguisme créateur.

L'aspect réaliste consiste à dévoiler ou à référer dans le roman à la représentation sociale des langues et à la façon de les textualiser. Deux principaux degrés d'ouverture¹⁸ sont exploités dans ce roman.

Le premier degré est appelé « l'échantillonnage » (4^e degré d'ouverture). Il concerne :

- Les îlots langagiers intraphrastiques comme dans :

Mmalas irta mad ur izra: حور عين *nix kra n*: زراي ميثوثة *nix kra tn ak^w yufn...* (AJ, 143)

« Mmalas n'avait pas encore vu “des houris aux yeux grands et beaux”, ou bien “des tapis étalés” ou bien quelque chose de plus beau encore ».

– *yayd n “ssalamu ealaykum” ula nnta illa nit y teibranit, yak “calum elixum” ad t igan?* (AJ, 159)

« Ce “paix sur vous”, lui aussi, il existe même en hébreu, n'est-ce pas “*chalom alikhom*” ? »

- Les emprunts, preuve concrète des contacts sociolinguistiques :

Zayd a rbbi y lħcmat imma larzaq ny

Mqar gan dyaman itmma lajal da lan (AJ, 150)

« Ô Dieu, gratifie-nous de pudeur, nos biens

Même en diamants, sont éphémères ».

Acku lmal n ddunit yan idr̥ra y lixrt

Yan t imt̥tln ad t h̥dun isya wad saqar (AJ, 147)

« Car les biens d'ici-bas nuisent dans l'autre vie

Celui qui l'amasse, c'est le styx qu'il a acquis ».

Zayd a rbbi y leaql řasmal i ľjamie (AJ, 150)

18. Rainier Grutman a établi, pour l'hétérolinguisme réaliste (mimétique) cinq degrés d'ouverture textuelle aux langues : commentaire en L1 sans représentations de L2 (ellipse, autrement dit le discours en L2 n'est pas donné, il est commenté, rapporté ou traduit directement en L1), commentaire en L1 avec représentation de L2 (le discours en L2 est représenté et donné dans le texte, accompagné de sa traduction), représentation fictive de L2, échantillonnage intraphrastique de L2 (emprunts, noms propres), représentation phrastique hétérogène incorrecte de L2 trahissant L1 (inverse du degré 3) et représentation hétérogène transphrastique correcte. Voir Rainier Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme », *loc. cit.*, p. 335.

« Ô Dieu, accorde-nous tous plus de discernement ».

À la suite de l'adoption de la nouvelle religion, l'islam, l'amazighe a emprunté beaucoup de termes qui se rapportent au culte et à la morale religieuse. Les vers cités ici opposent ainsi la vie terrestre (« *ddunit* » ; « la vie d'ici-bas ») à la vie de l'au-delà (« *lixrt* » ; « l'autre vie ») ; les valeurs pérennes et la conduite éthique et salvatrice (« *lhcmat* » ; « la pudeur », « *leagl* » ; « la raison ») aux plaisirs et vanités corruptrices (« *larzaq* » ; « les biens », « *lmal n ddunit* » ; « la richesse terrestre », « *dyaman* » ; « le diamant ») qui nuisent à l'homme et le conduisent à sa perte (évocation de « *saqar* » ; « le styx »). Cet échantillon de l'adstrat arabe en amazighe atteste l'impact des contacts linguistiques entre ces deux langues. S'il constitue un pan de la représentation mimétique, il alimente aussi bien la création fictionnelle que l'inspiration poétique mises au service d'une esthétique à cheval entre tradition et modernité.

- Les noms propres qui donnent un ancrage référentiel et créent des liens intertextuels qui renforcent l'ouverture du texte et enrichissent les possibles interprétatifs. C'est le cas de « *ciksbir* » ; « Shakespeare » (*AJ*, 163), « *sulayman* » ; « Salomon » et « *balqis* » ; « Belkis » (*AJ*, 173), « *nuh* » ; « Noé » (*AJ*, 174).

Le second type de degré concerne la « représentation hétérogène correcte de L2 qui va au-delà de l'échantillonnage lexical pour atteindre le niveau transphrastique » (6^e degré d'ouverture). Les segments hétérolingues sont en arabe standard et en arabe dialectal. Avant d'entamer un dialogue fictif, *post mortem*, avec Sidi ħmmu ṭalb (parangon de la poésie orale amazighe du 18^e siècle dans le Sud marocain), Mmalas justifie sa démarche critique en s'appuyant sur l'arabe standard et sa tradition littéraire pour légitimer davantage son propos :

Ismḍ asyafa s kra n iwaliwn n taṣṣabt :

(*AJ*, 145) « أن يتعقب الشاعر أخطاء سلفه ليصححها خير من أن يمجده ويترحم عليه في كل وقت وحين. »

« Il finit par traduire son sentiment par des mots en arabe :

« Que le poète pourchasse les erreurs de ses prédécesseurs pour les corriger vaut bien mieux que de sempiternels éloges et oraisons funèbres. »

Au chapitre intitulé « *tawata n uftas* » ; « Promenade à la plage », Mmalas, tout distrait et absorbé dans ses pensées, est averti par une jeune fille de peur qu'il soit mordu par le chien qu'elle promenait à la plage. Elle l'aborde en arabe dialectal :

« عنداك راه الكلب غادي عضك، بسم الله علي! »

« Attention, le chien te mordrait, que Dieu te protège! »

« سمح ليّا ندوز لاه إعاونك، نعل شيطان أوبقى تشوف قدامك. »

« Pardon, je voudrais passer, que Dieu t'aide; maudis Satan, et regarde toujours devant toi. »

« رَبِّي إِلَّا مَا كَوْلَ لِيَا فَيَنْ سَلَطَكَ عَلَيَا اللَّهُ، بِحَالِ شَيْءٍ مَلِكٍ، رَاكَ دُوخْتِيْنِي. »

« Dis-moi seulement quel dieu t'envoie à moi, comme un ange, vous m'avez ébloui. »

« رَبِّي إِخْلِيْكَ، عَيْنِيْكَ لِيْ زَوِيْنٍ، كَايْشُوْفُو غَيْرَ الزَّيْنِ. »

« Que Dieu te protège, ce sont tes yeux qui sont beaux, ils ne voient que la beauté. »

L'insertion des répliques en cet idiome donne un aspect mimétique à la scène : une jeune citadine promenant son chien évoque la (petite) bourgeoisie citadine dont la langue de communication ne peut être que l'arabe dialectal et dont les formules cérémonieuses et polies sont le signe d'une bonne éducation. L'arabe dialectal sert ici de *lingua franca*. La rencontre fortuite de la jeune fille motive la description de deux aspects chez le jeune homme. Ce dernier fait preuve de plurilinguisme, puisqu'il maîtrise les deux variétés de l'arabe. Ainsi cette rencontre dévoile-t-elle chez lui une propension à la sensualité et au maniement du langage amoureux.

Effet d'œuvre et hétérolinguisme créateur

L'aspect poétique ou esthétique exploite les ressources de l'effet d'œuvre (voir Chantal Richard [2004] et Rainier Grutman [1996, 2002]), à savoir l'inter-texte littéraire (références génériques, littéraires, historiques, philosophiques, religieuses, artistiques, etc.), l'étendue des passages exolingues, l'absence de traduction et le travail esthétique sur le langage¹⁹.

Contrairement à la vision tendue et conflictuelle de la langue arabe standard qui caractérise le roman *Ismḍal n tmagit* de Brahim Lasri, *Imanass* intègre cette langue de façon harmonieuse et la hisse au rang d'outil de création littéraire. Fort de sa tradition littéraire et philosophique, l'arabe garantit de la légitimité au récit d'une littérature qui se cherche et se développe encore. Signalé sans traduction, par son seul aspect hétérographique, le chapitre hétérolingue analysé ici fait état d'un travail minutieux sur l'écriture, notamment l'attention particulière accordée au signifiant. Parmi les jeux formels sur les signes, nous citons le cas de la paronomase. À la page 179, nous citerons cet échange stichomythique :

« – J'ignore ce qu'est le sort ?

– لست أدري ما المساق ؟

– Chien.

– كلب.

– Comment ?

– ماذا ؟

– Cœur.

– قلب.

– Pardon.

– عفو ؟

– Attrait.

– جلب.

– Suffit. »

– كفى.

19. Lire, entre autres, Chantal Richard, *op. cit.* ; Rainier Grutman, « Effets hétérolingues dans le roman québécois du XIX^e siècle », *Littérature*, n° 101 (1996), p. 40-52 ; et Rainier Grutman « Les motivations de l'hétérolinguisme », *loc. cit.*

La paronomase joue ici sur la consonne vocalisée (syllabe) initiale de chaque mot: «*/kalbl/*»; «chien», «*/qalbl/*»; «cœur», «*/jalbl/*»; «attire». Ce jeu poétique sur les mots s'invite dans leur débat et atténue la gravité et le sérieux des questions philosophiques abordées. Ce mélange de registres n'est cependant pas sans complexifier davantage de mystère et confondre le lecteur. Ce dernier se trouve fortement interpellé et invité à établir le lien entre les trois paronomases.

Nous remarquons également à la même page l'usage de l'allitération avec la répétition de la consonne uvulaire /q/ «ق» :

- كذلك قاضينا بخشاه القلب كالسلاح، وإذا تحدث كالكلب المسعور قد تفضل الهروب على أن تسمع قوله المذعور، ويجلب أيضا إلى حوزته كل ذي قلب لقلب!
- صه يا غافل. أنت في جماعة قروية والقاضي في جماعة مدنية، فما التقي تشبيهك بقولي.

«Ainsi que notre juge, le cœur le redoute comme une arme, et si tu osais parler comme un chien enragé, tu préférerais t'enfuir que d'entendre ses paroles effrayantes. Il attire aussi à sa sphère les cœurs entre eux.

Tais-toi, idiot. Tu es dans une commune rurale, et le juge exerce dans une commune urbaine, ta comparaison n'a aucun lien avec mon propos.»

L'hétérolinguisme créateur sert la construction et la stylisation du personnage. Mmalas fait preuve de bi-plurilinguisme: amazighe-arabe dialectal et amazighe-arabe standard. Il passe d'une sphère familiale, intime, fondamentalement monolingue, à une sphère bilingue qui caractérise plutôt le milieu urbain. Lorsqu'il utilise l'arabe dialectal, cette alternance met en évidence sa dimension affective, voire amoureuse (rencontre avec la petite bourgeoise).

L'usage de la langue arabe montre sa dimension religieuse et sa piété: prières en arabe, querelle avec le *fkih* (Imam de mosquée) aux pratiques mal-saines. D'où la polarité du personnage, son tiraillement entre sa piété et son penchant libertin :

«إرتي إلا ما كول ليا فين سلطك عليا الله، بحال شي ملك، راك دوختيني.» (AJ, 162)

«Dites-moi seulement quel vent vous amène à moi, comme un ange, vous m'avez ébloui.»

- سبحان ربك رب العزة عما يصفون وسلام على المرسلين والحمد لله رب العالمين. (AJ, 205)

«Gloire à ton Seigneur, Seigneur de gloire au-dessus de ce qu'ils décrivent et paix soit sur les messagers Et louange à Dieu, Seigneur des mondes.»

Dans sa quête de la connaissance totale, Mmalas se retire dans une grotte et se trouve aussitôt absorbé par une rêverie solitaire. Il entre en dialogue avec une voix mystique, l'esprit de son grand-père, en langue arabe, sous forme d'un dialogue philosophique, sur plusieurs thèmes: le mythe, la vie de l'âme, la mort, la cité des âmes, le monde concret et le monde sensible, la culture et la civilisation, l'identité amazighe et la libération.

L'hétérolingue n'est plus un emprunt ou une alternance codique. C'est une seconde langue d'écriture avec son aspect littéraire et sa forte connotation. Il

s'agit plutôt d'un véritable acte de création. Les deux personnages font preuve d'une compétence égale, d'un bilinguisme équilibré.

La langue arabe serait alors ici une langue véhiculaire, une langue savante, une langue de connaissance et de formation intellectuelle. Elle est hautement valorisée. Dans ce passage également à dominante esthétique, le recours à l'arabe, langue d'écriture seconde, permet d'instaurer un réseau intertextuel riche et diversifié. L'insertion des noms propres, notamment des anthroponymes, émaille le texte de nombreuses références littéraires, historiques, philosophiques, religieuses et scientifiques. En voici quelques exemples :

لو خطط الناس للخير كما يخططون للشر لأصلحنا خطأ آدم في غضون أسابيع، ولرجعت الدنيا جنة الخلد والنعيم، وغفر لنا ما تقدم من ذنوبنا وتأخر، وكفر عن آياتنا الأولين، ولكن الله قدر وما شاء فعل. (AJ, 177)

un paradis éternel, nos péchés antérieurs et futurs auraient été pardonnés et nos ancêtres auraient été absouts, mais Dieu en a décidé autrement et en bien. »

- قد حدث أن أعادك الزمن إلى عالم الأرواح المتنقلة، وأنت اليوم فيتاغورس الجديد ستنتظر لكيفية تجديد المدرسة ليستمر تلقينها في الوجود. (AJ, 177)

« Il est advenu que le Temps t'a ramené au monde des âmes migrantes, tu es maintenant le nouveau **Pythagore** qui s'occupera du renouvellement de la doctrine pour la pérenniser dans l'existence. »

- لأم المسيحية أخطأت في وضعها، ووضعت مقامي إنشتاين، وتلك الأم المفترضة أن تضع إنشتاين اهي الأم الأمازيغية التي وضعتني. (AJ, 178)

« La mère chrétienne a raté son accouchement et elle a accouché d'**Einstein** à ma place, et cette mère présumée enfanter Einstein est la mère amazighe qui m'a donné la vie. »

- ولما لا حتى وإن اقتضى منك الأمر أن يتجلى بدنك في هيئة الروح الساكنة في هتلر. (AJ, 180)

« Et pourquoi pas, même s'il serait exigé de toi que ton corps se présente dans la forme de l'âme qui habite **Hitler**. »

فعلًا كان كذلك، الفرعون قضى نحيبه بطعنة سكين شيشناق الأمازيغي ملك دنيا الأبدان المزعومة، وذلك في حرب عالم القوى البدنية الملموسة، وأنا سأقضي على إنشتاين كوني ملك دونيا العلم في حرب القوى الفكرية المحسوسة، لأحرر رقبا أمازيغية مكبلة بقيود الوهية إنشتاين المزعومة. شيشناق ذلك الذي تقام له حفلة ليلة يناير، أتأذن لي سيدي أن أتحدث معك بلسان أمازيغي لأن الحدث حدثهم ليس إلا ؟

(AJ, 181-182)

concrètes ; et moi, j'anéantirai Einstein, en tant que roi du monde de la science dans la guerre des forces intellectuelles sensibles, afin de libérer des vies amazighes jugulées des chaînes de la soi-disant divinité d'Einstein.

Chichnaq, celui-là en l'honneur de qui on célèbre la fête de janvier, me permettez-vous, sire, de m'entretenir avec vous en langue amazighe car c'est bien de leur événement qu'il s'agit, rien que cela ? »

Adam et Noé sont des personnages religieux. Le premier réfère au péché originel et à la souffrance humaine. Le second fait penser au salut de l'humanité. L'histoire aussi bien ancienne que moderne est évoquée à travers les noms de Chichnaq et du Pharaon : le pharaon amazighe qui bat le pharaon égyptien et accède au pouvoir. Victoire qui sera un événement marquant de l'histoire et si symbolique qu'il servira de repère au calendrier amazighe. L'histoire moderne sera portée par les noms d'Hitler et d'Einstein. Une figure de la dictature génocidaire et la folie des grandeurs, face à celle de la science qui ne sera non plus exempte de la « bêtise humaine ». La voix qui converse avec Mmalas s'inspire de la guerre de Chichnaq contre le Pharaon qui prétendait à la divinité, pour mener « une guerre des forces intellectuelles et sensibles » contre la prétention de divinité d'Einstein. Enfin, le récit de ce chapitre établit des liens intertextuels avec la philosophie antique par le biais du nom des philosophes grecs tels que Pythagore et Platon (à travers le mythe de la grotte). Ce sont autant d'ouvertures culturelles, intertextuelles qui mettent en dialogue des voies et des cultures et inscrivent le roman amazighe (« littérature mineure ») dans l'universel.

L'hétérolinguisme du roman *Imanass* est très marqué. Il est fortement balisé au moyen de l'hétérographie. Les segments exolingues sollicitent l'arabe dialectal marocain et surtout l'arabe standard qui est fortement investi et qui devient une véritable langue d'écriture et de création.

Les alternances hétérolingues soulignent la dimension mimétique des scènes évoquées et créent un effet de réel fondé sur l'ancrage référentiel et la polyphonie. Mais c'est la fonction poétique (effet d'œuvre) qui est mise en avant au moyen du passage exolingue en arabe standard. Cette dimension esthétique ressort des références intertextuelles riches qui émaillent ce passage et du travail poétique sur le langage.

Conclusion

Notre article a abordé la question, nouvelle pour les études littéraires amazighes, de la présence des langues autres dans le roman en langue amazighe. Trois points ont été traités : les langues convoquées dans les segments exolingues et leur dénomination, les formes de l'hétérolinguisme et les fonctions qu'elles assurent à travers les différents types d'alternances.

Il apparaît que le roman amazighe, en se cherchant et en construisant sa langue – une langue littéraire moderne s'entend –, n'échappe pas aux questions philosophiques, sociolinguistiques et littéraires de l'altérité, de la présence et de la relation aux langues.

Dans les romans analysés, les langues convoquées sont nommées pour introduire des passages exolingues, balisés ou non, souvent sans traduction, parfois en compréhension. Les alternances mises en œuvre dans ces romans

jouent sur la dimension mimétique et réaliste (mais aussi parodique). Elles donnent lieu à un imaginaire linguistique caractérisé par une tension, une relation conflictuelle dans *Ddaw uḩḩaḩ n tcaga nnm*, de Fadma Farras, et surtout dans *Ismḩal n tmagit*, de Brahim Lasri. Le rapport aux langues, notamment à l'arabe, est plutôt harmonieux dans *Imanass* de Brahim Iazza, où l'hétérolinguisme le hisse au rang de langue de création, en privilégiant la dimension connotative et esthétique.

L'hétérolinguisme n'est donc pas un simple reflet de la réalité sociolinguistique ou une simple réfraction mimétique des rapports entre les langues en présence. Il est aussi et surtout une stratégie textuelle qui féconde et alimente les possibles esthétiques du roman.

Références

- BENIAMINO, Michel et Lise GAUVIN (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005.
- BOUKOUS, Ahmed, « Le champ langagier : diversité et stratification », *ⵎⴰⵔⵉⵏⴰⵏ -Asinag*, n° 1 (2008), p. 15-37.
- FARRAS, Fadma, *Ddaw uḩḩaḩ n tcaga nnm*, Agadir, Publications Tirra, 2015.
- GAUVIN Lise (dir.), *Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999.
- , « Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », *Littérature*, n° 101 (1996), p. 5-24.
- GRUTMAN, Rainier, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », dans Jean MORENCY, Hélène DESTREMPES, Denise MECKLE et Martin PÂQUET (dir.), *Des Cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 201-222.
- , « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », dans Furio BRUGNOLO et Vincenzo ORIOLES, (dir.), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario, II*, Roma, Il Calamo, 2002.
- , *Des Langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Les Éditions Fides, 1997.
- , « Effets hétérolingues dans le roman québécois du XIX^e siècle », *Littérature*, n° 101 (1996), p. 40-52.
- IAZZA, Brahim, *Imanass*, Rabat, Dar Assalam, 2015.
- LASRI, Brahim, *Ismḩal n tmagit*, Rabat, Éditions IDGL, 2012.
- NGLASSO-MWATHA, Musanji (dir.), *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique* [en ligne], Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2011 [https://doi.org/10.4000/books.pub.35533].
- PRIEUR, Jean-Marie, « Des écrivains en contact de langues » [en ligne], *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 4 (2006), p. 485-492 [https://doi.org/10.3917/ela.144.0485].
- RICHARD, Chantal, *L'Hétérolinguisme littéraire dans le roman francophone en Amérique du Nord à la fin du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université de Moncton, Moncton, 2004.
- STAMPFLI, Anaïs, *Eau de café de Raphaël Confiant*, Guadeloupe, Presses universitaires des Antilles (Les Classiques des Caraïbes), 2023.



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

René Audet

Université Laval

ORCID : 0000-0002-8862-7304

Spécialiste de littérature contemporaine et de culture numérique, René Audet est professeur titulaire à l'Université Laval (Québec). Il s'intéresse aux formes actuelles de la narrativité, à la transformation numérique du monde éditorial et aux littératures numériques. Il a été le directeur du pôle Québec du projet de recherche « Littérature québécoise mobile » (CRSH) ; il est le directeur du Laboratoire Ex situ et de l'éditeur savant numérique Codicille. Il a codirigé avec Nicolas Xanthos l'ouvrage *Ce que le personnage contemporain dit à la critique* (Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2019) et a cosigné avec Tom Lebrun, à l'automne 2020, un livre blanc sur « L'intelligence artificielle dans le monde du livre ». Il participe étroitement au développement critique et institutionnel des arts littéraires au Québec et au Canada francophone.

Marie-Ève Bradette

Université Laval

Marie-Ève Bradette est professeure adjointe au département de littérature, théâtre et cinéma et titulaire de la Chaire de *leadership* en enseignement des littératures autochtones au Québec. Dans le cadre de sa thèse de doctorat, elle s'est intéressée à la mise en scène des théories et des épistémologies du langage et à leur résurgence dans les littératures autochtones écrites en français et en anglais sur les territoires réclamés par le Québec et le Canada. Ses recherches abordent également la représentation des femmes et des filles autochtones, les violences genrées et la (re)signification des savoirs féminins, notamment dans la littérature des pensionnats. Elle est membre du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA).

William Charest-Pépin

Université Laval

ORCID : 0009-0001-0988-0468

Étudiant à la maîtrise en études et pratiques littéraires à l'Université Laval, William Charest-Pépin s'intéresse notamment à la narrativité contemporaine, aux arts littéraires et à la culture numérique. Il est membre du Laboratoire Ex situ depuis mai 2022. Il a été auxiliaire de recherche pour Littérature québécoise mobile (LQM), journaliste étudiant et récipiendaire de la bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier (CRSH) et de la bourse de formation à la maîtrise du FRQSC.

Corentin Lahouste

UCLouvain

ORCID : 0000-0001-9086-6366

Corentin Lahouste, chargé de recherches du FNRS et ancien récipiendaire d'une bourse postdoctorale Banting (Canada, 2022-2024), est chercheur à l'UCLouvain au sein du Centre L/T. Ses travaux portent sur les pratiques « buissonnières » de la littérature contemporaine en langue française – spécifiquement liées aux pratiques d'arts littéraires –, et ont trait aux liens entre littérature et politique de même qu'à la diversification médiologique de l'acte de création littéraire. Outre le livre tiré de sa thèse de doctorat, *Écritures du déchainement. Esthétique anarchique chez Marcel Moreau, Yannick Haenel et Philippe De Jonckheere* (Classiques Garnier, 2021), il est également co-auteur des livres *Murs d'images d'écrivains. Dispositifs et gestes iconographiques (XIX^e-XXI^e siècle)* (2023) et *Urgence poétique* (2020), parus aux Presses universitaires de Louvain, et il a à ce jour, entre autres réalisations, co-dirigé trois ouvrages collectifs, dont *Iconothèques. Collecte, stockage et transmission d'images chez les écrivains et les artistes (XIX^e-XXI^e siècle)*, paru en décembre 2024 aux Presses universitaires de Rennes.

Sophie Marcotte

Université Concordia

ORCID : 0000-0003-3493-0911

Sophie Marcotte est professeure titulaire au Département d'études françaises de l'Université Concordia, où elle enseigne la littérature québécoise depuis 2003. Elle est cochercheuse au sein du projet *Raconter hors du livre*, dont le chercheur principal est René Audet de l'Université Laval, subventionné par le CRSH de 2023 à 2028. Ses recherches des dernières années portent surtout sur l'inscription des technologies numériques dans le roman contemporain. Parmi ses publications récentes, peut être évoqué le collectif *Archiver le présent. Imaginaires de l'exhaustivité*, codirigé avec Bertrand Gervais, sorti à l'automne 2023 aux Presses de l'Université Laval.

Larbi Moumouch

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah Fès (Maroc) – Laboratoire de recherches Langue, Littérature, Imaginaire et Esthétique

ORCID : 0000-0002-2372-9668

Larbi Moumouch est maître de conférences habilité. Il enseigne au département de Langue et Littérature Amazighes, à la faculté des Lettres et des Sciences Humaines Saïs-Fès, de l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah Fès (Maroc). Il est écrivain, poète, nouvelliste et traducteur. Chercheur affilié au Laboratoire de recherches *Langue, Littérature, Imaginaire et Esthétiques*, ses travaux portent sur la linguistique et la littérature amazighes, ainsi que sur la traduction et la traductologie. Il a coordonné l'ouvrage collectif *Approche des faits de langue et de discours en amazighe, entre linguistique et littérature* (2021), a publié *La Phrase complexe en amazighe : les circonstancielles* (2023), ainsi que plusieurs articles dans des ouvrages collectifs et revues nationales et internationales, sur divers aspects syntaxiques, littéraires et énonciatifs de la langue amazighe (<https://orcid.org/0000-0002-2372-9668>). Il travaille actuellement sur la problématique de l'hétérolinguisme dans le roman en amazighe.

Magali Nachtergaele

Université Bordeaux-Montaigne / UR Plurielles 24142

Intermédialité créative et inclusive

Professeure en littérature française et théorie critique à l'Université Bordeaux Montaigne et co-responsable du master en études de genre, Magali Nachtergaele est spécialiste des interactions entre littérature, art contemporain et culture visuelle. Adoptant une approche en études culturelles pour aborder la « néo-littérature », les formes de créations littéraires contemporaines et transmédiatiques, elle a publié *Poet against the machine, une histoire technopolitique de la littérature* (Marseille, Le Mot et le reste, 2020), *Quelles Histoires s'écrivent dans les musées ? Récits, contre-récits et fabrique des imaginaires* (MKF éditions, 2023) et dernièrement un essai d'observation participante, *Soccer Moms. Chroniques d'une femme au bord d'un terrain de foot* (Marseille, Le Mot et le reste, 2024).

Andrea Oberhuber

Université de Montréal

ORCID : 0000-0001-6140-8251

Andrea Oberhuber est professeure de littérature à l'Université de Montréal (DLLF) où elle enseigne l'écriture des femmes (XIX^e-XXI^e siècles), les avant-gardes, la photolittérature et le *care* littéraire. Elle dirige la revue numérique *MuseMedusa* (www.musemedusa.com), spécialisée en recherche-crédation. Ses récents projets de recherche ont été consacrés aux figures ambivalentes du *care* dans le roman français de 1870 à 1945 (« À votre service » ; CRSH équipe avec Catherine Mavrikakis et Simon Harel, 2020-2024), ainsi qu'à la littérature comme espace paradoxal

du *care*, à travers les représentations de la criminelle (FRQSC, 2021-2024, sous la responsabilité de Catherine Mavrikakis). Actuellement, elle est co-chercheuse dans le projet « Quand la littérature et la médecine s'accompagnent et nous accompagnent : pour une infrastructure de recherche-crédation sur l'accompagnement et le soin » (FRQSC, dirigé par Catherine Mavrikakis).

En 2023, elle a publié *Faire œuvre à deux. Le livre surréaliste au féminin* (Presses de l'Université de Montréal), consacré aux questions de démarche collaborative et de couple créateur au sein de l'objet *livre* avant-gardiste ; la coédition française est parue en septembre 2024 aux Presses universitaires de Rennes. L'essai s'est mérité le prix Victor-Barbeau 2024, décerné par l'Académie des lettres du Québec.

Yan St-Onge

Yan St-Onge est artiste, poète, performeur et spécialiste en rien. Il est diplômé de l'UQAM en création littéraire et en arts visuels ainsi que de l'École supérieure des beaux-arts de Marseille, en plus d'être détenteur d'un doctorat en sémiologie de l'UQAM. Son travail de création a été diffusé dans divers contextes au Québec, en Ontario, en France et sur le web sous forme d'expositions, d'images, de projections, de performances, de textes ou d'œuvres sonores. Sa pratique artistique des dernières années est principalement ancrée dans la performance, tout en étant influencée par les pratiques conceptuelles et la culture numérique. En 2023, il a effectué une résidence de recherche à La Chambre blanche où il a travaillé sur la place du langage dans le champ des arts visuels et médiatiques et de la performance.

Camille Van Vyve **ULB-FNRS**

ORCID : 0000-0002-5581-9000

Camille Van Vyve, aspirante F.R.S.-FNRS à l'Université libre de Bruxelles (ULB), effectue ses recherches sous la direction des Professeurs Laurence Brogniez (ULB) et David Martens (KU Leuven). Son travail se concentre sur la patrimonialisation de la littérature dans le cadre des expositions temporaires, ainsi que sur les stratégies muséographiques utilisées actuellement pour diffuser le patrimoine littéraire à un public plus large. Elle est membre du réseau RIMELL (Recherches Interdisciplinaires sur la Muséographie et l'Exposition de la littérature et du Livre), de Philixte (ULB) et du groupe PatrimoniaLitté. Rassemblant des experts internationaux, elle a co-organisé l'« International Graduate Student Symposium on the Exhibition of Books and Literature » en 2023 à l'Université de Manchester, et parmi ses dernières publications figurent des comptes rendus d'expositions sur *L'Exporateur*, ainsi qu'un entretien avec Marie-Caroline Dufayet (BnF Éditions) : « Révéler l'intimité de l'écriture. Le catalogue d'exposition littéraire », dans *La Lettre de l'OCIM*.

Résumé / Abstract

■ René Audet et Corentin Lahouste

Faire littérature hors du livre: déplacement des pratiques
et formes expérientielles nouvelles

*Creating Literature Beyond the Book: Shifting Practices and
New Experiential Forms*

Mots-clés: Reterritorialisations, Édition, Histoire du livre, Matérialité, Hybridité

Keywords: Reterritorializations, Publishing, Book History, Materiality, Hybridity

■ Marie-Ève Bradette

Pour une (re)cartographie narrative, autochtone et féministe du territoire
urbain: une analyse de *Marguerite, la pierre* d'Émilie Monnet

*Towards a narrative, Indigenous, and Feminist (Re)Mapping of the Urban
Territory: An Analysis of Marguerite, la pierre by Émilie Monnet*

Résumé

Marguerite est une femme autochtone mise en esclavage en Nouvelle-France et ayant eu recours à la justice pour réclamer sa liberté. Le parcours sonore fait ressurgir les mémoires spatiales et remplit les trous laissés béants par l'écriture dominante de l'Histoire. Accompagnés par la voix de Monnet et de ses invités, les auditrices et auditeurs parcourent en effet les rues d'un Montréal (re)cartographié par le récit de Marguerite. Dans cet article, l'autrice suggère que, par la superposition des temporalités et des espaces arpentés, puis par sa réécriture sonore de l'histoire et la réinscription des corps autochtones et racisés sur le territoire montréalais, Monnet crée une (re)cartographie narrative et féministe de Montréal / Tiohtià:ke / Mooniyang qui ébranle les géographies coloniales qui délimitent, encore à l'heure actuelle, les territoires montréalais, québécois et canadien.

Mots-clés: Émilie Monnet, Marguerite, (Re)cartographie narrative, Œuvre sonore, Féminisme autochtone

Abstract

Part of a transmedia triptych, Marguerite, la pierre by Anishinaabe and French artist Émilie Monnet is a sound experience that takes listeners on a walk along the traces left by Marguerite, an Indigenous woman enslaved in New France who turned to the justice system to claim her freedom. The sound walk brings spatial memories to life and fills the gaps left by the dominant writing of History. Accompanied by Monnet's voice and those of her guests,

listeners delve into the streets of a Montreal (re)mapped through Marguerite's story. In this article, the author proposes that through the layering of temporalities and spaces encountered, along with her sound-based rewriting of history and the reintegration of Indigenous and racialized bodies on the territory of Montreal, Monnet creates a narrative and feminist (re) mapping of Montreal / Tiobtià:ke / Mooniyang. This (re)mapping challenges the colonial geographies that continue to delineate Montreal, Quebec, and Canadian territories to this day.
Keywords: Émilie Monnet, Marguerite, Narrative (Re)mapping, Sound Art, Indigenous Feminism

■ William Charest-Pépin

Repenser le territoire littéraire: une approche géopoétique du projet transmédia *L'Île inventée*

Rethinking Literary Territory: A Geopoetic Approach to the Transmedia Project L'Île inventée

Résumé

Dans un contexte culturel marqué par l'hybridité des modalités expressives et devant la multiplicité et l'émergence de nouvelles pratiques narratives, une frange du corpus littéraire actuel appelle à renouveler la vision généralement partagée de la littérarité pour y considérer diverses initiatives esthétiques et poétiques appartenant au secteur des arts littéraires. Le cas de *L'Île inventée*, un archipel créatif collectif et transmédia issu d'un partenariat franco-québécois mené entre 2016 et 2022, est ici soulevé et analysé en ce qu'il serait à même de mettre en lumière ces dynamiques, notamment sur le plan de la déstabilisation expérientielle que ces manifestations médiatiques peuvent induire. Il s'agira d'observer en quoi le projet, qui actualise le motif de l'île utopique, est investi par une approche géopoétique, depuis la valorisation des espaces habités et fabulés jusqu'au développement hors des circuits intellectuels et artistiques conventionnels, favorables à un décentrement des perspectives et au renouvellement du regard sur le monde.

Mots-clés: Arts littéraires, Narrativité, Transmédia, Géopoétique

Abstract

In a cultural context marked by the hybridity of expressive modes and the proliferation of new narrative practices, a segment of the contemporary literary corpus calls for a renewed understanding of literariness. This renewal would include diverse aesthetic and poetic initiatives within the realm of literary arts. The case of L'Île inventée – a collective, trans-media creative archipelago born from a Franco-Québécois partnership between 2016 and 2022 – is examined here for its potential to shed light on these dynamics, particularly in terms of the experiential destabilization that such media manifestations can provoke. This analysis explores how the project, which revisits the motif of the utopian island, employs a geopoetic approach – from the celebration of inhabited and imagined spaces to its development outside conventional intellectual and artistic circuits. These characteristics foster a decentering of perspectives and a renewed way of seeing the world.

Keywords: Literary Arts, Narrativity, Transmedia, Geopoetics

■ Sophie Marcotte

La poésie joue dehors : *Mes mots, mon quartier* et *La Rue de la poésie*
Poetry Plays Outside : *Mes mots, mon quartier* and *La Rue de la poésie*

Résumé

La relation entretenue avec les textes littéraires et le sens qui en est dégagé ont longtemps reposé de manière exclusive sur la lecture en solitaire sur support imprimé qui en est effectuée. Si le livre imprimé rivalise depuis plus de deux décennies avec l'écran, qui a entraîné la modulation des conditions de production et de réception des textes, d'autres phénomènes sont venus modifier le processus de lecture, de validation et de réception des textes littéraires. Ceux-ci ont influencé les pratiques de création et de diffusion dans un autre espace que celui de la page du livre : l'espace public. Cet article, par l'étude de deux projets à dimension interdisciplinaire intitulés *Mes mots, mon quartier* et *La Rue de la poésie*, s'intéresse tout particulièrement aux nouvelles modalités de production, de réception et d'interaction du texte littéraire avec l'espace public en milieu urbain. On verra que ces initiatives récentes, fondées sur une participation citoyenne à une expérience de création poétique, contribuent à l'élaboration d'un imaginaire de quartier, et qu'elles participent d'un renouvellement non seulement de la figure de l'autrice ou de l'auteur, mais aussi du rapport traditionnel entre l'individu et l'objet littéraire qui se voit dès lors intégré à un espace communautaire constitué de plusieurs lieux et supports.

Mots-clés : Arts littéraires, Poésie et espace public, Réception communautaire, Participation citoyenne

Abstract

*The relationship with literary texts and the meaning derived from them has long been exclusively based on solitary reading from printed material. While the printed book has been competing with the screen for over two decades, bringing about changes in the conditions of production and reception of texts, other phenomena have also reshaped the processes of reading, validation, and reception of literary works. These shifts have influenced creative and dissemination practices, moving beyond the confines of the book page into the public space. This article examines two interdisciplinary projects, *Mes mots, mon quartier* and *La Rue de la poésie*, focusing on the new modes of production, reception, and interaction between literary texts and urban public spaces. These recent initiatives, rooted in citizen participation in poetic creation experiences, contribute to the construction of a neighborhood imaginary. They not only redefine the role of the author but also transform the traditional relationship between individuals and the literary object, integrating it into a community space composed of multiple places and mediums.*

Keywords : Literary Arts, Poetry and Public Space, Community Engagement, Civic Participation

■ Larbi Moumouch

De l'hétérolinguisme dans le roman amazighe (berbère)
Heterolingualism in the Amazigh (Berber) Novel

Résumé

Notre article aborde l'hétérolinguisme littéraire dans le roman amazighe (berbère, Maroc). Réputée pour son oralité, la littérature amazighe s'impose aujourd'hui en tant que littérature écrite, en croissance éditoriale, qui affermit ses genres et diversifie ses thématiques et son esthétique. En se constituant dans un système littéraire pluriel, elle fait l'écho de la diversité sociolinguistique qui caractérise la société et le marché linguistique marocains. Mais, l'hétérolinguisme romanesque prend davantage une dimension esthétique. S'appuyant sur un corpus de trois romans en amazighe, notre analyse se propose d'interroger la présence glossonymique des langues autres et les formes et fonctions qu'assurent les segments et îlots hétérolingues convoqués dans ces romans. Authentique et nouvelle dans le domaine des études littéraires amazighes, la question ouvre des perspectives de recherches originales susceptibles de renouveler les approches critiques.

Mots-clés : Hétérolinguisme, Roman, Amazighe, Imaginaire, Esthétique.

Abstract

Our article explores literary heterolingualism in the Amazigh (Berber, Morocco) novel. Known for its oral tradition, Amazigh literature is now asserting itself as a written literature with growing editorial production, strengthening its genres, and diversifying its themes and aesthetics. Positioned within a pluralistic literary system, it reflects the sociolinguistic diversity that characterizes Moroccan society and its linguistic market. However, heterolingualism in Amazigh novels takes on a more aesthetic dimension. Drawing on a corpus of three Amazigh novels, our analysis examines the glossonymic presence of other languages and the forms and functions of the heterolingual segments and enclaves integrated into these texts. Authentic and innovative within the field of Amazigh literary studies, this issue opens new avenues for original research, offering opportunities to renew critical approaches.

Keywords : Heterolingualism, Novel, Amazigh, Imagination, Aesthetics.

■ Magali Nachtergaele

Promenades littéraires. Arts et détournements de la visite guidée
Literary Walks: Arts and Subversions of the Guided Tour

Résumé

Soumis aux mêmes injonctions que les musées, le patrimoine culturel et touristique a développé depuis les années 2000 des stratégies visant à renouveler les récits qui sont associés aux sites remarquables. À travers la fiction, les commandes aux artistes ou aux écrivains, nombre de lieux, villes et régions, ont engagé des mutations narratives et médiatiques. Mais les artistes répondent eux aussi à ces injonctions par des détournements, redéployant le format de la visite guidée de manière créative. À travers les exemples au tournant des années 2010 de Louise Hervé et Clovis Maillet ; Alex Cecchetti,

dans le domaine de la performance artistique et narrative (Pireyre, 2022); Marcelline Delbecq et Capucine Vever, artistes déléguant la performance à un livre ou à une application d'audioguide, la promenade littéraire invite à se réapproprier l'espace au-delà des surfaces visibles et à réactiver des histoires souterraines, oubliées ou jugées anecdotiques. Le récit permet alors de faire surgir une autre relation avec l'histoire des lieux et l'espace.

Mots-clés: Visite guidée, Dispositif numérique, Littérature hors du livre

Abstract

Since the 2000s, cultural and tourist heritage has faced the same imperatives as museums, prompting the development of strategies to renew the narratives associated with notable sites. Through fiction and commissions to artists or writers, many places, cities, and regions have undertaken narrative and media transformations. However, artists also respond to these imperatives through creative subversions, redefining the format of the guided tour in innovative ways. Examining examples from the early 2010s, such as Louise Hervé and Clovis Maillet; Alex Cecchetti in the realm of artistic and narrative performance (Pireyre, 2022); and Marcelline Delbecq and Capucine Vever, who delegate performance to a book or an audioguide application, the literary walk encourages a reappropriation of space beyond visible surfaces and a reactivation of subterranean, forgotten, or seemingly anecdotal histories. In this way, the narrative fosters a new relationship with the history of places and the spaces themselves.

Keywords: Guided Tour, Digital Device, Literature Beyond the Book

■ **Andrea Oberhuber**

Le *care* à l'épreuve des lieux hétérotopiques et des bons sentiments dans *Les Enfants du sabbat* d'Anne Hébert et *Soigner, aimer* de Ouanessa Younsi

Care Put to the Test of Heterotopic Places and Good Intentions in Les Enfants du sabbat by Anne Hébert and Soigner, aimer by Ouanessa Younsi

Résumé

Les Enfants du sabbat (1975) d'Anne Hébert et *Soigner, aimer* (2016) de Ouanessa Younsi soulèvent la question de l'effet des espaces hétérotopiques sur les êtres humains. Elles nous incitent plus précisément à nous interroger sur l'impact de certains lieux – sacrés ou profanes – sur les êtres qui s'y réfugient, y travaillent et subissent leurs règles, leurs contraintes et leurs interdits, qui y assument les tâches qui leur sont attribuées. Aussi différents en termes d'appartenance générique et de contexte de publication soient-ils, le roman d'Anne Hébert et le récit de Ouanessa Younsi retiennent notre attention afin de comprendre l'effet d'un espace hétérotopique sur le « prendre soin de l'autre » (Fabienne Brugère), sur les modalités d'un *care-giving* en deçà et au-delà des bons sentiments. Ainsi, je grefferai la perspective du *care* à la conception foucauldienne des « espaces autres » aménagés généralement dans les plages réservées aux « individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée » (Michel Foucault), ce qui nous permettra d'interroger la triade « souci d'autrui, personnage

féminin et lieu de soin ». Nous montrerons que le *care* n'est pas réductible à la seule bienveillance, injonction essentialisante adressée traditionnellement aux femmes dans les sociétés occidentales; que la sollicitude (*care* affectif) et le soin (*care* matériel ou *care* de service lié généralement aux tâches matérielles) ne sont pas leur apanage; qu'outre leurs effets bénéfiques, les pratiques du *care-giving* viennent tantôt avec leur lot d'ambivalences, tantôt avec des impasses ou des pièges.

Mots-clés: Care, Sollicitude, Souci de l'autre, Soins, Cure, Pratiques attentionnelles, Éthique du care, Sorcellerie, *Les Enfants du sabbat*, *Soigner, aimer*, Anne Hébert, Ouanessa Younsi, Hétérotopie, Michel Foucault, Souci de soi

Abstract

Les Enfants du sabbat (1975) by Anne Hébert and *Soigner, aimer* (2016) by Ouanessa Younsi raise the question of the effects of heterotopic spaces on human beings. More specifically, they invite us to reflect on the impact of certain places – sacred or secular – on the beings who seek refuge there, work within their confines, and are subjected to their rules, constraints, and prohibitions, and who carry out the tasks assigned to them. Despite their differences in genre and publication context, Anne Hébert's novel and Ouanessa Younsi's narrative draw our attention to understanding the influence of heterotopic spaces on the practice of « caring for the other » (Fabienne Brugère) and on modes of caregiving that extend beyond simple good intentions. In this analysis, I will merge the perspective of care ethics with Michel Foucault's concept of « other spaces », often reserved for « individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm » (Michel Foucault). This will allow us to explore the triad of « care for others, female characters, and spaces of care ». We will demonstrate that care is not reducible to mere benevolence, an essentializing injunction traditionally imposed on women in Western societies; that solicitude (affective care) and caregiving (material care or service care often linked to physical tasks) are not exclusively feminine responsibilities; and that, in addition to their beneficial effects, caregiving practices often come with ambivalences, dead-ends, or pitfalls.

Keywords: Care, Solicitude, Concern for the Other, Caregiving, Cure, Attentional Practices, Ethics of Care, Witchcraft, *Les Enfants du sabbat*, *Soigner, aimer*, Anne Hébert, Ouanessa Younsi, Heterotopia, Michel Foucault, Care of the Self

■ Yan St-Onge

Au croisement de la performance et de la littérature numérique: Mark Baumer et le parcours du territoire dans *Barefoot Across America*
At the Crossroads of Performance and Digital Literature: Mark Baumer
and The Journey Through Territory in Barefoot Across America

Résumé

L'auteur Mark Baumer repousse les frontières littéraires et médiatiques avec son projet *Barefoot Across America*. Cette œuvre hybride en ligne permet d'inscrire l'auteur dans diverses traditions artistiques et littéraires, allant du *road novel* à la vidéo-écriture en passant par le journal filmé. La marche à travers les États-Unis se déroule dans un

territoire à la fois vaste et chargé de sens. Par son mode de diffusion multimodal, l'œuvre implique une réception performative du lectorat.

Mots-clés : Hybridité, Réception, Performance, Mark Baumer, *Road-Novel*

Abstract

Author Mark Baumer pushes literary and media boundaries with his project Barefoot Across America. This hybrid online work situates the author within various artistic and literary traditions, ranging from the road novel to video writing and the filmed journal. His walk across the United States takes place in a territory that is both vast and symbolically rich. Through its multimodal dissemination, the work engages readers in a performative mode of reception.

Keywords: Hybridity, Reception, Performance, Mark Baumer, Road Novel

■ **Camille Van Vyve**

Le Lieu de l'archive (IMEC) : (ré)écrire l'archive entre cimaises et vitrines

Le Lieu de l'archive (IMEC) : (Re)Writing the Archive Between Walls and Display Cases

Résumé

Dès l'ouverture de son nouvel espace d'exposition en 2016, l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC, France) a inauguré une série d'expositions intitulée *Le Lieu de l'archive*, dans lesquelles la notion de l'archive se métamorphose en un espace vivant de création. Depuis lors, cette approche novatrice a permis à chacun des neuf écrivains et écrivaines, artistes et philosophes d'assumer le rôle de commissaire dans le cadre d'une carte blanche, avec comme fil directeur « d'apporter une nouvelle lecture, un nouveau regard » sur les archives conservées à l'abbaye d'Ardenne. L'objectif de cette étude est de présenter cette série et d'explorer la mise en exposition personnelle de l'espace de l'archive à travers des procédés de narrativisation, qui permettent un déploiement de la fabrique de l'œuvre, du geste créateur littéraire sur les cimaises et sous vitrine. En plus de ces réflexions sur l'espace muséal en tant qu'environnement narratif singulier, le présent article vise à examiner le rôle de l'écrivaine-commissaire et écrivain-commissaire, ainsi que la série éditoriale qui accompagne le cycle d'expositions comme un lieu « curatorial » potentiel. Il s'agira donc d'une analyse approfondie et comparative de différents cas d'étude, incluant les réalisations de Valérie Mréjen (*Soustraction*, 2019), Jean-Michel Alberola (*Le Fleuve*, 2021) et Georges Didi-Huberman (*Tables de montage*, 2023), ainsi que les publications associées à ces expositions.

Mots-clés : Exposition, Espace, Archive, Muséalisation, Carte blanche, Écrivaine-commissaire, Écrivain-commissaire

Abstract

Since the opening of its new exhibition space in 2016, the Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC, France) has launched a series of exhibitions titled Le Lieu de l'archive [The Place of the Archive], where the concept of the archive is transformed into a living space for creation. This innovative approach has since allowed nine writers, artists, and philosophers to curate a carte blanche guided by the principle of « bringing a new reading, a new perspective » to the archives preserved at the Abbaye d'Ardenne. The aim of this study is to present this series and explore the personal exhibition of the archive space through narrative processes that unfold the making of the work and the creative literary gesture on walls and under display cases. Beyond these reflections on the museum space as a unique narrative environment, this paper seeks to examine the role of the writer-curator and the editorial series accompanying the exhibition cycle as a potential « curatorial » space. This involves an in-depth and comparative analysis of various case studies, including the works of Valérie Mréjen (Soustraction, 2019), Jean-Michel Alberola (Le Fleuve, 2021), and Georges Didi-Huberman (Tables de montage, 2023), as well as the publications associated with these exhibitions.

Keywords: *Exhibition, Space, Archive, Musealization, Carte Blanche, Writer-Curator*

Prochains numéros

(en préparation)

*Non-dit(s) du genre et de la sexualité dans le roman
d'expression française au XIX^e siècle*

*Les nouveaux mutants de la culture populaire (XX^e-XXI^e siècles):
sémiologie du désastre ou utopie posthumaniste ?*

**Captives ou fugitives ? À la recherche du temps perdu *entre modèles
et contre-modèles du féminin***

REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES

sodep
revues culturelles
québécoises
SODEP.QC.CA



ARTS DE LA SCÈNE | ARTS VISUELS | CINÉMA
CRÉATION LITTÉRAIRE | CULTURE ET SOCIÉTÉ
HISTOIRE ET PATRIMOINE | LITTÉRATURE
MUSIQUE | THÉORIES ET ANALYSES